

საგჭტოთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

7

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი შუბანი

1988



საქართველო ხელთმფლობელი

7 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ზურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ლილი გვარამაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიქარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ვულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
გუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
სპორტობრათობა
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაპოს ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჭავჭავაძე

საქართველოს კაცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1988



ვალერი ასათიანი —
 ქართული კულტურის ზოგიერთი პრობლემის შესახებ 2

მიხეილ თუმანიშვილი —
 ფიჭვნი თეატრის ზარშიმომ 9

გურამ ბათიაშვილი —
 ქართული დრამატურგია 1987 წელს 23

ეთერ გუგუშვილი —
 ბრიტანულ რეპატივის სახელი აღღებულია 45

კახა ტრაპაიძე —
 კლასიკური პიესის რემინოსკული ინტერპრეტაციის საკითხისათვის
 (70-80-იანი წლების ქართული თეატრი) 87

ნათელა ურუშაძე —
 ბრძენის მსახურები 96

დიმიტრი ჭანელიძე —
 ვიზუალისტური სურათები (თეატრალური დიქციონარი) 108

თეატრის სახელმწიფო შემოქმედება პრობლემები (მრგვალი მაგიდა) . 132

სამსონ ლევაია —
 ქართულ აბსტრაქციონისტულ პირველი უკუფურთხ გამოფენა თბი-
 ლისში 33

გურამ პეტრიაშვილი —
 „ეს ბული ხატავს და არა ხელი“ 39

კიტი მაჩაბელი —
 მკაცვარის გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფში 63

ვლადიმერ ასათიანი —
 დავით ბაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი (ხელოვნება
 ორი ტიპის საკითხი) 70

ჰენრიეტა იუსტინესკია —
 ვიტრუვი და ბარემო 77

ელდარ შენგელაია —
 კინოაინის არსის შესახებ 18

თედო პაატაშვილი —
 მილოშ ფორმანის „სამაღესი“ 103

„პრიზები უნდა გაუქმდეს“ 121

საუბარი რევაზ ლალიძესთან 49

მანანა კორძია —
 ფილარმონიული ცხოვრების პრობლემები 52

მანანა ხეთისიაშვილი —
 უოსტაკოვიჩის ოპერა „კატრინა იზმაილოვა“ კვლევის ახალი
 რაბატისი 90

გიორგი ჩიჩერინი —
 მონტარტი 144

დავით დავლიანიძე —
 სოლისტისა და ორკესტრის დიალოგი 154

პრონიატა 156

თეატრი

მხატვრობა

კინო

მუსიკა

საბჭოთა
ხელოვნება

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: გ. ეძვერაძე „ადიულტერი“;
 გ. ზაუტაშვილი „რამდენიმე მთავარი სიმბოლო“; თბილისის სადღესასწაულო რი-
 ტუალების სახახლის ვიტრუვი.

შესახებ

ვალერი ასათიანი

საქ. სსრ კულტურის მინისტრი

რისკუბლიკის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენის უცილობელ ნაწილს შეადგენს კულტურული სფეროს მრავალმხრივ მიღწევათა ჩვენება; შრომითს სფეროში მოპოვებულ წარმატებებს, პარტიული აქტივის შეკრებებს, მწერალთა და მეცნიერთა ფორუმებს, საიუბილეო თარიღებს და სხვა ღონისძიებებს, როგორც წესი, თან ახლავს მრავალფეროვანი საკონცერტო პროგრამების ჩვენება. სანაზაობებს, ხშირ შემთხვევაში, მასობრივ ხასიათს ანიჭებს ტელეგადცემები. მაყურებელთა გაზრდილი ინტერესი ხელოვნებისადმი ამჟამად მიმდინარე გარდაქმნისა და დემოკრატიზაციის პერიოდში კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის ჩვენს პასუხისმგებლობას.

თუ შევხებით რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების სფეროს, შევნიშნავთ, რომ ამ ბოლო წლებში, მუსიკალური ხელოვნების პრობლემებზე მუშაობა რამდენიმე მიმართულებით წარიმართა. შემდგომი ორგანოების გადაწყვეტილებათა შესაბამისად, რომელიც ენებოდა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრს, საბალეტო ხელოვნების განვითარებას, საერთოდ, საესტრადო ხელოვნებას, საკონცერტო მოღვაწეობისა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესებას და სხვა, დაისახა კონკრეტული ღონისძიებების გეგმა, რომელთა უმრავლესობა დამტკიცებულ იქნა კულტურის სამინისტროს კოლეგიის სხდომებზე და თანმიმდევრულ განხორციელებას კპოვებს ცხოვრებაში.

წამოჭრილ პრობლემებს შორის განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს ქართული ხალხური მუსიკის მოვლა-პატრონობის საკითხი. პროფესიული ფოლკლორული კო-

ლექტივების მომრავლებამ, მათი ნოღვაწეობის გააქტიურებამ, არსებული მასალის ფირფიტებზე აღბეჭდვის გაზრდილმა შესაძლებლობებმა და სხვა სახის პროპაგანდისტულმა საშუალებებმა (რადიო, ტელევიზია) დაგვაცენა ყოფა-ცხოვრებიდან ხალხური სიმღერის გაძვეების და უშუალოდ ოჯახური მუსიკირების ტრადიციის დაკარგვის საფრთხის წინაშე. მუსიკის სპეციალისტთა რეკომენდაციების საფუძველზე შექმნილი პრაქტიკული სამოქმედო გეგმა-პროექტი, რომელიც განიხილა საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ, მიზნად ისახავს ამ პროცესის უარყოფით მოვლენათა აღმოფხვრის კონკრეტულ გზებს.

მუსიკალურ ღონისძიებათა თვალნათელი ღირსებების აღსანიშნავად მოღვაწეობის ერთი ისეთი სფეროს დასახელება: თელავის „ქება ვახისა“, ქუთაისის „საოპერო სცენის ოსტატები“, ბათუმის „მუსიკალური შემოდგომა“, ბიჭვინთის „ღამის სერენადები“, „საორღანო მუსიკისა“ და „სიმფონიური მუსიკის“ ფესტივალები ბიჭვინთაში და სხვ.

მუსიკალური ფესტივალები, ერთი მხრივ, ხელს უწყობენ შემსრულებელთა შემდგომ პროფესიულ დახვეწას, მათი რეპერტუარის გამდიდრებას, მეორე მხრივ კი ახალი მსმენელის მოზიდვას, ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდას საუკეთესო მუსიკალური ტრადიციების მაგალითზე, სახელმძღვანელო მუსიკოს-შემსრულებელთაგან ესტაფეტის მიღების ცხოველ შეგროვებას... ფესტივალების ჩატარების პრაქტიკამ წარმოშვა კულტურის სამინისტროში ახალი საფესტივალო განყოფილების შექმნის საჭიროება. ასეთი განყოფილება შეიქმნა კიდევ, მაგრამ იგი დღესდღეობით თავის თავზე იღებს მხო-

ლოდ საორგანიზაციო საკითხების რეგულირებას. მომავალში განყოფილება პროფესიონალთა დახმარებით უნდა იტვირთოს განვლილი ფესტივალების ღირსება-ნაკლავანებათა განაღობება და მიღებული შედეგების განზოგადების საფუძველზე მომდევნო ფესტივალების გეგმების დასახვა. ეს კი ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან თითოეულ ამ ფესტივალს განსხვავებული სპეციფიკა, განსხვავებული შემოქმედებითი პრობლემატიკა აქვს. ამ საკითხებში ღრმად ჩახედვისათვის, წმინდა ორგანიზაციულ ღონისძიებებთან ერთად, პროფესიულ საკითხებში ღრმა წვდომაც არის აუცილებელი. თვითდაფინანსების პრინციპზე გადასვლა უთუოდ გამოიწვევს მუსიკალური და თეატრალური ფესტივალების ერთი ხელმძღვანელი ორგანოს ხელში თავმოყრას.

კარგად არის ცნობილი, რომ ქართულ პროფესიულ მუსიკალურ კულტურას საფუძველი ჩაეყარა რამდენიმე ათეული წლის წინ, და ამდენად, ჯერ კიდევ სათავეებთან ვდგავართ. ამიტომ, განსაკუთრებული ყურადღება გვმართებს იმ მონაპოვრებისადმი, რაც მოგვეძევა. ცოცხალი შესრულება ბოძეს აძლევს კომპოზიტორებს ახალი ნაწარმოებების შექმნაში, ახალი ენარების დაუფლებაში. ეროვნული მუსიკის პროპაგანდას თავის მოვალეობად მიიჩნევს მრავალი მუსიკალური კოლექტივი, მაგრამ, სამწუხაროდ, კოლექტივების და შემსრულებლების ნაწილი არ იზიარებს ამ პრინციპს. ეს პოზიცია, ჩემი აზრით, მიუღებელია. ყველა შემსრულებლის საკონცერტო რეპერტუარი, მით უმეტეს სავასტროლო, წარმოუდგენელი უნდა იყოს ქართული მუსიკის, რასაკვირველია, მაღალმხატვრული ნიმუშების გარეშედღეს, როდესაც კლასიკური მუსიკის მოსმენის საშუალებები ძალზე გაფართოვდა, შესაბამისად აძლდა მისდამი წაყენებული კრიტერიუმიც. ამ ფაქტს ანგარიში უნდა გაუწიონ ცალკეულმა კოლექტივებმა და, განსაკუთრებით ისეთმა შემოქმედებებმა ორგანიზაციებმა, როგორიცაა თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, რომელმაც უკანასკნელ წლებში არაერთ წარმატებას მიაღწია, და რესპუბლიკის საკონცერტო დაწესებულებები.

დასანანია, რომ ფრიად მნიშვნელოვან

საკითხთა შორის დღემდე მოუგვარებელი ვერჩება: სტაბილური მხატვრული ნაწარმის მიღწევა, საშუალო აკადემიური დონის დაშვებება, სხვადასხვა რესპუბლიკურ სივსებთან თუ კოლექტივებთან მჭიდრო კონტაქტის დამყარება, მაყურებლის საკითხი. თუმცა იმის აღნიშვნაც საჭიროა, რომ გვაქვს სასიამოვნო გამოწაკისები, მაგალითად, სახელმწიფო კამერული ორკესტრი ლიანა ისაკაიძის ხელმძღვანელობით და საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელა, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა საკავშირო მასშტაბით აღიარებული სპეციალისტი — ბორის პევენერი. ამ კოლექტივის კონცერტები გარკვეული განახლების, საგუნდო სპეციფიკის გზაზე შესამჩნევად წინგადადგმულ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს. მას ჩვენგან დიდი მხარდაჭერა სჭირდება.

მრავალი სიახლე მოჰყვა თბილისის ზ.ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის საკავშირო ექსპერიმენტში ჩართვის, საკონცერტო ორგანიზაციებსა და მხატვრულ კოლექტივებში შემოქმედებითი შემადგენლობების ფორმირების ახალი წესის შემოღებას, სატარიფიკაციო კომისიის მუშაობის არსებული წესის შეცვლა. ყველა ეს ღონისძიება მიმართული იყი როგორც შემოქმედებითი, ისე საორგანიზაციო საკითხების სრულყოფისაკენ.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახ. აკადემიურმა თეატრმა, როგორც აღვნიშნეთ, ბოლო ხანს გააუმჯობესა თავისი მუშაობა, თუმცა ამ წარმატების შენარჩუნებაში სტაბილურობას ვერ მიაღწია. თეატრის მიმდინარე რეპერტუარი დახვეწას მოითხოვს. ეს, ჩემი აზრით, გამოწვეულია იმით, რომ თეატრის და დასის სამხატვრო ხელმძღვანელის კონტაქტის სხვადასხვა მიზეზის, მათ შორის ობიექტურ მიზეზთა გამოც, არასისტემატურ ხასიათს ატარებს. ეს გარემოება გარკვეულ დაღს ასვამს რიგითი სპექტაკლების მუსიკალურ ხარისხს, მის მხატვრულ დონეს. სპექტაკლების ხარვეზები ნათელყოფს, რომ თეატრში მათი მომზადების სისტემა დარღვეულია, შემოქმედებითი შრომის ორგანიზაცია ყოველთვის არ შეესატყვისება აკადემიური თეატრის მოთხოვნებს, სამშემსრულებლო ხარისხი ზოგიერთ შემთხვევაში არაა მაღალი. თუ თეატრის ყოველდღიური საქმიანობის

მექანიზმი არ აეწყო, ერთეული სპექტაკლების სტაბილური ხარისხი თეატრს ამინდს ვერ შეუქმნის და სახელს ვერ განუმტკიცებს. რესპუბლიკის მთავრობის ზრუნვისა და ყურადღების პასუხად, თეატრს პოტენციალის წარმოჩენის უფრო ეფექტიანი გამოვლინება მართებს. ეს მას ნამდვილად ძალუძს.

საინტერესო გეგმები აქვს დასახული საბალეტო დასს. ასპარეზზე გამოდის ნიჭიერი ახალგაზრდობა, იმატა ვასტროლიორთა რიცხვამ. გვაქვს იმედების საფუძველი.

უკანასკნელ წანს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის მუშაობის შესახებ ერთგვარი კრიტიკული აზრი ჩამოყალიბდა, საყვედური ფილარმონიის მუშაობის შესახებ ხშირად გაისმის სამინისტროს კოლეგიის სხდომებზეც. ცენტრალური („სოვეტსკაია კულტურა“) თუ რესპუბლიკური („ზარია ვოსტოკა“, „ლიტერატურული საქართველო“, „საბჭოთა ხელოვნება“) პრესის ფურცლებზე. კრიტიკული აზრი გამოთქმეს კომპეტენტურმა მუსიკოსებმაც.

კულტურის სამინისტრომ ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ მუშაობის ძირეული ვარდაქმნისათვის რეორგანიზაციული ხასიათის ცვლილებები შესთავაზა ფილარმონიას. ამ ცვლილებათა არსი მდგომარეობდა ფილარმონიული მართვის სისტემის დახვეწაში, საკონცერტო ორგანიზაციის ახალი, რეალური სტრუქტურის შემუშავებაში, საგასტროლო მოღვაწეობის პერსპექტიული დაკავშირების სისტემის შექმნაში. სამწუხაროა, რომ საკითხის გადაწყვეტა დღემდე ჭიანურდება. რა თქმა უნდა, ამ საკითხს ჩვენ უნდა მივხედოთ კომპოზიტორთა კავშირთან ერთად.

მუსიკალურ სამყაროში ახალგაზრდა ნიჭიერი და პროფესიულად მომზადებული კადრების დაწინაურების მაგალითები ჯერ კიდევ იშვიათია. ხელმძღვანელ პოსტებზე მათი დანიშვნა უფრო აქტიურად უნდა ხდებოდეს. დღეისათვის ამის ორი მაგალითი გავაჩინა (აჭარის სიმფონიურ ორკესტრში დირიჟორად დ. მუქერია, ხოლო ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში — რეჟისორად რ. ჭურღულია), და ეს მაგალითები უთუოდ დადებითად უნდა შეფასდეს. ამის საფუძველს იძლევა დ. მუქერიას ხელმძღვანელობით ბათუმში ჩატარებული კონცერტები, რაც დრა-

მატული თეატრის შენობაში მუსიკალური ორმაზათების ტრადიციის აღდგენის გეგმის ხმობს და ქუთაისის ფილიალში მოცინების ოპერა „ფიგაროს ქორწინების“ შესრულება ჭურღულიას ხელმძღვანელობით.

საქართველოს თეატრალური ცხოვრება შემოქმედებითი ძიებითაა აღსავსე. კიდევ უფრო მეტად იზრდება თეატრალური კოლექტივების პასუხისმგებლობა იმ იდეურ-მხატვრული ამოცანების გადაჭრის საქმეში, რაც განსაზღვრა დროის მოთხოვნამ საბჭოთა საზოგადოების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე.

ქართული საბჭოთა თეატრის მიღწევები ფართოდ გასცდა არა მარტო რესპუბლიკის, არამედ ჩვენი ქვეყნის ფარგლებსაც, და დღეს არცთუ იშვიათად მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თეატრის მოღვაწეები მსჯელობენ ქართული თეატრის ფენომენზე.

ერთგული თეატრის ასეთი ფართო აღიარება უპირველეს ყოვლისა დაკავშირებულია შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრთან და მის ლიდერთან რობერტ სტურუასთან, რომელმაც თავის შემოქმედებაში განავითარა ქართული საბჭოთა თეატრის რეჟისურის საუკეთესო ტრადიციები და თვისებრივად ახალ საფეხურზე აიყვანა იგი. რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლებმა — „კავკასიური ცარცის წრე“, „როინარდ III“ და „მეფე ლირა“ — საყოველთაო აღიარება მოუტანა ქართულ სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნებას. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი რამაზ ჩხიკვაძე მსოფლიოში ცნობილ და მოწინავე მსახიობთა რიგებში მოხსენიება. მეტად სასიხარულოა ის ფაქტიც, რომ მას 1988 წელს დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებით სოციალისტური შრომის გმირის წოდება მიენიჭა.

ყურადღებია ის ფაქტიც, რომ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე შემოქმედებით მოღვაწეობას შეუდგა თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა ერთი ჯგუფი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის გიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობით. მცირე სცენაზე განხორციელებულმა სპექტაკლებმა: „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ანა ფრანკის დღიური“, „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი“ ახალგაზრდა თაობის ერთგულ მაყურებელი მოუპოვა თეატრს.

აქვე უნდა ვავიხსინო ის დიდი წარმატება, რაც წილად ზედა მხოზარდ მყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლს — ნ. დუმბაძის „კუკარაჩას“ და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლებს — მ. ჯავახიშვილის „ჯავახის ხიზნებსა“ და ლ. ქიაჩელის „პაკი აბას“ საკავშირო ფესტივალზე, აგრეთვე კინოსამახიობის თეატრის სპექტაკლს „წითლისოფელი ასეა...“ ლენინგრადში.

თანდათან იხვეწება ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის მთელი საქმიანობა, გაჩნდა ახალი საინტერესო დადგმები — „მევიოლინე სახურავზე“, „კახაბერის ხმალი“ და სხვ.

მიუხედავად თანამედროვე ქართული თეატრის მიღწევებისა, ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებში მთელი რიგი საკითხები და პრობლემები საკმაოდ მწვავედ დგას და მათი წარმატებით გადაჭრა თეატრის ყველა მუშაკის პასუხისმგებლობის ამაღლებას მოითხოვს, რადგან დღევანდელთა განსაკუთრებულ მოთხოვნებს აყენებს თეატრის მოღვაწეთა წინაშე. თეატრალური პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ არსებულ პრობლემათა გადაწყვეტა გადაუდებელი ამოცანაა.

როგორც ცნობილია, თეატრი არ არსებობს მყურებლის გარეშე. დღევანდელი თეატრისა და მყურებლის ურთიერთდამოკიდებულება კი ძალზე დამაფიქრებელია, მითუმეტეს, რომ ეს საკითხი ბოლო წლებში სულ უფრო და უფრო მწვავე ხასიათსღებულობს. თეატრი ეძებს მყურებელთან კონტაქტის დამყარების ახალ გზებსა და საშუალებებს და ამ გზაზე არცთუ იშვიათად მიმართავს ხოლმე „საკასო“ სპექტაკლებს. ეს კი ხშირ შემთხვევაში, იწვევს სპექტაკლების მხატვრული დონის დაქვეითებას.

მყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის სოციოლოგიურ კვლევას წარმართავს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კონკრეტული სოციოლოგიის ლაბორატორია, მაგრამ ამ გამოკვლევათა შედეგები იშვიათად იქცევა ხოლმე თეატრალური საზოგადოებრიობისა თუ ამა თუ იმ თეატრის მსჯელობის საგნად.

სოციოლოგიური ლაბორატორიის ანკეტურმა მონაცემებმა ცხადყო, რომ მყურებელი უპირატესობას ანიჭებს თანამედროვე ქართულ თემატიკას, და, ცხადია, თეატრებმა ამ

მიმართულებით მეტი მონდომება უნდა გამოიჩინონ.

ჩვენი საზოგადოების გარდაქმნის ეროვნულ-საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და დრამატურგიას. მას ძალუძს ჩვენს სინამდვილეში არსებული კონფლიქტის მოძიება და შემდგომ თეატრის მიერ სცენურ სახეებში მისი ამტყველებით, მყურებელს ეძლევა საშუალება აირჩიოს არსებული მოვლენებისადმი სწორი ორიენტირი. სამუხებროდ, თანამედროვე ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში კარგად არის გამოქვეყნული ჩვენი დღევანდელთა, თუმცა რ. ინანიშვილის, თ. კილაძის, ლ. თაბუკაშვილის, შ. შამანაძისა და სხვათა ცალკეულ პიესებში თვალნათლივ ჩანს ჩვენი ცხოვრების პანორამა თავისი შუქ-ჩრდილებით. კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგია გამუდმებით ეძებს დრამატურგებთან მუშაობის ახალ ფორმებსა და მეთოდებს. ბიკინინაშვილი საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, მწერალთა კავშირისა და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ხელმძღვანელობით ყოველწლიურად ტარდება ახალგაზრდა დრამატურგთა სემინარები, რომელმაც უკვე გამოავლინა ახალგაზრდა ავტორთა მთელი ჯგუფი. ამას გარდა, სამინისტრო თეატრის მოღვაწეთა კავშირთან ერთად ცდილობს სისტემატურად თიანამშრომლოს დრამატურგებთან. ალბათ, მოვლენების მძაფრმა განვითარებამ, როცა საჯაროობა ცხოვრების წესად იქცა, ხოლო პუბლიცისტიკის გაბედულუბნამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა, დრამატურგებს მოვლენების დისტანციიდან გააზრების მოთხოვნილება გაუჩინა, რამაც გარკვეული პაუზა წარმოქმნა და ეს სიმპტომატურია არა მხოლოდ ჩვენთვის, არამედ საერთოდ საკავშირო მასშტაბითაც. ჩვენ იმის წინააღმდეგ ვართ, როცა ნაჩქარევ, უმწიფარ, თითქოსდა თემის აქტუალობით გამოჩნეულ პიესას გვთავაზობენ. თემა თემა, მაგრამ მთავარი მაინც ცოცხალი სახეები, სინამდვილიდან ამოზრდილი კონფლიქტი და აზრის აქტუალობაა.

რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთ-ერთი რთული და ჭერ კიდევ გადაუჭრელია კადრების საკითხი. დედაქალაქის თეატრები გადატვირთულია რეესიორებითა და აქტიორებით, მაშინ როდესაც რაიონის თეატრები პროფესიული კადრების ნაკლებობას

განიცდიან, რაც უარყოფითად მოქმედებს ამ თეატრების საერთო კულტურულ და მხატვრულ დონეზე. ამ პრობლემების მიზეზები ორი განზომილებით აღიქმება — ერთი მხრივ, მასპინძლების (ველუსისმობ ადგილობრივ ხელმძღვანელობას) გულგრილობა და, მეორე მხრივ, ახალგაზრდების მოქალაქეობრივი ინფანტილიზმი. საბედნიეროდ, ეს აზრი ყველა ქალაქსა თუ რაიონზე არ ვრცელდება. ზემოთქმული სრულიად არ გვათავისუფლებს ჩვენ უმოქმედობისაგან. — პირიქით.

ამასთან ერთად მოსაწესრიგებელია თეატრის როგორც ორგანიზაციული, ასევე ეკონომიკური ხასიათის მთელი რიგი პრობლემები, რომლებიც მეცნიერულ გააზრებას საჭიროებს. სწორედ ამ ამოცანის დასაძლევად მიეცა დასაბამი საკავშირო თეატრალურ ექსპერიმენტს. აქვე უნდა ითქვას, რომ საზოგადოდ, ექსპერიმენტი, ჩვენი ცხოვრებისა და დროის რეალურმა მოთხოვნებმა წარმოშვა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი თეატრის მოღვაწეები დიდი ხანია სასოებით მოელოდნენ გარდაქმნებს, ძალზე რთული აღმოჩნდა ინერციის გადალახვა. დრო კი არ ითმენს, ითხოვს რეალურ საქმეებს.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი ჯერ კიდევ ექსპერიმენტამდე რამდენიმე წლით ადრე ცდილობდა მიეგნო თეატრალური საქმის მართვის ახალი ფორმებისათვის. იგივე შეიძლება ითქვას კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრზეც, მაგრამ როგორც კი ექსპერიმენტმა თავისი კანონიერი უფლებები წამოაყენა და საქმისადმი ახლებური დამოკიდებულება მოითხოვა, ჩვენმა თეატრალურმა კოლექტივებმა ვერ შესძლეს ახალი წამოწყების სიკეთის ბოლომდე რეალიზება. თეატრალური საქმის რეორგანიზაცია ხომ გამიზნულია მალაპროფესიული, შემოქმედებითად დამოუკიდებელი და მიზანშეწონილად ფორმირებული კოლექტივის შესაქმნელად, რომელსაც, იალუქს თავისი რეზერვების გამოყენება და გამორიცხავს თავისი პრაქტიკიდან „ბალასტის“ ცნებას, რადგან დაუკავებელი დასის ნაწილი, როგორც წესი, თეატრში არაჯანსაღ შემოქმედებით ატმოსფეროსა და კონფლიქტურ სიტუაციებს ქმნის. ეს თავის მხრივ თეატრის იდეურ-მხატვრულ დონეზე მოქმედებს. არ

შეიძლება ეკონომიკური ფაქტორის როგორც კოლექტივის წევრების მატერიალური სტიმულების საფუძველზე დატრიალების წინაშე დავდეთ.

როგორც აღვნიშნეთ, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი გარკვეული გამოცდილებით შეხვდა ექსპერიმენტს. თეატრმა აქტიურად გამოიყენა მატერიალური სტიმულების სხვადასხვა ფორმა, მაყურებლებთან მუშაობის მრავალფეროვანი მეთოდები, საიჯარო ბრიგადული ფორმა ტექნიკური პერსონალისათვის, რეპერტუარის ფორმირება და ზრუნვა მსახიობთა ოსტატობის ამაღლებაზე და სხვა, ყოველივე ამან სასურველი შედეგები გამოიღო. რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში უდავოდ დიდი მთვლენა იყო ვერისის „დონ კარლოსი“, რომელიც დიდ მოთხოვნებს პასუხობს და შესრულების დონის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიღწევაა.

„მეფე ლირის“ წარმატებამ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში რამდენადმე უკან გადაწია თეატრის ხელმძღვანელობის წინაშე მდგომი ამოცანები. ექსპერიმენტის დაწყების დროს თეატრს გამოზნული ჰქონდა მრავალი მწვავე ამოცანის მოგვარება, ისეთის, როგორცაა მსახიობთა დატვირთვა, მისი რაციონალური გამოყენება, პარალელური სექტაკლების გამოშვება, გურჯაანის კულტურის სახლზე შეფთობა, რაც, სამწუხაროდ, თეატრმა ვერ განაზოციელა და ეს საკითხები ჯერ კიდევ ხორცშესხმის საწყის ეტაპზეა. თეატრის ხელმძღვანელობა თვითკრიტიკულად ეკიდება ამჟამად არსებულ მდგომარეობას. უთუოდ მხარდასაქვია თეატრის ორი უკანასკნელი ნამუშევარი. ლ. სამხომისის „ბედნიერი ბილი“ (რეჟ. გ. ანთაძე) და აკ. წერეთლის „სამგვარი სიყვარული“ (რეჟ. ლ. ბურბუთაშვილი). რასაკვირველია, ორივე დადგმა რობერტ სტურუას აქტიური თანადგომით განხორციელდა.

ექსპერიმენტის ჩატარების თვალსაზრისით სირთულეებმა იჩინა თავი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრშიც. და ეს მაშინ, როდესაც მის ცხოვრებაში არსებული მთელი რიგი სფეროების განახლების წადილი ჯერ კიდევ ექსპერიმენტის დაწყებამდე იგრძნობოდა თეატრში. ეს კი, ჩვენი აზრით, განაპირობა თეატრის ხელმძღვანელობასა

და მის სამხატვრო საბჭოს შორის უფლებების განაწილების ერთგვარმა დარღვევამ. სწორედ ამიტომაც აუცილებელია თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს უფლებებისა და პასუხისმგებლობის გაზრდა. სასოგადოდ, ეს ჩვენი პრინციპული პოზიციაა, რომელიც ყველა თეატრზე ვრცელდება და ამას თეატრებში არსებული სინამდვილე გვკარანახობს. თავის დროზე ჩვენი წინადადება იყო და მალე კანონის უფლებებს მოიპოვებს მიმდინარე თეატრალური ექსპერიმენტის დებულებაში ახალი პუნქტი, რომელიც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ანიჭებს გადაწყვეტი საიტყვის უფლებას.

ძალზე მტიკივწულად დგას თეატრების შემოქმედებითი შემადგენლობების ფორმირებისა და მსახიობთა დატვირთვის საკითხი. მათი შრომის ნორმირებისა და ანაზღაურების სისტემა არ ითვალისწინებს შემოქმედებითი მუშავის შრომის „რაოდენობასა“ და ხარისხს. როცა თეატრში არიან ნიჭიერი დაუტვირთავი მსახიობები, ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრის მუშაობა დაგეგმილია არასწორად. თეატრების მთელი ორგანიზაციული მუშაობა უნდა წარიმართოს ისე, რომ შედარებით სრული და ნაყოფიერი იყოს თითოეული მსახიობის, რეჟისორის პირადი წვლილი.

მიუხედავად არაერთი ძალზე საინტერესო პუბლიკაციისა, არასახარბიელო მდგომარეობაა თეატრალურ კრიტიკაშიც, მისი ხმა სუსტად ისმის, მაშინ, როდესაც კრიტიკა სისტემატურად უნდა აშუქებდეს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებს. ვფიქრობთ, რომ კრიტიკის გააქტიურებას მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს კულტურის სამინისტროსა და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის კრიტიკოსთა საბჭო, რომლის შემადგენლობაში სხვადასხვა თაობის კრიტიკოსები არიან გავრთიანებული. საბჭომ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაუთმოს პერიფერიის თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების გააქტიურებას მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით. არც ერთი სპექტაკლი შეფასების გარეშე არ უნდა დარჩეს.

ძალზე ცუდი მდგომარეობაა რეკლამის საკითხშიც. ყველამ კარგად იცის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს რეკლამის სასოგადოდ და, კერძოდ, ხელოვნებაში. ეს გარემოება ნაწილობრივ გამოწვეულია დაბალი პოლიგრაფიული ბაზით. მოცემულ ეტაპზე

ცდილობთ არსებული მდგომარეობის გამოსწორებას.

ქართულმა საბჭოთა სახვითმა ხელოვნებამ ამ ბოლო პერიოდში დიდ წარმატებებს აღწია, მოიპოვა ფართო აღიარება და განიმტკიცა საერთაშორისო ავტორიტეტი. შეიქმნა არაერთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ეანრში. რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებში თანდათანობით იზრდება სამხატვრო გულერების, მუზეუმების, საგამოფენო დარბაზების ქსელი, რაც დიდად უწყობს ხელს მშრომელთა იდეურ, ზნეობრივ და ესთეტიკურ აღზრდას.

ხალხთა მეგობრობის განმტკიცებასა და სულიერ დაახლოებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კონტაქტების გაღრმავებას მოძმე რესპუბლიკებისა და უცხოეთის ქვეყნების კულტურის მოღვაწეებთან, მხატვრებთან, შემოქმედებით ორგანიზაციებთან. მყარად მოიკიდა ფეხი გაცვლითმა გამოფენებმა დეკიზით: „ხალხთა მეგობრობა“, რომელიც ჩინებულ ტრადიციად დამკვიდრდა ჩვენში.

იცვლება მხატვართა თაობები, ყველა საუკუნეში კი ჭეშმარიტი მხატვრის ამოცანა უცვლელია — ემსახუროს მშვენიერებას, ემსაზრებ, რეალურად ასახავდეს ჩვენი ცხოვრების აწმყოს და ამით გაამართლოს თავისი მისია ხელოვნების, სასოგადოებისა და მომავლის წინაშე.

მეტი ყურადღება და დახმარება სჭირდებათ ახალგაზრდა მხატვრებს. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, ყოველწლიურად ცდილობს ამოუდგეს მათ მხარში, გაივის მათი გულისტკივილი, შეძლებისდაგვარად გადაუწყვიტოს ესა თუ ის პრობლემა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს საქმარისი არ არის, და მეტი ყურადღების გამოჩენაა საჭირო.

მიუხედავად ჩვენი უდიდესი სურვილისა და მონღომებისა, სრულად მაინც ვერ ვაკმაყოფილებთ მხატვართა მოთხოვნებს. მხატვართა მომარაგება პირველი საჭიროების მასალებით წლიდან წლამდე რთულდება და უარესდება (ტილო, ბაგეტები, ფუნჯები, ფერები, ქაღალდი). აუცილებელი მასალის ნაკლებობა არასახარბიელო მდგომარეობას უქმნის ჩვენს მხატვრებს შემოქმედებითი მუშაობაში.

ჩვენს საგამოფენო დარბაზებში ხშირად ეწყობა როგორც საკავშირო, ასევე რესპუბ-

ლოკური გამოფენები. დიდ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ 1987 წელს მოსკოვში ჩატარებული რეტროსპექტული გამოფენა, რომელიც მიემძღვნა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავს. ეს გამოფენა იმით არის აღსანიშნავი, რომ ჭერჭერობით ერთადერთია, როდესაც მოსკოველი დამთვალეობის წინაშე ძალზე ფართოდ იყო ექსპონირებული ყველა თაობის ქართველი მხატვრის ნამუშევრები.

მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართული სახვითი ხელოვნების პროპაგანდას როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს მიღმაც.

მომქმ ხალხთა მხატვრული კულტურების შემდგომი დაახლოებისა და ურთიერთგამდიდრების ამოცანების გადასაწყვეტად მიმდინარეობს გაცვლითი გამოფენების მოწყობა, მაგალითად, ლ. გუდიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენა ერევანსა და ბაქოში, „ქართული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენა“ ტაილსა და კურგანში. თბილისის მხატვრის სახლი თითქმის ყოველ თვე მასპინძლობს გამოფენებს მომქმ რესპუბლიკებთან.

ყველას ახარებს ჩვენი სახელოვანი მოქანდაკეების მერაბ ბერძენიშვილისა და ელგუჯა ამაშუკელის ფართო აღიარება, მათ მიერ დასახული საინტერესო შემოქმედებითი გეგმები.

ქართველი მხატვრები რომ პოპულარობით სარგებლობენ უცხოეთში, ამის ნათელი დადასტურებაა თუნდაც საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის — კოკი მხარაძის ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა, რომელიც წარმატებით ჩატარდა მოსკოვში, ინდოეთის საელჩოში, აგრეთვე რესპუბლიკის სახალხო მხატვრების: ზ. ნიყარაძის, ე. კალანდაძის, თ. მირზაშვილის, თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტის რ. ფეტვიანიშვილის და თვითნაწველი მხატვრის ი. მელაშვილის ნამუშევრების ექსპოზიცია ავსტრიის დედაქალაქ ვენაში.

საზღვარგარეთის ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის დამყარების კარგი მაგალითია კოტე და მერაბ მერაბიშვილების მიერ შესრულებული შ. რუსთაველის ბიუსტი, რომლის დადგმაც უახლოეს მომავალში გათვალისწინებულია უნგრეთში, გარდა ამისა, თბილისში და-

იდგმება ვასილი საუკუნეების ცნობილი მხატვრის მიხაი ზიჩის ბიუსტი, რომლის ავტორია უნგრელი მოქანდაკე შანდორ კიში. ახალგაზრდა მხატვართათვის აღნიშნულ მხარეში იყო სსრკ მხატვართა კავშირის თავმჯდომარის — ანდრეი ვასნეცოვის გამოსვლა მხატვართა კავშირის პლენუმზე, სადაც მან ყურადღება გაამახვილა სადღეისო პრობლემებზე და აღნიშნა, რომ საჭიროა ხელოვნებათმცოდნეება და ისტორიკოსებმა ფართოდ გაშალონ შემოქმედებითი ძიებები. ჩვენთვის ეს მეტად ყურადსაღებია, რადგან დაგროვილია აურაცხელი მასალა, რომლის შესწავლა-დამუშავებაც, კლასიფიკაცია გადაუდებელია, აუცილებელია ბეჭდვითი ორგანოს დაარსება, უფრო სწორად კი აღმანახ „სპექტრის“ რეგულარული გამოცემა, რომელიც მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ამ პროცესის დაჩქარებას.

ყურნალის საცდელი ეგზემპლარი (20 ცალი) დაიბეჭდა და საქართველოს მხატვართა ყრილობაზე აღინიშნა კიდევ მისი დონე. ეს საკითხიც უთუოდ ბოლომდე მისაყვანი.

ასევე სასურველია ერთდროული გახეობის — „მხატვარი“ — ყოველ კვარტალში გამოცემა. თუმცა ისიც საგულისხმოა, რომ ზნობრად არის საუბარი მასალათა ნაკლებობაზე, ალბათ ამ პრობლემას სათანადო ბაზის შექმნა მოხსნის. ვფიქრობ, აუცილებელია ჩამოყალიბდეს საინფორმაციო ცენტრი კულტურის მუშაკთათვის, რომელიც მოიძიებს საინტერესო მასალებს მსოფლიოს პრესიდან, გაზრდის ხელოვნების მუშაკთა თვალსაწიერს, დიდ დახმარებას გაუწევს ხელოვნებათმცოდნეებს, თეატრმცოდნეებს, მუსიკისმცოდნეებს და საერთოდ ყველა დაინტერესებულ პირს. ეს საკითხი ნაწილობრივ გვარდება საჯარო ბიბლიოთეკის მიერ და მომავალში მასალა მეტად ხელმისაწვდომი უნდა გახდეს.

წინ გადადგმულ ნაბიჯად ჩავთვლით, თუ მოხერხდა მხატვრებზე ბუკლეტების, კატალოგების, ალბომების უფრო ინტენსიურად გამოცემა, რომლებიც სათანადო წარმოდგენას შეუქმნიან რესპუბლიკის მოსახლეობას მნიშვნელოვან მხატვრულ პროცესებზე.

ბევრი პრობლემაა საგამოფენო დარბაზების ირგვლივაც. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის სახლი დიდ მუშაობას ეწევა, სარეზერვო გამოფენები ორჯერ მაინც აღე-

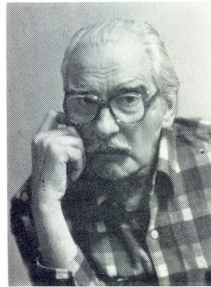
მატება საგვეგმოს. ამ მდგომარეობას კიდევ უფრო ამწვავებს კაპიტალური შეკეთების გამო სამხატვრო ვალერის დახურვა. იგი სახალწლოდ გაიხსნება. ამიტომაც რთულდება რესპუბლიკური გამოფენის — „თბილისი და თბილისელები“ მოწყობა. ამასთან დაკავშირებით, სასურველია მკტი ყურადღება მიექცეს კერძო, კოოპერატიული საგამოფენო დარბაზების დაარსებასაც, სადაც მოხდება არა მხოლოდ ნამუშევართა გამოფენა, არამედ მათი გაყიდვაც, რაც ნაწილობრივ მაინც გადაჭრის მხატვართა მატერიალური დონის პრობლემასაც.

მართალია, საგამოფენო დარბაზების რაოდენობასთან შედარებით უკეთესი მდგომარეობა გვაქვს სახელოსნოების თვალსაზრისით, მაგრამ ეს როდი ხსნის კერძო სახელოსნოების პრობლემას, რადგან დღეს მრავალი ნიჭიერი მხატვარი მუშაობს სავსებით შეუფერებელ პირობებში, ამიტომაც კვლავ გვმართებს ზრუნვა ამ მიმართებითაც.

სამუშაო პირობების თვალსაზრისით ასეთ-სავე მდგომარეობაში იმყოფება ახალგაზრდა მხატვრების უმრავლესობა. მართალია, თბილისის მხატვრის სახლში არის შემოქმედებითი სახელოსნო და იგი კარგ სამსახურს უწევს ახალგაზრდებს, მაგრამ იგი მაინც ვერ აუღის ახალგაზრდა მხატვართა მოთხოვნებს. ალბათ, ნაწილობრივ ამ ვითარებითაც აიხსნება ახალგაზრდა მხატვრების მზარდი დაინტერესება კომბინატში მოღვაწეობით.

„ყოველივე საუკეთესო, რაც შეუქმნია საბჭოთა ხელოვნებას უკანასკნელი წლების მანძილზე, — აღნიშნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ახს. მ. ს. გორბაჩოვმა — ყოველთვის განუყოფლად იყო დაკავშირებული პარტიისა და ხალხის მთავარ საქმეებთან და საზრუნავთან. უეჭველია, რომ ახალი ამოცანები, დღეს რომ ვწყვეტთ, ღირსეულ გამოხმაურებას ჰპოვენ მხატვრულ შემოქმედებაში, რომელიც ჩვენი სოციალისტური ცხოვრების სიმართლეს ამკვიდრებს.“

ამ სიტყვებში გატარებული აზრი ხელოვნების თითოეული დარგის მუშაკისათვის სამოქმედო პროგრამაა. ღრმად მწამს, რომ ჩვენი სახელოვანი მოღვაწეები, ნიჭიერი შემოქმედი ახალგაზრდობა ღირსეულად ვაართმევთ თავს მათ წინაშე მდგარ მეტად საპასუხისმგებლო ამოცანებს.



ფიქრი თეატრის გარშემო

მიხეილ თუმანიშვილი

ბაშინი ახალი პიესა მომიტანეს. ყველაფერი გადავდე და გულსისყურით შევუღდე კითხვას. პირველი მოქმედების შემდეგ ინტერესი თანდათან გამიქრა და შიშით დავიწყე ფიქრი იმაზე, რა არასასიამოვნო საუბარი მელოდია ავტორთან. თავს ვიწმუნებდი: პიესა რომ ყოფილიყო ცხოვრებისეული, დამაჯერებელი, მაღალმხატვრული დონის, ხომ მაშინვე დავიწყებდი მასზე ფიქრს, როლებს გავანაწილებდი და სპექტაკლს დავდგამდი. ამ გამოგონილი, ხელოვნური, მკვდრად დაბადებული პიესის დღევანდელი არ შეიძლება. ვის რად უნ-

და ასეთი პიესა?! განა არა სჯობს, ისევ კარგ პროზაზე ან კლასიკაზე ვიწვალო, იქნებ რამე გამომივიდეს! ჩვენს თეატრს სასწრაფოდ სჭირდება კარგი პიესა. და ვერაფერს დამარწმუნებს, რომ მსოფლიოში არსებობს რეჟისორი, რომელიც უნარს იტყუდა ასეთ დრამატურგულ ნაწარმოებზე. მაშ რაშია საქმე? ალბათ იმაში, რომ ნამდვილი, კარგი პიესის დაწერა მართლაც ძალზე რთულია, იქნებ პოემაზე ან რომანზე უფრო რთულიც. ხომ არ დაიწყოებთ თავის მოტყუებას — დიდი ხანია შალალმატურული, თანამედროვე პიესა არ წავგიკითხავს, არც რუსეთში და არც ჩვენთან. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ აუცილებლად დაიწერება.

რამდენიც არ უნდა ვიმსჯელოთ, ვიკამათოთ, პიესა, ლიტერატურა — ფუძეთა ფუძეთა თეატრალური ნაწარმოებისა.

ჩემი თეატრალური ახალგაზრდობის ყამს ეს პრობლემა არ არსებობდა, არავინ კამათობდა იმის შესახებ, რა უფრო მთავარია — დრამატურგია თუ რეჟისურა? ყველა თვლიდა, რომ მსახიობი თეატრალური ხელოვნების საფუძველია. დრამატურგი კი ქმნის თეატრალური ხელოვნების შინაარსს. ეს ლიტერატურის განსაკუთრებული სახეობაა და მას თეატრის გარეშეც შეუძლია არსებობა. (ამას წინათ გრიგოლ რომაქიძის პიესები გადავიკითხე. შესაძლოა ისინი ვიღაცას მოსწონდეს, ვიღაცას — არა, მაგრამ როგორც ლიტერატურულ ფაქტს — თავისთავადი ღირებულება აქვს).

მსახიობის ხელოვნება მთავარია თეატრში, დრამატურგია — წამყვანი. რეჟისორმა უნდა მოძებნოს დრამატურგის სტილის თავისებურება (გრძნობათა ბუნება) და თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტი მას დაუწყვემდებაროს.

ასე იყო მაშინ, როდესაც ქმნიდნენ გ. მეიერჰოლდი, ე. ვახტანგოვი, კ. მარჩანიშვილი, ს. ახმეტელი. ისინი კი არაფრით არ შეიძლება დრამატურგის რეჟისორ-მსახურებად ჩათვალოთ. არანაირი დაქვემდებარება არ ახასიათებდათ; პირიქით — წარმოსახვის თავისუფლება, დადგმის არაჩვეულებრივი ხატოვანება და ამასთანავე, არაჩვეულებრივი პატივისცემა დრამატურგისა. მათი კამათი არამც და არამც არ ეხებოდა დრამატურგის მნიშვნელობას, როლს თეატრის ხელოვნებაში (თავად მეიერჰოლდი არ წერდა განა: „ლიტერატურა კარნახობს თეატრს“-ო). ისინი კამათობდნენ

სპექტაკლის სტილიზტიკისა და პირობითობის, თეატრალური თამაშის წესისა და ბუნების გარშემო, ისინი ნატურალისტური თეატრის დოგმის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. მარჩანიშვილი ან შემიძლია დავეთანხმო იმას, რომ თეატრები ქართულ პიესებს არ დგამენ. სანდრო შრეველიშვილის თეატრი ახალგაზრდა დრამატურგთა ლაბორატორიად იქცა. ანდა ავიღოთ თუნდაც უკვე ყველასათვის მრავალჯერ ცნობილი შ. შამანაძის პიესების მსგავლობის ისინი საქართველოს თითქმის ყველა თეატრმა დადგა. არა მგერა, რომ კარგი პიესა ყველა თეატრმა მაშინვე არ დაიტაცოს დასადგმელად. ჩვენ, რეჟისორებს თუ თეატრების ლიტერატურული ნაწილის გამგეებს, ძალიან ბევრი პიესის კითხვა გვიწევს. ისინი მოქვედრამატურგებს — პროფესიონალებსაც და არაპროფესიონალებსაც, მაგრამ კარგ პიესას იშვიათად თუ წააწყდებით. ეს ბუნებრივიცაა. პიესა, პირველ ყოვლისა, დიდი ლიტერატურა უნდა იყოს. რატომ არის, რომ ნ. დუმბაძის ლიტერატურა მთლიანადაა გადატანილი თეატრალურ ენაზე? სწორედ იმიტომ, რომ უპირველეს ყოვლისა, ეს დიდი ლიტერატურაა, თავისი ბუნებით კი უაღრესად თეატრალურია. ჩვენ კარგი პიესის დაბადების მუდმივ მოლოდინში ვართ.

დრამატურგი, მით უფრო თუ ის ახალგაზრდაა, თეატრით უნდა ცხოვრობდეს, ხშირად უნდა ესწრებოდეს სპექტაკლებს, რეპეტიციებს. სემინარებზე ხშირად ვლაპარაკობთ ამის შესახებ, სინამდვილეში კი დრამატურგი თეატრში იშვიათი სტუმარია.

არ ღირს კამათი იმის შესახებ, რომ ქართული თეატრის საფუძველი ქართული ლიტერატურა უნდა იყოს. ეს ისედაც ნათელია ყველასთვის. ან კი შეიძლება სხვაგვარად იყოს?! „ბაკულას ღორები“, ანდა „წუთისო-ველი ასეა...“ ჩვენს თეატრში მსახიობებისა და რეჟისორებისათვის ბევრად ძვირფასია და ახლობელია, ვიდრე მოლიერის „დონ კუანი“, გაბრიამის მიერ გაქართულებული „პატარა ქალაქი“ უფრო გასაგებია, ვიდრე უცნობი პიუსტონი. მე, პირადად, არ მესმის იმ რეჟისორებისა, არაჩვეულებრივი დაყინებით რომ დგამენ პინტერს, იონესკოს, ბეკეტს, რომელთა ბუნება ჩვენთვის სრულიად უცხოა და არც ბოლომდე გასაგები.

რისთვის ვკამათობთ, რისთვის ვმართავთ დისპუტებს? ვარკვევთ, ვინ არის დამნაშავე იმაში, რომ თეატრში ცოტაა ქართული პიესა?



გაბრიელ
ბენა სპექტაკლიდან

სად, რომელ ქვეყანაში გვეგულება დღეს-დღეობით კარგი თანამედროვე პიესები? საბჭოთა კავშირში, ყოველ შემთხვევაში, მათი სიუჟე არ შეიმჩნევა. უკვე რამდენი წელია მესმის თეატრების მიმართ გამოთქმული ერთი და იგივე ბრალდება, თეატრები კი ყოველთვის ქართულ მასალაზე მუშაობას უფრო ცდილობდნენ, ვიდრე არაქართულზე. საუკეთესო პიესები რჩება მომავალ თაობას, შემთხვევითი — უკვალოდ ქრება.

ამდენს ვკანაობთ, სპექტაკლებს კი ასე ცოტას ვდგამთ! ადრე ხან ერთ, ხან მეორე თეატრში ცხადდებოდა პრემიერა, ანონსი. ერთი სეზონის განმავლობაში ბევრი ახალი დადგმის ნახვა შეგვეძლო, აღტაცებული ვრჩებოდით მსახიობთა მიერ შექმნილი ახალი სახეებით; ზოგი რამ მართლაც კარგი იყო. ზოგიც — ნაკლებად, მაგრამ ნამდვილი თეატრალური აღმოჩენებიც ხომ იყო (ვერიკო, სესილია, სერგო, ვასო, აკაკი)... ერთ სპექტაკლს რამდენჯერმე ვნახულობდით. რატომ ხდებოდა ასე? ალბათ, იმიტომ, რომ ერთმანეთისაგან განსხვავებული სპექტაკლები იდგმებოდა, რეჟისორებიც — ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულნი — კამათობდნენ, უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს. შესაძლებელი იყო განსხვავებულ სტილთა თანაარსებობა და მოულოდნელი სამსახიობო აღმოჩენები. ყველანი გავრბოდით სესილიას „ელისაბედის“ სიანახავად, რომ კიდევ ერთხელ დაემტკბარიყავით მსახიობის წარმატებით, განგვეცადა, სიამოვნება მიგვეღო მისგან! დღეს კი სულ უფრო მეტს ვლაპარაკობთ იმის თაობაზე, ვინ ვის კლავს: რეჟისურა მსახიობებს, თუ მსახიობები რეჟისორს. ან იქნებ კულტურის სამინისტრო არ გვაძლევს თავისუფლებას? მაგრამ ხომ მივიღეთ ეს თავისუფლება. ოღონდ, რომ არ ვიცით როგორ მოვიხმაროთ იგი! თავისუფლება კი არა, ჩვენ გვეჭირდება ახალი, არაჩვეულებრივი როლები და სხვადასხვანაირი სპექტაკლები, თეატრებს შორის შემოქმედებითი შეჯიბრი, ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოების შექმნის სურვილი — აი, რა გვეჭირდება. გარდაქმნა კი არ არის საჭირო, საჭიროა შექმნა, მუშაობა, სპექტაკლების დადგმა, დღედაღამ შთაფრებული რეპეტიცია, ძიება, ახლის მოსინჯვა, თავის საქმეში შეყვარებული კოლექტივის შემოკრება და კიდევ, უმთავრესი — ყოველივე ამისგან არაჩვეულებრივი სიამოვნების მიღება.

დღევანდელი თეატრი, ისევე როგორც ყოველგვარი უსარგებლო საქონლით გადატენილი ჩვენი მაღაზიები, „პოზიციური“ სპექტაკლებითაა სავსე. ჩვენ კი გვიკვირს, თეატრალური დარბაზები სულ უფრო და უფრო რომ ცარიელდება. ვასაგებია, რომ მასურბელი საინტერესო ვიდეოკასეტის ნახვას ამჯობინებს. როგორც ჩანს, ჩვენ ყველანი რადიკაში ვცოდავთ.

დღეს ხშირად წერენ და ლაპარაკობენ „აგრესიული რეჟისურის“ შესახებ, რომ რეჟისურა კლავს ცოცხალი მსახიობის თეატრს. „აგრესიულ რეჟისურაში“, როგორც ჩანს, უსულდგმულობა ივლენსხმება. აგრესორი — მტაცებელია, მძარცველი! ასეთია ამ სიტ-

ყვის მნიშვნელობა. ხაზი მინდა გავუსვა იმას რომ როდესაც ამ პრობლემას ვეხები, რ. სტურუს რეჟისურა მხედველობაში არა მაქვს. ეს განსაკუთრებული შემთხვევაა, განსაკუთრებული ნიჭი. მას შეიძლება არ დაეთანხმო, მაგრამ არ აღიარო იგი, არ შეიძლება. უბედურება ის არის, რომ ზოგი არამხატვარი, არაშემოქმედი, ანდა სულ სხვა ბუნების მქონე რეჟისორი ცდილობს მიხაძოს ამ რეჟისორს, გამოიყენოს მისი ძიებები და მონაპოვარი.

რამ გამოიწვია ჩვენი სპექტაკლების სულიერი გაღარბება?! პირველ რიგში ჩვენივე დანაკრებულელებამ პიესისადმი. თითქოს იგი სპექტაკლისათვის დაწერილი სცენარი იყოს (როგორც კინემატოგრაფიაში), რომელიც შეიძლება შენ გემოზე დაჭრა, დააქუცმაცო. ეს რალაც გაუგებრობაა! პიესა — ფუძეა სპექტაკლის. წინათ მონტაჟსაც, თუკი ის დაიშვებოდა (მარჯანიშვილი, ახმეტელი), ძალზე ფრთხილად ეკიდებოდნენ, ცდილობდნენ არ დაერღვიათ პიესის ქარგა. პიესა — ხელოვნების დასრულებული ნაწარმოებია. მოცარტის მუსიკის დაქუცმაცება არ შეიძლება — სულ სხვა მუსიკა გამოვა. ალბათ შეიძლება მისი ახლებურად ორანჟირება, მაგრამ ორანჟირებას თავისი ავტორი ჰყავს. აფიშაზე იბეჭდებოდა „შექსპირი-ბრეხტი“. თავად შექსპირიც იღებდა სხვის პიესებს და შემდეგ თავისებურად გადაწერ-გადააყეთებდა, მაგრამ ხელს აწერდა — „შექსპირი“. კარგად ვერ გამოგია ბოლომდე, რად დასჭირდა გოგი ქავთარაძეს ხელახლა გადაეწერა გორკის „ფსკერზე“?! ალბათ, იმიტომ, რომ მასალა და პრობლემა მოეახლოვებინა დღევანდელი სათვის. მაინცდამაინც ამას ვერ დავეთანხმები, მაგრამ შესადავებელიც არაფერი მაქვს, რადგანაც გოგომ აფიშაზე ხაზგასმით აღნიშნა — პიესა მე დაწერეო. ისევე, როგორც „ბახ-ბუზონის“ შემთხვევაში და ა. შ. ავტორისეული ბუნებისადმი, მისი სულისადმი უფაქიზესი დამოკიდებულება — თეატრის უპირველესი კანონია.

გადავიკითხე რობაქიძის პიესა „ლონდა“ და თავად ლიტერატურისაგან უდიდესი სიამოვნება მივიღე. არის მასში რალაც სიღრმისეული, ფარული, როგორც ბახის მუსიკასა და ხალხურ მრავალხმიანობაში. ნაწარმოების ინტერპრეტაცია ყოველთვის იყო შემსრულებლის უფლება, მაგრამ თუკი ჩვენ ამ პიესაში დავარღვევთ ანტიკურობის პრინციპებს და

მოქმედების მოედანზე, მისტერიოლოგურ თეატრის ატმოსფეროში გადავიტანთ, სულ სხვა რასმე მივიღებთ, შესაძლოა, რომ სანახაობა ამ გადაადგილებით უჩვეულო კულტურის წარმოსდგეს, მაგრამ სურნელება და სტრუქტურა რობაქიძისეული ამ უცნაური ლიტერატურისა, მისი სიღრმისეული არსი კი უეჭველად დაიკარგება.

ყოველი ნაწარმოები დადგმისას მის ხელახლა გადაკითხვას ითხოვს. ოდესღაც აქტუალური დროთა განმავლობაში თავის სიმძაფრეს კარგავს და პირველ ადგილს იკავებს ის საკურობროტო, რაც დღეს არის საზოგადოებისათვის ამაღლებული და საწუხარი. ეს ბუნებრივიცაა. მაგრამ თუ ნაწარმოებს, რომელსაც დღეს თეატრი ირჩევს დასადგმელად, აქტუალობის ხაზგასმის მიზნით გამოვიცლით სულს და მის სანაცვლოდ სხვას ჩავებრავთ, ნაწარმოები დაკარგავს თავის სულიერებას. როგორც ჩანს, დადგა პიესა იმგვარად, როგორც ის არის დაწერილი, ამავე დროს მოუხანო საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტა და მისი შესატყვისი თეატრალური თამაშის წესი — გაცილებით რთული და პრობლემატურია.

რაც შეეხება მონტაჟს: ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, როგორ ვაკეთებ მას. ეს

სცენა სპექტაკლიდან „წამება დედოფლისა“



ისეთივე რთული ოპერაციაა, როგორც ადამიანის ცოცხალ ორგანოთა გადანერგვა — ტრანსპლანტაცია; გადანერგვილი გული ანდა თირკმელი, როგორც უცხო სხეული, შესაძლოა მიიღოს ან არ მიიღოს ორგანიზმში. რეჩეისორის ამოცანაა ისე გადააკეთოს პიესა, რომ მან ავტორისეული სული არ დაკარგოს. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, როდენ ფრთხილად ჩაატარებ ამ ოპერაციას. ვაკეთებ კი მე თვითონ მონტაჟს? ალბათ ვაკეთებ, მაგრამ დედამატივ ავტორისეული სტრუქტურა არ დავარღვიო. მაგალითად, პოლონის „დონ უჟანა“ სუფლიორი რომ ამ შეშეყვანა, მაშინ სულ სხვა სპექტაკლი იქნებოდა. არც ერთი პეკარი, არც ერთი სიტყვა გენიალური ტექსტისა შეცვლილი არ არის. თ. ჩხეიძემ თავისი სპექტაკლი „ოტელი“ პიესის ფინალური სცენით დაიწყო, დასაწყისი მოაშორა, მაგრამ შ. აღსაბაძის ცნობილი სპექტაკლიც, რომელშიც ა. ზორავე თამაშობდა, ხომ ასევე პირველი სურათის გარეშე გადიოდა. ძალიან მომწონს თემულის სპექტაკლი, თუმცა ხომალდის შიგნით მთელი მოქმედების გადატანა მეჩამუშა: ამაში არის რაღაც არაბუნებრივი. ჩვენ, რეჟისორები, ყველაფერს ამას იმის შიშით ვიგონებთ, რომ მაყურებელმა არ მოიწყინოს, ასეთი თეატრალური გადაწყვეტის მაგალითები უამრავია. თავის დროზე, რეჟისორი საშა მიქელაძე ამას „ცუდლუტობას“ ეძახდა და როდესაც ჩემს სპექტაკლებშიც შენიშნავდა, ძალიან მწყინდა.

იქნებ ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ მსახიობებთან მუშაობას გადავეჩვიეთ? უმკობესია სხვაგვარად დასვა შეკითხვა: ვიცი თუ კია, როგორ უნდა მსახიობთან მუშაობა (ჩემს თავზე ვლაპარაკობ)? ყოველმა ჩვენთაგანმა რაღაც უმთავრესი, ყველაზე მნიშვნელოვანი უნდა გაიხსენოს. აი, მაგალითად, როგორ მუშაობდა, რით იყო დაკავებული რეპეტიციებზე თუნდაც ვასო ყუშიტაშვილი? როგორც ამბობენ, მას კარგად სცოდნია და ყვარები მსახიობებთან მუშაობა. თავად ჩვენ, რეჟისორებმა დავკარგეთ რაღაც მნიშვნელოვანი, დავივიწყეთ, როგორ იქმნება სცენაზე ცხოვრება. იქნებ პიესის გადაკეთება, ანდა სპექტაკლის გადაწყვეტა უფრო ადვილია, ვიდრე მსახიობებთან მუშაობა და მიღწევა იმისა, რომ სცენაზე მხატვრული სახე იბადებოდეს? ალბათ.

ამ ცოტა ხნის წინათ ერთმა რეჟისორმა შეკამათებისას მითხრა:

— განა საჭიროა დავდგათ ისე, როგორცაა დაწერილი პიესა? თქვენ ხომ გვასწავლიდით, რომ პიესის საკუთარი გადაწყვეტა უნდა მოვნახოთ?

— ალბათ, ცუდად გასწავლეთ. უნდა ავირჩიოთ კარგი, მაღალმხატვრული პიესა და დავდგათ, ანდა ავიღოთ სხვა, თუკი ის წინა არ მიესადაგება იმ სათქმელს, რისი გამონატვაც გვსურს. რატომ უნდა „გაწვლოთ“ პიესა, რატომ უნდა ვიპოვოთ „ილაპარაკოს“ ის, რაც მასში არ არის.

ეს ყველაფერი, სამწუხაროდ, ჩვენი შეცდომებია და არა „აგრესია“.

ამბობენ, რომ რეჟისურა კლავს ცოცხალ თეატრს. სახელდობრ, ვიზეა საუბარი? მეცა კუჭუხიძეზე თუ შალვა გაწერელიაზე, რომლებმაც იციან და უყვართ მსახიობებთან მუშაობა და, ყველაფრით ჩანს, მსახიობებსაც უყვართ მათთან მუშაობა?! გოგი ქავთარაძეზე, რომელმაც ასე ასწია მსახიობის ოსტატობის დონე სოხუმის თეატრში?! თემურ ჩხეიძეზე? გიგა ლორთქიფანიძეზე, რომელიც ა. პოპოვის და მ. კნებელის მოწაფე და მიმდევარია?! ვიზეა საკუთრივ საუბარი? გიზო ყორღანიძეზე, ლევან მირცხულავასა და ალექსანდრე ქანთარიაზე? იქნებ ჩემზე, აკი ბავ-

სცენა სპექტაკლიდან „ბაკულას ღორბა“





შვივით გამათხზა ფიქრია შალამბერიძემ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე „აგრესიის“ გამო „შეშლილის წერილებში“.

მაგრამ მე ყოველთვის ვცდილობდი გამეღვიძებინა მსახიობში მისი უნარი, მისი ბუნება და შემოქმედებითი პროცესისაკენ წარმემართა იგი. რასაკვირველია, ყოველთვის არ გამოდიოდა ის, რაც მინდოდა. მაშ მე თუ არა, ვინდაა ეს აგრესორი? ყოველი ჩვენთაგანი თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობისდაგვარად ირჩება. ჩვენ არ ვართ აგრესორები, უბრალოდ, დავკარგეთ მუშაობის რაღაც საიდუმლოება და ვერ გვიპოვია ვერაფრით. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, თუ ძებნას დავიწყებთ — აუცილებლად ვიპოვით კიდევ. ოღონდ უნდა ვეძიოთ და არა სხვის წამბაძველობას შევუდგეთ.

გაუთავებლად ვკამათობთ იმაზე, ვის ხელთაა თეატრი — რეჟისორის, მსახიობებისა თუ ჩინოვნიკების. ამბობენ, რომ მსახიობის ხელოვნება მიიჩქმალა, მეორე პლანზე გადავიდა. ვინ არის დამნაშავე? დარწმუნებული არა ვარ, რომ მხოლოდ რეჟისორის ბრალია. ზოგჯერ, ალბათ მოხუცებულობით, მგონია, რომ თეატრი, თეატრი — ტაძარი გასასვლელ ეზოდ გადაიქცა: ყველა სადღაც გარბის, ჩქარობს, ზოგჯერ შემოირბენენ რეპეტიციებზე, გადაფურცლდებიან როლს — „გასაგებია, გასაგებია“... და ისევ სადღაც გარბიან. ხომ არ გგონიათ, ვინმე სხვაზე მაქვს საუბარი? კინოსა-

ხიობთა ახალგაზრდა კოლექტივზე, ჩემს თეატრზე მოგახსენებთ. კეშმარიტი ხელოვნება ყურადღების არაჩვეულებრივი დაძაბვამოკრების, სულიერისა და ფიზიკურის სრულად გაცემის შემთხვევაში იქმნება მხოლოდ, თუ გნებავეთ — სიჩუმეში, და მაშინაც კი ყოველთვის როდი გამოდის ის, რაზედაც ოცნებობდი.

საკუთრივ რაზე გვაქვს დისკუსია? იმაზე, რომ ჩვენი თეატრები ცუდ მდგომარეობაშია? ვინ თქვა? ჩვენი თეატრები მსოფლიოს არენაზე გავიდნენ. აკადემიურ თეატრებს ამჯერად არ ვგულისხმობ. ვინ იფიქრებდა, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთვრებულთა პატარა ჯგუფი, კინოსტუდიისა და კინოკომიტეტის დახმარება-მფარველობით თეატრად ჩამოყალიბებული, სავასტროლოდ ესპანეთში ან სამხრეთ ამერიკაში წავიდოდა!

ჩვენში დარჩეს და, რა გვიდა საამხრეთ ამერიკაში? იქ გველოდებიან სწორედ! თეატრი, პირველ ყოვლისა, თავისი ქუჩისათვის, თავისი უბნისათვის, თავისი მაყურებლისათვის უნდა არსებობდეს. მოვწონვართ თუ არა ჩვენს ქუჩას — აი, რა არის საკითხავი; აი, ეს უნდა ვახდეს ჩვენთვის მთავარი კრიტერიუმი. იქნებ ღირდეს ცოტა დაფიქრება, ყურადღების შეჩერება იმაზე, რომ როდესაც „ღონ ქუჩას“ ვაჩვენებთ მთელ მსოფლიოს, ამასობაში საკუთარ თეატრში მუშაობა არ დაგვაფიწყდეს, სხვადასხვა ადგილის გაუთა-

ვებელი ცვლა ჩვევად არ გადაგვექცეს; არ დაგვჩემდეს აჩქარება, ფაცი-ფუცი, ისეთი განწყობილებით მუშაობა, რომ რაც შეიძლება სწრაფად შევაკოწიწოთ სპექტაკლი და პიდა!.. მაშინვე ჩვენი ქუჩის საზღვრებს გარეთ, ქვეყნის გადასაკარგავში გავაქანოთ. მერე კი ვიდგოზე ჩაწერილი უცხოელი მაყურებლის ტაშით და ოვაციებით ჩვენი მეზობლები გვაკვიროთ. ეს ყველაფერი ძალიან კარგია და, ალბათ, საჭიროც. მაგრამ ყოველდღიური შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრისათვის კიდევ უფრო საჭირო და მნიშვნელოვანია. ეთიკა, რეჟიმი თეატრისათვის გარდაუვალი, პირველი აუცილებლობაა. ხელოვნება ვერ გულის აჩქარებას. წარმატებით დავევირგინებელი ყოველი სპექტაკლი — ეს ხომ შემოქმედებითი აღმოჩენაა და არა უკვე ცნობილის განმეორება.

თეატრის შესახებ დაწერილ სტატიებში ხშირად შეხვდებით რეჟისურის მიმართ გამოთქმულ საყვედურს იმის თაობაზე, რომ რეჟისურა, რბილად რომ ვთქვათ, სამსახიობო ხელოვნებას აფერხებს, არ უწყობს ხელს. არ ვარ დარწმუნებული, რომ მხოლოდ ჩვენ, რეჟისორებს მიგვიძღვის ამაში ბრალი. ხშირად მიფიქრია, ნუთუ მეც არ ვაძლევ მსახიობებს შემოქმედებით თავისუფლებას? შევეცდები, რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება მივანიჭო. მაგრამ ვშიშობ, რომ ისინი დაიბნევიან, ვერას გახდებიან და რეპეტიციებზე კვლავინდებურად დაიწყებენ მსჯელობას არა იმაზე, თუ როგორ უნდა ითამაშონ თავისი რო-

ლი, არამედ იმაზე თუ როგორ უნდა დაედგას სპექტაკლი. საერთოდაც, დღესდღეობით თეატრში ყველა რეჟისორული მოქმედება ლემებით არის შეპყრობილი რატომღაც. ყველა ამიტომ გახდა თეატრებში ასე იშვიათი ნამდვილი გარდასახვა, ან იქნებ თვით სიტყვა, ცნება გარდასახვა გახდა „უცენზურო“? დღეს მსახიობები სულ უფრო თვითგამოხატვით, შემოთავაზებულ ვითარებაში საკუთარი თამაშით არიან გატაცებული: მე — დონ ჟუანში, ფაუსტში, დარისპანში, ყველგან თვითონ მსახიობი, როგორც ოპერაში — მომღერალი. დღეს თითქოს არავინ ფიქრობს გარღვეოს საკუთარი თავის საზღვრები, სხვა ადამიანში „შეაღწიოს“ და ამ სხვა ადამიანის სახის შექმნაზე იზრუნოს.

აი, წინათ კი... თუმცა არ ღირს სულ ერთი და იგივე მაგალითების მოყვანა წარსულიდან. მაგრამ, რატომ იყო, რომ იმ წარსულში სპექტაკლების დამთავრებისას ხშირად ნახავდით გამოსასვლელ კარებთან თავშეყრილ აღფრთოვანებულ ხალხს, თეატრის თაყვანისმცემელთ? რატომ ღებულობდნენ მსახიობები ასე ხშირად მაყურებლების აღელვებულ წერილებს? აი, ამის შესახებ, ალბათ, ღირს ნამდვილი მსჯელობა და დაფიქრება.

მინდა გავიზიაროთ, რომ ჰეშმარიტი ბატონისცემით გავიმსჭვალე კოტე მახარაძის „საჩინოში“ ჩატარებული ექსპერიმენტისადმი. ვილაცას იგი შეიძლება მოეწონოს, ვილაცას — არა: ამიტომაცაა ეს ხელოვნება, მაგ-



ზენა სპექტაკლიდან
„წუთისოფელი ასია“



სცენა სპექტაკლიდან
„ღარაბებს მიღმა გაზაფხულია“

რამ თვით მოვლენა, ფაქტი — მსახიობის ლტოლვა სამსახიობო ხელოვნების სამყაროსკენ — ძალზე სიმბტომატურია. რის გამო მოხდა ასე? იქნებ მსახიობებს თეატრში არაფერი აქვთ სათამაშო? და აი, კოტე თავის თეატრში — აბსოლუტური სიზუსტით მომზადებული, ათასგზის შემოწმებული ავტორისეული ტექსტით, ნაცნობებთან განუყოვრებელი გასაღებით მოუბარი მსახიობი ყოველ სპექტაკლზე ხელახლა იბადება. ეს მონაპოვარია. შეიძლება გაზეპირებული ტექსტი სხვა-სხვებით მიაწოდო მაყურებელს, მაგრამ მაშინ გაქრება მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის გაჩენილი ის არაჩვეულებრივი ერთიანობა, რომელიც დიდი ხანია გაქრა ჩვენს თეატრებში. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაც კი გრჩება, რომ კოტემ გადაწყვიტა მსახიობობას თავი დაანებოს და განმანათლებლობა დაიწყოს. ჩემი აზრით, სწორედ ამ თანავანცდის ნაპერწკალი გვაკლია დღეს, ჩვენ იგი სადაც, გაუცხოვებისაკენ მიმავალ გზაზე დავკარგეთ. არაჩვეულებრივი სიაშოვნებით იკრიბება მაყურებელი კოტეს თეატრის პატარა დარბაზში და თეატრალური ქმედების ხაოცრების — თანამონაწილეობის ატმოსფეროში იძირება, ამ განწყობილების შექმნელი კი ადამიანია, პროფესიით — მსახიობი.

რატომ მოხდა ასე, რომ თეატრალური ხელოვნების შექმნელი მსახიობი გადავიდა უკან პლანზე და შემოქმედებით პროფესიის პასიური თანამონაწილე გახდა? შესწავლით ვეა, ზალეტი (ვაბუკიანი, ულანოვა, მაქსიმოვა და სხვა) რომ აღარ იყოს ამ ხელოვნების მთავარი მოქმედი პირი. არა, ბალეტში მთავარია მუსიკა და მოცეკვავე, ამ მთავარს მიღმა კი დიდი ბალანჩინი იმალება!

მეტაფორების, ნიშნების თეატრმა, დროთა განმავლობაში, ისევე როგორც ყველაფერმა ცხოვრებაში, შეიძლება ამოწუროს თავის შესაძლებლობები და ჩვენ ბანკოტები აღმოვჩნდებით, თუ დროზე არ გავიხსენებთ ერთ ჭეშმარიტებას: მხოლოდ თეატრს და პირველ რიგში მსახიობს შესწევს უნარი სხვა, მეორე ადამიანში გარდაისახოს. იქნებ ღირდეს ამაზე დაფიქრდეთ ჩვენც — რეჟისორები, კრიტიკოსები და, რაღა თქმა უნდა, მსახიობებიც.

ერთ წერილში საინტერესო დიალოგი-ჩანაწერი წავიკითხე დღევანდელ თეატრზე. მიღის ლ. პეტრუშევსკაიას პიესა.

მაყურებელი ეკითხება თავის მეზობელ კრიტიკოსს:

„ — ეს რა არის?

— ეს ჰიპერრეალიზმია — ჩურჩულით პასუხობს კრიტიკოსი.

— ა, ა — თითქოს გაიგო, თავს უკრავს მაყურებელი.

— აი, ახლა სიყვარულის თემა ერთგება — უხსნის ინტელექტუალური მეზობელი, — აი, ახლა, მიაქციე ყურადღება, პასუხისმგებლობის თემა დაიწყო“.

ეს დიალოგი არ არის გამოგონილი. ის სინამდვილეში მოსმენილი და ჩაწერილია, ისევე როგორც შემდეგი:

„ — საერთოდ რა არის ეს?

— ეს აბსურდიზმი, ავტორი ადამიანთა შორის არსებული ყველა შესაძლებელი ურთიერთობის დემონსტრირებას ახდენს.

— აა, აი თურმე რა ყოფილა — (დასტურის ნიშნად აქნევს თავს)“.

აი, წინათ კი თეატრში მაყურებელი ტიროდა ანდა სიცოცხლე იხოებოდა, ნამდვილ სიამოვნებას იღებდა და ბედნიერი ბრუნდებოდა შინ.

სპექტაკლების რეჟისორული გადაწყვეტა, მათი იდეური მიმართულება (სამწუხაროდ, ალბათ, მეც ვცოდავ ამაში) დღეს ზოგჯერ როგორც დეკლარატორობა ისე ესმით. თეატრიდან თანდათან უჩინარდება მხატვარი—თე-

ატრალურ სახეთა სამყაროს, გრძობების, განცდების, მოძრაობის შემქმნელი მხატვარი.

ოდესღაც მხატვართა ერთმა ჯგუფმა ყველაფერს თავი დაანება და სოფლებს მიაშურა, რათა იქ, ბუნებასთან მარტოდმარტო დარჩენილთ, წმინდა ხელოვნებისათვის, მხატვრობისათვის მოეკიდათ ხელი; ხელახლა, ღრმად შეესწავლა შემქმნელებითი ამოცანების გადაწყვეტის გზები. მათ მსოფლიოს ფერწერას ახალი მიმართულება შესძინეს. იქნებ ჩვენც, რეჟისორები და მწერალ-დრამატურგები დავფიქრებულებიყავით ამაზე?

— რა საგაღმებელია ისე დავგა, როგორც ნაწარმოებია დაწერილი?! — გაბრაზებით შემეკამათა ძველი ნაცნობი.

უნდა დაიდგას პიესა — ეს აქსიომაა. სხვა საქმეა, ამ ლიტერატურის დასადგმელად, როგორც ფორმას, თეატრალური თამაშის რომელ საშუალებას ავირჩევთ. ყოველ სპექტაკლს თამაშის თვისი წესი, თავისი სახე უნდა გააჩნდეს. ყოველმა რეჟისორმა თავისი „თამაში“ უნდა ითამაშოს, ისე, რომ არ უთვალოთ თვალს მეზობელს, ვინაიდან ჩემი თეატრალური თამაში ჩემივე აღსარებაა.

და საერთოდ, პიესის გადაკეთებაზე „შეიძლება — არ შეიძლება“-ს ლაპარაკი არასერიოზულია: ყველაფერი საბოლოო შედეგზეა დამოკიდებული. შედეგი ცოცხალი, ბუნებრივი უნდა იყოს, ყველაფრის გაკეთება შეიძლება, რასაც წარმოსახვა გვიკარნახებს, ოღონდ ფაქიზად, ლიტერატურაში არსებული სულიერების მიმართ უდიდესი სიფრთხილითა და ცოდნით. ჩვენი სპექტაკლებიდან (კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლები მაქვს მხედველობაში) გაქრა ატმოსფერო, განწყობა, ცხოვრების სიღრმისეული პროცესების შეცნობა-შეგრძნობისაკენ სწრაფვა. ეს არ არის მარტივი საკითხი.

ერთხელ, როდესაც აბიტურიენტთათვის რეჟისურაში კონსულტაციას ვატარებდი, ერთმა ახალგაზრდამ მითხრა:

— „დარისპანი ვასაჭირი“ არ მომწონს. ერთადერთი, რისი მოფიქრებაც შეეძელი, არის ის, რომ პელაგია და დარისპანი ჩხუბის სცენაში, ძალღებავით აყეფდებიან (უფალო, შეიწყალო ცოდვილი).

— გახსოვს კაროენას რეპლიკა — „არ მინდა ბატონო გათხოვება, ვიქნები ჩემთვის...“ განა ეს არ არის ადამიანის ტრაგედია, დრამა? განა ეს არ არის საინტერესო?

ახალგაზრდა დაფიქრდა, მერე ნაძალადევი მიპასუხა:

— არ მიყვარს პიესები, რომელთა მოქმედება ოთახში მიმდინარეობს. დარისპანის უსაქმურია. ამ პიესას რეჟისორი არ სჭირდება, მსახიობები ისედაც ყველაფერს ითამაშებენ. მე სიერცის, სამყაროს ჩვენება მინდა.

ცოტა ხნის შემდეგ „ოდიშოს მეფეზე“ თქვა: ოდიშოსი არ არის ლაიოსის შვილი, და საერთოდ, მთავარი აქ კრეონია. ეს ყველაფერი მისი ინტრიგებია. „რომეოში“ სულ არ არის საჭირო მერკუციო!“ ამ ახალგაზრდას კლდიაშვილის „უბედურებაში“ მთელი სცენა ჯაჭვებში ჰქონდა გადაწყვეტილი, გმირები კი ამ ჯაჭვებიდან თავის დაღწევას ცდილობდნენ. და ყველაფერი ეს ხდება უფაქიზესი მხატვრის პიესაში! განა არ არის საკმარისი, ერთხელ მაინც შევხედოთ დ. კლდიაშვილის პორტრეტს, რომ მივხვდეთ: ჯაჭვები მის პიესაში — უდიდესი შეცდომა!

ვინ უთხრა ამ ყმაწვილს, რომ პიესის დადგმა ისე, როგორც არის დაწერილი, არ შეიძლება, სირცხვილია?. სამწუხაროდ, ასე ფიქრობს არა მარტო ეს თექვსმეტი წლის ჯაბუკი, არამედ ზოგჯერ პროფესიონალი რეჟისორებიც. შესაძლოა, ეს იდეები დრომ მოიტანა, ჩვენ კი, იმის შიშით, რომ მაყურებელი მოიწყენს, მზად ვართ „დარისპანიც“ კოსმოსში გაუშვათ. ეს უბედურება! იქნებ ვსინჯოთ და უფრო ღრმად ჩავწვდეთ მოვლენას, ჩავიწვათ, მოვკვდეთ, ვემსხვერპლოთ სცენას?!

ძალიან გავბრაზდი, მერე უცებ ვიგრძენი, როგორ დავბერებულვარ. დიდხანს, ძალიან დიდხანს ვფიქრობდი, განვიცდიდი, და ბოლოს მგონი მივხვდი, რატომ არის დღევანდელი თეატრი ზოგჯერ უინტერესო ჩემთვის. გამახსენდა, როგორ მიაშობდნენ იმ დროზე, როდესაც სცენაზე გამოდიოდა ლალო მესხიშვილი და გულწასული ქალბატონები დარბაზიდან გაყავდათ. დღეს რატომღაც მათ აღარ მისდით გული.

რატომ, ნეტავი?!

კინოენის არსის შესახებ

(საუბრის დასაწყებად)

ელდარ შენგელაია

კინემატოგრაფიული ენის არსზე საუბარი უკვე კარგა ხანია მომწიფდა. ვფიქრობ, არ არის საჭირო იმის განმარტება, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ამას ჩვენი და არა მარტო ჩვენი — მთელი მსოფლიოს კინოხელოვნებისათვის. მაგრამ ამ საკითხზე მხოლოდ ერთი ადამიანის აზრი, ერთი ადამიანის მსჯელობა საკმარისი არ არის. კინოპროცესი კოლექტიური ძალისხმევის შედეგია, ამიტომაც მასზე მსჯელობა ყველას ერთად გვმართებს — პრაქტიკოსებსაც და თეორეტიკოსებსაც. ჩვენ ვიცნობთ საბჭოთა კინოს კლასიკოსთა შესანიშნავ ნაშრომებს, კინოს ენის საკითხებზე მსჯელობენ ჩვენი თანამედროვე კინემატოგრაფისტებიც. ახლა უკვე სისტემატიზებული და განმაზოგადებული კვლევის აუცილებლობის წინაშე დავდებით.

დაგროვდა უზარმაზარი შემოქმედებით გამოცდილება და თეორია ვალდებულია გაიზაროს იგი, რათა მომავალი თაობებისათვის ხელმისაწვდომი გახადოს. ამგვარად, თეორიამ არა მარტო უნდა უმატრონოს პრაქტიკოსთა მონაპოვარს, არამედ ახალი აღმოჩენებისაკენ წინსვლაში დაეხმაროს შემოქმედებით პრაქტიკას. ახლის აღმოსაჩენად, კინოენის გასაფართოებლად კი უნდა ვიცოდეთ — რა გვაქვს ხელთ.

რატომ ვფიქრობ, რომ კინოსახიერების, კინოენის არსის კვლევის საკითხი მომწიფდა? საქმე ისაა, რომ ჩემი ღრმა რწმენით, ყველაფერი, რასაც ფირზე ვიღებთ, კინოხელოვნება როდია.

კინოს ხშირად უწოდებენ კადრებში იმის ელემენტარულ გადატანას, რაც სცენარში წერია. მაგრამ ჰუმბარტი კინოოსტატის ნამუშევარი ძნელად წარმოსადგენია სცენარის მიხედვით, იმპროვიზაციით, რომ ფილმში ამოქმედდება ფერითი, ხმოვანი, მონტაჟური კომპონენტები

და ა.შ. მხოლოდ მაშინ შეიძენს რეჟისორის სახიერი აზრი დასრულებულობას და მისი სწორად გაგება შესაძლებელი გახდება.

არაერთხელ მითქვამს, რომ მოგვეძალა ლიტერატურულად გადაღებული და გადაწელებული, და არა დამონტაჟებული სურათები. თანდათანობით ჩვენ შევეჩვიეთ კინოს ამგვარ გაგებას. მაგრამ ეს ხომ კინო არ არის, ეს უფრო ლიტერატურული მასალის ილუსტრაციაა, შესაძლოა კარგი, მაგრამ მინც ილუსტრაცია. მხატვრული სახის აგებისა და განვითარების ხერხებს მექანიკურად ვესესხებიან ლიტერატურას, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება კინემატოგრაფის ბუნებას. ჩვენ ვცდილობთ ეკრანზე ლიტერატურის მხატვრული ფენომენის გადატანას სულ ტყუილად, ჩვენ ვერ შევძლებთ მის სრულყოფილ გადატანას, რადგან ეს სულ სხვა რამაა. კინემატოგრაფის ფენომენს ვუმორჩილებთ ლიტერატურას ან კინემატოგრაფიული სინთეზის სხვა შემადგენელ ელემენტს. ხშირად მინახავს ფილმები, სადაც რეჟისორი, სცენარისტი და სხვა შემქმნელი ობერტორმა დაჯანა. ამ თვალსაზრისით კლასიკური ნიმუშია მიხეილ კალატოზოვისა და სერგეი ურუსესკის ღუეტი. როდესაც კინოენის ყველა კომპონენტს შორის მყარდება პარმონია, ვღებულობთ ფილმს „მიფრინავენ წეროები“, „გაუგზავნელ წერილში“ კი ეს პარმონია დაირღვა და იგი ოპერატორის ეგზერსისად იქცა. ამდენად, კინოხელოვნების ნაწარმოები ვერ შედგა. ჩემი აზრით, რეჟისორი დირიჟორს უნდა გავუთანაბროთ — ავტორ-დირიჟორს.

ჩვენთან ბევრი რეჟისორი მუშაობს კინოში, მაგრამ კინო რეჟისორი ძალიან ცოტა გვყავს. არის ასეთი ცნება — „კინოს გრძნობა“. შეიძლება კინოწარმოებაში იმუ-

შაო და ეს გრძნობა სრულიად არ გქონდეს, სხვას კი პირიქით, ეს გრძნობა გამძაფრებულ აქვს. „კინოს გრძნობა“ გამოხლდება ექიმო კინემატოგრაფიული გამომსახველობის თვალსაზრისით ის ერთადერთი გადაწყვეტილება, რომელსაც მასალა მოითხოვს. ეს ძალზე რთულია და ხშირად მოწმე ხდები, თუ როგორ გაურბის მავანი რეჟისორი ამ სირთულეს, კმაყოფილდება კინემატოგრაფიულად უსახური გადაწყვეტით — ლიტერატურული მასალის ეკრანული ხორცშესხმის მართივი ხერხები ხომ ჩვენს ხელთაა. ზოგჯერ მგონია, რომ ამა თუ იმ ეპიზოდის მხატვრულ გადაწყვეტას მივაგენი, მაგრამ გადის დრო და ვხედავ, რომ რაღაცის მოფიქრება კიდევ შეიძლება. იქნებ სწორედ ესაა „კინოს გრძნობა“ — საკუთარი აზრის კინოს ფორმით გამოხატვისაკენ სწრაფვა.

მე პირადად არ მიყვარს ტელესერიალების ყურება. მე ეს არ მაინტერესებს უბირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იქ დაბულა ჭარბობს. ფაქტიურად, მრავალი სააფის მანძილზე მიყვებიან იმას, რასაც მე თავადაც წავიკითხავდი, ამასთანავე ჩემი წარმოსახვა იმაზე მდიდარი იქნება, რასაც ეკრანზე ვხედავ. ტელესერიალში ლიტერატურული მასალა ცალსახა ხდება, მაშინ როცა ლიტერატურულ ნაწარმოებთან კონტაქტისას ფართო ასპარეზი იშლება წარმოსახვისათვის. ტელესერიალები არ მიყვარს იმიტომაც, რომ ავტორთა უმრავლესობამ თითქოს მიზნად დაისახა მოთხრობისა თუ რომანის მართივი ილუსტრირება. მაგრამ კარგი ილუსტრაციის შემთხვევაშიც კი ეს ჯერ კიდევ კინო არ არის. ხომ არსებობს სხვაობა სახვით ლიტერატურაში, როდესაც ის ლიტერატურული ნაწარმოებას ილუსტრაციის როლში გამოდის და როდესაც დამოუკიდებელი ლირებულება აქვს. ცუდი თუ კარგი ილუსტრაცია — გამოყენებითი ხელოვნებაა. ასევე აღვიქვამ მე ტელესერიალებს. ლიტერატურული მასალის მიმართ მათ გამოყენებითი ამოცანა აქვთ და არაფერი აქვთ საერთო ხელოვნებასთან, რომელიც მე მიყვარს, — საკუთრივ კინოხელოვნებასთან.

კინოს ხელოვნება მე მიყვარს როგორც გარკვეული ესთეტიკა. საზღვარგარეთ ყოფნისას ფილმებს ხშირად უთარგმანოდ ვუყუარებ. მიუხედავად იმისა, რომ არ მესმის, რას ლაპარაკობენ პერსონაჟები, თვით ფილმი

ჩემთვის გასაგებია. კინოს ესთეტიკა დიდ სიამოვნებას მანიჭებს, თუკი სურათი მართლაც ხელოვნების კანონებითაა შექმნილი, ჩემთვის საინტერესოა მისი ყურება, ვიმეორებ, რომ შემთხვევაშიც კი, როცა სიტყვიერი ნიუანსები გაუგებარია, რადგან სიტყვა მხოლოდ კომპონენტია, ძალიან მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც კომპონენტი ფილმის სახიერ სისტემაში. „კინოს გრძნობა“ — ყველა სახვით-გამომსახველობითი კომპონენტის თანაფარდობის შეგრძნებაა. ამ თანაფარდობის კანონებს ინტელიციით ვგრძნობთ, მაგრამ ალბათ შესაძლებელია (საჭიროა!) მათი ფორმულად ჩამოყალიბება.

ერთ ყრილობაზე სერგეი გერასიმოვმა მისაყვედურა, რომ მე ჩემს გამოსვლაში მოგუწოდებდი მიგებრუნებოდით 20-იან წლებს და იქ გვეძებნა პასუხი მხატვრული შემოქმედების დღეს აღძრულ საკითხებზე. საქმე ის არის, რომ მე მაშინ ვსვამდი კითხვას: ხომ არ დარჩა ოციან წლებში ისეთი რამ, რასაც ჩვენ გვერდი ავუარებთ და რაც დღეს ძალიან გამოვადგობდა. დაგროვილ გამოცდილებას კინომუზეუმის საკუთრებად რომ ვაქცევთ, ბავშვებსაც ხომ არ ვატანთ ვადაღვირვლ წყალს? ხომ არ ვიფიქრებთ კინემატოგრაფის ფუძემდებელურ ცნებებს?

ხშირად ვკითხულობთ წერილებსა და წიგნებს, რომლებშიც რეჟისორები საკუთარი შემოქმედებითი გამოცდილების გააზრებას ცდილობენ. იმ ოსტატთა ნააზრევი, რომლებსაც მუნჯ კინოში უმუშავიათ, როგორც წესი, ჩემთვის უფრო ახლობელი და გასაგებია, ვიდრე იმათი, ვისი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობაც მოგვიანებით დაიწყო. კინოხელოვნების სათავეებთან მდგომნი თავის თეორიულ მსჯელობაში, ჩემი აზრით, შემოქმედების იმ სახეობის არსს ეხებიან, წვდებიან იმ მთავარს, რაც კინემატოგრაფიული აზროვნების საფუძველს წარმოადგენს.

ჩემს წინაა რენე კლერის წიგნი „ფიქრები კინოხელოვნებაზე“, რომელიც ჩვენთან 50-იან წლებში გამოვიდა. ამ წიგნს მე არ ვიშორებ, სულ თან დამაქვს. შეადარეთ ეს წიგნი თუ გნებავთ ისეთი დიდი ოსტატის ნაშრომს, როგორიცაა მიხეილ რომი და თქვენ დაინახავთ, რომ საკუთრივ კინემატოგრაფიული აზროვნების საკითხები რენე კლერს უფრო აინტერესებდა, იგი მათ უფრო მწვევად გრძნობდა. მიხეილ რომისთვის კი ამ საკით-

ხებს მაინც მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს. მისი წიგნი უდავოდ საინტერესოა, მაგრამ არა კინოს ენის არსზე მსჯელობის თვალსაზრისით. მიხეილ რომთან კამათი ძნელია, იგი უდავოდ შესანიშნავი ხელოვანია, მაგრამ მე უფრო იმ ოსტატთა წიგნების გადაკითხვა მიყვარს, ვინც მუნჯი კინოს გამოცდილების გააზრებას ცდილობდა.

ჩემი აზრით, შემთხვევითი არ არის, რომ კინო მუნჯი დაიბადა. ეს არა მარტო და არა იმდენად იმდროინდელი ტექნიკური მდგომარეობით აიხსნება. რაღაც ღრმა კანონზომიერებაა იმაში, რომ პირველად სიტყვა კი არ იყო, არამედ გამოსახულება, რაც თავისი არსებობის დასაწყის ათწლეულში: კინო დამკვიდრდა როგორც გამოსახულების ხელოვნება. უფრო მოგვიანებით კი გამოსახულებათა შეკრების ანუ მონტაჟის ხელოვნება. ასე ვლინდებოდა და ღვინდებოდა კინოხელოვნების არსი. იგი ვლინდებოდა თეატრთან ურთიერთდამოკიდებულებაშიც, რომელიც იმ დროს დომინირებდა ხელოვნების სხვა დარგებზე. აღმოჩნდა, რომ კინოსახიობი განსხვავდება თეატრის მსახიობისაგან, რომ კინოგამომსახველობა სულ სხვა სახის გამომსახველობაა. გააზრებულ იქნა მსხვილი ხედი, დეტალი, მონტაჟის ფუნქცია და შესაძლებლობები. ერთი სიტყვით, ყალიბდებოდა კინოს ენა. შემდეგ მოვიდა სიტყვა. კინო, ბუნებრივია, უკიდურესობაში გადავარდა და სიტყვას შეუზღუდავი სივრცე უბოძა. წინა ათწლეულში დაგროვებული კინემატოგრაფიული კულტურა მეორე პლანზე გადავიდა და ლამის დამხმარე, გამოყენებითი ფუნქცია შეიძინა. კინოსტატთაგან ძალიან ცოტა თუ განაგრძობდა ძიებას კინოგამომსახველობის სფეროში.

50-იან წლებში, შესვენების შემდეგ, კვლავ გაჩნდა ინტერესი იმ საკითხების მიმართ. ამას ჰქონდა ობიექტური საზოგადოებრივ-ისტორიული წინამძღვრები, იმ წლების კინემატოგრაფიულ ძიებათა ხასიათში რომ გაჩნდა. 50-იანი წლების მეორე ნახევარმა კინოესთეტიკის არსის ახლებური ძიების ნიშნით ჩაიარა. ზემოთ ვახსენე კალატოზოვის ფილმი „მიფრინავენ წეროები“ — ვფიქრობ, მისი გამოჩენა და წარმატება ამითაც უნდა აიხსნას. ის, რაც კალატოზოვმა „წეროებში“ „აღმოაჩინა“, შეიძლება 20-იან წლებში გადაღებულ „ჩემ შვანთეში“ ვიპოვოთ. „წეროე-

ბისათვის“ დამახასიათებელი გამოსახველობის სიმწვავე, ჩანასახის სახით „ჩემ შვანთეში“ არსებობდა. სხვა საქმეა „წეროებში“ ყოველივე შეუდარებლად მალალ ტექნიკურ დონეზე, პროფესიული სრულყოფილებითაა განხორციელებული, მაგრამ თვით კინემატოგრაფიული სახიერი აზროვნების პრინციპები ამ ფილმში აღმოჩენილი კი არა, არამედ აღორძინებული და განვითარებული იყო. ასე გაიღო ხიდი ჩვენი კინოს ისტორიის სხვადასხვა ეპოქას შორის. იმას დაეუბრუნდით, რაც გვქონდა. მაგრამ იმისთვის არ დაგებრუნებულვართ, რომ მექანიკურად გავიმეოროთ, ჩვენ წარსულს დაგროვილი გამოცდილებით, ახალი ტექნიკური და გამომსახველობითი საშუალებით შეიარაღებული დაეუბრუნდით. ამ ტექნიკურ და გამომსახველობით საშუალებებს შორის იყო ხმა. მისმა ჩართვამ რთულ სახიერ-გამომსახველობით სტრუქტურაში, ამ სტრუქტურის ყველა ელემენტის — ხმოვანის, ოპტიკურის, მონტაჟურ-პლასტიკურის, დრამატურგიულის ურთიერთშეთანხმებამ მოგვცა ეფექტი კინო მოთხრობისა, რომლის გადატანა რაიმე სხვა ენაზე შეუძლებელია. გავიხსენოთ თუნდაც ბორისის სიკვდილის ეპიზოდი. არ ვიცი, როგორ შეიძლება ამის სიტყვებით აღწერა ან დახატვა ისე, რომ იგივე გრძნობა აღძრას მაყურებელში, როგორსაც ეკრანულ სახე აღძრავს.

ათწლეული ათწლეულს მიჰყვებოდა. ჩვენ ვიგრძობით, რომ შეუძენველად დავკარგეთ 50-იანი წლების მეორე ნახევარი და 60-იანი წლების დასაწყისის მონაპოვარი კინოკულტურის დარგში. გარკვეული როლი კარგვის ამ პროცესში, ჩემი აზრით, შეასრულა ტელევიზიამ. მან ბევრი დააბნია და დღესაც განაგრძობს ამ საქმეს. წამოსწია რა წინა პლანზე სიტყვა, მან უბიძგა კინემატოგრაფისტებს, განსაკუთრებით ახალგაზრდა რეჟისორებს, ევლოთ იოლი გზით, ხელი აეღოთ თემის საკუთრივ კინემატოგრაფიულ ხორცშესხმასზე.

და მაინც, კინემატოგრაფი არ მოკვდა. იგი წინ მიიწევეს, ვითარდება. მიმდინარეობს კინოენის პერმანენტული ძიება.

ზემოთ ხსენებულ ყრილობაზე კინოდრამატურგმა ევგენი გაბრილოვიჩმა ჩათვალა, რომ როდესაც მე ლიტერატურისაკენ გადახრას ვსაყვედურობდი კინემატოგრაფს, ამით ეჭვის

ქვეშ დავაყენე სცენარი. მაგრამ განა ეს ასეა? მე თავად სცენარზე ძალიან დიდხანს, ზოგჯერ წლების მანძილზე ვმუშაობ, კინორეჟისორებთან გულდასმით ვამუშავებ ჩანაფიქრის ყველა დეტალსა და დიალოგებს. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ სცენარს უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. მაგრამ სცენარი ჩემთვის სწორედ კინოფორმისაკენ გზის ძიებაა და არა მარტო სიუჟეტის მოყოლა. სცენარი ჩემთვის არ არის წმინდა ლიტერატურული სამუშაო, რომელიც შემდეგ უბრალოდ ეკრანზე უნდა გადავიტანოთ კინოტექნიკის მეშვეობით. სცენარზე მუშაობისას ყოველთვის ვფიქრობ, თუ როგორი ჩენება ეს ეკრანზე. აი, ამაში მდგომარეობს ჩემი მუშაობა სცენარისტთან. გავ სცენარშივე ვდებთ კინემატოგრაფიულ გადაწყვეტას და მისი ძიება გრძელდება ფილმზე მუშაობის ყველა ეტაპზე, მონტაჟისა და გახმოვანების ჩართვით.

ბევრ რამეს მონტაჟის სტადიაზე ვაგნებ. ჩვენ ხშირად სათანადოდ არ ვაფასებთ კინოში მონტაჟის შესაძლებლობებს. ზოგჯერ ყველაფრის თქმა გვსურს, არ ვენდობით კინოსახეს, რომელსაც ძალუხს ფართო განზოგადებაზე გავვიყვანოს. ეიზენშტეინი პოულობდა მონტაჟს ლიტერატურაში — პუშკინთან, დიკენსთან. ასე რომ, მონტაჟი ახალი რამ არ არის. მაგრამ კინემატოგრაფისათვის, მისი ენისათვის მონტაჟი ფუძემდებლური ელემენტია.

ჩვენ, კინორეჟისორები ხშირად ცაიტნოტში ვიმყოფებით, არა გვაქვს საშუალება გადავდოთ სამუშაო, ვიფიქროთ, გადავკეთოთ, როგორც ამას ლიტერატორები აკეთებენ. ამიტომაც ჩვენი სურათები ბოლომდე დამონტაჟებული არ არის. ვაღის დრო და უხედავთ, რომ სურათში ზოგი რამ სრულყოფილ ზედმეტია მაშინ, როცა სრულყოფილ კინონაწარმოებში ზედმეტი კადრიც კი არ უნდა იყოს.

ჩემი აზრით, დღეს ყველა როდი ამონტაჟებს ფილმს. ბევრი უბრალოდ კადრს კადრზე აწყობებს. მონტაჟის კულტურა, მისი სახიერ-გამომსახველობითი რეჟურები გამოუყენებელი რჩება. ერთმა გამოცდილმა რეჟისორმა მითხრა: „ფილმის მონტაჟზე სულ ერთი კვირა მჭირდება. ყველაფერი ისე მოფიქრებული და გამოანგარიშებული მაქვს სცენარზე მუშაობის დროს და გადაღებისას,

რომ შემდეგ ისღა დამრჩენია, გადაღებული მასალა ერთმანეთს გადავაწყებო“. გამოვიყენებთ, ეს ჩემთვის უცნაური მოსაზრებელი იყო, იმიტომ, რომ მონტაჟზე გამოიჭრის დრო არასდროს არ მყოფნის. ჩემთვის მონტაჟი ფილმზე მუშაობის ყველაზე საინტერესო მგებლობა მომენტია, ყველაზე შემოქმედებითი პროცესია. შემოქმედებითი ხომ იმ სამუშაოს ქვია, რომლის რეზულტატს ვერ განვკვირვებ — იგი პროცესს მოსდევს, მონტაჟს ჯერ კიდევ მაშინ ვიწყებ, როდესაც ერთი მეტრი გადაღებული მასალა კი არა, ლიტერატურული სცენარიც არა მაქვს ხელთ. ჩანაფიქრის დაბადებისთანავე გონებაში, წარმოსახვაში ვიწყებ მონტაჟს. თავდაპირველად ეს არის დიდი სტრუქტურების მონტაჟი, რომელიც საშუალებას გაძლევს რაღაც დიანახო, რაღაც უკუთავლო, აბოვო ახალი კავშირი. შემდეგ ყველაფერი ეს სამონტაჟო მაგიდაზე გადადის და აქაც ხდება აღმოჩენები. ფილმის ერთი ლოგოკით აგებას ფიქრობ, და აღმოჩნდება, რომ ყოველივე სულ სხვა ლოგოკას ექვემდებარება, იბადება ახალი სელები, ახალი კავშირები. მთავარი ისაა, რომ მონტაჟური ნაწილების ყველაზე გამომსახველ კავშირს მიაგნო და დროულად უკუთავლო ის, რისი გამოტოვებაც თხრობაში შესაძლებელია (ამაზე ბევრს წერდა ეიზენშტეინი). მონტაჟის ეს საიდუმლოებანი კინოს პოეზიასთან აკავშირებს: იქაც ერთმანეთს ეჯახება მხატვრული სახეები, მათ შორის კი შეიძლება მთელი სამყარო იყოს. რაც უფრო მეტს ტოვებ, რაც უფრო ძუნწი ხარ თხრობისას, მხატვრული სახის მეტ ტევადობას აღწევ. დიდ ოსტატებს ეს კარგად ესმოდათ და ფლობდნენ კიდევ ამ საიდუმლოებას. ორ მონტაჟურ ნაჭერს, ორ სიტყვას, ორ სახეს შორის უზარმაზარი უთქმელი სამყაროა. მონტაჟი უფრო მეტის გამოხატვის საშუალებას გვაძლევს, ვიდრე დაწერილებითი თხრობა.

სატელევიზიო მრავალსერიიანი ფილმის გამოჩენამ ხელი შეუწყო კინემატოგრაფში მონტაჟის საკითხების უგულვებლყოფას. ავტორთა სურვილი — მოიცვან მოუცველი, მოგვიტოხონ ყველაფერი, არ გამოტოვონ არცერთი დეტალი, არცერთი სიუჟეტური ხაზი, უკარგავს ზელოვნებას ერთ საოცარ თვისებას — აკუმულირებული სახით სინამდვილის ასახვის უნარს. ტელესერიალი, თუ შეიძლება ითქვას, უმონტაჟო და ამდენად, სახი-

ერებას მოკლებული კინოა. მას, რა თქმა უნდა, ღირსებებიც აქვს — უპირველეს ყოვლისა, შემეცნებითი ხასიათისა. მე მაგალითად, ზოგჯერ ვუყურებ სერიალებს გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრებიდან. მაგრამ არა როგორც ხელოვნებას. უბრალოდ შევიტყობ ხოლმე ამ ფილმებიდან რაიმეს ისეთს ამა თუ იმ მხატვარზე, კომპოზიტორზე ან მეცნიერზე, რაც ადრე არ ვიცოდი. კინოში სულ სხვა რამ ხდება: აქ მე ხელოვნებასთან შესარვედრად დავდივარ. ძალიან მიყვარს ჯონ ფორდის ფილმი „ახალგაზრდა მისტერ ლინკოლნი“. აქ რეჟისორი როდი ცდილობს დაწვრლებით მოგვიხიზროს მისი ბიოგრაფია, სამაგიეროდ, არის ცდა კინემატოგრაფიულად გვიჩვენოს ეპოქა და გმირის სამყარო. ჩემთვის, როგორც მაყურებლისათვის, ეს საქმარისა იმის გასაგებად თუ ვინ იყო აბრაჰამ ლინკოლნი, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმმა მისი ბიოგრაფიის ბევრი წვრილმანი არ შემატყობინა. ითქვა მთავარი, რაც ძალიან ბევრს მოიცავს. ეს კი მიღწეულია ტევადი დრამატურგით, მონტაჟური ნაჭრების მეტყველი დაკავშირებით, ავტორისეული დამოკიდებულებით.

მსახიობის შერჩევა — ესეც შეიძლება იყოს სრულიად უბრალო, უკიდურესად გამარტივებული სამუშაო, მაგრამ შეიძლება იყოს რთული ამოცანაც. ჩემთვის მსახიობის შერჩევის პროცესი ყოველთვის ხანგრძლივია. დიდხანს ვეძებთ შემსრულებლებს პროფესიულ და თვითმოქმედ თეატრებში, თბილისშიც და პატარა ქალაქებშიც, ნაცნობ-მეგობართა წრეში, ქუჩაში, ყველგან, სადაც კი ხელი მიიწვდება. ამასთან ბევრი რამ გასათვალისწინებელია. უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს მეტყველი ტიპაჟი (სხვათა შორის, ტიპაჟური მეთოდი, რომელიც სხადივით მოიხება ჩვენი კინემატოგრაფმა, კინოს არსის რაღაც მხარის გამახატებელია იყო), გარდა ამისა, ადამიანი, რომელსაც გადაიღებ, არტიკულური უნდა იყოს. მე ყოველთვის არტიკულ პიროვნებებს ვეძებ, ერთ როლზე რვათ შემსრულებელს ვსინჯავ მანამ, ვიდრე იმას არ ვიპოვი, ვინც მჭირდება. ისიც გასათვალისწინებელია, რამდენად მოუხდება იან შერჩეული მსახიობები ერთმანეთს, თუნდაც მხოლოდ გარეგნული ნიშნით. ხშირად ასე ვიქცევი: მაგიდაზე ვწლი ყველა სავარაუდო შემსრულებლის ფოტოებს, ვაკვირდები, პასია-

ნსივით ვალაგებ აქეთ-იქით. ვცდილობ, რომ სულაც ურეპლიკო პერსონაჟის როლზეც კი მსახიობი ზუსტად იყოს შერჩეული. მაგრამ ანსამბლში იგი დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ასე შევარჩიე შემსრულებლები „ცისფერი მთებისათვის“. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟია კომენდანტი, რომელიც სულ სურათზე დაობს. ამ როლზე მსახიობი კი არ მოვიწვიეთ, არამედ ადამიანი, რომელიც ცხოვრებაშიც დაახლოებით ამავე საქმიანობას ეწეოდა. იგი ჯერ ომში იბრძოდა, შემდეგ ორგანიზაციულ თანამდებობაზე მსახურობდა, ბოლო ხანს კი ჩვენი ინსტიტუტის სასწავლო სტუდიის კომენდანტი იყო. ჩემი აზრით, იგი კარგად ჩაეწერა სახეთა და ხასიათთა იმ ანსამბლში, რომელიც წარმოსახვაში ჩამომიყალიბდა. მის გვერდით თანამშრომლობდნენ პროფესიული მსახიობები, ასე რომ, მიჭირს თქმა, ვის ვანუკებ უპირატესობას — პროფესიონალებს თუ მსახიობებს, ცნობილ ოსტატებს, რომლებმაც ამპლუაც კი შეიძინეს, თუ სრულიად უცნობ სახეებს. ჩემთვის ეს არ არის მთავარი. მთავარია ჩამოყალიბდეს ანსამბლი — ფილმის სახიერი სისტემის ერთი უმთავრესი კომპონენტი.

ბევრს ვმუშაობ სურათის ხმოვან რიგზე, განსაკუთრებით მეტყველებაზე, რომელიც უამრავ გამომსახველობით შესაძლებლობებს შეიცავს. დასანანი ხოლმე, როდესაც რუსულ ენაზე დუბლირების დროს სამეტყველო სტიქიის რაღაც ელემენტები იკარგება. დუბლიაჟი დღემდე გადაუჭრელი პრობლემაა. განხსენეთ ის გამოაგნებელი ეფექტი, რომელიც მოახდინა ჩვენზე ომის შემდგომი სტუტიტრებიანი ფილმების ხმოვანმა რიგმა. როდესაც მსახიობის ორიგინალური მეტყველება მესმის, პერსონაჟის სახე ისე წარმოიდგება, როგორც იგი ფილმის ავტორმა ჩაიფიქრა.

დუბლიაჟის საკითხი ინდივიდუალურად უნდა წყდებოდეს. ზოგიერთ ფილმში, ტრეზბრის სიმდიდრის შესანარჩუნებლად უფრო მიზანშეწონილია სუბტიტრები, თუკი რა თქმა უნდა, სიტყვას განსაკუთრებული ინფორმაციული დატვირთვა არა აქვს. სხვა ფილმებს კი პირიქით, დუბლირება უხდება. მაგალითად, „ცისფერი მთებში“ ბევრი დიალოგია, რომელიც მე და რეჟო ჭივივილმა გულდასმით დავამუშავეთ და დასანანი იქნებოდა, რაიმე ელფერი რომ დაკარგულიყო სუბტიტრირების დროს (სუბტიტრირებისას

ტექსტი მოკლდება). დუბლიაჟი ან კადრსგარეთა თარგმანი აქ უფრო მიზანშეწონილია.

ფილმის სახიერი სისტემის, კინოენის შენარჩუნებისა და განვითარების საკითხებთან დაკავშირებული ზოგიერთი მოსაზრების განზოგადებისას აღენიშნა, რომ ჩვენს კინოში შეიმჩნევა კინოენის შესაძლებლობებისადმი ინტერესის გამძაფრება. მაგრამ მაინც ჯერ კიდევ ნახევარი გზა გვაქვს გავლილი. თეორიულად გააზრებული არ არის წარსულის გამოცდილება, ამიტომაც გვიჩნდება პრეტენზიები კინომოდერნიზაციისა და კინოკრიტიკის მიმართ. ბევრ რეცენზიაში სრულიად არ ექცევა ყურადღება იმ გამოშსახველობით ხერხებს, რომელთა მეშვეობითაც ესა თუ ის თემა

ბორცვისმსმული ეკრანზე. შესაძლოა ამიტომაცაა, რომ ბევრი კინემატოგრაფისტი ასე მსჯელობს — რახან ყურადღებას არ აქცევს იმას, არ ყოფილა საჭირო. მე მესმის, რომ მისი ფილმები არ აძლევს თეორეტიკოსს საშუალებას ისაუბროს კინემატოგრაფიულ სახიერებაზე, მაგრამ ესეც ხომ შესანიშნავი საბაბია საუბრის წამოსაწყებად. თუკი კრიტიკა და კინომოდერნიზაცია გამოიჩინეს აქტიურობასა და დაჟინებულობას ამ საკითხში, თუკი მისი მსჯელობა იქნება საბუთიანი, კინოს პრაქტიკოსებიც იგონებენ, რომ შემოქმედების მხარე მკაცრი კონტროლის ქვეშ იმყოფება. ეს კი მათ ვაპტიურობას შეუწყობს ხელს.

ქართული დრამატურგია 1987 წელს

რამაქციონისაზნა:

ცნობილ ქართველ დრამატურგს გურამ ბათიაშვილს დაბადებიდან 50 წელი შეუსრულდა. მისი პიესები იდგმება როგორც ჩვენში, ასევე მოძვე რესპუბლიკებისა და მოსკოვის თეატრების სცენებზე. ცალ-ცალკე თუ კრებულად მრავალჯგზის დასტამბულა მისი პიესები, რომელთაც თეატრალური საზოგადოებრიობის გულისხმიერია გამოხმაურება გამოუწვევია.

მისი კრიტიკული წერილები, ნარკვევები თუ ესეები ხშირად იბეჭდება ჩვენი ეურნალ-გაზეთების ფურცლებზე.

მისი რედაქტორობით გამოდის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ორგანო „თეატრალური მოამბე“, რომელიც სწორედ მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში ერთ-ერთ საინტერესო და ცოცხალ პერიოდულ ეურნალად იქცა.

„საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ულოცავს მწერალ გურამ ბათიაშვილს დაბადების 50 წლისთავს და უსურვებს შენობქმედებით წარმატებებს.

გურამ ბათიაშვილი

დღეს ქართულ დრამატურგიას, ისევე როგორც ჩვენი მწერლობის სხვა ყანრებს, საყვედურობენ, რომ ვარდაქმნის პროცესში მანვერ შექმნა ნაწარმოები, რომელშიც ასახული იქნებოდა ის მთავარი ძვრები, რაც ამჟამად ჩვენს საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, ჩვენს ყოფაში, ყოველდღიურობაშიც შეინიშნება.

ეს საყვედური არ გახლავთ რეალობას მოკლებული — ჩვენ ახლა სრულიად სხვა ცხოვრების მონაწილენი ვართ. ყოველი დღის ინფორმაცია განსხვავდება იმ ინფორმაციისა-

გან, რასაც თუნდაც ამ სამი წლის წინათ ვლერბულობდით. დღევანდელი ადამიანის ცნობიერებაზე, მის ფსიქიკაზე უთუო ზეგავლენას ახდენს ეკონომიკის სფეროში გამოვლენილი სირთულენი თუ „პამიატის“ მისწრაფებანი, ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებიდან მიღებული ცნობები, თუ აგერ, ჩვენს ახლოს მოძმე სომხეთსა და აზერბაიჯანში დატრიალებული დრამატული ამბები. ჩვენთვის დემონსტრაციები მუდამ ხალხთა ურღვევი მეგობრობისა და ერთიანობის სიმბოლური გამოხატულება იყო, დღეს კი მშრომელთა დემონსტრაციე-

ბის წიაღიდან სულ სხვა შეძახილები ისმის, სხვაგვარი გახდა ჩვენი დამოკიდებულება პრესისადმი; ჩვენ დღეს გაათმავებული ინტერესით ვკითხულობთ იმ მწერლებისა თუ პოლიტიკური მოღვაწეების ნაშრომებსა და ბიოგრაფიებს, რომელთა შესახებ დღემოდ ჩაგვიჩინებდნენ: ისინი ყოველი თქვენგანის, სოციალისტური სამშობლოს მტრები, იმპერიალიზმის აგენტები იყვნენო. ერთ მშვენიერ დღეს იბეჭდება ამ ჩვენს წინაპართა მტრების, აგენტების ფოტოები, წერილები, თხზულებები და გრწმუნდებით: თათბებისათვის დამალული ყოფილა ერთი ნაწილი ყოველივე საუკეთესოს, რაც კი საბჭოთა ხელისუფლების წლებში შექმნილა. თითქოს სწორედ ის გასაღები გადაუმალავთ, რომელმაც მზიან და ჰაერთან ოთახში უნდა გავგიყვანოს.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ საყვედური არ გახლავთ რეალობას მოკლებული-მეთქი, მაგრამ ქართული მწერლობის და მათ შორის, დრამატურგიის, ღირსებადაც კი მიმაჩნია ის, რომ მან სულსწრაფობა არ გამოიჩინა, უცებ არ გამოაცხა „დროის სულისკვეთებით“ გამსჭვალული ნაწარმოებები. ამ თვალსაზრისით, უფროსი თაობას უფრო მეტი ექნება მოსაგონარი. მას მეტი გამოცდილება აქვს, რადგან რთულ დროში მოუწია ცხოვრება, თორემ ჩვენი თაობაც შეესწრო „დროის სულისკვეთებით“ დაწერილ ნაწარმოებთა უღელქურ მეფობას. როცა რომანი, მოთხრობა, თუ პიესა ერთი ან ორი წლის მანძილზე იყო ლიტერატურის „მონაპოვარი“ და მერე იმასაც კი ავიწყდებოდა, ვინც მის შექმნას ავალებდა მწერალს.

ჩვენს თვალწინ მიმდინარე პროცესებს კეთილი თვალით დანახვა და გულდინჯი გაანალიზება სჭირდება. ჩვენ მოწმენი და მონაწილენი ვართ ძალზე დიდი, მნიშვნელოვანი მოვლენებისა. ამაში ვგონებ, ისინიც კი გრწმუნდებიან, ვინც დროების სამსახურს ისე გაუხედა, რომ ცდილობს ამ სასიკეთო წამოწყებასაც კომპანიური ხასიათი მისცეს და ამითაც ისიც მას ლახვარი. ქართული მწერლობას ეკადრება, ფიქრობს, ანალიზებს და არ ცდილობს ეგრე ჰაიპარად გამოეჩნაშუროს დროს, რადგან მან კარგად იცის, თუ რა ფასი აქვს მწერლის სიტყვას, იცის რაოდენ წონიანი უნდა იყოს იგი.

ეს დრო — ფიქრის, დაკვირვების, — ალბათ, მალე გამოიღებს თავის ნაყოფს. უკვე

მესამე წელია მთელი ქვეყანა სიახლოეს სულისკვეთებამ მოიცვა. ამ ახალმა კი თვისი კორექტივები შეიტანა ადამიანებზე უფრო-ტობაში, სხვაგვარი გახდა ადამიანების კიდებულება შრომისა თუ ყოფის კარდინალური საკითხებისადმი. ალბათ, ჩვენ მალე მივიღებთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ასახული იქნება გარდაქმნით გაპირობებული ცვლილებანი. ეს კი აუცილებელი გახლავთ, რადგან ცენტრალიზებული გზით აღძრული გარდაქმნა ცხოვრებისა უწინარესად ადამიანის სულზე ახდენს ზეგავლენას. მწერლობის ინტერესის საგანს კი ყოველთვის ადამიანის სული წარმოადგენდა.

ცნობილი რეჟისორი ოლეგ ფერუმოვი იგონებს, რომ პარტიის მე-20 ყრილობამდე თეატრალური მოსკოვი თავის ჩვეულებრივ ცხოვრებას ეწეოდა, მაყურებელი ავსებდა თეატრის დარბაზებს, მაყურებელი კმაყოფილი იყო თეატრით, ტაშს უკრავდა მსახიობს, რეჟისორს, მაგრამ პარტიის მე-20 ყრილობის შემდეგ თეატრში თითქმის აღარავინ შედიოდა, ადამიანებმა იმდენი ახალი რამ გაიგეს ოფიციალურსაგან, ისეთი დრამატიზმით იყო აღსავსე ეს სიმართლე, რომ მათ უკვე აღარ აინტერესებდათ ცხოვრების ის დამტკბარი ასახვა, როგორსაც სცენიდან სთავაზობდნენ.

ფიქრობ, ანალოგიური მდგომარეობა შექმნა ჩვენი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ეტაპზე. ცხოვრებისეული სიმართლე წინ უსწრებს ჩვენი პიესების მხატვრულ სიმართლეს, რადგან, როგორც აღმოჩნდა, ის მხატვრული სიმართლე კონიუნქტურული ხასიათისა გახლდათ. კონიუნქტურული სიმართლე კი სიმართლე არ არის. იგი არავითარ გამოძახილს არ ჰპოვებს ადამიანთა გულებში და ესეც უნდა იყოს მიზეზი იმისა, რომ მაყურებელთა დარბაზში ხალვათობაა.

1987 წლის განმავლობაში სცენაზე განხორციელებულ თუ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე დაბეჭდილ პიესებს რომ ვეცნობოდი, რამდენიმე გრძნობა მეუფლებოდა: ჩვენ სიმართლეს ვამბობთ სინამდვილეზე, მწვავე სიმართლესაც კი იმაზე, თუ როგორ ცხოვრობთ. ქართული დრამატურგია მუდამ ცდილობდა სიმართლის თქმას. 1987 წლის დრამატურგიული მოსავალი გამოჩაყლისი არ გახლავთ, მაგრამ არა ვარ დარწმუნებული, რომ ეს სიმართლე ყოველთვის აღწევს მხატვრულ ხარისხს. სიმართლე, ცხადია, ჯერ

კიდევ არ არის ლიტერატურა. სიმაღლე თავისთავად ზნეობრივი ფაქტორი უფროა, ვიდრე მხატვრული. ყველას კარგად მოეხსენება, რომ მართალი ის არის, რაც მხატვრულად დამაჯერებელია, თორემ ის, რომ ჩვენს ცხოვრებაში ყველაფერი არ არის მოგვარებული, რომ ბევრი რამ არასწორი გზით მიდობდა და მიდის, ეს უკვე პარტიამ კეთილხანა. თფიცო-ხისა და მსურლის სიტყვა კი, მოგვხსენებთ, უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან.

1987 წელს ბევრი პიესა გამოჩნდა — ზოგი მთავანი „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა, ზოგიც დაიდგა. განსხვავებულია ამ პიესების თემატიკა: არის მათში სინამდვილის უტრანსლიტური, პუბლიცისტური ასახვის მცდელობა, არის ცხოვრების ფილოსოფიურ ასპექტში გააზრების ცდები და ისინი მეტწილად საინტერესო ლიტერატურულ სახეს ღებულობენ; არის ფიქრი სიყვარულზე, მართობაზე, სიკეთეზე, მარადიულ ადამიანურ ფასეულობებზე; და არის ისიც, რასაც პრობითად ე. წ. ცხოვრების ნაკადის დრამატურგიაში გადმოტანის ცდა ვუწოდებთ. დაბეჭდვებით ვერ ვიტყვი დრამატურგულია თუ არა ეს ხერხი, რამდენად თავსდება იგი დრამის უნარობრივ ჩარჩოებში, მითუმეტეს მაშინ, როცა აშკარად ატყვია პროზის დაღი, მაგრამ ინტერესს კი უთუოდ აღძრავს.

მთავარი მინც ის გახლავთ, რომ შარშანდელმა წელმა კიდევ ერთხელ გამოავლინა ის კეთილისმყოფელი როლი, რასაც მწერალთა, თეატრის მოღვაწეთა კავშირებისა და კულტურის სამინისტროს ახალგაზრდა დრამატურგთა ყოველწლიური სემინარი ასრულებს ქართულ მწერლობაში. შარშან ქართულ სცენაზე გრძელდებოდა პრემიერები ამ სემინარის მონაწილე ახალგაზრდა მწერალთა პიესებისა. ჩვენი დრამატურგული ცხოვრების ერთობ საინტერესო ფაქტად იქცა შადიმან შამანაძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“. ფაქტიურად შარშან შედგა დებიუტი ირაკლი სამსონაძისა და მამუკა დოლიძის („შუალამისას“, „მდგმურები“) პიესებისა, შარშან აიდგა ფეხი სცენაზე თემურ აბულაშვილის ადრინდელმა პიესამ — „ფრინველების საქორწილო ცეკვა“, თამაზ ბაძაღლას პიესამ — „ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო!“, საბავშვო დრამატურგიაში (თოჯინების თეატრისათვის) საინტერესო განაცხადი გააკეთეს მაცვალა გონაშვილმა და დათო ჩაჩიბაიამ. ეს უკანასკნელი კი მნიშვნელოვან ფაქტად მესახება.

პიესები თოჯინების თეატრისთვის ჩვენში თითქმის არ იქმნება, ეს სფერო რუსულები/კის ლიტერატურული ცხოვრებისა სრულყოფილად უყურადღებოდა მიტოვებული. მაყვალა გონაშვილი, ისე როგორც დათო ჩაჩიბაია, ჩვენი სემინარის აქტიური წევრები არიან და არაოდენ სასიამოვნოა, რომ ამ სემინარმა თოჯინური თეატრისთვისაც მოგვცა პიესები.

ყოველ პიესას თავისი ბიოგრაფია აქვს და მასში, როგორც წესი, ძალზე მნიშვნელოვანია, როდესაც თეატრი კვლავ უბრუნდება წინათ დაწერილ დრამატურგიულ ნაწარმოებს. ასე, მაგალითად, ლაშა თაბუკაშვილის პიესამ — „ათვინიერებენ ქიმიხოს“, რომელიც უკანასკნელი წლების ერთ-ერთ საუკეთესო დრამატულ ნაწარმოებად მიმაჩნია, შარშან კვლავ ჰპოვა სცენური სიცოცხლე.

ასე რომ, სემინარის მუშაობის შედეგი აშკარა და ერთობ სასიხარულოც. მის მთავარ ღირსებად კი ის მიმაჩნია, რომ სემინარმა მოახდინა შემოქმედებით ძალთა ერთგვარი კონსოლიდაცია, რომელიც მეტწილად ესთეტიკურ ხასიათს ატარებს და დრამატურგისთვისებრივი ლიტერატურული განახლების და არა პიესების სიმრავლისაკენ სწრაფვაში ვლინდება. დღეს კი ქართულ დრამატურგიას ეს თვისებრივი მაჩვენებელი უფრო ესაჭიროება, ვიდრე რაოდენობრივი. სასიამოვნო ის არის, რომ ზემოთ ხსენებულ ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესებს სწორედ ამ სიახლისაკენ სწრაფვა გამოარჩევთ. ჩვენ ეს პიესები არაერთგზის განვიხილავს და დღეს მათზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.

გასულ წელს სამზეოზე გამოსული დრამატურგის შესახებ საუბარი მინდა დავიწყო თამაზ ჭილაძის პიესით — „ჩიტების ბაზარი“. ეს ნაწარმოები აგრძელებს კიდევ ქართული დრამატურგის ტრადიციულ გზას და თვისებრივ სიახლესაც შეიცავს. ტრადიციის ვაგრძელებაში გველისხმობ მის ზნეობრივ-ეთიკურ კრედიტს. მწერალი თავისი პერსონაჟების მიმართ დაუნდობელია — იგი მამხილებელია სულიერი სიმწირისა და სიცარიელისა, ადამიანთა ერთმანეთისაგან განცალკევებას რომ მოსდევს. არაკომუნიკაბელობა აქ დუილის წერტილამდე არის აყვანილი. მწერლისათვის მთავარია არა შედეგი ამ მანკიერებისა, არამედ პროცესი. შედეგს ხომ თავად პროცესი შეიცავს. რამდენადც ღრმად არის ნაჩვენები ადამიანთა ურთიერთობის პროცესი, იმდენად დიდია ხა-

წარმოების ემოციური ზემოქმედების ძალა. „ჩიტების ბაზარი“ ამ ზემოქმედების ძალას განაპირობებს მწერლის ის შინაგანი ენერჯია და საკუთარი თავის რწმენა, რომელიც მას საშუალებას აძლევს იკვლიოს ადამიანის სულში მიმდინარე პროცესები. „ჩიტების ბაზარი“ არაფერია ზედაპირული.

აქ ჰემინგუის აისბერგისა არ იყოს, ბევრი რამ სიღრმეშია საძიებელი, ვარდნულის მიღმა, და არა იმ სცენურ მოძრაობებში, რომელიც ზოგიერთს ქმედებად მიაჩნია. ქმედება სულისმიერი უნდა იყოს, სულში მომხდარ ძვრებს უნდა ასახავდეს. გადავხედოთ პიესის მოქმედ პირებს — ყოველი მათგანის სახე იტევს თავის ბიოგრაფიას, იმ სულიერ წინამძღვარს, რაც განაპირობებს მის ამა თუ იმ რეპლიკას, მოქმედებას, საქციელს. აი, აქ იმბადაე გიმრის შინაგანი სიმართლე. ამიტომაც არის, რომ პიესაში არაფერია შემთხვევითი, არაფერია გულაჩუყებული მაყურებლისა და მკითხველისთვის გამიზნული. პიესის შინაგან სიმშვიდეში იკითხება ვნება ცხოვრების სიყვარულისა და სევდა — ადამიანთა სევდა ზნეობრივი ორიენტირების გადაადგილებით გამოწვეული. „ჩიტების ბაზარი“ ადამიანები თითქოს ფუსფუსებენ, მიმოდიან, რალაცს აკეთებენ, მოძრაობენ, თითქოს უყვართ ერთმანეთი, თითქოს ერთგულული ერთმანეთს, მაგრამ ყველაფერი ამოების წრეში ტრიალებს, რადგან დაკარგულია მთავარი — გადაადგილდა ზნეობრივი ორიენტირები, ადამიანებმა ვერ მოახერხეს შენარჩუნებინათ ის, რაც მათ პიროვნულ ღირსებას განაპირობებს. ვერ მოახერხა ამის შენარჩუნება ლადომ. მას არასოდეს არ წარმოუთქვამს „შეიცან თავი შენი“, „შეიცან თავი შენი“, თუმცა მისი ყოველი მოქმედება თითქოს აქეთკენ არის წარმართული, თითქოს ეს უნდა შესძახოს თავს, მაგრამ უკვე ამოია ყველაფერი, უკვე გვიანია: მან ცხოვრების მთავარ მონაკვეთში ვერ მოახერხა ღირსების შენარჩუნება და დღეს მისი ყოფა იმ დოქის ნამსხვრევებს ჰგავს, რომელსაც ასე საგულდაგულოდ აწებებს ერთიმეორეს. აწებებს, მაგრამ არაფერი გამოსდის. ეს ჩინებული ალეგორიაა — ლადოს ცხოვრების ალეგორია, ადამიანისა, რომელმაც ვერ მოახერხა ისე ეცხოვრა, როგორც ეწია. ვერ მოახერხა ეცხოვრა თავისი ცხოვრებით და ყოველდღიურობაში დაშვებულმა პატარ-პატარა კომპრომისებმა წაართვა მას საკუთარი

თავი, წაართვა საკუთარი „მე“, დღესაც იგი კეთილია, მაგრამ აქვს კი ფასი მის სიკეთეს? ფასეულია სიკეთე იმ ადამიანის, ვისთვისაც არ ძალუძს თუნდაც უმნიშვნელო რამ შესცვალოს მის ირგვლივ არსებულ სამყაროში? მხოლოდ ბოროტების დათრგუნვაში ვლინდება კეთილი საწყისი და არა ბოროტების არჩადნაში. ეს უკანასკნელი უფრო უღონობის გამოხატულებაა და არაფერი აქვს საერთო სიკეთესთან.

სხვები? სხვები როგორნი არიან? „თავი დაკარგე, თავი!“ — წამოიძახებს პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი და თქვენ გრძნობთ გულისმომწყვლელ ყოფას ამ ადამიანებისა. „ჩიტების ბაზარი“ ადამიანში პიროვნულის დაკარგვის დრამას შეიცავს.

როგორ მაგონებს ამ ადამიანების ყოფა ბაზარზე ვასაყიდად გამოყვანილი ჩიტების ბელს — ადამიანები ცხოვრების ორომტრიალში ხან ერთ მხარეს ეხეთქებიან, ხანაც — მეორეს, მაგრამ ვერ შეუცნიათ ის, რასაც კარგად გრძნობს ლადო. ვფიქრობ, ეს არის სათავე მათი სულიერი უსუსურობისა. საერთო ცხოვრების წესი, ყოფა ერთმანეთს ამსვავსებს ადამიანებს, აუსახურებს, უკარგავს პიროვნულობას და საბოლოოდ მათ ბედისწერად იქცევა — სწორედ იმ მნიშვნელობით, როგორითაც ძველი ბერძნები გულისხმობდნენ. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს სულიერი მარტოობა ამ ადამიანების ბედისწერაა და არა მგონია, რომელიმე მათგანმა მოახერხოს მისგან თავის დაღწევა. უფრო მეტიც: ვფიქრობ, პიესის ფინალში მწერალმა თითქმის ყოველი მათგანის საბოლოო ბედი გაჩვენა — ამგვარ ასოციაციას თათუს დედის აღსასრული აღძრავს, რადგან მისი ბიოგრაფია თითქმის მეორდება იმ ცხოვრებაში, რომელსაც დღეს ეს ახალგაზრდები ეწევიან. შესაძლოა, თათუ და ნიკო ვახდნენ გამოწყალისი, შესაძლოა-მეთქი ვიმეორებ, რადგან ნიკოსა და თათუს წინასაფინალო სცენა სხვაგვარ მიმართულებას აძლევს ამ ორი ახალგაზრდის ცხოვრების პერსპექტივას, მაგრამ... როგორც ეგზოტური იტყოდა: „სიყვარული სულაც არ ნიშნავს ერთმანეთის თვალეში ცქერას, სიყვარული ნიშნავს ერთი მიმართულებით ცქერას“. დიახ, დღეს თათუს ლამის ზიზღსა ვგრძნობ დედის ცხოვრების წესი, დიახ, დღეს თითქოს ყველაფერი თავის ადგილს დაუბრუნდა, მაგრამ რა იქნება ხვალ? რა იქნება მაშინ, როცა დაცხრება ვნება, გაივლის

მონატრების სიხარული — მოახერხებს თათუ იქტიროს იმავე მიმართულებით, საითაც ნიკო იქტირება? ან ნიკოს არ მოსწყინდება ყოველივე ეს? ერთი სიტყვით, მწერალი თავად სვამს კითხვის ნიშნებს, მრავალ კითხვის ნიშანს.

თამაზ ჭილაძის ამ პიესამ ქართული თეატრის ერთი ნაკლოვანებაც გამოავლინა: ის, რომ ჩვენ შეგვიძლია და გვიყვარს სიტუაციის, ამბის თაშაში, მაგრამ მისი ღრმა პლასტების, პიესის თავისებურებათა გადმოცემა — ყოველთვის არა. ბოლოს და ბოლოს, ამბავი, როდენ მომხიბვლელადაც არ უნდა იყოს იგი მოფიქრებული, არ შეიძლება ჩაითვალოს პიესის მთავარ ღირსებად, ხოლო ის, თუ როგორ არის იგი გადმოცემული, უკვე მწერლობის სფერო ვახლავთ. მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორია სიტყვა პიესაში — ცოცხალი თუ მკვდარი — რა ფუნქცია აკისრია მას — გულგრილი ინფორმატორის თუ ადამიანის სულიერი მდგომარეობის სრული სისავით გამომხატველის? მე ამ პიესის ერთ-ერთ ღირსებად მისი პოეტური მხარე მიმაჩნია, სწორედ ის, რაც ასე აკლია ჩვენს დრამატურგიას, მაგრამ სცენაზე განხორციელებისას რეჟისურამ „ითამაშა“ ამბავი, სიტუაციები და ვერ გადმოსცა მთავარი ღირსება ნაწარმოებისა — მისი პოეზია.

რევაზ ინანიშვილის დებიუტი თეატრში ინსცენირებით შედგა. ამჯერად ჩვენმა ჩინებულმა პროზაიკოსმა, ქართული სიტყვის ოსტატმა დაწერა პიესა და ეს სასიხარულო ფაქტია მიუხედავად იმისა, რომ პიესის კითხვისას თან გვევს ფიქრი: „არა, მწერალს არც ამჯერად დაუწერია პიესა, ამჯერადაც ინსცენირებით მოვიდა თეატრში!“. ამაში არაფერია მოულოდნელი და უჩვეულო — „ალალეს“ დრამატურგიული ნაკლოვანებანი წმინდა ტექნოლოგიური ხასიათისა და უნდა ვივარაუდოთ, რომ რ. ინანიშვილი შემდგომში დრამის ამ სპეციფიკასაც დაეუფლება. ბოლოს და ბოლოს, ინსცენირებაც რომ იყოს, ამით რა შევდება? ჩვენს პროზას ყოველთვის დიდი სამსახური გაუწევია თეატრისათვის და ამის თუნდაც, ორი მაგალითი შემიძლია დავასახელო უკანასკნელი წლების ქართული თეატრის ცხოვრებიდან — რამდენი სიკეთე მოიტანა თეატრში ჯერ ლეო ქიაჩელის „პაკი ამბას“, შემდეგ კი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ ინსცენირებამ?

ზემოთ მე ვლაპარაკობდი სიტყვის თაბაზე და აღენიშნე, როდენ მნიშვნელოვანია სიტყვის ფენომენი პიესაში, როდენ მნიშვნელოვანია, როცა იგი ცოცხალია. ინანიშვილის „ალალემ“ კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, რომ ჩვენს პიესებში დაიკარგა სიტყვის, როგორც პიესის ქსოვილის ძირითადი ფერის ფუნქცია. სიტყვამ შეიძინა მხოლოდ მომხმარებლური ფუნქცია. ეს პროცესი დღეს არ დაწყებულია. ნუ მიწყენენ ჩვენი უფროსი თაობის დრამატურგები და მათ ვერ მოახერხებს შეენარჩუნებენთ ის ტრადიცია, რაც თუნდაც შალვა დადიანმა და პოლიკარპე კაკაბაძემ დაგვიტოვეს ამ თვალსაზრისით. სამწუხაროდ, ჩვენს პიესებში სიტყვა იქცა მხოლოდ მოქმედების ნომინალურ აღმნიშვნელად და დაკარგა თავისი პოეტური მნიშვნელობა. რევაზ ინანიშვილის „ალალე“ გახლავთ დასტური ამისა — როცა სიტყვა არა მარტო ნომინალურ ფუნქციას კისრულობს, არამედ არის ფერიც პერსონაჟის პორტრეტის ხატვისას, პეიზაჟიც, მოქმედებაც და დინამიკაც. მეტსაც ვიტყვი, აქ სიტყვა პერსონაჟის ბიოგრაფიასაც გვაცნობს და ბუნებასაც, იმასაც, თუ როგორ ცხოვრობს და იმასაც, თუ როგორ აზროვნებს — ერთი სიტყვით, სიტყვაა ყველაფერი და ამ ატმოსფეროში თითქმის გავიწყდება კიდევ „ალალეს“ დრამატურგიული არამთლიანობა; ის, რომ მთელ პიესაში მხოლოდ ერთი — ქეიფის სცენაა დაწერილი დრამატურგიის პრინციპით, რომ რ. ინანიშვილმა ამ პიესაში ვერ შექმნა ახალგაზრდა შეყვარებულთა სახეები, რომ იგი სრულიად სხვა ხელწერის მქონე მწერლის ნაწარმოებიდან გგონია გადმოსული ამ ჩინებულ სამყაროში და მიკვირს კიდევ: ნუთუ შეიძლება, ერთსა და იმავე პიესაში ასე უბრალოდ და დიდებულად, ერთი მხრივ, და ასე „კაზიონურად“ (და ისიც შეყვარებულები) — ლაპარაკობდნენ ადამიანები. ხასიათების, სიტყვის ამ დღესასწაულში თითქოს ყველაფერი ეს უკანა პლანზე გადადის, რადგან ტყვე ხდება მწერლის სტიქიისა, იმ სოფლის მართალი სურათებისა, რომლებშიც ეს ხალასი, ნათელი, გონებადაბინდული, ალალი, გრძობადანმული, განთიადივით უმანკო თუ ზამთრის საღამოსავით ცივი ადამიანები ცხოვრობენ. ერთი სიტყვით, ცხოვრება დღეს ამ სოფელში, თითქოს მთელი ქვეყანა მოქცეულა მასში თავისი ყველა სიკეთითა და სივაგლახით და გრძობა კიდევ მწერლის გულს დამჩნეულ

ჭილობას — თითქოს შენც შეაზე ხელი იმ სივრცეებს, რაც დღევანდელ სოფელში დაბრუნდა, ამოზრდილა და ლამის კანონიერი არსებობის უფლება მოუპოვებია. ეს უსაქმური, „ყოჩაღი“ ახალგაზრდები, ეს გონება-დაზნული სკოლის დირექტორი, კაპასი რძალი თუ სხვანი და სხვანი, — საიდან გაჩნდნენ ამ სოფელში, რამ აღზარდა ისინი — იმ სოციალურმა გარემომ, რომელშიც ცხოვრობთ თუ ეროვნულმა დაუდევრობამ? მწერალს აწუხებს ყველაფერი ეს, მწერალი ფიქრობს იმაზე, თუ რა ცხოვრებას ეწევიან ადამიანები დღეს მის სოფელში, რადგან სოფელია სახელმწიფო, აქიდან იწყება და ბოლოს აქ იყრის თავს ყველაფერი.

სოფელი ფუსფუსებს, სოფელი დასცინის, სოფელი ოცნებობს. რა ღონიერია სოფელი! როგორ აბიაბრებებს იგი ყველაფერ იმას, რაც არ მოსწონს, რასაც არ ღებულობს, მაგრამ ამ შეზღუდულობასაც რომ ვერ აღწევს თავს! სად არის ძირი და სათავე ამ შეზღუდულობისა; ისეც სოფელში თუ ჩვენ ვუგზავნით ქალაქიდან — „შეკვეთილი ბანდეროლოო“?

ალაღე ამ შეზღუდულობამ იმსხვერპლა. ალბათ, ჩვენ მოვახვიეთ თავს სოფელს ყველაფერი ის, რასაც შემდეგ ვებრძვიეთ და ზნეობრივ დაკნინებას ვეძახით. ამ მომენტის შეფასებისას რ. ინანიშვილი საკმაოდ მკაცრია და დაუნდობელიც — იგი იუმორში ახელს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში შემოჭრილი უნიფიკაციის, გაუსახურების ტენდენციას, ამთარახებს ყველაფერ ამას და ჩაგვაგონებს კიდეც, რომ ადამიანების ურთიერთობა ერთობ სათუთი რამ ვახლავთ. მათ არასოდეს არ უნდა მოახვიო თავს ისეთი რამ, რასაც ვერ გუობს მათი ბუნება, ღირსება.

თუ ჩვენ ანგარიშს ვაუწყებთ იმ კონიუნქტურულ მოსაზრებას, რომ მწერლობამ უნდა ასახოს მუშათა კლასის ცხოვრება (თუმცადა, მწერლობის ამოცანა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ასახვა უნდა იყოს — იგივე მუშათა კლასის ერთი „ვერაგობა და სიყვარული“ უარჩევნია იმ ტომეულებს, რაც მათს ცხოვრებაზე უსახურად და უფულოდ დაიწერა, რადგან „ვერაგობა და სიყვარული“ ადამიანების სულიერი ცხოვრებაა ასახული, იმ ნაწარმოებებში კი საწარმოო პროცესები და სხვა მისთანანი, რაც ინფორმაციას იძლევა, მაგრამ სულიერ საწყაოს არ ზრდის), შარშანდელი ქართული დრამატურგია ამ მხრივ ერთობ კარგად გამოიყურება. ჩვენ მივიღეთ

ორი პიესა: გიორგი ხუხაშვილის „ოცი წლის შემდეგ“ და თემურ აბულაშვილის „ადამიანისიანი ქალაქი“.

ამ ოცი წლის წინათ შეიქმნა ^{საქართველოში} გიორგი ხუხაშვილის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პიესა „ცხოვრება კაცისა“ და მაშინვე საყოველთაო ინტერესი გამოიწვია. დღეს, ოცი წლის შემდეგ მწერალი კვლავ მიუბრუნდა თავის გმირებს და შეეცადა ვანახილა მათი ზნეობა, მორალი დღევანდელ სინამდვილესთან შეპირისპირებაში. ეს მეტად საინტერესო ცედა ამ წყროლისა. უწინარეს ყოვლისა, იგი მეტყველებს იმაზე, რომ ეს თემა შემთხვევით არ მოხვედრილა მწერლის ინტერესების სფეროში. საბა ურბნელის პიროვნება მისთვის სიმბოლოა საერთოდ მშრომელი კაცისა: კაცისა, რომელიც ცხოვრებას ვანიხილავს როგორც ადამიანის მიერ ქვეყნის სასიკეთოდ გაწეულ სამსახურს. ადამიანი უნდა დაიხარჯოს სიკეთისათვის, ქვეყნისათვის. ასეთია დრამატურგისი თეზა. ამას ქადაგებს საბა ურბნელის პირით მწერალი. აქ, ამ პიესაშიც იყენებს იგი ჯერ კიდევ „ცხოვრება კაცისაში“ დაწყებული თეზისა და ანტითეზის დაპირისპირების პრინციპს. ცხოვრებაზე ორი პოლარულად განსხვავებული შეხედულების მატარებელი არიან საბა და ბასა, სხვადასხვაგვარად ესმით მათ ცხოვრება, სხვადასხვაგვარად ეკიდებიან მას. საბას სწამს, რომ ადამიანი უნდა გაისარჯოს ხალხისათვის, ყველაფერი უნდა მისცეს მას. ბასა კი მიიჩნევს, რომ ადამიანმა უნდა მოიხმაროს ცხოვრება, უნდა ისარგებლოს მისი სიკეთით. ეს ორი კონცეფცია ადამიანის გაორებულ ბუნებასაც ავლენს, ადამიანის სულში არსებულ ორ საწყისს. ასე ცხოვრობენ ეს ადამიანები, ასე მოდიან ცხოვრების გზაზე და ერთმანეთს უმტკიცებენ თავთავიანთი კონცეფციის უპირატესობას. პირველ პიესაში („ცხოვრება კაცისა“) ეს ტენდენცია გაცილებით კონკრეტულ ხასიათს ატარებდა. საბა და ბასა კონკრეტულ, ცხოვრებისეულ მაგალითებზე ამტკიცებდნენ თავთავიანთი მრწამსის უპირატესობას, რაც წარმოშობდა კიდეც მწვავე კონფლიქტურ სიტუაციებს; კონფლიქტური სიტუაცია კი დრამატურგიაში ძლიერ ფასობს. ამჯერად პიესაში „ოცი წლის შემდეგ“ ეს ტენდენცია, ცხოვრების საკუთარი კონცეფციით წვდომის ვნება შენელებულია და ალბათ, ამასაც აქვს თავისი გამართლება — თუ მაშინ საბა და ბასა ახალგაზრდები იყვნენ და ამის

გამო კონცეფციათა პოლარულობა პოზიციათა ბრძოლის, კეთილისა და ბოროტის თავისებური ვაგების, შეჯახება-შეპირისპირების ხასიათს ატარებდა, დღეს ისინი უკვე ხანდაზმულნი არიან, ცხოვრებაზე თავთავიანთ კონცეფციას ერთმანეთს თავს აღარ ახვევენ, კი არ ამკვიდრებენ მას, არამედ ისე ცხოვრობენ, როგორც სწამთ. მართალია, ამ გარემოებაში შეამცირა პიესის კონფლიქტური სიმწვავე, მაგრამ ამავე დროს იგი მეტყველებს მწერლის მართალ დამოკიდებულებაზე თავის პერსონაჟებისადმი. იგი კონსტრუირებულ სამყაროში კი არ მოაქცევს თავის გმირებს, არამედ აცხოვრებს ისე, როგორც ისინი უნდა ცხოვრობდნენ და აქ, მათს ყოველდღიურობაში ეძებს საინტერესოს.

გ. ხუნაშვილი საგულდაგულთა მორალისტი. იგი არ ელტვის სათქმელის შეფარვით თქმას, არ ეძებს აღუგორიებს, ამკობინებს ღიად ელაპარაკოს მკითხველს, მაყურებელს. შესაძლოა, ზოგჯერ ამან წარმოშვას კიდევ ერთგვარი უნდობლობა ტექსტისადმი, რადგან პერსონაჟთა ურთიერთობა ერთობ ყოფითი საუბარია, ლაპააკი და არა სცენური დიალოგი, რომელმაც მსმენელის, მაყურებლის, მკითხველის დაძაბული ინტერესი უნდა აღძვრას, მაგრამ ეს გ. ხუნაშვილის დრამატურგიის თავისებურება გახლავთ. იგი პრინციპულად მისდევს, ასე ვთქვათ, საკითხავი დრამატურგიის გზას და ამით ცდილობს მკითხველის ყურადღების მიპყრობას. მწერლის პოზიციას კი ვაგებით უნდა მოვეკიდოთ, მითუმეტეს, რომ ეს შემოქმედებითი პოზიცია გ. ხუნაშვილს დღეს და გუშინ არ შეუმუშავებია — იგი ერთგული რჩება ადრე შემუშავებული შემოქმედებითი პრინციპისა. ამგვარი ხერხით დაწერილ მის პიესებს საკმაოდ საინტერესო სცენური ცხოვრება ჰქონდათ.

გ. ხუნაშვილი ერთგული რჩება თავისი დრამატურგიული თემისა — თითქმის ყველა პიესაში იგი განიხილავს თაობათა ურთიერთობის საკითხს. ასეა ამკვრადაც — საბა ურბნელისა და მისი შვილიშვილის ურთიერთობა ეს არის ურთიერთობა სრულიად სხვადასხვა გარემოში აღზრდილი, სრულიად სხვადასხვა ფსიქოლოგიის, ცხოვრებისეული გამოცდილების მქონე ორი ადამიანისა. მე მათ განმსხვავებელ ნიშნებს უფრო ვეძებდი, ვიდრე გაზაერთიანებელს, მაგრამ მწერალი ჩინებულად პოულობს იმ მთავარს, რაც მათ ერთმანეთთან აახლოებს — ეს გახლავთ მათი ზე-

ობრივი კრედო. თუ აქედან გამომდინარე ვემსჯელებთ, ცხოვრება მეორედება თითქმის. ამის მთავარი მამოძრავებელი ფაქტორი კვლავ და კვლავ ზნეობრივი კრედოა და პიროვნების ფსიქოლოგიას, მის ხასიათს, პოზიციას ხომ ეს ზნეობრივი კრედო განაპირობებს.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ თემურ აბულაშვილის „სამიარუსიანი ქალაქი“ მუშათა კლასის ცხოვრებას ასახავს. თუ უფრო კონკრეტულნი ვიქნებით, მწერალი ცდილობს გვაჩვენოს მუშახეტათა ცხოვრება — ასახოს მართლად, შეუღამაზებლად. პატიოსანი და ალალი ჯიბილო სოფრომადის გვერდით აქ არიან გაქნილნი ანტიდა და ეზეკია, ცხოვრებაში საკუთარი გზის მაძიებელი კომპერნი, ოჯახური კონფლიქტების გამო თითქოს გაორებული ზურაბი, შვილებსა და მეუღლეზე მუდამ მზრუნველი ბაბინე, შეყვარებული ლალი, რომელიც უცნაურად სხვანაირი, უცნაურად „დადები-თი“ ხდება მეორე მოქმედებაში და ასე შემდეგ. თითო-ორილა სიტყვით მე საგანგებოდ დავახასიათებ პიესის პერსონაჟები. ამ დახასიათებით თავად მიხვდებით, რომ თ. აბულაშვილი ელტვის ხასიათების მრავალფეროვნებას.

ყოველი პერსონაჟის მიღმა ზოგადად მანაც იკითხება მისი ბიოგრაფია. ეს კი დადებითად განგვაწყობს პიესის მიმართ.

კეთილ დამოკიდებულებას იმსახურებს დრამატურგის პოზიცია, მთავარი კი ის გახლავთ, რომ თ. აბულაშვილმა გვაჩვენა მუშური სინდისით მცხოვრებ ადამიანთა სირთულენი. ამ სამყაროში ცოცხალი ადამიანები მოქმედებენ, ცხოვრობენ, უხარიათ, სწუხან. თ. აბულაშვილი ახალგაზრდა დრამატურგთა სემინარის მონაწილეა. საყოველთაოდან ცნობილი, რომ ამ სემინარზე გულახდილად, პირუთენელად ლაპარაკობენ პიესის ავტორზე. ამიტომ არ გამიჭირდება აღვნიშნო „სამიარუსიანი ქალაქის“ ზოგიერთი ნაკლოვანი მხარე. პიესას აკლია ყოფის, ადამიანთა ურთიერთობის ფილოსოფიური გააზრება. ამას გარდა, რამდენადაც საინტერესო, მსუყე ფერებითაა დახატული პიესაში ჯიბილო სოფრომადის, ამ პატიოსანი მშრომელი კაცის სახე, იმდენად გაცვეთილი, თითქოს ევმოციო ფერებია გამოყენებული მისი ანტითეზის — ანტიონასა და ეზეკიას ხატვისას. ეს პერსონაჟები სწორხაზოვანებით ხასიათდებიან. მწერლის ოსტატობაზე არ მეტყველებს ის, რომ

პირველსავე რეპლიკაზე, პირველსავე გამოხედვაზე ნათელი ხდება, თუ როგორია გმირი — დაჯებითი თუ უარყოფითი. ეს არა მხოლოდ ერთფეროვნებას, არამედ პერსონაჟთა ერთსახეობების საშიშროებასაც ქმნის. პერსონაჟთა ერთსახეობა კი სხვა არაფერია, თუ არა მწერლის სწორხაზობრივი დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, ადამიანებისადმი.

სამყარო მილიარდობით ადამიანებითა და სახლებული და არც ერთი მათგანი არ ჰგავს ერთმანეთს, ხოლო როცა ჩვენს პიესებში, რომლებშიც ათი, თორმეტი კაცი მოქმედებს — ადამიანები ერთმანეთს გვანან, ეს, ცხადია, ჩვენს პალეტრაში ფერთა სიმცირეზე მეტყველებს. მაგრამ კვლავ თ. აბულაშვილის პიესას მივუბრუნდეთ. ამ თვალსაზრისით გაცილებით საინტერესოა ჯიმშერის სახე. იგი მრავალ ფერს აერთიანებს, რადგან ცხოვრებისეულ სიტუაციაში მოათავსა ავტორმა. სიტუაციებმა კი სახის დინამიკაც შექმნა. ამის გამო სახე ერთობ ცოცხალი, დინამიური გამოვიდა, განსაკუთრებით პიესის მეორე ნაწილში. ზედაპირულ მეჩვენა კონფლიქტი ზურაბსა და მის ოჯახს შორის, ან რას მატებს ეს ხაზი პიესას საერთოდ? პიესა ხომ მით უკეთესია, რაც უფრო კომპაქტური იქნება, ზედმეტი მოქმედი პირობის გარეშე იტყვის სათქმელს?

შარშანდელ დრამატურგიას სასიამოვნო სიურპრიზიც ახლდა — დაბეჭდა ედგარ ეგაძის ერთობ საინტერესო პიესა „მომთაბარენი“. ედგარ ეგაძის — რეჟისორის, თეატრის პედაგოგის, დრამატურგის მიერ განვილილ გზას, უდროოდ დამთავრებულ სიცოცხლეს დღეს რომ ვავლებთ თვალს, ხედავთ, რომ იგი შეუფასებელი წყაროა ჩვენგან: ალბათ, დროა ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვას. ამ უთუო ნიჭიერებითა და შემოქმედებითი კეთილსინდისიერებით აღბეჭდილმა პიროვნებამ თავისი კვალი დააჩნია თანამედროვე თეატრალურ პროცესს. თუნდაც ის ფაქტი რად ღირს, რომ დღეს მოსკოვში არსებობს, წარმატებით მუშაობს თეატრი-სტუდია, რომელიც ამ რეჟისორმა დააარსა და დღეს ედგარ ეგაძის სახელს ატარებს. მე ვიყავი ამ თეატრ-სტუდიაში. სამწუხაროდ, ვერ ვნახე მათი სპექტაკლები, მაგრამ მსახიობებთან საუბრისას ვიგრძენი, თუ როგორ უყვართ და აფასებენ სტუდიელები ედგარ ეგაძეს, როგორ ახარებთ ის ფაქტი, რომ ასრულდა მათი

ოცნება — თეატრ-სტუდიის აფიშას ეგაძის სახელი აწერია დღეს, როცა ჩვენს ყოველდღიურობაში დავეძებთ უჩვეულო გობრობის, ინტერნაციონალიზმის, უსამართლოების ფაქტებს, ვგონებ, მოსკოვში ედგარ ეგაძის სახ. სტუდიის არსებობა თითქმის უნიკალური მოვლენაა და იგი ქართული თეატრალური სამყაროს ყურადღებას იმსახურებს.

ედგარ ეგაძის „მომთაბარენი“ ენობრივადაც გამოირჩევა ქართულ დრამატურგიაში. ამ ხასიათის პიესები ჩვენ თითო-ორიოდა თუ მოგვეპოვება. მწერალი იგავური ფორმით ახერხებს გვესაუბროს თანამედროვეობის მწვევე პრობლემებზე. პიესა ათიოდ წლის წინაა შექმნილი და დღეს ადვილი მისახვედრია, თუ რისთვის დასჭირდა ე. ეგაძის ამ ფორმისათვის მიემართა — იგი ქმნის ერთგვარად განყენებულ სამყაროს, რომელშიც ერთობ ლოკალური, მხოლოდ ამ სამყაროს ინტერესებით, მორალური ეთიკით შექმნილი კანონებით ცხოვრობენ.

ალეგორია აქ საკმაოდ თვალხილულია და გასაგები — თუ გინდა ადამიანებზე იბატონო, ისინი სიბნელეში უნდა ამყოფო, ეს განსაკუთრებით ამოსავალი, საწყისი წერტილი პიესისა, სიბნელეში მოქცეული ადამიანების ყოფა მასში ასახული, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ეს არ განსაკუთრებული სიტუაცია — სიბრძნე ამ ადამიანების ჩვეულებრივი მდგომარეობაა. ეს ჩვეულებრიობა კი ცხოვრების ყოველ გამოვლინებას მოიცავს — სიხარულს, ტკივილს, სიყვარულს, მწუხარებას. მათ არც კი იციან, რომ არსებობს სხვაგვარი ცხოვრება, რომ ადამიანები ხედავენ მზეს, მთებს, მდინარეებს, მაგრამ ყველაფერი ამის ხილვა მათს სულიერ სიბეჩავეს განაპირობებს. სულს აკლია დინამიური ვანცდა ცხოვრებისა. სულიერი მოთენთილობა, მოშვებულობა კი ცხოვრების უარყოფის ტოლფასია. თუმცა ცხოვრების უარყოფა არ შეადგენს ამ ადამიანების კრედოს, რამეთუ ისინი ცხოვრობენ; მაგრამ არც იციან, რომ ცხოვრობენ, ვერ გაურკვევიათ თავიანთი არსებობის მიზანი. დღეს ისინი ერთ წრეზე ტრიალებენ და ბედნიერი არიან. ოზონი მათ შეუქმნა ის სამყარო, რომელშიც ბრძამ თავისი სიბრძნით ბედნიერად უნდა იგრძნოს თავი და არც უნდა იცოდეს, რომ ბრძამა. შეუქმნა ილუზია — თითქოს შრომობენ, თითქოს საქმეს აკეთებენ, თითქოს ქვეყანას აშენებენ და ყველაფერი ეს ჰგავს გონიერი ადამიანის მიერ შე-



მუშავებულ გეგმას, ადამიანების ჯერ გაყე-
ყჩების და მერე დამონებისა. ამის გამო
არის, რომ ე. ევადის პერსონაჟები ბედნიერ
ადამიანებად მიიჩნევენ თავს, ისინი „საქმეს
აკეთებენ.“ შემდეგ პიესაში ყველაფერი ისე
ვითარდება, როგორც უნდა ვითარდებოდეს
მწერლის იმ ნაწარმოებში—კეთილსა და ბო-
როტს რომ დაუპირისპირებს ერთმანეთს. აქ
ჩემთვის კეთილს გამართლება კი არ არის
მთავარი (იგი გარღვევალია. ეს აქსიომა!)
არამედ ლიტერატურული სიღრმე პერსონა-
ჟების, სიტუაციების ხატვისას, რომლითაც
ე. ევადე ამ იდეას გადმოსცემს. აზრის ის შთა-
მბეჭდავი ძალა, რომლითაც ნაწარმოები არა
მხოლოდ იდეებით არის საინტერესო, არამედ
მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისითაც,
მხატვრული დამაჯერებლობა კი ამ პიესას
უთუოდ ახასიათებს, იმდენად რეალურია,
ხელშესახები სამყარო, რომელშიც ავტორმა
თავისი პერსონაჟები მოაქცია, გასაშიფრი
თითქმის არაფერი რჩება. სიუჟეტისა და
ხალხის „მამაშვილური“ ურთიერთობა აქ ჩი-
ნებულ კონდიციამდეა მიყვანილი, ხალხის
როლი პასიურია და ამიტომ ტრაგიკულიც.
იგი ბედნიერია თავისი ქედმერდკოლობით
და „ამაყი“ სიუჟეტისაგან ნაწიქარი „თა-
ვისუფლებით“. ედვარ ევადის პერსონაჟები
„ბედნიერნი“ არიან იმიტომ, რომ არ იციან
ქეშმარიტი თავისუფლების ფასი და როცა
მიიღებენ თავისუფლებას, სწორედ მაშინ
დაადგებიან გზას გოლგოთასაკენ, რადგან თა-
ვისუფლება ბედნიერების სათავედ მხოლოდ
მაშინ იქცევა, როცა იგი ბრძოლითაა მოპო-
ვებული. სხვათა ბოძებული თავისუფლება კი
ერთგვარი სიცარიელის (აქ, ამ პიესაში —
პროტესტის) გრძნობას ზადებს, რადგან შენ
არ გქონდა კონკრეტული მიზანი, შენ არ
გიბრძოლია მისთვის და არც იცი თავისუფ-
ლების ფასი. „მომთაბარენის“ პერსონაჟე-
ბი — ოზონის ერთგული ჯარისკაცები, ეს
მშრომელი, ეს პატიოსანი ხალხი მონები იყ-
ვნენ, სულიერ მონობაში მყოფი ადამიანე-
ბისათვის მინიჭებული თავისუფლება კი შე-
უძლებელია ბოლომდე გაცნობიერებული
იყოს, რადგან მათ არ იციან თავისუფლებით
მოპოვებული ბედნიერების ფასი... გავიხსე-
ნით გენიალური ბიბლიოთეკის ლევენდა იმის
შესახებ, თუ როგორ ატარა მოსემ ევკვატელ-
თა მონობიდან თავდახსნილი ებრაელები ყვე-
ლაზე ზიფათიანი გზით და მანამ არ ჩაიყვანა
ალტჰელ მიწაზე, სანამ არ დაიხოცა ყველა

ვინც მონობაში დაიბადა და აღიზარდა მონობას ჩვეულნი ვერასოდეს იქნებიან თავისუფლები და ვერც თავისუფალ ებას შექმნიანო.

ამ ბოლო ხანებში პროზიდან კიდევ ერთი
მწერალი მოვიდა დრამატურგადაც. მე მხედ-
ველობაში მყავს რეზო მიშველაძე — მისი
ნაწარმოებები რესპუბლიკის რამდენიმე თე-
ატრში დაიდგა და ეს პრემიერები სწორედ
შარშან გაიმართა, მაგრამ მე აქ არ შევეხები
არც ქუთაისში განხორციელებულ „ჩემ ქუ-
თაისს“ და არც მეტეხის ახალგაზრდულ თე-
ატრში დადგმულ „უფანდუროდ სამღერს“. არ
შევეხები იმ მიზეზის გამო, რომ ორივე
ინსცენირება და არა პიესები. მწერალი თა-
ვისი ნაწარმოების ინსცენირებებით წარსდება
მაყურებლის წინაშე — თუმცა, ერთს კი
დავძებნ: ორივე თეატრის სპექტაკლად მაყუ-
რებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია, ხო-
ლო მეტეხელთა დადგმა თეატრის უკანასკ-
ნელი წლების რეპერტუარში გამოირჩევა თა-
ვისი დღევანდელით, აქტუალობით.

პიესა — „სპექტაკლი ფეხით მოსიარულე-
თათვის“ („საბჭოთა ხელოვნება“ 1987 №12)
ახლახანს თელავის თეატრში განხორციელდა.

ახალგაზრდა კაცი ამბობს სიმართლეს, ამ-
ხელს საზოგადოების ცხოვრების წესს და
ამის გამო იქმნება კონფლიქტური სიტუაცია
ადამიანებთან, გარემომცველ სამყაროსთან,
რადგანაც არავის აწყობს. ყველას ხელს უშ-
ლის სიმართლე. იგი ჭინივითაა, ბოთლიდან
რომ ამოუშვებს და ახლა გვირის — სოსო კა-
ხაძის ახლობლები, მეგობრები — ვის საყე-
თილდელადაც ეს სიმართლე ითქვა — ცდი-
ლობენ ისევ ბოთლში ჩააბრუნონ ჭინი. ეს
არის მთავარი, რაშიც ვლინდება საზოგადო-
ების არსი, მაგრამ მის მცდელობებს უპირის-
პირდება ადამიანის ნება, მისი ძალა, სწრაფ-
ვა სიმართლისაკენ. რეზო მიშველაძე სადღე-
ისო პრობლემებით ცხოვრობს, მას აწუხებს
ის, რაც ჩვენს სინამდვილეში დაბუდებულია,
ამ საკითხზე საუბარსაც შესაბამისი ფორმა
ესაჭიროება. ამიტომ იგი ერიდება ნახევარ-
ტონებს, ერიდება გადაკრულად ნათქვამს.
სათქმელს პირდაპირ, გულახდილად ამბობს
და ამით ქმნის დღევანდლობის მართალ
სურათს. ადამიანთა ურთიერთობები აქ ვლინ-
დება სიმართლესთან დამოკიდებულებაში,
ნაკლოვანებების მხილებაში, იმ დინამიკაში,
რასაც იძენს სიმართლის მთქმელი კაცის ხა-
სიათი. რ. მიშველაძე კარგად წერს დიალოგს;

მან იცის მოქნილი რეპლიკის ფასი როგორც პროზაიკოსმა, და მისი ეს თვისება პიესასაც ამშვენებს. პიესაში ხომ დიალოგის კულტურა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია.

ცხოვრებაში დანახული სურათების ზედმიწევნითი სისუსტით ვადმოტანა ლიტერატურაში მწერლის გამოკვეთილი პოზიცია და ემსახურება სინამდვილის ობიექტურად ასახვის იმ პრინციპებს, რომელსაც რ. მიშველაძე ისახავს მიზნად. პიესაში ხშირია გრძელ-გრძელი ტირადები, რომლებშიც არ იკვეთება სულის მოძრაობა. ეს თავისებურება პიესას ერთგვარად სტატიურს ხდის. ასეთი ახრი გამიჩნდა პიესის წაკითხვისას, მაგრამ თეატრთან მუშაობისას ბევრი რამ შეცვალა ავტორმა, სხვაგვარად შეხედა მოვლენებს და აი, მივიღეთ მართალი სპექტაკლი ჩვენს დღეებზე.

საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რას ნიშნავს დრამატურგისათვის წიგნის გამოცემა. დრამატურგის წიგნი არის ნაყოფი მრავალწლიანი მუშაობისა, პიესის სცენური ცხოვრების შემდეგ იწყება მისი ახალი სიცოცხლე, იწყება სიცოცხლე ხვალისდელი დღისათვის. ჩვენ მაღლობელი ვართ გამოცემლობა „მერანის“, რომელმაც დაარსდა მრავალი წლის არასწორად ჩამოყალიბებული ტრადიცია და დაიწყო პიესების გამოცემა. შარშან სწორედ „მერანმა“ გამოსცა ლაშა თაბუკაშვილის პიესების კრებული. კრებულში შევიდა სამი პიესა — „ათვინიერებენ მინისო“, „შენსეენ სავალი გზები“ და „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. ყოველ ამ პიესას მდიდარი სცენური ცხოვრება ჰქონდა და თეატრების ინტერესი მთლად იდგეს არ ცხრება. მსაყურებელმა — რესპუბლიკაშიც და მის ფარგლებს გარეთაც — შეიყვარა ლაშა თაბუკაშვილის პიესათა გმირები და რაოდენ სასიხარულოა, რომ მკითხველმა მიიღო ეს ჩინებული კრებული. მაგრამ ჩემთვის გაუგებარია მ. გეგის პიესების წიგნად გამოცემის მოტივები. პიესებისა, რომლებსაც არც სცენური ბიოგრაფია გააჩნდა და არც ლიტერატურული აღიარება.

1987 წელი დიდი ილიას საიუბილეო წელი გახლდათ. ამ თარიღთან დაკავშირებით რამდენიმე თეატრმა განახორციელა სპექტაკლი და ყველა ამ სპექტაკლს საფუძვლად დაედო თანამედროვე ავტორთა პიესები. კომპოზიციები, მათ შორის თ. გოდერძიშვილის დოკუმენტური დრამა „ილია ვარ“, ალექსანდრე

კოტეტიშვილის „ბაალ, გადაგვარჩინე“, ალ. სამსონიას „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, გურამ კვარაცხელიას „წიწამურის გზაზე“, ანტონოვიჩის „ბაზალეთისა ტბის ძირას“. ამჟამად ილიას ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდია ასახული, მაგრამ მეტწილად წინა პლანზე წამოწულია მისი ცხოვრების ბოლო პერიოდი. ეს გარემოება სავსებით მიზანშეწონილად მეჩვენება, რადგან ილიას ცხოვრების დრამატისმით აღსაყვამ ვლევში მრავლად იყო როგორც პოლიტიკური, ასევე ყოფითი კონფლიქტები, მწვავე სიტუაციები და ბუნებრივია, რომ დრამატურგთა ყურადღება სწორედ ამ პერიოდს მიექცია. მე გამიჭირდება თქმა, რომ ილიასადმი მიძღვნილ პიესებში რომელიმე გამოირჩა, რომელიმე პიესამ შექმნა დიდი პოეტისა და მოაზროვნის საკადრისი ხატი. ეს მოსაზრება იმ სპექტაკლებმაც დაადასტურა, რომლებიც საიუბილეოდ დაწერილი პიესების მიხედვით განხორციელდა.

ასეთია ზოგადი სურათი 1987 წლის დრამატურგიისა. მაგრამ 1987 წელი ცალკე კუნძულად არ ამოზრდილა ჩვენს ლიტერატურულ სინამდვილეში, იგი გახლავთ ნაწილი და ვაგრძელება იმ ლიტერატურული ცხოვრებისა, რომელსაც ქართული დრამატურგია ეწევა. არის ამ გზაზე გამარჯვებუბიც, არის მარცხიც, მაგრამ მთავარი სულ სხვა რამ გახლავთ — ქართულ დრამატურგიას გარკვეულწილად აკლდა ერთიანი ლიტერატურული პროცესის შეგრძნება, პროცესისა, რომელიც ყველაფერს მოიცავს თავის თავში. სწორედ ეს მისია უნდა იყოს დრამატურგიის აღმანახმა, რომელიც ახლახან შეიქმნა. ქართველმა დრამატურგებმა დიდი სიხარულით მიიღეს ამ აღმანახის შექმნის ამბავი, მჯერა, დარწმუნებული ვარ, იგი ბევრ რამეს შეცვლის ჩვენს ლიტერატურულ ცხოვრებაში. მაგრამ უმადურობა იქნებოდა მაღლობა არ გადაგვხადა „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციისათვის, რომელმაც ეროვნული კულტურის ინტერესებიდან გამომდინარე დღემდე ზიდა დრამატურგიის ლიტერატურულ ფაქტად ქვეყნის ტვირთი. მე მჯერა, რომ აღმანახისა და „საბჭოთა ხელოვნების“ ერთობლივი გარჯა ქართულ დრამატურგიას ახალ პერსპექტივებს გადაუშლის.



ქართული
წიგნობა

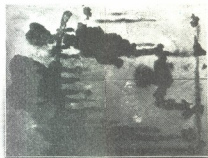
ავტორი: უგო რონდინე, ფორმა „კანსონის“ ულტრათანაპედროვ პენსილვანია

ქართულ აბსტრაქციონისტთა პირველი ჯგუფური გამოფენა



მ. მასარაშვილი. გენერლის ცხოვრება და სიკვდილი

ჭერჭერობით არანაირად



დიდი შავი მორიგეო





ოპერაციის შემდგომი დღე

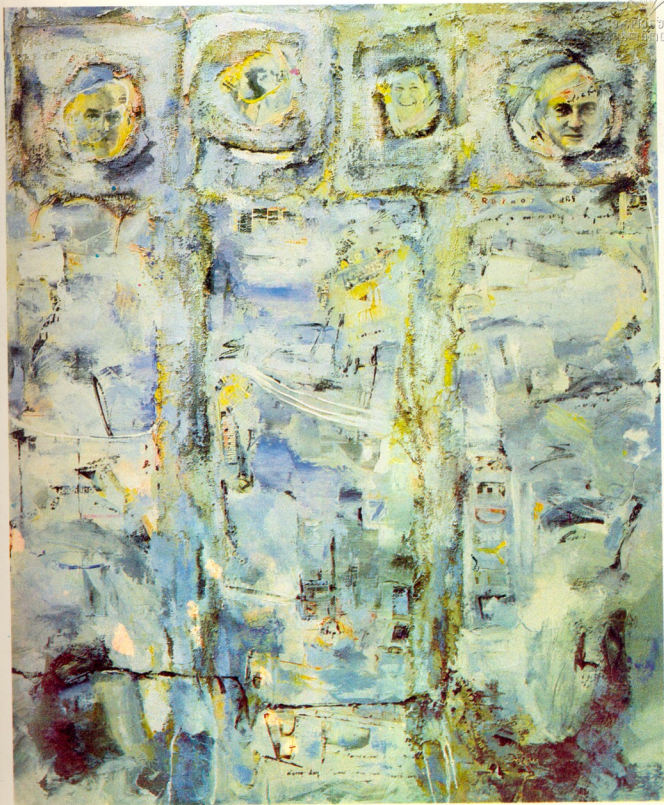




ბ. წაუტაშვილი. ტრიო



დავით კუპატაძე. თამაში



მოდერნიზმი



ალ. ბანძელაძე. ჩხერიშელა



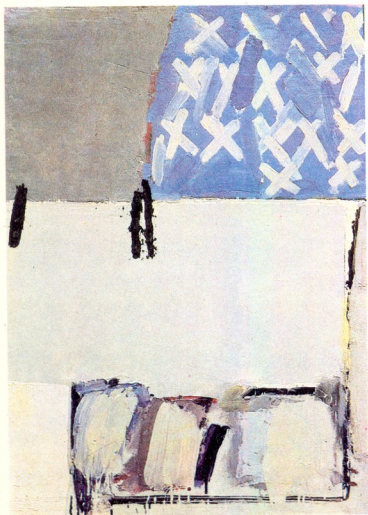
მოციქვავე მხატვარი



დაპირისპირება



კომპოზიცია

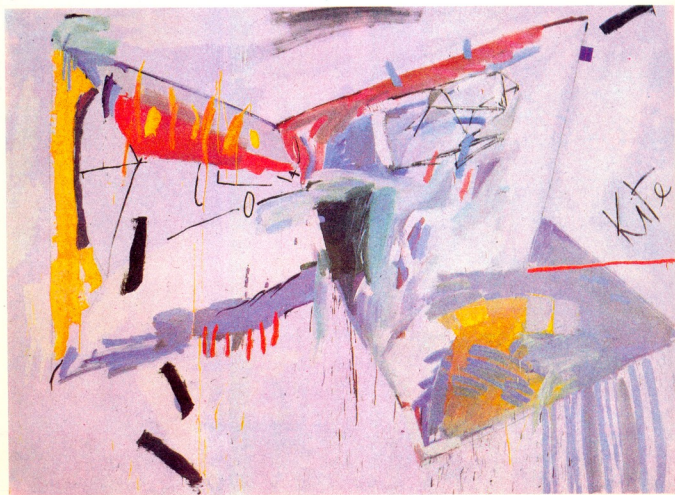


ერეკლე
2020 წლის

ტოტემი

ი. ზაუტაშვილი. ფრანი

ფერწერული კონცეპცია ნაცრისფერისა და ცისფერისათვის.



ქართულ აბსტრაქციონისტთა პირველი

ჯგუფური გამოფენა თბილისში

სამსონ ლეკავა

სამხატვრო გალერეაში გამოფენილი იყო ქართველ აბსტრაქციონისტთა ნამუშევრები.

ეს გახლდათ სერიოზული ექსპოზიცია. ალბათ სიხარულით შეხედებოდა ამ გამოფენას ჩვენი დიდი მხატვარი დავით კაკაბაძე, რომლის სახელსაც უკავშირდება აბსტრაქტული მხატვრობის დამკვიდრება საქართველოში.

ჩვენში აბსტრაქტული მხატვრობისადმი ინტერესი სამოციან წლებში აღორძინდა. იქმნებოდა როგორც „წმინდა“ აბსტრაგირებულ ფერწერის ნიმუშები, ისე ნაწარმოებები, რომელშიც ჩანდა დავით კაკაბაძის პეიზაჟებში გამოვლენილი განზოგადება — განყენების ტრადიცია, ხორცშესხმული სრულიად ინდივიდუალური ფორმით. ამგვარი ნამუშევრები ცხადია, ვერ ჩაითვლება სპეციფიკურად აბსტრაქციონისტულ ნიმუშებად.

ამჟერად ჩვენი მიზანი არაა სამოციან წლებში მიმდინარე პროცესების ანალიზი ზემოაღნიშნული კუთხით, რაც საგანგებო კვლევის საგანია და სამომავლოდ განზრახულიც გვაქვს. მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ მოხდა სასიხარულო მოვლენა: თთხმოციან წლებში, გარდაქმნის ეპოქაში, აბსტრაქციონიზმი ოფიციალურად იქნა აღიარებული. ამ მიმდინარეობის გარეშე კი (რაც უკანასკნელ ხანს უდავოდ გამოჩნდა ჩვენს მხატვრულ ცხოვრებაზე დაკვირებისას), თავისთავად მდლდარი და მრავალფეროვანი ქართული მხატვრობა არასრულ შთაბეჭდილებას მოახდენდა.

ჩვენ ამოცანად არ დავგისახავს აბსტრაქციონიზმის რაიმე ცალმხრივი პროპაგანდა — უბრალოდ უნდა გამოიკვეთოს, რომ იგი ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომლის უყურადღებოდ და-

ტოვება გაუმართლებელი იქნებოდა. საჭირო ჩანს მხატვართა მთელი ჯგუფის შემოქმედების შეძლებისდაგვარი ანალიზი — იმ ჯგუფისა, რომელმაც თანმიმდევრული ერთგულებით არჩევანის მიმართ ხელოვნების მოყვარულთა არც თუ მცირე ნაწილს გულწრფელი ინტერესი დაიმსახურა.

გამოფენაში მონაწილეობდნენ უფროსი თაობის წარმომადგენელი ა. ბანძელაძე და შედარებით ახალგაზრდები — გ. ეჭვერაძე, გ. და ი. ზატუაშვილები და ლ. ლასარეიშვილი. სამწუხაროდ, ამჟერად ექსპოზიციაში ვერ ვიხილეთ გ. მგალობლიშვილის ნამუშევრები, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა თბილისის გამოფენამდე მოწყობილი მოსკოვეური გამოფენის წარმატებაში.

ა. ბანძელაძე, ორმოცდაათიანელთა სახელმძღვანელო თაობის ერთ-ერთი კარგად ცნობილი წარმომადგენელი, არაერთი საერთაშორისო და საკავშირო პრემიის ლაურეატი, ხელოვნების მოყვარულთა წინაშე საგანგებო წარდგენას არ საჭიროებს.

ა. ბანძელაძის ოსტატობა კარგად ჩანს ქართველ აბსტრაქციონისტთა გამოფენაზეც. მისი ტილოები ცხადყოფს, რომ ფერმწერი ძალდაუტანებელი სილაღით ფლობს მასალას. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიერ მოტანილმა სწრაფვამ მასშტაბურობისაკენ ამ რიგის ხელოვნებაში, ჩვენი აზრით, თავისებური შეხვედრა ჰპოვა ქართული მხატვრობისათვის ტრადიციულ პრინციპთან — ფართო, „გაშლილი“ სიბრტყეების დაუფლებისა, რაც საზოგადოდ (და არა მხოლოდ ჩვენში) მონუმენტური ფორმის ხორცშესხმის ერთ-ერთი კომპონენტია. მიმზიდველია ა. ბანძელაძეს-

თან ყოველგვარ შებოჭილებას მოკლებული „გაქანება“ ლაქებისა და მონასმებისა. ნამუშევრებში ჩანს შექმნის პროცესის ხელშესახები კვალი, რის გამო ისეთი ვანცდაა, თითქოსდა ტილო სულ ახლახანს იშვა ჩვენს თვალწინ. საკმაოდ მძაფრი „შეჯახებანი“ ენერგიით გაჯერებული ლაქებისა ცოცხალ „დილოგს“ ქმნის ზოგ ნამუშევარში მსუბუქ, ქსელისებრად აქურულ, თავისუფლად მიმოსმულ ხაზებთან, რომელთაც იმავე დროს, არ აკლიათ სტრუქტურულობა და „ძალუძთ“ კომპოზიციების ორგანიზება.

გამორჩეული სისწრაფითაა შესრულებული მონასახები მაგ. ტილოში „კომპოზიცია I“, რომლებიც მოკლებულია მხოლოდ შემთხვევითობის ეფექტს, სტრუქტურულია და ამასთანავე ხოველ არეში ერთგვარად „ახლებურნი“ — ისინი თანადროულად მოძრავიცაა და დასრულებულიც.

ა. ბანძელაძის სურათებში შეიგრძნობა ძალზე სპეციფიკური, არა ილუზორული, არამედ საკუთრივ „ფერწერული სივრცე.“ აღსანიშნავია, რომ მასთან უმეტესწილად ტილოების მხოლოდ გარკვეული არეებია მკვეთრად დატვირთული — ნამუშევრების სრულყოფილებანი კომპონენტია ტილოს „პირველქმნილი“ სითვრე, რომელიც აქტიურად მკლერ ფერადოვან მასალასთან კონტრასტული მიმართებით თითქოსდა საკუთარ თავისთავადობას იმკვიდრებს, რითაც სტრუქტურა მდიდრდება.

მიუხედავად ამგვარ ნამუშევართა ღირსებებისა, ისინი მაინც შედარებით ერთგვარადი „ემოციური ტონუსის“ შემცველია. ვაკილვებით მეტ დატვირთვას ატარებს „მისი უდიდებულესობის გამოსვლა“. ეს ქმნილება ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ შესრულების ხარისხით, არამედ სულთერი ტევადობით, ზემოქმედების ძალით. იგი ერთგვარი „სიურეალისტრობით“, თითქმის შემზარავი, „მი-

ღმური“ ექსპრესიით გამოირჩევა — უარყოფილია წინაგანხილულ ნამუშევართა ხალისიანი, რამდენადმე „ესთეტიზირებული“ სამყარო და ვახსნილია გზა სიღრმისეულ მარტოობასაკენ, რაც შეიძლება სერიოზულ, თვისებრივად ახლებურ შედეგთა მომტანიც გახდეს.

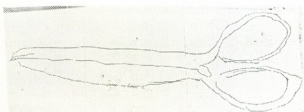
გ. ეძვეერაძის ფერწერა სრულიად სხვაგვარ შთაბეჭდილებას ახდენს. აქ იქნებ ნაკლებადე ჩანდეს ა. ბანძელაძისეული სილაღე ფორმასთან მიმართებაში, მაგრამ ფერადოვანი მასალის „სულიერ შესაძლებლობათა“ კვლევის პათოსი გამოარჩევს ამ მხატვარს. მისთვის დამახასიათებელია ფერწერის ენის „წიაღში“ წვდომის მისწრაფება, განსაკუთრებული ინტერესი შექმნის პროცესისადმი, რაც გულისხმობს ახალი „ფერწერული სამყაროს“ გამუდმებული აღმოჩენის სურვილს. მხატვრის ძიება ინტენსიურია, გულსხმობს ფორმის მაქსიმალურ მოქნილობასა და ტევადობას, უმეტესწილად გამოირიცხავს გარეგან დეკორატივიზმს. მხატვარი ისწრაფვის მრავალფეროვანი კონტრასტებით (იგულისხმება ფაქტურული შემირისპირებანი, ენერგიული და დუნე, მკლერი და ჩამქარალი, გამკვირვალე და მკვირივი, მკაფიო და დიფუზური, ნივთიერი და „ქრობადი“ ლაქების, სიბრტყეების, მონასმების ხანდახან „კონფლიქტური“ თანაარსებობა) მაღლწიოს დრამატულ მუხტს, ექსპრესიას, დაძაბულობას. მხატვარი არ გაურბის ფერწერული ენის „სიჭარბეს“. უკეთ — სისახეს, რასაც ამოცანათა სირთულეც განსაზღვრავს.

გ. ეძვეერაძის შემოქმედებაში არსებობს სხვა ნაკადიც, რომელშიც ხდება სრული უარყოფა მასალის სხვადასხვა კუთხით შეცნობისა და ხორციელდება შავ-თეთრი წერის (ხაზს ვუსვამთ — წერის და არა ფერწერის) ერთგვარად ასკეტური ენა, რომელიც პოლარულ დაპირისპირებათა განწმენდილ წარმოჩენას გულისხმობს — ლაქას, მონასმს თუ სხვ. ცვლის ზღვრულად პირობითი „ნიშნები“, რომლებიც მაქსიმალურად დემატერიალიზებულია.

მართალია, მსგავსი ნამუშევრები გარკვეულ ესთეტიკურ შრესაც შეიცავს, მაგრამ ეს მაინც მეორადი შრეა. ძირითადია ერთგვარი „მენტალური თამაშის“ პრინციპი, რაც მედიტაციურ ჰერეტასაც ითხოვს. ამგვარ ქმნილებებში მკლავნდება სერიოზული მკდლობა მონუმენტრობის გამოვლენისა, რაც პირობითი ნიშნის სწორედ შინაგან მნიშვნელოვან-

გ. ეძვეერაძე

„სახანი“



ნებას გულისხმობს გარეგანი დანაშრეგები-
საგან რადიკალური განთავისუფლების ხარჯ-
ზე, ამის ნათელი მაგალითია კონცეფტუალურ-
ი მიდგომის ნიმუში „საგანი“, რომელშიც
ყველაზე ჩვეულო, მანაღური ყოფითი ნივთი
გარდასახულია თითქმის მისტიკური ქლერ-
დობის მქონე „ობიექტად“, რომლის „კონ-
ტურები“ იქნის თავისთავად ავტონომიურო-
ბას და უფრო ღრმა დაკვირვებისას — უსას-
რულობას ვარცხლილიან ნაზიარებ განყენებუ-
ლობას (რასაც ურთველად ხელს უწყობს მას-
შტაბი). სწავლა ტრანსფორმაცია და შეუზ-
ღულდავი მრავალმნიშვნელოვანების შეპირის-
პირება კონკრეტულ ასოციაციასთან პოლა-
რულობის პრიმიტივს ამავე დროს დამატუ-
ლობასაც ძმენს, რაც ერთი შეხედვით,
„მშვიდა“ ფორმითაა მოტანილი. ყოველივე
ეს აღნიშნულ ნაწარმოებს პროგრამულს
ხდის.

ი. ზაუტაშვილის ნამუშევრებშიც ცხადად
ჩანს მიდგომის თავისთავადობა. მასთან თით-
ქმის არსად ვლინდება რაიმე — „ხელგაშლი-
ლობა“ და ე. წ. „ავტომატიზმი“ წერისა.
სპინტანორობის ელემენტი საზოგადოდ ნაკ-
ლებია, საკმაოდ მკაცრი და ზოგან „გეომეტ-
რიზებული“ ლაქობრივი ორგანიზაცია კი ბე-
გრან წამყვანია მის ნამუშევრებში. შესრუ-
ლების „რიტმი“ დინჯი ჩანს, ტემპერამენტი
კი შინაგანად მოთოკილი. მხატვარი ღრმად
გრძნობს გარეგნულად სადა ლაქების ერთ-
გვარ შენივთულობას, „შედებებულ“ სიმკ-
ვრივეს, საგნობრივობას. მათი ენერჯია თით-
ქმის არსადაა „გადმოლერილი“, თავდაპერი-
ლია. საერთოდ, ი. ზაუტაშვილის ტილოები
არც გამოირჩევა „თავდაპირველი“ აქტიუ-
რობით, არამედ კონტაქტსა და ჩაღრმავებას
იხსოვს — ემოციური მუხტიც ფარული და
არაპირდაპირია. ზაუტაშვილი ინტენციური ლა-
ქები თუ მონასმები თითქმის არასოდეს
გვხვდება, ხოლო საკუთრივ სინათლე მათში
უფრო სუფევს, ვიდრე აქტიურად ქდერს.
ი. ზაუტაშვილის ფერწერის გარკვეულ დრა-
მატულობას ძირითადად აყალიბებს შინაგანი
შეპირისპირება მასალის მკაფიოდ გამოვლენ-
ილი კონკრეტულობისა, ხელშესახებითობისა
და თვით შასშივე „გავრცელებული“ განყე-
ნებულობისა.

ი. ზაუტაშვილის ნამუშევართან გამოვ-
ყოფი ნაწარმოებს „კონფლიქტის მიღმა“,
დატვირთული და საყვე მონაცრისფრო სიზ-
რტყე აქ შეპირისპირებულია მოვარდისფრო-

მოთეთრო, რთულშეადგენილ ლაქასთან, რო-
მელშიც აგრეთვე კარგად იგრძნობა მასალის
ძირეული თვისებრიობა. ამასთანავე მკვეთრ
რმოებს გამოარჩევს „პოლარიზებულ“ მონას-
რისპირებათა (რაც ღრმა საფუძველში მთლი-
ანობასაც იტევს — ბევრწილად გამაერთიანე-
ბელი თეთრის წყალობითაც) არა მრავალსი-
ტყვაობა, არამედ თავმოყრილობა, თოკუსი-
რებულობა. ნაწარმოები ნათელყოფს, რომ
იდეის ხორცშესხმას არ დასპირებება დამატე-
ბითი, განმამტკიცებელი ელემენტები და რომ
ყოველივე განხორციელდა მრავლისმომცვე-
ლი ეკონომიკურობის პრინციპით. ესაა „კონ-
ცეფტუალური ფერწერის“ საუკეთესო ნი-
მუში ი. ზაუტაშვილის შემოქმედებაში.

სხვაგვარია მისი „ფერწერილი კონცეფცია
ნაცრისფერისა და ცისფერისათვის.“ აქ გან-
საკუთრებით იქცევს ყურადღებას („უკანდა-
ხეულ“ ფართო ლაქებთან და რამდენადმე
„ანონიმურ“ ჯვარისებრ ფორმებთან მიმარ-
თებით) შავი მონასმები, რომლებიც წარ-
მოადგენს არა კომპოზიციის რიგით წვევრებს,
არამედ იქნის ერთგვარ რეპრეზენტატიულო-
ბას, კონცენტრირებულ დატვირთვის, რითაც
გარკვეულად „უახლოვდება“ უძველესი კულ-
ტურებისთვის დამახასიათებელ მაგიურ ნიშ-
ნებს. ფორმით ეს სადა, გარეგნულად მარტი-
ვი მოცულობები იქნის გამორჩეულ აღსა-
ღობას და ერთგვარ „იღუმელუბასაც“ კი.

ლ. ლასარეიშვილის ფერწერა ასევე ინდი-
ვიდუალურ თვისებათა მატარებელია.
მასთან მკაფიოდ ვლინდება შემოქმედებითი
აქტის სიწრფელი, სინალისე, რაც იმთავი-
თვე ჩანს. საზოგადოდ, ნაკლებია რაიმე გარ-
თულბულობა. არაერთგან შეიგრძნობა დღე-
სასწაულისეული განწყობა, სინათლისა და
ჰარმონიულობის განცდა. საკუთრივ ფერა-
დოვნებას გამოარჩევს მაკორული ქდერადო-
ბა. სულიერი შვების მატარებელი სილამაზე.
საუკეთესო ნამუშევრებში შეთავსებულია ინ-
ტენსიურობა და სიმსუბუქე, მასალისმიერი
სისხვეს და გამჭვირვალეობა. ბევრ ტილოში
შეიგრძნობა სიზარული და სინალისე, დაკავ-
შივრებული შემოქმედებითი პროცესში მიღე-
ბულ სიაშოვნებასთან, რაც არ დაიყვანება
ცალდა ჰეღონიზმზე.

ფაქტუროს სიმდიდრე აქ შეფარდებულია
ლაქების შედარებით მეტ მთლიანობასთან
(მაშინაც კი, როცა სილუეტები გართულბუ-
ლია). ლ. ლასარეიშვილის ნამუშევრები ხში-
რად უფრო სიმულტანურადაც აღიქმება.

მის ნაწარმოებთაგან ამჯერად აღსანიშნავია იმგვარნი, რომელთა ექსპერიმენტულობა თანადროულად ხელშესახებ შედეგთა მომტანიც არის. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ორი ნამუშევრის ერთ ნაწარმოებად გაერთიანების მაგალითები (კერძოდ „დიდი შავი მორიელისა“ და ნამუშევრისა „ჯერჯერობით არანაირად“).

„შავი მორიელის“ სილუეტის საკმაოდ ექსპრესიული „შემთხვევითობის“ მიუხედავად, მასში შენარჩუნებულია სისადავე, მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილებაა. „შავი მორიელი“ საინტერესოა იმით, რომ გარეგნულად სიბრტყოვანი აგების ფარგლებში, სპეციფიკური განთავსების მეშვეობით, შავი ლაქები თითქოსდა „გადმოდის“ სივრცეში, „იფლავს“ მას, „იმორჩილებს“ როგორც კედელს, ისე იატაკს, ერთგვარად იკრებს ინტერიერს. ყოველივე ამას უთუოდ უწყობს ხელს „მოხაზულობის“ ნებისმიერობა.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარ ქმნილებებს შესატყვისი, თანამედროვე ინტერიერი ესაჭიროება, რის გარეშეც მსგავსი ნამუშევრები სრულყოფილად ვერ წაიკთხება.

„შავი მორიელის“ ზემოთ განლაგებული „ჯერჯერობით არანაირად“ კი ფაქტურული დატვირთვის მხრივ უფრო რთულია. მისი დიდი ლაქის კონფიგურაცია ფორმის „დაბადების“ განცდასა და ამასთან დაკავშირებულ, ერთგვარი არქაულობის განწყობას ქმნის. ლაქის სიბრტყესთან და სივრცესთან ზიარება სხვადასხვაგვარად ხდება. მართლაც, კონფიგურაციის „ვიბრირებადი“ სიბრტყე თითქოს ერთგვარად „წილნაყარია“ რეალური სივრცისა, „გახსნილია“ მისდამი, თვით ლაქის რამდენადმე დიფუზური კიდეები კი „განივრცობა“ სიბრტყეზე, რაც პირობითად, სურათის „ავტონომიურ სივრცეში“ განფენის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მთლიანობაში აქ თანაარსებობს ფიგურა-ფონის დაპირისპირებაც და ერთობაც, რაც არაორდინარული გზით ხორციელდება.

ძირითადი კი მინც სხვა რამ არის: ერთ ნამუშევარში შეიძლება მეტად თუ ნაკლებად ტვედი შიდა დაპირისპირებანი არსებობდეს, მაგრამ აქ, ორი ნამუშევრის გამთლიანებისას, იქმნება დაპირისპირებათა ბევრად მრავლის-მომცველი ერთობა — ფარდობითად ავტონომიურ და ურთიერთგამათვალისწინებელ ქმნილებათა დიალოგი მიმართებათა ახალ „ველს“ გულისხმობს (თითქოსდა თავისებუ-

რი „მესამე განზომილების“ შემცველს) ერთგვარი სინთეზის ეს გზა, თანამედროვე მოდერნისტულ ხელოვნებაში უკვე აქტიურად იქმნება, საკმაოდ ნაყოფიერი ჩანს. *შეზღვევა*

გ. ზუტაშვილის ნამუშევრებში ვლინდება, რომ იგი აგრეთვე დამოუკიდებელ გზას ირჩევს. მის რიგ ნამუშევრებში იგრძნობა მცდელობა წმინდა ფერწერული ენის შეთვისებით საგარკვეულ „ნიშნობრიობასთან“. ამგვარად ყალიბდება ორგვარი ბუნების მქონე, პირობით ნიშანსა და ფერწერულ „მატერიას“ შორის გარდამავალი ფორმები, რომლებიც როგორც ჩანს, ზოგან მოკლებულია ზედმეტად კონკრეტოზირებულ სემანტიკურობასა და მათ უფრო „თვითღირებულს“, ავტონომიური გამომატველობის პრეტენზია აქვთ — რასაც ზოგჯერ ხელს უწყობს მათი გამსხვილებაც და თავისებური წარმოჩენითობაც. ამასთანავე, ზემოაღნიშნული, ხანდახან საკმაოდ დინამიკური კონფიგურაციებისათვის ზოგჯერ დამახასიათებელია მკაფიო ლაქობრიობა, მეტნაკლები ვიზუალური სიცხადე, რასაც თუმცა კი, თან ერთვის „შიდა“ კოლორისტული დატვირთვა, ფერადოვანი არეების ნათელი კონტრასტები შერბილებულია, არსადაა კატეგორიული ან მით უფრო შეუთვისებელი. ზემოაღნიშნული თავისუფალი „ფორმები“, რიგ შემთხვევაში ენერგიული მოხაზულობით გამოირჩევა და ზომიერ ვიტალურობასაც შეიცავს. მსგავსი პრინციპების გამომატველ ნამუშევრებს შორის ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია „დიდი ოკულტური თამაში“.

ფერწერის დახვეწილობისადმი ინტერესმა მხატვარი მიიყვანა უკიდურესი ვაფაქიზებისა და სიმსუბუქის გამოხატვის მისწრაფებად. ამას მოჰყვა ძიებანი ფაქტურის მრავალფეროვნების მისაღწევად ზედაპირის ერთიანობის შენარჩუნებისას და საკმაოდ ზომიერი „კოლაჟურობაც“ (შინაგანად ლირიკული ინტონაციის მატარებელ ნამუშევრებში). ფერწერული ზედაპირის გამდიდრებაზე მუშაობისას გ. ზუტაშვილი მსგავს ტილოებში სულ უფრო მეტად უარყოფს მკვეთრ ეფექტებს, ავლენს მასალის „ხმადაბალ“ ელვადობას. არაერთგან დიდ მნიშვნელობას იძენს კეთილშობილი „სითეთრის“ წარმმართველობა, რაც მრავალი ნაწარმოების ემოციურ ზემოქმედებას განსაზღვრავს. ამათგან შეიძლება გამოიყოს „ხანგრძლივი საყვირის ხმა ნისლიში“, რომელშიც მხატვრის განწყობილებამ, ჩვენს

აზროთ, საკმარისად ადეკვატური განხორციელება ჰქონდა.

აქვე იყო ისეთი ნამუშევრებიც, რომლებშიც ფერადოვანი სიბრტყეების უფრო მეტად ეფექტური, რამდენადმე დეკორატიული და დაუფარავი შეხამებანი გვეძლევა. მსგავს, ხელწერის „გახსნილობით“ გამორჩეულ ტილოებში, ხანმოკლე განწყობის ფიქსაციის ამოცანა იგრძნობა. დროში გავრცობილი ზემოქმედების მქონედ კი ისეთი სურათები უფრო გვესახება, როგორცაა ზემოაღნიშნული „ხანგრძლივი ხმა ნისლში“.

ყოველი ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი მხატვრის შემოქმედებაში პიროვნული საწყისიდან მომდინარე ნიშნებთან ერთად, უმეტესწილად (თუმცა არა ყოველთვის) უარყოფილია რაიმე წინასწარდადგენილობა. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მეთოდი (რომელსაც ზემოთ ბითითებულ მხატვართა უმრავლესობა მისდევს) ხომ თავისთავად გულისხმობს სულ ახალი და ახალი, ზოგჯერ „უეცარი“ ხერხებით თავისუფალი „თამაშის“ შესაძლებლობას. ყოველი ინდივიდუალური შემოქმედებითი აქტი (ამგვარი, ზოგჯერ დროში „შეკუმშული“ აქტის მნიშვნელოვანება კი აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში სრულიად განსაკუთრებულია) ხომ „იმპაიერი“, სრულიად განუმეორებელი შთაგონების შედეგია — რაც ზრდის უნიკალურობის ხარისხს (ცხადია მაშინ, როდესაც შექმნის პროცესი ნამდვილად წრფელი, უტყუარი და გულიდან მომდინარეა).

აქ ჩვენ შეიძლება გამოგვადგეს ანალოგია ჯაზურ მუსიკასთან, რომელიც პიროვნული თვითგამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე პირდაპირი, მაგრამ ამასთანავე ძალზე რთული გზაა. მართლაც, თავისუფალი, სპონტანური ჯაზური კომპოზიციის შექმნის პროცესში იბადება „რაღაცით“ ყოველთვის ახალი, და სწორედ ამ რწინით ცოცხალი მუსიკალური სამყარო, რომლის განმეორება თუ იმიტაცია სრულიად შეუძლებელია — მსგავსი მცდელობა მხოლოდ და მხოლოდ მექანიკური იქნება.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, გაუმართლებელია შეხედულება, რომლის თანახმადაც ჩვენს აბსტრაქციონისტთა ქმნილებები გარეგანი გავლენის შედეგია. ქართველ აბსტრაქციონისტებს გაზიარებული აქვთ მხოლოდ და მხოლოდ მეთოდი, საკუთრივ შედეგი კი საკმარისად თავისთავადია,



ო. ზეთაშვილი

„ღამდგეს“

შემოქმედებითი თვალსაზრისით უეჭველად ცოცხალი და რეალურ ფასეულობათა მომტანიც.

თუკი ჩვენ, მავალითისათვის, ესოდენ მაღალ შეფასებას ვაძლევთ შესანიშნავი მუსიკისს, თ. ყურაშვილის შემოქმედებას, ალბათ არ უნდა გავვივირდეს იმის გაცნობიერებაც, რომ ქართულ აბსტრაქტულ მხატვრობას ქმნიან საკმაოდ მაღალი დონის პროფესიონალები, რომელთაც საკუთარი და თვალსაჩინო წვლილიც შეაქვთ ქართული ხელოვნების განვითარებაში.

ორიოდე სიტყვით შევეხები სათაურების საკითხს, რაც აზრთა დიდ სხვადასხვაობას იწვევს. ჩვენს აბსტრაქციონისტთა ნამუშევრების სათაურები ყოველთვის როდი უნდა გავიგოთ პირდაპირი მნიშვნელობით — სწორედ პირიქით: დასაშვებია, რომ ესა თუ ის სათაური საკუთრივ ნამუშევარში ჩადებული განცდის საპირისპირო „ინტრიგასაც“ კი შეიცავდეს — ასეთი სათაურის „შეხედრით“ ნაწარმოების მოცემულობასთან იქმნება იმგვარი მესამე „პლასტი“, რომელიც არ დაიყვანება არც ნამუშევარზე, და არც სათაურზე. ყოველივე ამით მდიდრდება ნაწარმოებთან კონტაქტის პროცესი, კერძოდ, როგორც აღქმის ემოციური მხარე, ისე ანალიზისას — „სააზროვნო სივრცე“.

საკმაოდ სადავო საკითხად იქცა ჩვენს აბსტრაქციონისტთა ეროვნულობის საკითხი. ქართულ მხატვრობაში მოდერნიზმის მამამთავრის, დ. კაკაბაძის სწორედ მოდერნისტულ ნაწარმოებთა ღრმა ეროვნულობაზე უკვე ვისაუბრე „საბჭოთა ხელოვნების“ 1987

წლის №11-ში, რის გამო აქ დ.კაკაბაძეს აღარ დაუბრუნდები. მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ ჩემი აზრით, ეროვნულ ფესვებთან კავშირი ჩანს ზემოთ განხილულ მხატვართა შემოქმედებაშიც. ეს პრობლემა, ცხადია, საგანგებო კვლევის და სხვა ქვეყნების მხატვრებთან შედარებით ანალიზსაც ითხოვს, მაგრამ უკვე ამჟამად შეიძლება გამოიკვეთოს რამდენიმე ძირითადი მახასიათებელი:

ქართველ აბსტრაქციონისტთა ნამუშევრებს შორის ყველაზე დაძაბულსა და ექსპრესიულ ქმნილებებშიც კი მაინც წამყვანია ზომიერების, ჰარმონიულობის იმგვარი განცდა, რომელიც სრულიად არაორგანული იქნებოდა, მაგ. გერმანელი აბსტრაქციონისტისათვის, ხოლო ღრმად დამახასიათებელია სწორედ ჩვენი მსოფლგანცდისათვის. განწყობლების „დრამატიზაციის“ მხრივ ყველაზე გამორჩეულ ნამუშევრებშიც კი ვერსად ვნახავთ ისეთ გამოვლინებებს, როგორც ახასიათებს მაგ. ესპანურ ხელოვნებას. მეტად სპეციფიკურია ქართველი ადამიანის ტემპერამენტი. იგი „ვენების სიმძაფრეს“ (გურამ რჩეულიშვილი) ნაკლებობას კი არ გულისხმობს — არამედ „გზას“, რომლისთვისაც უცნობა ეგზალტაცია, ხოლო ნიშანდობლაცაა ველუმერობელი თავშეკავებულობა, და ერთგვარი „მოთოკვა“ ყველაზე ძლიერი ემოციისაც კი. მეტად თუ ნაკლებად, თვით ყველაზე „ხელგაშლილად“ შესრულებულ ტილოებშიც კი, ეს მოვლენა მაინც იჩენს თავს ქართველ აბსტრაქციონისტებთან. მასალასთან დამოკიდებულების მხრივ, მაგალითისათვის, ასევე თავისებურება ჩანს: მასალის შინაგანი თვისებების გახსნისას მასალის თითქოსდა „რჩება“ დოზა მისივე „კუთვნილი საიდუმლოსი“, წილი ხელშეუხებლობისა, რაც ალბათ ნაკლებად ითქმის მაგ. ფრანგულ ფერწერაზე, რომელშიც მასალის ენის გამოვლინება გაცილებით რადიკალურია. თუკი ამერიკულ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს გავიხსენებთ, მისი „უკიდევანო“ მასშტაბებისადმი სწრაფვა ქართველ მხატვრებთან მაინც ნაკლებად ჩანს — მეჩვენება, რომ სწორედ ადამიანური მასშტაბი — ჩვენი ერთი ხელოვნებისათვის ესოდენ ტრადიციული, ამ გამოფენის ყველაზე „პროგრამულ“ ტილოებშიც კი გამქაფანდა უნებლიედ. შესაძლოა ზოგი ზემოთ მოყვანილი შეხედულება სუბიექტურიც იყოს, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ქართველ აბსტრაქციონისტთა შემოქმედების ეროვნული ძირების კვლევა

შესაძლებელია, მაგრამ ამ მიზნით რეკორდ ითქვას, საგანგებო სამუშაოა ჩასატარებელი. ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინოთ ნაწარმოები ჩინი პოზიციური ასპექტები, მზამაღმამაღმამ მოვლენის მნიშვნელობა. ცხადია, გამოფენა უნაკლო არ არის. იქნებ ჩვენში ახლახან ოფიციალურად აღიარებული აბსტრაქციონიზმის ზემოთ განხილულ წარმომადგენელთა კრიტიკა ამჯერად არც ღირდეს, რადგან დროით დისტანცია ალბათ შეცილებულია უფრო აწინ-დაწინილი შეფასებისათვის, მაგრამ კეთილმოესურნე პოზიციიდან მაინც შეიძლება ზოგიერთი ხარვეზის აღნიშვნაც.

ზოგ შემთხვევაში ნამუშევრებს ავლია ნამდვილი სულიერი დატვირთვა, მრავალშრიანობა, ხანდახან იგრძნობა დეკორატიულობა, მაგრამ ჩვენს გარეგანი ეფექტისაკენ „გადახრებაც“, რაც არსებითად უცხოა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მეთოდით შესრულებულ საუკეთესო ნაწარმოებებისათვის. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ რიგის ხელოვნებას ჩვენში მაინც წყვეტილი და გაცილებით მცირე ტრადიცია აქვს, ვიდრე ამ მხრივ წამყვან კლასტრებში, სადაც აბსტრაქციონიზმი უკვე ელასტიკურ სკოლადაა ქცეული. შესაძლოა ყოველთვის არ ჰყოფნით მხატვრებს გამოცდილებაც (რასაც დრო მოიტანს), მაგრამ არსებობს მთავარი — რწმენაც და დამკვიდრების პათოსიც, რაც უთუოდ „გვირდებაც“ უფრო მაღალი დონის ფასეულობებს. ამ პროცესის დასაჩქარებლად ქართველ აბსტრაქციონისტებს (და ცხადია, საერთოდ ჩვენს მხატვრებს) სჭირდებათ გაცილებით ფართო კონტაქტები სხვადასხვა ქვეყანაში, რაც ვიწმინდებთ, უახლოეს მომავალში უფრო რეალური გახდება. საზოგადოებრივ კარჩაკეტილობა და იზოლირებულობა (რომლის უარყოფის პროცესი მიმდინარეობს გარდაქმნის ეპოქაში) სიმ მხოლოდ და მხოლოდ შეზღუდულობასა და დოგმატიზმს უქმნის ნოყიერ ნიადაგს. ერთი კი ითქმის: ჩვენი აბსტრაქციონისტების ყველაზე საუკეთესო ნამუშევრები (თუმცა მხოლოდ ყველაზე საუკეთესო!) ალბათ უკვე არაფრით ჩამოუვარდება ამ მიმდინარეობის აღიარებულ წარმომადგენელთა რიგ ნაწარმოებებს, რაც განვითარების დღევანდელ დონეზე სასიხარულოცაა. ოღონდაც ხსნავს ამითა აღსანიშნავი, რომ აბსტრაქციონიზმი ხელოვნებაში ურთულესი მოვლენაა და მასდამი ზერეკლე, დაღუტანტური ინტერესი სერიოზულ შედეგს ვერ მოი-

ტანს. თავისთავად ცხადია ისიც, რომ მხოლოდ აბსტრაქციონიზმისადმი მიმართვა სრულიად არ იძლევა ფასეული შედეგის რაიმე გარანტიას. მთავარია ამ მხრივ დიდი პასუხისმგებლობა და დაუოკებელი სწრაფვა სრულყოფისაკენ.

ბოლოს მინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ ძალზე მტკივნეულ პრობლემაზე: ქართულ აბსტრაქციონისტთა დიდ წარმატებას მოსკოვში ის მოჰყვა, რომ მათი ნამუშევრები დიდი რაოდენობით შეიძინეს როგორც საექ-

სპორტო სალონებმა, ისე კერძო კოლექციონერებმა (აქ საკმარისი იქნება ძალზე პრესტიჟული ფირმა „სოტბის“ გახსენება). თავისთავად ყოველივე ეს მეტყველებს ქართული მხატვრობისადმი გაზრდილ ინტერესზე როგორც რუსეთში, ისე უცხოეთში, მაგრამ სამწუხარო ისაა, რომ ეს ეროვნული საგანძური, ჩვენი მისდამი უყურადღებობის შედეგად, შეიძლება მთლიანად სხვაგან აღმოჩნდეს, ხოლო საქართველოსათვის ნაკლებად ხელმისაწვდომი გახდეს.

„ეს გული ხატავს და არა ხელი“...

გურამ პეტრიაშვილი

ბოლოს და ბოლოს მოხდა, რაც უნდა მომხდარიყო: მხატვრებს მიეცათ უფლება აირჩიონ ის მხატვრული ფორმა, რომელიც მათ სურთ.

რეალიზმი გნებავთ? ხატეთ რეალისტურად..

სიურეალისტობა გინდათ? ინებეთ, ბატონო, სიურეალიზმი.

გინდათ, რომ აბსტრაქციონისტები გახდეთ? ნება თქვენია!

შექმნილმა ვითარებამ არჩევანის წინ დააყენა ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრები.

და ყველამ ის აირჩია, რაც მახლობელი აღმოჩნდა მისი სულისა და გულისათვის.

ასე მაგალითად:

გიორგი ბულაძის და ლევან ჭოლოშვილის არჩევანმა დაბადა ის მართლაც ნოვატორული გამოფენა, რომელზეც ამ ორმა მხატვარმა საქართველოს ისტორიის ფურცლები გააცოცხლა.

გამოფენის ვერც ერთი მნახველი ვერ უარყოფდა ავტორების მხატვრულ თავის-

თვადობას და, ამასთანავე, აქ იგრძნობოდა, რომ ეს ორი ადამიანი ერთგულია ქართული მხატვრობის მთავარი ტრადიციისა: მათ მკვეთრად გამოხატული მოქალაქეობრივი მრწამსი აქვთ.

სევდიანია საქართველოს ისტორია. ამიტომაც სევდაა ყინწვისის ანგელოსის თვლებში, სევდიანია ვადაჭრილ ხესთან შეჩერებული შველიც ფიროსმანისა, და დავით კაკაბაძეც თავის ცნობილ ბროწეულებიან ავტოპორტრეტზე.

ამ სევდის გამოძახილი იგრძნობოდა გიორგი ბულაძისა და ლევან ჭოლოშვილის გამოფენაზე.

კავშირი ერის წარსულთან და აწმყოსთან, კავშირი ერის სამომავლო ფიქრებთან — აი, ეს უნდა შეინარჩუნოს აუცილებლად მხატვარმა. სხვა მხრივ კი ის თავისუფალია: ხატოს, რაც უნდა და როგორც უნდა.

ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების ნაწილმა ასპარეზად აბსტრაქციონიზმი აირჩია.

რამდენად დიდი ამ მხატვართა რიცხვი არ ვიცი, მაგრამ ეს რიცხვი არცთუ მცირეა. ქართულ აბსტრაქციონისტთა პირველ გამოფენაზე ხუთი მხატვარი იყო წარმოდგენილი.

ახლანას სასტუმრო „იერიის“ მახლობლად, „მიწისქვეშა ქალაქში“ გაიხსნა აბსტრაქციონისტთა „მუდმივი“ გამოფენა („მუდმივი“ იმიტომ, რომ ნამუშევრების უმრავლესობა პირდაპირ კედელზეა მიხატული). ამ გამოფენაში უკვე ხუთზე მეტი სხვა მხატვარი მონაწილეობს.

ადვილი მოსალოდნელია, რომ ვიდრე ჩემი წერილი დაიბეჭდებოდა, კიდევ სხვა ახალი სახელებიც შეემატება ქართულ აბსტრაქციონისტთა რიცხვს.

ერთი სიტყვით, აბსტრაქციონიზმი საქართველოში უკვე ფაქტად ქცეული მოვლენაა და ქართულმა კულტურამ ეს მოვლენა ანალიზის საგნად უნდა აქციოს.

როგორც მაყურებელს, ლიტერატორს და საერთოდ მოქალაქეს, მეც მაქვს გარკვეული მოსაზრებები აბსტრაქციონისტებზე და ქვემოთ შევეცადები ჩამოვყალიბო ჩემი შეხედულებები.

თანამედროვე სახვითი ხელოვნების იმ სფეროში, რომელსაც ხან ავანგარდს უწოდებენ, ხან კი მოდერნიზმს, აბსტრაქციონიზმი მკვეთრად გამოირჩევა ყველა სხვა მიმართულებისაგან.

თავისებურება, რომელიც აბსტრაქციონიზმს გამოარჩევს, ისაა, რომ მას არ გააჩნია ასახვის საგანი.

მაგალითად: ჩვეულებრივი მხატვარი იღებს ვაშლს და ტილოზე გადააქვს ვაშლის გამოსახულება. ჩვენ ვუცქერით ტილოზე გავლბულ ხაზებს, წაცხებულ ფერებს და ვამბობთ: „მხატვარმა ვაშლი დახატა“.

აბსტრაქციონისტის ნახატს როცა ვუცქერით, ჩვენ არ ვიცი, თუ რა დახატა მხატვარმა. ჩვენს წინაა რაღაც სხვადასხვა ფერის ლაქები, მაგრამ ესაა ფერი საერთოდ და არა რაიმე კონკრეტული საგნის კუთვნილი ფერი.

შევეხდეთ ფიროსმანის ზემოთ ნახსენებ სურათს. აქ მრავალი ფერია, ცისფერიცაა, ლურჯიც, ყავისფერიც, ყვითელიც, მწვანეც, თეთრიც. მაგრამ ნახატს რომ ვუცქერით, იმას კი არ ვფიქრობთ: აი, აქ თეთრი ლაქაა, აქ ცისფერი და აქ ყვითელი, არამედ

გრძნობებით იგებთა ჩვენი გული. ჩვენ გვიყვარს ეს ყურებდაცქვეტილი „შველი“ ეს თეთრი ვარდები, ეს გადაჭრილი ხე და ეს ცა. და ერთდროულად სევდასა და სიხარულიც. სევდა იმიტომ, რომ უმწეოა ეს სილამაზე — ბოროტ ხელს შეუძლია უცებ გაანადგუროს შველიც და ვარდის ბუჩქიც. სიხარული კი იმიტომ, რომ ეს ყველაფერი სამუდამოდ ჩაიბეჭდა ჩვენს მეხსიერებაში.

ამ სურათს თარიღად უხის — 1913. სამოცდათხუთმეტი წლის წინათ დახატა ეს შველი მხატვარმა.

ის დროც წავიდა, მხატვარიც დიდი ხანია გარდაიცვალა, რა დარჩა ამ სურათში, რა არის ის, რაც ასე გვაღელვებს?

ფერების შეხამებით მხატვარმა ტილოზე შექმნა საგნები და ამით თავისი სათნო, ფაქიზი გულის ძგერა აღბეჭდა და დავვიტოვა. და როცა ჩვენ მის შველს ვუცქერით, მხატვრის გულის ძგერა ჩვენც გადმოგვედება.

აბსტრაქციონიზმის უბედურება ისაა, რომ აბსტრაქტულ ტილოზე არა ჩანს მხატვრის გულის ძგერა.

ეს ფერადი ლაქები მაყურებელს არაფერს ეუბნებიან იმაზე, თუ რა უყვარს მხატვარს ან რა სწულს, რაზე ოცნებობს, რაზე დარდობს, რა უხარია.

აბსტრაქტულ ნახატში არა ჩანს მხატვრის პიროვნება.

აბსტრაქტული ნახატი მხოლოდ სხვადასხვა ფერის ლაქების ერთობლიობაა და მეტი არაფერი.

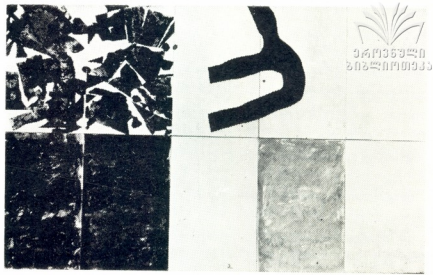
ამ ლაქების ურთიერთგანლაგება კი შეიძლება გაპიროვნებული იყოს დამხატავის ქვეცნობიერებით, და კოლორიტის გრძნობით, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში პიროვნებით.

პიროვნების საფუძველი ისაა, თუ რა ეროვნული, ზნეობრივი და სოციალური მიზნები და იდეალები აქვს ადამიანს.

მხატვარმა თავისი მიზნები და იდეალები რომ ჩვენთვის გასაგები გახადოს, მან უნდა დახატოს ხილული საშუარო და იმის მიხედვით. თუ რა და როგორ დახატა, მაყურებელი შეიგრძნობს მის პიროვნებას.

რადგან აბსტრაქტულ ნახატში პიროვნება არა ჩანს, ამიტომ შეუძლებელია მასში დასმული იყოს ზნეობრივი პრობლემა.

აბსტრაქციონიზმი არის ხელოვნება, რო-



მელიც ზნეობრივს არ შეიცავს თავის თავში. არ მინდა მკითხველმა ისე გაიგოს, რომ აბსტრაქციონიზმის აკრძალვას მოვითხოვ. არა, ბატონო, ხატოს ვისაც როგორ უნდა, მაგრამ მეც ხომ მაქვს უფლება, — რაც არ მიყვარს, არ მიყვარდეს და იქით მოვუწოდებდე მხატვრებს, საითაც ვთელი საჭიროდ?

რას მიშავებენ სხვადასხვა ფერის ლაქებით აჭრელებული ტილოები? არაფერსაც არ მიშავებენ. მართალი თუ გინდათ, ასეთ ტილოებს სიამოვნებით ჩემი ოთახის კედლებზეც დავკიდებდი, ოღონდ იმ პირობით, რომ ფერადი ლაქების ურთიერთგანლაგება ლამაზი, თვალგასახარი იყოს.

მოგეხსენებათ, არის ასეთი მხატვარი — ვაზარელი, ეგრეთწოდებული ოპ-არტის (ოპტიკური ხელოვნების) წარმომადგენელი. ფართო გაგებით მისი ნამუშევრებიც აბსტრაქტულ სურათებად შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რადგან მათზე სხვადასხვა ფერის გეომეტრიული ფიგურებია მხოლოდ გამოსახული.

ჰოდა, ეს ნამუშევრები მე ძალიან მიყვარს.

რალა შორს წავიდეთ, ჩვენი დავით კაკაბაძის დეკორატიულ მოტივებს საათობით შემოძლია ვუცქირო.

რატომ მიყვარს კაკაბაძის და ვაზარელის უსაგნო ხელოვნების ნიმუშები?

იმიტომ, რომ ისინი ლამაზია.

ერთი მხატვარიც და მეორეც აქ მიზნად ისახედნენ, რომ ფერების ლამაზი თამაშით მოეხიზნათ.

მათ გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ ჰქმნიდნენ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებს და არა ჰქონიათ იმის პრეტენზია, რომ ამ დეკორატიული მოტივებით და ფერადი კომპოზიციებით ყოფნა-არყოფნის საკითხებს წყვეტდნენ.

ქართველი აბსტრაქციონისტები არ არიან მართლები, როდესაც თავიანთ წინამორბედად დავით კაკაბაძეს ასახელებენ.

კაკაბაძისაგან განსხვავებით, ისინი არ ცდილობენ, რომ მათი ნამუშევრები ლამაზი იყოს.

ისინი არ კმაყოფილებიან იმით, რომ მათი შემოქმედება დეკორატიული ხელოვნების ფარგლებში დარჩეს და იმის პრეტენზია აქვთ, რომ მათი ტილოები ფილოსოფიურია.

აი, ეს არ მიყვარს სწორედ: როდესაც იმად გვაჩვენებენ თავს, რაც არ არიან.

ფილოსოფია ადამიანური ცნებაა. მაყურებლის გონებაში რომ ფილოსოფიური ფიქრები დაბადო, ამისათვის საჭიროა ადამიანის სამყარო დახატო: თვით ადამიანები, ცხოველები, მცენარეები, შენობები, მთები, ზღვები, ველები და სხვა...

შეგახსენებთ ერთ ჭეშმარიტად ფილოსოფიურ ნახატს. რემბრანდტის ოფორტს „წმინდა იერონიმე მთაში“.

ძმებო და დებო, ახალგაზრდა ქართველო აბსტრაქციონისტებო! მოდით ერთად ვუცქიროთ ამ ოფორტს.

ხედავთ, რამდენი რამაა საჭირო იმისათვის, რომ ფილოსოფიური იყოს ნამუშევარი?

ჯერ ერთი, როგორი სრულყოფილი ოსტა

ტობაა საქირო, რომ ასე ხელშეისახებად დახატოთ ეს ყველაფერი.

მეორეც, როგორი ბრძენი გული უნდა ჰქონდეს მხატვარს, რომ ასე დასვას წიგნის მკითხველი მოხუცი, ასე მიუწყოს მას ფეხებთან სანდლები და იქვე, ასეთ პოზაში დანატოს ლომი: ოღნავ კუდაწეული და თავშემომბრუნებული, თითქოს რომ უსმენს მოხუცის ჩურჩულით წაკითხულს.

მხატვარში მთავარი ის კი არაა, რომ ის ფერებს უხამებს ერთმანეთს, არამედ ის, რომ მხატვარს უყვარს ადამიანი და იცის მისი გულის ყველა კუთხე-კუნჭული.

თქვენ გინდათ, რომ თქვენმა ლიტონმა ფერებმა მაყურებელში ფილოსოფიური ფიქრები აღძრას?

არ გამოვა! მე ასე მიიტყვამს და თქვენს საქმე თქვენ იცით.

რადგან ავანგარდიზმი და მასში შემავალი სხვადასხვა „იზმი“ ჩვენში ახალი ხილია, ამიტომ ჩვენმა ხელოვნებამ ცოდნობამ ყურადღება უნდა მიაქციოს იმას, რომ ტერმინები ისე იხმარებოდეს ჩვენს პრესაში, რომ არ მოხდეს გაუგებრობა და არეულობა.

ასე, მაგალითად, „ლიტერატურულ საქართველოში“ (22. IV. 88 წ.) დავით ჩიხლაძის მიერ შეთავაზებულ ანკეტას პასუხობენ აბსტრაქციონისტი მხატვრები ვია ეძგვერაძე და ილია ზუტაშვილი. მხატვრები ლაპარაკობენ მთელ ავანგარდზე და არა საკუთრივ აბსტრაქციონიზმზე. ავანგარდი კი მთლიანი და ერთგვაროვანი მოვლენა არ განლავთ. ის თავის თავში ურთიერთგამომრიცხავ მიმართულებებს და მიმდინარეობებს აერთიანებს, ამიტომაც „საერთოდ“ ავანგარდიზმზე ლაპარაკი არ შეიძლება.

მაგალითისათვის, აბსტრაქციონიზმთან ერთად ავანგარდიზმის ნაწილია სიურრეალიზმიც, მაგრამ ეს ორი სახეობა ავანგარდისა ისე განსხვავდება ერთმანეთისაგან, როგორც ცა და დედამიწა.

სიურრეალიზმი უარს არ ამბობს ასახვის საგანზე. ამით ის რეალიზმს ენათესავება, ხოლო განსხვავება მათ შორის, მოკლედ თუ ვიტყვი, ისაა, რომ სიურრეალისტური ნაწარმოები უცნაურია, სინამარსა და მოღანდებასა ჰგავს. აქ საგნებსა და მოვლენებს შორის კავშირები არაა ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული.

როცა სიურრეალისტურ ტილოს უცქერთ, აშკარად ხედავთ, თუ რით არა ჰგავს ჩვეულებრივ სამყაროს ტილოზე შექმნილი სამყარო. ხოლო იმაში, თუ როგორ უნდა შეიქმნას მხატვარმა ჩვეულებრივი სამყარო და სამყაროში არსებული კავშირები საგნებსა და მოვლენებს შორის, ჩანს ავტორის პოზიცია. ამიტომაც სიურრეალისტი მხატვრის შემოქმედება მკვეთრად გამოხატული იდეობით გამოირჩევა (სხვა საქმეა, მოსწონს ან თუ იმ მაყურებელს ეს იდეები თუ არა. ზუსტად ასევე, არც ტრადიციული მხატვრობის წარმომადგენელთა იდეები მოსწონს ყველას ერთნაირად).

დიდად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ სიურრეალისტებს ძირითადად იგივე პრობლემები აწუხებთ, რაც მანამდე აწუხებდაო ტრადიციონალისტ მხატვრებს. ხოლო, რადგან სიურრეალისტები თავისებური, „უცნაური“ კუთხით ხედავენ სამყაროს, ამიტომ მათ შემოქმედებაში ზშირად აშკარა ან შეფარული პაროდირება ხდება ცნობილი თემებისა.

გაგახსენებთ მაქს ერნსტის ტილოს, რომელზეც გამოსახულია პირგამეხებული ღვთისმშობელი, ჩველი იესო პირქვე რომ დაუწევნია და წელს ქვემოთ ურტყამს ხელს.

ერთი შეხედვით, მართლმორწმუნე ქრისტიანს ალბათ, მკრეხელობად მოეჩვენება ეს სურათი, მაგრამ თუ თვალს შევაჩვენებთ, ვიგრძნობთ, რომ აქ ქრისტეს ადამიანური არსისადმი უდიდესი თანაგრძნობაა გამომჟღავნებული. ამ ბავშვის უმწეობა ჩვენს გონებაში უკავშირდება მოწამებრივ მომავალს — ჯვარცმას.

აქვე გავიხსენოთ ჯვარცმული ქრისტე, დახატული სალვადორ დალის მიერ.

სივრცეში დაკიდული, მოულოდნელი ზედა რაკურსით დახატული ჯვარცმული ქრისტე სულისშემძვრელ ტკივილს იწვევს მნახველში. თითქოს ჯვართან ერთად ამაღლებულა იგი და თან წაჰყოლია ტანჯვა და მწუხარება.

აღორძინების ხანის მხატვრობა ქრისტეს თანაგრძნობით და სიყვარულითაა სავსე. ასეთივეა სალვადორ დალის ტილოც. მაგრამ განსხვავებაცაა მათ შორის. ძველი მხატვრების რწმენა ურყევი იყო, სალვადორ დალის კი თითქოს რაღაც შიში უღრღნის სულს. ნიშანდობლივია ამ მხატვრის ერთი ნათქვამი.

კოთხვაზე, თუ რას ფიქრობს ის ღმერთის არსებობის შესახებ, დღივ უპასუხა:

„ღმერთი არის, მაგრამ მე ის არ მწამს“.

ამ მკრეხელურ იუმორში იგრძნობა ტრაგიკული ცნობიერება თანამედროვე არეულ-ღარეულ სამყაროში მცხოვრები დიდი მხატვრისა.

სიურეალიზმი ზნეობრივია, ანუ იგი ზნეობრივი პრობლემების შემცველი ხელოვნებაა.

ასე რომ, ავანგარდიზმის შემადგენელი, მრავალთავან ორი ნაწილი — სიურეალიზმი და აბსტრაქციონიზმი არაფრით არ ჰკვანან ერთმანეთს, და თუ ვინმე საერთოდ ავანგარდიზმზე დაიწყებს ლაპარაკს, უნდა ვუთხრათ, რომ კარგი იქნება დააკონკრეტოს, თუ სახელობრ რომელ მიმდინარეობას გულისხმობს.

ბოლოს, აუცილებელია კიდევ ერთ საკითხზეც ვილაპარაკოთ.

აბსტრაქციონიზმს ქართულ საზოგადოებაში დიდი აეოტაჟი არ გამოუწვევია.

ხალხი გულგრილად შეგვდა აბსტრაქციონისტების პირველ გამოფენას და არც მათ მეორე გამოფენას („მიწისქვეშა ქალაქში“) არ მისწყდომია მასებში.

მიზეზი ამ გულგრილობისა, ვარდა იმისა, რომ აბსტრაქციონისტთა ნამუშევრები გაუგებარია, ისიცაა, რომ აბსტრაქციონიზმი აღარც ახალი ხილია და აღარც აკრძალული. დასავლეთში ასეთი მხატვრობის მოდამ უკვე დიდი ხანია ჩაიარა.

ამ ხელოვნების შემოქმედება ქართულ საზოგადოებაზე მინიმალურია. როგორც პრესის ფურცლებიდან ჩანს, აბსტრაქციონისტებს სულ რამდენიმე ერთგული მომხრე გაუჩნდათ.

მაგრამ მიუხედავად ამისა, არის ერთი შემადგობელი გარემოება: ახალგაზრდა მხატვრების ერთმა ნაწილმა, დაბნეულმა აბსტრაქციონისტების მომხრეთა მიერ ატეხილი ხმაურით, სასწრაფოდ დაივიწყა ადამიანი და სამყაროც და გადაეშვა უწესრიგო ლაქების მორევში.

როგორ ატეხეს მომხრეებმა ხმაური?

იქნებ ქართველ აბსტრაქციონისტებს თავისი ემილ ზოლა გამოუჩნდათ, რომელმაც პროფესიული ანალიზით დაასაბუთა, რომ ამ მხატვართა ნამუშევრები დიდი ესთეტიკური ღირებულებების შემცველია?

არა, მე ასეთი არაფერი არ წამიკითხავს და არც ის გამოვიგა, რომ სხვას წაეკითხა ქართველ აბსტრაქციონისტებს შექმნილ ერთი მომხრეც კი არ გამოსჩენოდათ. მაგრამ რომ არა... დიამ, დიამ, რომ არა კვლავ ის დალოცვილი უცხოელები.

ამის შესახებ ერთხელ უკვე დავეწერე, ახლა ზოგ რამეს კიდევ დავუმატებ, ეფიქრობ, ეს საჭიროა.

მკითხველი აუცილებლად შეამჩნევდა, რომ ახლა ჩვენში ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას თითქმის ყველაზე დიდ არგუმენტად ის ითვლება, მოსწონთ თუ არა ეს ნაწარმოები უცხოელებს.

აქვს თუ არა ამ ფილმს რომელიმე საზღვარგარეთული კინოფესტივალის პრიზი?

დაუტრეს თუ არა ამ სპექტაკლს ტაში საზღვარგარეთის რომელიმე ქალაქში?

ითარგმნა თუ არა ეს წიგნი რომელიმე ქვეყანაში?

პრიზი მისცეს? ტაში დაუტრეს? კარგი ყოფილა, აღარ უნდა ლაპარაკი.

შეფასების ასეთი კრიტერიუმი ყველასთვის მოსახერხებელია.

ხელოვანისათვის გაცილებით ადვილია მიადწიოს იმას, რომ სადღაც უცხოეთში პრიზი მისცენ მის ფილმს, ან ტაში დაუტრან მის სპექტაკლს, ან თარგმონ მისი წიგნი, ვიდრე იმას, რომ მისმა მშობელმა ხალხმა შეიყვაროს მისი ნაწარმოებები (არ გულისხმობ, რომ ეს პრიზები, ტაშები თუ თარგმანები მაინცდამაინც უსინდისო ხერხებით მოიპოვება).

განსაკუთრებით მოსახერხებელია აღნიშნული კრიტერიუმი კრიტიკოსებისათვის. კრიტიკოსობა ამით იოლზე იოლი გახდა.

თვალი ადევნე ვინ მიიღო პრიზი და ვის დაუტრეს ტაში და შენც არ დაიშურო ამათვის ხოტბა, ესაა და ეს.

მოგებული რჩება მაცუურებელიც. იმის მაგიერ, რომ თვით დახარჯოს სულიერი ძალები ხელოვნების ნაწარმოების სიგრძე-სივანით შესაგრძობად, ახლა შეუძლია არხეინად დაელოდოს, თუ რას იტყვიან ყოვლისმცოდნე უცხოელები. აჰ, ეს ფილმი მოეწონათ? კარგი ყოფილა, წავალ, ვნახავ. იმას არ მისცეს პრიზი? ესე იგი, არ ვარგა. ზოგი მაცუურებელი იქამდე მივიდა, რომ აღარც იმ ნაწარმოების ნახვა უნდა, რომელიც უცხოელებს მოეწონათ. ნახვა რა საჭიროა, ფიქ-

რობენ ისინი, მთავარია, რომ უცხოელებმა შეაფასეს კარგად ეს ნაწარმოები...

ყველაზე სავალალო ისაა, რომ ერთ რამეს ვერ მივმხვდარვართ. ქართული ხელოვნების შეფასებაში უცხოელების ავტორიტეტის წინაშე ქედის მოხრა ქართულ კულტურას სნობიზმისა და პროვინციალიზმის ქაობისაკენ ექაჩება.

შეგახსენებთ, რომ ილია ჭავჭავაძე უცხოელებს არ ეკითხებოდა, თუ რა იყო კარგი და ცუდი ზისი დროის კულტურაში, პირიქით, ილია თვით წყვეტდა, თუ რა იყო ღირსეული და კონსულტაციებს იქით უწევდა უცხოელებს...

დავუბრუნდეთ ჩვენს აბსტრაქციონისტებს.

გამოჩნდა რამდენიმე უცხოელი, რომლებმაც თურმე მოსწონებიათ ქართველი აბსტრაქციონისტების ტილოები და ზოგიერთის ყიდვაც გადაუწყვეტიათ.

აჰჰ! უცხოელებს მოეწონათო?! და ატყდა ხმაური ჩვენს პრესაში. ახლა მთელმა საქართველომ რომ უნიჭობად მონათლოს ის ტილოები, მათს ღირებულებას მაინც ვეღარაფერი შეარყევს.

უნდა შეგახსენოთ ერთი რამ: ის ამბავი, რომ რამდენიმე უცხოელს რაღაც მოეწონა, სულაც არ ნიშნავს, რომ მთელი მათი ქვეყანა აღფრთოვანებულია იმ რაღაცით.

აბსტრაქციონიზმს თავყანისმცემელთა არმიები დასავლეთშიც არა ჰყოლია არასოდეს. ამჟამად, როგორც ვთქვით, აბსტრაქციონისტობა იქ აღარაა მოდაში. იმ რამდენიმე უცხოელს ალბათ, გაუხარდა ისეთი ქვეყანა რომ აღმოაჩინა, სადაც ახლა იწყება მისი გულის გასახარი აბსტრაქციონიზმი. თუ ამასთანავე ფულიცა გაქვს, გახარებული რატომ არ იყიდი რამდენიმე სურათს?

ასე ვფიქრობ მე ქართულ აბსტრაქციონიზმზე, ვიდრე აზრს არ შემაცლევინებს კვალიფიციური ხელოვნებათმცოდნის დასაბუთებული საწინააღმდეგო მსჯელობა (ვეჭვობ კი, რომ ეს მოხდეს!). მანამდე კი მინდა ვთქვა, რომ ქართველ მხატვრებს არა აქვთ იმ ფუფუნების უფლება, რომ ერთობოდნენ ტილოზე სხვადასხვა ფერის ლაქების დატყეპებით.

მათ უამრავი საქმე აქვთ გასაკეთებელი. პირველ რიგში ქართველი აბსტრაქციონისტები ერთ რამეს უნდა მიხედნენ: რომ იმ

ქვეყნებს, საიდანაც აბსტრაქციონიზმი მოვიდა და მათს სამშობლოს, საქართველოს სულ სხვადასხვა პრობლემები ექვემდებარებასაჭრელი.

ირგვლივ ყუმბარები რომ არა სკდება, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ომი არაა.

ცივილიზაციის თანამედროვე ეტაპზე, ინფორმაციის საშუალებათა ასეთი სწრაფი განვითარების დროს მცირერიცხოვანი ერების სულს საფრთხე ემუქრება.

ერმა თავისთავადობა უნდა შეინარჩუნოს. აი, ეს ომია მოსაგები.

და ქართველი მხატვარი, თუკი ის მართლა ქართველია სულით და გულით და არა მხოლოდ ქართული გვარის მქონე სუბიექტი, ამ ომში უნდა იბრძოდეს ხელუბრაკაპიტული და თვალნათებული.

საქმე უამრავია.

დასახატია აღმაშენებლის ტრიუმფი და დასახატია წამება ქეთევანისა.

დასახატია მიტოვებული სოფლები, ბუდე მოშლილი მერცხლები და გზებზე გასრული ძაღლები.

დასახატია ქართველი ქალი, ათი შვილის დედა. და შემდგარი, ფუჭ ღირებულებებს გამოკიდებული, უშვილიძიროდ გადაგებული საცოდავი ქალი, ისიც ქართველი.

დასახატია ქართველი ვაჟაკი, თავისი ცისა და მიწის ერთგული და დასახატია მუცელს გადაყოლილი ვიგინდარა.

დასახატია ტარიელის ცრემლიანი სახე და ავთანდილის ღიმილი.

დასახატია ჩვენი მთები და ველები.

დასახატია ჩვენი ტბები და მდინარეები.

დასახატია ჩვენი მუხები და ჩვენი იები.

დახატეთ!

დახატეთ, როგორც თქვენს გულს გაუხარდება.

დახატეთ, როგორი სტილითაც და მანერითაც გნებავთ.

იყავით, როგორიც გნებავთ, ავანგარდისტი, ოღონდ თქვენს ტილოზე იყოს საგანი — საქართველოს სულ მცირე ნაწილი მაინც და იგრძნობოდეს მისდამი სიყვარული.

რობენ ისინი, მთავარია, რომ უცხოელებმა შეაფასეს კარგად ეს ნაწარმოები...

ყველაზე სავალალო ისაა, რომ ერთ რამეს ვერ მივხვდარვართ. ქართული ხელოვნების შეფასებაში უცხოელების ავტორიტეტის წინაშე ქედის მოხრა ქართულ კულტურას სნობიზმისა და პროვინციალიზმის ჭაობისაკენ ექაჩება.

შეგახსენებთ, რომ ილია ჭავჭავაძე უცხოელებს არ ეკითხებოდა, თუ რა იყო კარგი და ცუდი მისი დროის კულტურაში, პირიქით, ილია თვით წყვეტდა, თუ რა იყო ღირსეული და კონსულტაციებს იქით უწევდა უცხოელებს...

დავუბრუნდეთ ჩვენს აბსტრაქციონისტებს.

გამოჩნდა რამდენიმე უცხოელი, რომლებსაც თურმე მოსწონებიათ ქართველი აბსტრაქციონისტების ტილოები და ზოგიერთის ყიდვაც გადაუწყვეტიათ.

აჰ! უცხოელებს მოეწონათო?! და ატყდა ხმაური ჩვენს პრესაში. ახლა მთელმა საქართველომ რომ უნიჭობად მონათლოს ის ტილოები, მათს ღირებულებას მაინც ველარაფერი შეარყევს.

უნდა შეგახსენოთ ერთი რამ: ის ამბავი, რომ რამდენიმე უცხოელს რაღაც მოეწონა, სულაც არ ნიშნავს, რომ მთელი მათი ქვეყანა აღფრთოვანებულია იმ რაღაცით.

აბსტრაქციონიზმს თავანისი ცემელთა არმიები დასავლეთშიც არა ჰყოლია არასოდეს. ამჟამად, როგორც ვთქვით, აბსტრაქციონისტობა იქ აღარაა მოდაში. იმ რამდენიმე უცხოელს ალბათ, გაუხარდა ისეთი ქვეყანა რომ აღმოაჩინა, სადაც ახლა იწყება მისი გულის გასახარი აბსტრაქციონიზმი. თუ ამასთანავე ფულიცა გაქვს, გახარებული რატომ არ იყიდი რამდენიმე სურათს?

ასე ვფიქრობ მე ქართულ აბსტრაქციონიზმზე, ვიდრე აზრს არ შემაცვლევინებს კვალიფიციური ხელოვნათმოდნის დასაბუთებული საწინააღმდეგო მსჯელობა (ვეჭვობ კი, რომ ეს მოხდეს!). მანამდე კი მინდა ვთქვა, რომ ქართველ მხატვრებს არა აქვთ იმ ფუფუნების უფლება, რომ ერთობოდნენ ტილოზე სხვადასხვა ფერის ლაქების დატყეპებით.

მათ უამრავი საქმე აქვთ გასაკეთებელი. პირველ რიგში ქართველი აბსტრაქციონისტები ერთ რამეს უნდა მიხვდნენ: რომ იმ

ქვეყნებს, საიდანაც აბსტრაქციონიზმი მოვიდა და მათს სამშობლოს, საქართველოს სულ სხვადასხვა პრობლემები აქვთ გადასაჭრელი.

ირგვლე ყუმბარები რომ არა სკდება, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ომი არაა.

ცივილიზაციის თანამედროვე ეტაპზე, ინფორმაციის საშუალებათა ასეთი სწრაფი განვითარების დროს მცირერიცხოვანი ერების სულს საფრთხე ემუქრება.

ერმა თავისთავადობა უნდა შეინარჩუნოს. აი, ეს ომია მოსაგები.

და ქართველი მხატვარი, თუკი ის მართლა ქართველია სულით და გულით და არა მხოლოდ ქართული გვარის მქონე სუბიექტი, ამ ომში უნდა იბრძოდეს ხელმედაკაპიწებული და თვალანთებული.

საქმე უამრავია. დასახატია აღმაშენებლის ტრიუმფი და დასახატია წამება ქეთევანისა.

დასახატია დემოკრატიული სოფლები, ბუდე მოწილი მერცხლები და გზებზე გასრისილი ძაღლები.

დასახატია ქართველი ქალი, ათი შვილის დედა. და შემედარი, ფუჭ ღირებულებებს გამოკიდებული, უშვილოდ გადაგებული საცოდავი ქალი, ისიც ქართველი.

დასახატია ქართველი ვაჟკაცი, თავისი ცისა და მიწის ერთგული და დასახატია მუცელს გადაყოლილი ვიგინდარა.

დასახატია ტარიელის ცრემლიანი სახე და ავთანდილის ღიმილი.

დასახატია ჩვენი მთები და ველები.

დასახატია ჩვენი ტბები და მდინარეები. დასახატია ჩვენი მუხები და ჩვენი იები. დახატეთ!

დახატეთ, როგორც თქვენს გულს გაუხარდება.

დახატეთ, როგორი სტილითაც და მანერითაც გნებავთ.

იყავით, როგორიც გნებავთ, ავანგარდისტი, ოლონდ თქვენს ტილოზე იყოს საგანი — საქართველოს სულ მცირე ნაწილი მაინც და იგრძნობოდეს მისდამი სიყვარული.

გრიგოლ რობაქიძის სახელი აღგენილია

თერ გუგუშვილი

ჩემს სამუშაო კაბინეტში ტელეფონის ზარი გაისმა. რეკედნენ ჟურნალის რედაქციიდან: აინტერესებდათ თუ რა ვიცი მე გრიგოლ რობაქიძისა და ბესო ჟღენტის ურთიერთობის შესახებ: — „თქვენმა გამოსვლამ შარშან იანვარში, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ყრილობაზე გრიგოლ რობაქიძის დასაცავად, როგორც ზედავთ, უკვალოდ არ ჩაიარა. დღეს ბევრი რამ შეიცვალა...“

დიახ, დღეს ბევრი რამ შეიცვალა. მაგრამ სანამ ჩემს პატივცემულ თანამოსაუბრეებს ვუპასუხებდი, გულში გავიფიქრე: ამას ყველაფერს ბესო რომ მოსწრებოდა! რას არ მისცემდა ასეთ ზარში, ასეთ შესაძლებლობაში — ხმაბალა ელაბარაკა გრიგოლ რობაქიძეზე, გაეხსენებინა იგი!

როგორი იყო მათი ურთიერთობა — გრიგოლ რობაქიძისა და ბესო ჟღენტის? როგორც ასეთი, მეგობრული ურთიერთობა მათ შორის არ ყოფილა. ან კი საიდან უნდა ყოფილიყო, როდესაც იმ შორეულ ოციან წლებში გრიგოლ რობაქიძე ფართოდ ცნობილი აღიარებული მწერალი გახლდათ, ხოლო ბესო ჟღენტი სულ ახალგაზრდა, დამწყები ლიტერატორი. ამიტომაც სიყვარული და თაყვანისცემა ცალმხრივი იყო. ახალგაზრდა კრიტიკოსი უსიტყვოდ აღიარებდა გრ. რობაქიძის უცილობელ ლიტერატურულ ავტორიტეტს, გატაცებით აღიქვამდა მის ყოველ სიტყვას — დაწერილს თუ ზეპირად თქმულს. ბესო თავისი ცხოვრების ბოლომდე იგონებდა გრ. რობაქიძის ყველა გამოსვლას, რომლებსაც იგი ყოველთვის ესწრებოდა, ახსოვდა მის მიერ გამოთქმული აზრები და ხშირად ციტატებიც მოჰყავდა.

ძალზე საწყენია, რომ ყველაფრის დამახსოვრება ვერ მოვახერხე, თვითონ ბესო კი არასოდეს აკეთებდა ჩანაწერებს, თავის მეხსიერებას ენდობოდა.

1925 წელს „მნათობის“ № 1-2-ში გამოქვეყნდა ბ. ჟღენტის ერთ-ერთი პირველი წერილი — „1924 წელი ქართულ ლიტერატურაში“, რომელშიც ავტორი გასული წლის ლიტერატურული შემოქმედების მიმოხილვას ვეაწვდიდა. სხვადასხვა ავტორსა და ნაწარმოებს შორის იგი წერდა გრიგოლ რობაქიძეზე, ანალოზს უკეთებდა მის პიესებს — „ლონდას“ და „მალშტრემს“.

ბესოს არ ჰქონია ჩვევად მის მიმართ გამოთქმული ქების გამეორება. ამ მხრივ ერთადერთი გამონაკლისი იყო გრიგოლ რობაქიძის მიერ მასზე თქმული კეთილი სიტყვები: „ვერავინ გაიგო ჩემი პიესა და მხოლოდ ერთადერთმა ახალგაზრდა კრიტიკოსმა შესძლო გაეხსნა მისი არსი“. — თქვა საჩაროდ გრ. რობაქიძემ „ლონდას“ ბესო ჟღენტისეული ანალიზის შესახებ. შესაძლოა, ჩემგან უხერხულიცაა ამ სიტყვების მოყვანა, მაგრამ თვითონ ბესო ცხოვრების ბოლომდე იხსენებდა მათ ახლობლების წრეში.

შარშან სექტემბერში გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნდა ირაკლი შენგელაიას პუბლიკაცია, რომელიც ეხებოდა კალე სალიას წერილებს რობაქიძის დის ქ-ნი ლიდასადმი. ამ პუბლიკაციაში სხვა წერილებთან ერთად მოყვანილია ერთი წერილი, სადაც კ. სალია წერს, რომ შევიცარიიდან მიიღო „რამდენიმე ცალი გრიგოლის „ვეჯას ენგადისა“ გრიგოლის წარწერით“. წარწერა მიეძღვნა ირაკლი აბაშიძეს, პავლე ინგო-



გრიგოლ რობაქიძე

როყვას, გიორგი ლეონიძეს, გრიგოლ აბაშიძეს, სამონ ჩიქოვანს, შალვა აფხაიძეს და ბესარიან ჟენტს. „გამოგზავნა ჯერჯერობით არ ღირს, აქ შევინახავ...“, — წერს სალია. წერილი დათარიღებულია 1964 წ. 5 დეკემბრით. სამწუხაროდ, ბესოს არ მიუღია ეს ძვირფასი რელიკვია.

გრ. რობაქიძე ბოლომდე დარჩა ბესო ჟენტისათვის უდიდეს მწერლად, ხელშეუხებელ ავტორიტეტად, თავისი მიწის ნამდვილ შვილად, ერთ-ერთ იმ ადამიანთაგანად, რომელიც განასახიერებდა ერის გონებასა და ღირსებას, სინდისს, პატიოსნებასა და კეთილშობილებას. არანაირ ბრალდებას, არანაირ შეურაცხყოფას არ შეეძლო შეერყია ბესოში რწმენა რობაქიძის სიწმინდესა და სისპეტაკეში „ასეთი კაცი სამშობლოს ვერ უღალატებდა“ — ყოველთვის ამბობდა ბესო ახლობლებისა და მეგობრების წრეში, და შემდეგ დასძენდა ხოლმე: „გრიგოლ რობაქიძე არასოდეს არ დარჩებოდა საზღვარგარეთ, მაგრამ იცოდა, რომ მისი დაბრუნება სიკვდილს მოასწავებდა. საქართველოდან მისდამი მიმართული მუქარები კვლავ არწმუნებდა, რომ სამშობლოში დაბრუნება შეუძლებელი იყო.“

ეს სიტყვები სამუდამოდ აღიბეჭდა მის მხესურებაში, და მე მათ აქ სწავლავით ვიმეორებ. ამ მოსაზრებას ერყუნებენ რობაქიძისთან დაახლოებული მცხოვრები ჩვენი თანამემამულენიც. 1964 წელს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა კვადეში — კ. კალაძე, ბ. ჟლენტი, ი. ნონეშვილი, შ. ძიძიგური, რ. გაჩეჩილაძე და სხვები — გაემგზავრა პარიზში. გრ. რობაქიძე ცოცხალი უკვე აღარ იყო. ერთ საღამოს ბესო და მე დავვატყუეს სტუმრად ნინო და კალე სალიებმა. მთელ საღამოს ვსაუბრობდით ჟურნალზე „ბედი ქართლისა“, რომელსაც დიდი რაოდენობით გამოსცემდნენ ნინო და კალე სალიები მთელი ცხოვრების მანძილზე. ბუნებრივია, გავისხენეთ გრიგოლ რობაქიძე, მიხაკო წერეთელი.

ჩვენი სტუმართმოყვარე მასპინძლები გვიამბობდნენ თუ როგორ ლამაზად და ღირსეულად ცხოვრობდა ემიგრაციაში ეს ორი დიდი ქართველი, მხოლოდ თავიანთი პრთვესიული მოღვაწეობით იყვნენ დაკავებული და არავითარი კავშირი არ ჰქონიათ პოლიტიკასთან — ისინი ბოლომდე დარჩნენ სამშობლის ერთგულ შვილებად. უკვე შემდგომ წლებში მე ვნახე ბატონ გრიგოლის ერთი წერილი, რომელიც მან საზღვარგარეთიდან მოწერა თავის ახლობლებს. ამ წერილში შავით თეთრზე ავტორის ხელით არის დაწერილი: „მე არ ვერევი პოლიტიკაში“. მისი ხელით სავანგებოდ არის ხაზგასმული ეს სტრიქონები.

საზღვარგარეთ მცხოვრები გრ. რობაქიძე თავისი ლიტერატურული შემოქმედებით იყო დაკავებული. ნინო და კალე სალიებმა გავგაცანეს ზოგიერთი რამ, რაც გრიგოლ რობაქიძემ უკანასკნელ წლებში შექმნა. მე დამამხსოვდა წიგნად გამოცემული პიესა კოტე მარჯანიშვილის შესახებ (მარჯანიშვილი თავისავე სახელით არის გამოყვანილი).

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში გრიგოლ რობაქიძეს ძალიან აწუხებდა თავისი პიესის — „ლამარას“ ბედი, რომელიც მისი სახელის აკრძალვის შედეგად მიეწერა ვაჟად შაველას.

„ბედი ქართლისას“ ერთ-ერთ ნომერში (ეს იყო დაახლოებით 1959-61 წწ.) დიბეჭდა გრ. რობაქიძის წერილი, სადაც იგი პოლემიკაში იწვევდა ყველას, ვინც ამ შეცდომას უშუქებდა. მეც რიგიანად მომხვდა. გამოუთქმელი სინანული ვიგრძენი იმის გამო, რომ

ჩვენდაუნებურად გული ვატკინეთ დიდ მწე-
რალსა და ადამიანს.

მინდა მოვიგონო კიდევ ერთი დოკუმენტი,
რომელიც დაკავშირებულია ამ, გრ. რობაქი-
ძისთვის მტკივნეულ თემასთან. 1962 წლის
აპრილში მან წერილი მოწერა ირაკლი აბა-
შიძეს, სადაც ისევ უბრუნდებოდა „ლამა-
რას“ ავტორობის პრობლემას, ხოლო 1964
წელს, ბატონი გრიგოლის გარდაცვალებიდან
ორი წლის შემდეგ, პარიზში გამოსულ ჟურ-
ნალ „კავკასიონში“ მოთავსებული იყო რო-
ბაქიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მასალები:
მისი და მისდანი მიძღვნილი ლექსები, პირა-
დი წერილები და შათ შორის ირ. აბაშიძე-
სადმი მიმართული ზემოთ ხსენებული წერი-
ლიც.¹

მოგვიანებით თავს წერ ღმირ ნინო სალი-
ამ შეატყობინა ბესო ჟღერტს გრ. რობაქიძის
ამ კორესპონდენციის „კავკასიონში“ დაბეჭ-
დვის მიზეზი. ნინო სალიას ეს წერილი ბესო-
სადმი პირველად ქვეყნდება, ამიტომ თავს
უფლებას ვაძლევ მთლიანად გავაცნოთ იგ:
„პატივცემული ბატონო ბესარიონ!

დიდად გავიხარეთ თქვენი მეუღლის და
მეგობრების გაცნობით. ერთი ბრწყინვალე
წარმომადგენლები საქართველოს კულტური-
სა ჩვენ პირველად ვნახეთ აქ. ვწუხვართ,
რომ მოკლე იყო თქვენი აქ ყოფნა.

იმედი გვაქვს მორალურ დახმარებას გა-

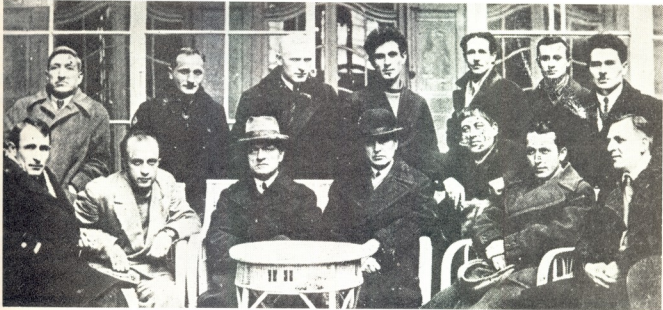
უწევთ ქართველოლოგიის მოამბეს „ბედი
ქართლისას“, ამ ერთდერით წმინდა კულტურ-
რულ. უწყინარ საქმეს სახლვარგანე კლდე-
ლის მნიშვნელობა და ღირებულება; სწამებოდა
ხაროდ, დროის უქონლობის გამო, საქმოდ
ვერ გავაცანით.

საჭიროა იცოდეთ, რომ ჟურნალის დახმა-
რების საკითხი საფრანგეთის მეცნიერული
კვლევა-ძიების ცენტრში ყველა წელიწადს
ხელახლა ისმება. მას არჩევს სხვა ჟურნალე-
ბის დახმარების საკითხთან ერთად 23 ცნო-
ბილი მეცნიერისაგან შემდგარი კომისია, რო-
მელიც იხილავს ჟურნალის ღირებულებას;
აკმაყოფილებს თუ არა იგი წმინდა მეცნი-
ერულ მოთხოვნელებას. საყოველთაოდ ცნო-
ბილია, დახმარების საკითხს წყვეტს მეცნიერ-
თა კომისია: მთავრობას და პოლი-
ტიკას აქ ადგილი არა აქვს.

კვლევა-ძიების ცენტრი გვაძლევს დახმა-
რებას 1960 წლიდან (12 წელიწადი ჩვენი, მე
და კალეს შრომით გამოდიოდა) თითო ნომ-
რისათვის 4.000 ფრანკს. დაახლოებით ამ
უკანასკნელ სამ წელიწადში ამდენივე შემო-
დის ხელის მომწერებისგან. ბ. ზაზაძე წელი-
წადში—2500 ფრანკს და ბ. გაწერელია,
რომლის ორ ვაეიშვილს ჩვენ ვზრდით აქ
ოთხი წელიწადია, გვაძლევს ხან ცოტა მეტს,
ხან ცოტა ნაკლებს, ვიდრე ბ. ზაზაძე. არც
ერთი თანამშრომელი ჰონორარს არ ღებუ-
ლობს კრებულისაგან. კრებულის ტირაჟი
არის 1200 ცალი.

1 იხ. „კავკასიონი“ 1964, № 9, გვ. 9-15.

მარცხნიდან მარჯვნივ (სხედან): ს. ჩიქოვანი, შ. რაღიანი, ა. ჭუმბაძე, გ. რობაქიძე, ტ. ტა-
ბიძე, რ. გვეტაძე, გ. ლეონიძე. (დგანან): ვ. რუხაძე, დ. შენგელაია, ბ. ელენტი, ა. სულავა,
გ. ცეცხლაძე, ა. გაწერელია, ვ. გაფრინდაშვილი.



ჩვენ გვინდა, რომ საქართველოს მეცნიერებმა თავისუფლად მიიღონ ჩვენი კრებული და ბიბლიოთეკებმა და დაწესებულებებმა მოგვაწოდონ მათი ნარკვევები.

სხვა, თქვენი გამგზავრების შემდეგ გავივით, რომ ვ. ნოზაძეს გრიგოლ რობაქიძის წერილი გამოუქვეყნებია, რომელიც გაგზავნილი იყო ირაკლი აბაშიძისათვის. ამ წერილის პირი ნოზაძისათვის გადაუტოვა ა. ფანჩულიძეს, რომელსაც გრიგოლმა თავის დროზე სთხოვა მისი გადაწერა („ხელი მტკიცა, საწერი მანქანა არ მაქვს, ჩვენი ნათესავი გადასწერს და ვადმოქცემთო“, გვწერდა გრიგოლი). გრიგოლის სურვილი არ იყო ამ წერილის გამოქვეყნება — იგი გაბრაზებულ გულზე იყო დაწერილი — მაგრამ ამის გაგება და შეგნება ყველას არა აქვს — რისი გამოქვეყნება შეიძლება და რისი არა! თავის დროზე რომ გაგვეგო, ვაძულებდით გაეჩერებინათ მისი დაბეჭდვა. იცოდნენ, რომ ამას გავაკეთებდით და დაგვიმალეს. გთხოვთ აცნობოთ ეს ამბავი ირაკლი აბაშიძეს, რომელსაც ეს წერილი ეკუთვნოდა.

გულითადი სალაში ჩვენგან თქვენ, თქვენ მეუღლეს, მაგარი კოცნა თქვენს პაწია, ბუნჩულა გოგონას, მოკითხვა ბ. შოთა ძიძიგურს ოჯახობით და ჩემს კახელ ბულბულს, იოსებ ნონეშვილს, რომელიც ხეირიანად ვერ ვნახეთ და შეწუხებული დავრჩით.

ოჰ, რა შორს ხართ მანძილით და რა ახლო ხართ თბილათ გულთან!

ღრმა პატივისცემით და ფიქრებით თქვენთან.

ნინო სალია

პარიზი, 19-IV-54

... გარდაცვალებამდე რამდენიმე წლით ადრე, გრიგოლ რობაქიძის მოგონებებისას, ბესო ულენტმა ერთხელ სევდიანი იმედით თქვა: „დადგება დრო, როდესაც ისტორია ყოველ რეგს განსჯის და საქართველო ბოლოს და ბოლოს მიხვდება, თუ რა დიდი პიროვნება იყო გრიგოლ რობაქიძე და რა აუწანაღურებელი დანაკლისია მისი დეკარგვა...“

ბესოს გარდაცვალების შემდეგ მისი საწერი მ. გვიდის უჯრაში ვიპოვე ჩვეულებრივ კონვერტში სათუთად შენახული გრიგოლ რობაქიძის ფოტოსურათები. ის ინახავდა მათ, როგორც თავისთვის ძვირფას სამახსოვ-

რო რელიკვიას. ერთ-ერთ მათგანზე გრ. რობაქიძის დის ქ-ნ ლიდას წარწერაა: „...დად პატივცემულ ბესარიონს ავტორის დისაგან. ლიდა რობაქიძე. თბილისი. 11. 4. 1954“

ქ-ნი ლიდა ხშირად მოდიოდა ჩვენთან, დიდხანს იჯდა ხოლმე, იხსენებდა ძმას. მახსოვს, იგი იმ, გრ. რობაქიძის ახლობლები-სა და მეგობრებისათვის უმძიმეს დღეებში, როდესაც პრესის ფურცლებიდან მოულოდნელად თავს დაატყდა ძმისადმი მიმართული ბრალდებები. რისი გავითება შეეძლო ბესოს? რითი შეეძლო დახმარებოდა ლიდას? ქ-ნი ლიდა ისე წავიდა ცხოვრებიდან, რომ ძმის სახელის აღდგენასაც კი არ მოსწრებია.

ქ-ნ ლიდას, ბესოს, თვით გრ. რობაქიძისა და მათი, ვინც თავისი ხალხის თვალში დაუშმასახურებლად ცილდაწამებული წავიდა ცხოვრებიდან, ხსოვნის პატივსაცემად გამოვიდი მე სიტყვით საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ყრილობაზე* და ვთქვი, რომ დადგა დრო ვადახედოთ ჩვენს დამოკიდებულებას გრ. რობაქიძისადმი; თუ რუსი ხალხი ესოდენ დიდსულოვანია თავისი ემიგრანტების — შალიაპინის, ბუნიინის და სხვათა მიმართ, რატომ არ იმსახურებს იგივეს ქართველი გრიგოლ რობაქიძე?! უნდა ვთქვა, რომ ამ ჩემი გამოსვლის სულისჩამდგმელს იყო მანანა ახმეტელი, ჩვენი ცნობილი მუსიკისმცოდნე, სანდრო ახმეტელის შვილიშვილი, რომელთანაც შეხვედრისა და ლაპარაკის დროს დაიბადა ეს აზრი. მაგრამ მაშინ არც ყოყვი დარწმუნებული, რომ ჩემი პოზიცია მხარდაჭერას პოვებდა. საბედნიეროდ, მათ, ვინც უფლებამოსილია გადაწყვიტოს ეს საკითხი — ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელებმა — არ დაიშურეს ენერგია, რათა მომავალი თაობებისთვის დაებრუნებინათ გრიგოლ რობაქიძის სახელი. და დასაძანა, რომ მაშინ საწინააღმდეგო ხმები ინტელიგენციის გარკვეული წრეებიდან გაისმა... საბედნიეროდ, მათი სიტყვები არ გამართლდა. ჰეშმარტებამ გაიმარჯვა, სიმართლე აღსდგა.

* რედაქციისაგან: გრიგოლ რობაქიძის რეაბილიტაციის საკითხი პირველად საჯაროდ დააყენა შვერალმა რევაზ ჯაფარიძემ თავის შესანიშნავ გამოსვლაში საქართველოს შვერალმა VIII ყრილობაზე 1976 წ., რომელიც გახუტა „თბილისმა“ დაბეჭდა 1988 წლის 18 ივნისს სათაურით „საგნებს თავისი სახელი დავარქვათ“.

საუბარი რევაზ ლალიძესთან



ჰამპშაირში ინტერვიუს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტთან, სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატთან, კომპოზიტორ რევაზ ლალიძესთან. ეს საინტერესო საუბარი, რომელიც მიჰყავს მუსიკისმცოდნე მანანა ახმეტელს, ჩაწერილია კომპოზიტორის გარდაცვალებამდე. რამდენიმე თვით ადრე. იგი ნათელს ჰფენს ამ შესანიშნავი ხელოვანის მოქალაქეობრივსა და პროფესიულ პოზიციებს, გვახედებს მის მდიდარ სულიერ სამყაროში. ფირი, რომელზეც აღბეჭდილია საუბარი რევაზ ლალიძესთან, დატულია საქართველოს ტელეფონების სტუდიის საფონდო განყოფილებაში.

— ბატონო რევაზ! გახსოვთ ალბათ, პირველი ძლიერი მუსიკალური შთაბეჭდილება, ბიჭი რომ მისცა თქვენი ნიჭის გამოვლინებას...

რ. ლალიძე: — რა თქმა უნდა, მახსოვს. მაშინ სკოლაში ვსწავლობდი. მახსოვს, სოფელში ვატარებდი არდადეგებს. ყოველთვის ძალიან მიყვარდა ჩასვლა სოფელში, სადაც ახლო ნათესაეები, მეგობრები მეგულებოდნენ. ებნაობდით, ვთევზაობდით, ერთად ვცეკვობდით. ხშირად ვთამაშობდით ხოლმე ოფჩის სკოლა-ათწლედის ეზოში. პირველად სწორედ ამ ეზოში, რეპროდუქტორიდან შემომესმა „დაისის“ შესავლის ჰანგები. დაუვწყყარია მღელვარება, რომელიც მაშინ განვიცადე. ეს იყო ჩემი პირველი შეხვედრა მუსიკასთან. აქედან დაიწყო მისი მოწონება, შეგრძნება. არც ვიცი საიდან მქონდა მუსიკის აღქმის, მით უფრო შეფასების უნარი. მრავალი წელი გავიდა მას შემდეგ. ზაქარია დღესაც ჩემი კერპია, სიამაყეა.

— როგორ წარიმართა თქვენი მუსიკალუ-

რი სწავლა-განათლება? სად და ვისი დახმარებით დაეუფლეთ მუსიკალურ ანბანს?

რ. ლალიძე: — მოზობლებმა მიმაბარეს თბილისის VI-VII მუსიკალურ სკოლაში, რომელიც კალიონინის ქუჩაზე მდებარეობდა. ძალიან უცხო სიტუაციაში აღმოვჩნდი. ვცხოვრობდი სტადიონთან. ბურთის თამაშით ვიყავი გატაცებული. უცბად სხვა გარემოში მოვხვდი. ვიოლინოზე დამაწყებინეს დაკვრა. ძალიან კარგი პედაგოგი მყავდა. როცა წამოვიზარდე, არაერთხელ უთქვამთ — კარგი სკოლა გაქვსო. საშინელი პედანტი იყო. როგორც კი როლში შევიდოდი, მეტყუოდა ხოლმე — „Скрипка выше!“ ამის თქმა და ჩემი გათიშვა ერთი იყო. ასე მეგონა მაწამებს-მეთქი. ეს სიტყვები სამუდამოდ ჩამრჩა მეხსიერებაში. სამჯერ ვუგანე „სკრიპკას“. არ მინდოდა ვიოლინოთი სიარული. იმ ასაკში ბიჭებს ეთაკლებათ ხოლმე „ზედმეტ“ ყუთის ტარება. მეოთხედ ჩემი გადაწყვეტილება საბოლოო იყო. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში კარგად ვსწავლობდი, ფრიადოსა-

ნი ვიყავი. ინჟინერი ან ექიმი გამოვალ-მეთქი. რკინიგზის მეექვსე სკოლაში ვსწავლობდი. კარგი სკოლა იყო. კარგად მახსოვს ჩემი პედაგოგები. ერთ დღეს ჩვენი სკოლაში მოეწყო თვითშემოქმედებითი კონცერტი. აქ გამომადლა ჩემი სავიოლინო დამოკიდებულება. დავიხურე ძველი შლიაპა და სცენაზე მოხეტიალე მუსიკოსის როლში გამოვედი. იმ დროს მოდაში იყო ასეთი სიმღერა — „პარახოდი მოდის, აღარ ჩერდება“... მეც სწორედ ამ „პარახოდს“ ვუკრავ ვიოლინოზე. დიდი წარმატება მქონდა. დამთავრდა კონცერტი, მგონია, რომ ყველა — დირექტორი, მასწავლებლები შემამქებენ და მეტყვიან — „ყოჩაღ, რეზი!“ ნაცვლად ამისა, მითხრეს — „ერთი ქალი გიბარებსო“. მივედი, შემეკითხა: რა გვარი ხარ? სად სწავლობდიო — უკვე იცოდა, რომ სწავლას თავი გავანებე. მუსიკალურ სკოლაში რომ მესწავლა, ცხადია, ასეთი „რეპერტუარით“ არ გამოვიდოდი. „ხვალვე მამაშენი ჩემთან მოვიდეს ამა და ამ მისამართზეო“. სკოლის დირექტორმა გამაფრთხილა — „მამას გადაეცი, ხვალ მე თვითონ შეგამოწმებო“.

ვუთხარი მამას. მივედი. ეს ქალი აღმოჩნდა ჩვენი სასიკაძლო მუსიკოსი, ერთ-ერთი პირველი ქართველი ჰიანისტი ქალი ლარისა ქუთათელაძე. მაშინ თბილისის IV მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი იყო. სწორედ იმ ბედნიერმა დღემ გადაწყვიტა ჩემი მუსიკოსობა. მაშინ იქ ლუარსაბ იაშვილი ასწავლიდა. მასთან მიმბარეს. ლუარსაბმა ძალიან დამაინტერესა, მიყიყინებდა — „აბა, შენი ჭირიმე, აბა, შენ გენაცვალე“. მეც გატაცებით ვმუშაობდი ბეგრანზე. ცოტა ხნის მერე მოსწავლეთა სიმებიანი კვარტეტისათვის დავწერე სამი მინიატურა: „გზაგრული“, „იანვანა“, „აღმოსავლური ცეკვა“. ამ კვარტეტში მეც ვმონაწილეობდი, პირველ ვიოლინოზე ვუკრავდი. სასწავლებლის კონსულტანტი ვახლდათ დიმიტრი არაყიშვილი — დიდებული კაცი. ლუარსაბმა სთხოვა ბატონ დიმიტრის, მოესმინა ჩემი ნაწარმოებები. მართლაც, ბატონმა დიმიტრის და შალვა ასლანიშვილმა მოსიმივნეს ჩემი პიესები. ცხონებულმა დიმიტრიმ, თავლივით ტკბილმა კაცმა, მითხრა: „ჩემო შვილო! შენს მომავალზე უნდა იფიქრო, საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე უნდა ისწავლოო“. მოსწონებია ჩემი მინიატურები. ასე გადაწყდა ჩემი ბედი. ჩავირიცხე პროფესორ ანდრია ბალანჩივაძის

კლასში. მთელი ცხოვრება მადლობელი ვარ მისი. ბატონმა ანდრია დამაყენა გზაზე, მან მარტო მე როდი მომცა სწორი მიმართულება, დღეს მისი მოწაფეები ჩვენი მსახივრეობა კომპოზიტორები არიან.

ანდრია ბალანჩივაძე ძალიან მომთხოვნი პედაგოგი ვახლდათ. კონსერვატორიაში დიდი დატვირთვით ვმუშაობდი. ამასთან ერთად, სამ ადგილას ვმუშაობდი. ომის პერიოდი იყო. უჭირდა ხალხს. ყველა ვმუშაობდით. მარწმუნებში ვიყავი. დილაობით სიმფონიურ ორკესტრში ვუკრავდი. მერე რადიოკომიტეტში მივდიოდი. შუაში მქონდა „ფანჯარა“ კონსერვატორიის ლექციებისათვის. ჩაიკოვსკის სახელობის სტიპენდიანტიც ვიყავი.

კონსერვატორიაში შესვლისთანავე, პირველსავე წელს, დავწერე სიმებიანი კვარტეტი, ვარიაციები, ორი სიმღერა. დროის უქმარი სობას ვერ ვგრძობდი. ყველაფრისათვის მოიძებნება დრო, თუ კაცი მოინდომებს. ამაში მერეც არავითხელ დავრწმუნებულვარ. ამიტომაც ძალიან მივივრს ხოლმე, როცა დღეს ჩემი სტუდენტები მოუმზადებელი მოიანთ ვაკვეთილებზე და მეუბნებიან, დრო არა გვქონდაო.

სიმფონიურ ორკესტრში მუშაობამ დიდად შეუწყო ხელი ჩემს პროფესიულ მომწიფებას. გაფორმებული ვიყავი კონცერტმეისტერის მომხმარებელად, ე. წ. «подручник»-ად. მერე დასვეს ბოლო პულტზე. წინ პარტიტურა მედო ვუკრავდი ბეთოვენს, ვაგნერს, ბერლიოზს. მუმანს, ლისტს, ჩაიკოვსკის... ასე დავუუფლე პარტიტურის კითხვას. საორკესტრო ხელოვნებას... ბევრი ნაწარმოები ასე შევსწავლე.

— სად შეისწავლეთ ქართული ხალხური სიმღერები, რომელთა სულისკვეთება მსკვლავს თქვენს შემოქმედებას?

რ. ლალიძე: — დიდი მომღერალი არასოდეს ვყოფილვარ, მაგრამ გულწრფელად რომ გითხრაო, თითქმის ყველა კუთხის სიმღერები ვიცი. ძალიან ბევრი მიწაწაწალია, ამ სიტყვის ფართო გაგებით. მიწაწაწალი თოფით, ძაღლით, ბადით, საქართველოს ყველა მდინარეზე მაქვს ნასროლი ბადი. წყლის გეი ვარ. წყალი საოცრად მიყვარს. ალბათ იმიტომ, რომ ლალიძე ვარ. საქართველოს ყველა წყაროს ტემპერატურა გაზომილი მაქვს. მივსულვარ ყველა წყაროსთან, სადაც კი მიწვიდა მანქანა და ჩემი სათევზაო ამუნიცია.

საოცრად მიყვარს წყაროსთან ჯდომა, მით უფრო თუ ჩვენებური პურმარილიცაა.

მიყვარს ქართველ გლეხკაცთან ვაბაასება. პაპიროსს მივაწოდებ, საუბარში გამოვიწვევ. განგებ შევეკითხები ხოლმე: „საით მიდიხარ, ბიძი?...“ „საიდან მოდიხარ?“ საოცრად მოქმედებს ჩემზე სათნო მოხუცთან გასაუბრება. მიყვარს ჩემი ქვეყანა, მისი ყოველი კუთხე-კუთხულო. მშობლიური იმერეთი, კახეთი, გურია, სამეგრელო... აქედან მოდის ხალხური სიმღერების სიყვარულიც. ჩემი სისხლია ეს. სიმღერა ნოტებით არასოდეს მისწავლია. ღმერთმა ნურც მასწავლოს. ნოტით ვერ ისწავლი ხალხურ სიმღერას. უნდა ბევრი იწანწალო, უნდა შეგვესოს შენი მიწა-წყლის ეკალი. ექსტურსანტად შენს ქვეყანას არ უნდა მოვევლინო. ექსტურსიით შენს ხალხს ვერ გაიცნობ..

— დავგისახელეთ ის კომპოზიტორები — კლასიკოსებიცა და თანამედროვეებიც — რომელთა მუსიკა თქვენ განსაკუთრებით გიყვართ. თუმცა ისიც ვიცით, რომ ეს სიყვარული შესაძლოა დროებითიც იყოს.

რ. ლალიძე: დღეს შეიძლება ერთი გიტაცებდეს, ხვალ მეორე. იმდენი ვერიალური მუსიკოსია, რომ, სიმართლე გითხრათ, მიჭირს რომელიმეს გამოყოფა. ბეთოვენის, ვერდის, ვაგნერის, ჩაიკოვსკის... აბა რომელი ერთი ჩამოვთვალო. პირადად მე ზაქარია ფალიაშვილს არც ერთ დიდ მუსიკოსზე დაძალა არ ვაყენებ. ამას წინათ „აბესალომის“ ტრანსლაცია იყო. „წამწამსა და წამწამს შუა“ რომ დაიწყო, კრემლები წამოშკვივდა. ზურაბ ანჯაფარიძე მღეროდა. საოცრება იყო. „აბესალომი“ ქართველი კაცის ცოდება, მისი სული და გულია. აბა, რაღა დროს კრემლებია. „აბესალომის“ მუსიკა ხომ ჩვენს გენებშია შესული. მაგრამ ისეთნაირადაა დაწერილი, რომ შეუძლებელია აუღელვებლად უსმინო.

როცა საფორტეპიანო ნაწარმოებზე მუშაობ, მეხსიერებაში შოპენის მუსიკა ცოცხლდება. ვოკალურ ნაწარმოებს თუ ქმნი, ვერად ვახსენებ. ვერად ხომ სიმღერის ღმერთია. დაუსრულებლად შემიძლია ვერდის „ოტელოს“ მოსმენა. მით უფრო, როცა ხელთა ვვაქვს ბრწყინვალე ჩანაწერები. მხედველობაში მაქვს ამერიკაში გამოცემული ფირფიტა, ტოსკანინის დირიჟორობით, „ლა სკა-ლას“ ვენდისა და ორკესტრის მონაწილეობით. საოცრებაა.

საერთადაც, როცა სიტყვა საოპერო მუსი-

კაზე ჩამოვარდება, ვანა შეიძლება არ მოიხსენიო პუჩინი, მუსორგსკი ან ჩაიკოვსკი/ განსაკუთრებით „პოკის ქალი“?!

— თქვენს ნაწარმოებებს შორის თქვენთვის განსაკუთრებით ძვირფასი? მესმის, რომ კომპოზიტორისათვის ძნელია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, რადგან მას, ალბათ, გული შესტიკვა ყოველ ნაწარმოებზე. და მაინც, გვითხარით, რომელი მათგანი განიკებთ განსაკუთრებულ სიხარულსა და კმაყოფილებას?

რ. ლალიძე: არ ვიცი როგორ ვიპასუხოთ. არის ნაწარმოები, რომელსაც ერთ დამეში დაწერ. ზოგჯერ ამას შთაგონება ვაკეთებინებს, ზოგჯერ დავალებ, შეკვეთა და უნდა მოასწრო. ასე დაიწერა მაგალითად „ტყე შეუნახე შეილებსა“. საღამოთი დავიწყე და დილით უკვე მზად მქონდა. მაგრამ მერე უკან რომ მოიხედავ, რწმუნდები, რომ ნაწარმოები არ ფასდება მართო მასზე დახარჯული დროის მიხედვით. შეიძლება ნაწარმოებს რამდენიმე თვეც მოანდომო, მან შეიძლება გაამწაროს, ვაგაცოფოს, მაგრამ მერე ყველაზე მეტად, შესაძლოა, სწორედ ის შეიყვარო.

„საბუღარელი ჰაბუკი“ უკვე დიდი ხანია რაც არსებობს. ეს სიმღერა 1956 თუ 1957 წელსაა დაწერილი. მაგრამ არ მბუზრდება, რამდენიც არ უნდა ვისმინო, ვისი შესრულებითაც არ უნდა გავივინო. ზოგჯერ ზუსტად არც მღერიან ხოლმე. და მაინც, ძალიან მომწონს. ამ რამდენიმე ხნის წინათ ჩემი შემოქმედებითი საღამო გამიპართა. გამოჩნდა კინოკარტები ფილმიდან „საბუღარელი ჰაბუკი“. აჩვენეს ზემო იმერეთის ხედვით, მინარე ჩხირიშვილი, ავღელი — ჩემი კუთხის რაღაც საოცარი სიყვარული მაქვს... გაისმა ეს თემა და ხალხმა ტაში დაუკრა. ძალიან გამეხარდა.

ოპერა „ლელა“. რამდენი ვიშრომე, ზედ ინსულტიც მივაყოლე. ოპერასავით არაფერი მიყვარს...

— რომელ ეპოქაში აპირებთ მუშაობას?

რ. ლალიძე: არ მინდა ოპერის ეპოქის უვლალატო ვაქებ ლიბრეტოს გამწარებელი, ვეძებ თემას ჩემი საყვარელი ხალხის ცხოვრებიდან. მგონი მივაგენი კიდევ, მაგრამ ჯერ სათაურს არ ვიტყვი, რადგან არ ვიცი, როგორ დამთავრდება ეს საქმე. ახალი სიმღერების შექმნასაც ვაპირებ. ჩვენ ქართულ პოეზიას უნდა ვემსახუროთ. ეს ყველა ქართველი კომპოზიტორის ვალია. ჩვენს ხალხს უნდა მი-

ვაწოდოთ ქართულ ლექსებზე შექმნილი სიმღერები. ჩვენს პოეზიას მუსიკა არ უნდა დავაკლოთ. კომპოზიტორებმა და პოეტებმა დიდი ეროვნული საქმეები ერთად უნდა გვაკეთოთ.

არ ვიცი, კიდევ რამდენი ფილმის გადაღება მომიწევს. მაგრამ ყოველთვის მზად ვარ, ვემსახურო ჩემს საყვარელ კინემატოგრაფს. ასეთია ჩემი გეგმები. ისე კი სჯობს, ნაკლები ილაპარაკო და ბევრი აკეთო...

— **ბატონო რეზო!** ვიცი, რომ ძალიან გახარებთ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა წარმატებები, ინტერესით ადევნებთ თვალს მათ მუშაობას. რას უსურვებდით იმ ახალ თაობას, რომელიც დღეს შემოდის ქართულ მუსიკაში?

რ. ლალიძე: გულწრფელად მახარებს ნიჭიერი კომპოზიტორების გამოჩენა. მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ ისინი ცოტა გვერდზე დგანან, ბოლომდე არ უნდათ ჩაიხედონ იმ საოცარ სიღრმეში, რასაც ქართული ხალხური მუსიკა ჰქვია. ჩვენი ბიჭები, ნიჭიერი კომპოზიტორები მხოლოდ მაშინ დატრიალდნენ, როცა სტრავინსკიმ, ამ დიდმა კაცმა, გამოთქვა თავისი მაღალი აზრი გურულ ხალხურ სიმღერებზე და გაახსენა მათ, — გენიალური მემკვიდრეობა გაქვთო. მე მგონი, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ ქართველ ერს არ გააჩნია ხალხურ სიმღერებზე უფრო დიდი განძი. ჩემი აზრით, არაფერი შექმნილა „ხასანბეგურასა“ და „ჩაკრულოს“ ფასი. მიუხედავად იმისა, რომ დიდებული ხალხური პოეზია გვაქვს, ჩვენს მიწა-წყალზე მრავალი დიდებული ძეგლი დაიდგა, მონასტრები აშენდა. და მაინც არაფერი მეგულება ქართული სიმღერების სადარი. „კვირია“, „ლილე“, „ოლიოია“... აბა, რომელი ერთი ჩამოვთვალო? ჩვენმა ახალგაზრდა მუსიკოსებმა ეს სიმღერები ნოტებით არ უნდა ისწავლონ. წავიდნენ, მოიარონ, მოინახულონ საქართველო, წყაროს წყალი დალიონ, ენაწყლიან მოხუცებს მოუსმინონ... ნიჭიერი კაცი თავის თავს იპოვნის, საქმესაც გააკეთებს. მაგრამ მწვერვალებს ვერ დაიპყრობს, თუ არ დაეყრდნობა მშობლიურ სასიმღერო ტრადიციებს...

სიტყვა გამიგრძელდა. საუბრისათვის მაღლობა მინდა მოგახსენოთ. დიდი, სიამოვნებით შეგხვდებით 40 წლის შემდეგ...



მსმენელისა და კლასიკური მუსიკის ურთიერთობის პრობლემა დღეს გლობალურია და მსოფლიო მასშტაბით საკმაოდ მკვეთრად იჩენს თავს. ყველაზე ეძიებენ მის დასაძლევ ფორმებს და ხშირად დიდ წარმატებებსაც აღწევენ. უმეტეს შემთხვევაში კი ეს პრობლემა სავსტროლო ცხოვრების ხარჯზე წყდება. სავსტროლო მოღვაწეობამ, შემსრულებელთა გეოგრაფიული არეალის უჩვეულო ზრდამ მსოფლიო არენაზე დიდი შედეგი მისცა საკონცერტო დარბაზს. თბილისში, და საერთოდ საქართველოში „ცარიელი დარბაზის“ საკითხმა განსაკუთრებით მწვავე ხასიათი მიიღო. ისიც პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ აქ საერთაშორისო მასშტაბის სავსტროლო ცხოვრება ჩაკედა. „სახკონცერტისათვის“ (საკავშირო საკონცერტო ორგანიზაციისათვის, საერთაშორისო სავსტროლო მარშრუტებს რომ არეულირებს), მომლო რესპუბლიკები, და მათ შორის საქართველოც, გერეზე არიან, რომლებიც მხოლოდ ჯადოქრის გამოჩენას უნდა ელოდნენ, რომ გოგრის ეტლით უფლისწულის მეკლისზე მოხედნენ. არც ერთი მეტ-ნაკლებად ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლის მარშრუტი არ სცილდება მოსკოვსა და ლენინგრადს. იშვიათად ესტუმრებიან კიევსა და ბალტიისპირეთს. ამ მხრივ მართლაც რომ საგალალოდ ვართ დაქვემდებარებული „საბკონცერტს“. მაგრამ იქნებ შეიძლება მაინც რაიმე გამოსავლის პოვნა პირად კონტაქტებს, პირად ურთიერთობებს თუ გაააქტიურებენ ჩვენი საკონცერტო ორგანიზაცია და კულტურის სამინისტრო. აკი ახერხებს ამას კინო და თეატრი. აქ უდავოდ დიდი ფუნქცია ეკისრება ავტორიტეტს. ჩვენმა მოღვაწეებმა ინტერესმა საკონცერტო ცხოვრებისადმი კი ეს ავტორიტეტი ძალზედ შეგვირყია. ამიტომაც მსოფლიოს ცნობილ მუსიკოსთა ვასტროლები მხოლოდ წარსულის მოგონებითადა ცოცხლობს ჩვენი. ამ საკითხებს სოციოლოგიური თვალთახედვით აყენებდა თავის ბოლოდროინდელ გამოსვლებსა და სტატიებში გივი ორჯონიკიძე. არაერთი სერიოზული დისკუსია გამართულა ამ პრობლემებთან დაკავშირებით, არაერთხელ განხილულა პრესაში, თუნდაც უკანასკნელ ხანებში, მაგრამ რეალურ შედეგებს ჯერ ვერ

ფილარმონიული ცხოვრების პრობლემები

მანანა კორძია

ვხედავთ. ინტერესი კლასიკური მუსიკისადმი ჩვენში ისევ მკვდარ წერტილზე დგას. ეს მით უფრო უცნაურია, რომ საბჭოთა, და კერძოდ, ქართულმა საშემსრულებლო სკოლამ უზარმაზარი ნაბიჯი გადადგა წინ, და უკვე სერიოზული მსოფლიო ავტორიტეტი მოიპოვა. ინტერესი მის მიმართ ყველგან არის, ჩვენში კი... ხშირად პროფესიონალი მუსიკოსებიც კი (თორემ მოყვარულებზე რა გვეთქმის!) არ იცნობენ, და არც ცდილობენ გაიცნონ უკვე სახელმოხვეჭილი, შედარებით ახალგაზრდა მუსიკოსთა მთელი თაობა. ამას თავისი ორმხრივი მიზეზები აქვს, რაზეც შემდეგ ვიტყვით და, ვიმედოვნებთ, მკითხველის მსჯელობის საგნად იქცევა.

როდესაც საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკისმკოდნეობის სექციამ საქართველოს ფილარმონიული სეზონის ანალიზი, და კომპლექსური განხილვის საფუძველზე სრული სურათის აღდგენა განიზრახა, მას მიზნად არ ჰქონია დამნაშავეთა ძიება ფილარმონიის ხელმძღვანელთა, შემსრულებელთა ან მსმენელთა შორის. მისი პათოსი განისაზღვრებოდა ამ პროცესის სრული ანალიზის საფუძველზე საერთო ძალებით, კონკრეტული გზების ძიებით როგორც მსმენელის მოზიდვის, ისე საკონცერტო ცხოვრების გადახალისების მხრივ. სწორედ ამიტომ აღმოჩნდა ყურადღების ცენტრში ფილარმონიის საგასტროლო მოღვაწეობა, მის მიერ დაგეგმილი მოწვეულ მსახიობთა კამერული კონცერტები, რომლებიც თბილისში ჩატარდა 1987 წლის პირველ ნახევარში. მაგრამ ამ პერიოდში მდგომარეობა იმდენად არასახარბიელო იყო, რომ თავი შეეკავებთ რაიმე შეფასებისაგან. წლის მეორე ნახევრის ინტენსიურმა დასაწყისმა

კი ერთგვარად დაჩრდილა ეს ხარვეზი და საუბარიც შესაძლებლად მივიჩნიეთ.

რაში გამოინატებოდა პირველი ნახევრის არასახარბიელო მდგომარეობა. უპირველეს ყოვლისა, ეპარულ არაპროპორციულობაში კონცერტების დაგეგმვისას, არც საშემსრულებლო დონე გამოიჩინებოდა განსაკუთრებული ხარისხით.

საკამათო არ არის, რომ სეზონის ყოველი კონცერტი, ყოველი პროგრამა ერთი დონის არ იქნება. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ უნდა იყოს ორი-სამი ისეთი კონცერტი მაინც, რომლის მხატვრული ხარისხი სეზონსაც განსაზღვრავს, მისი შეფასების ათვისის წერტილადაც გამოდგება და მსმენელის სტიმულირების ძალაც ექნება. თუნდაც იმგვარად, როგორც ეს წლის მეორე ნახევარში მოხდა. არც აქ იყო ყველა საღამო მუსიკის ნამდვილი ზეიმი, მაგრამ იყო რამდენიმე დაუვიწყარი კონცერტი.

ახლა ვნახოთ როგორი იყო კონცერტების გრაფიკი წლის პირველ ნახევარში. იანვარში შედგა 6 კამერული კონცერტი, აქედან 3 მოწვეული; თებერვალში — 8 კონცერტი, 4 მოწვეული, მარტში—14 კონცერტი, 8 მოწვეული; აპრილში — 17 კონცერტი, 7 მოწვეული, მაისში—5 კონცერტი, 2 მოწვეულია, მათ შორის ერთადერთი საზღვარგარეთელი მუსიკოსი. — რუმინელი პიანისტი ი. პრუმერი. თუ ამ კონცერტებს გავანაწილებთ სამ დარბაზზე, სადაც კამერული კონცერტები ტარდება (კონსერვატორიის დიდი და მცირე დარბაზები, ტაძარი), რაოდენობა არცთუ სახარბიელოა და გეგმაზომიერებითაც არ გამოიჩინებოდა. მთელი ამ პერიოდის დომინანტად გამოიკვეთა აპრილის თვე, როგორც რაოდენობრივად, ისე შინაარსით. მაგრამ აქაც შეინიშნება ერთი უცნაურობა: 7 კლა-

ვირბანენდიდან, რომელიც წლის პირველ ნახევარში ჩატარდა, ოთხი აპრილში შედგა და თანც დროის მოკლე მონაკვეთში — 14-იდან 24 აპრილამდე, ასე ვთქვათ, ეს იყო საფორტეპიანო მუსიკის თვე. მერე კი მსმენელს დღეებში დასჭირდა ლოდინი, ვიდრე მორიგ საფორტეპიანო საღამოზე მოხვდებოდა. და მაინც ეს იყო, ალბათ, ყველაზე სასიამოვნო მონაკვეთი კამერული კონცერტებისა. დიდი პროფესიონალიზმით გამოირჩეოდა ყველა ეს კონცერტი. სრულიად განსხვავებული თვისებები გამოავლინეს ა. გავერილოვმა, ა. ნასედკინმა და დ. ბაშკიროვმა. განსაკუთრებით ეკუსრის გამოყვით დიმიტრი ბაშკიროვის კონცერტი. მისი პირველი გაკვეთილები ანასტასია ვირსალაძესთან პირველი საკონცერტო გამოსვლები და წარმატებები სწორედ თბილისთან არის დაკავშირებული. ამჟამად იგი მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორია და მისი სახელი საუკეთესო საბჭოთა პიანისტებს შორის მოიხსენიება. მისი შესრულებისათვის დამაბნა-სიათებელია ფორმის სიმწყობრე და სიმკვეთრე. განსაკუთრებით საინტერესოდ აქლერდა მოცარტის ფანტაზია დო მაჟორი და სონატა № 14, ბეთჰოვენის მე-16 სონატა, სადაც შერწყმული იყო აზრის სიღრმე და ემოციური წონასწორობა. ხოლო შუმანისა და შოპენის შესრულებისას რომანტიკულ ენებას შეერწყა ბევრითი პალატრის სახიფათო და სიფაქიზე. ეს მშვენიერი საღამო გახლდათ, მაგრამ მაინც არ გაიმართა ის ზეიმი, რომელიც ამ საღამოს წილხვედრი შეიძლება ყოფილიყო. საზეიმოდ არც კონსერვატორიის ნახევრად დანგრეული დარბაზი განგაჟობდათ, არც ცარიელი დამტრეული სკამების ხშირი რიგები და არც გარედან შემოსული მანქანების ხმაური, დროდადრო რომ ძალაუვნებურად იპყრობდა მსმენელის ყურადღებას. ამიტომაც ველით ასე მოუთმენლად ახალი საკონცერტო დარბაზის დამთავრებას. მაშინ იქნებ გაჩნდეს საშუალება, რომ ამ ტრადიციულ საკონცერტო დარბაზსაც მოეცლოს, რომლის გარეგნული იერი დღეს სასოწარკვეთას იწვევს. ტრადიციული დარბაზის უკეთესადაა რომ შეუძლიებელია, ეს ბევრი ქალაქის მაგალითმა გვიჩვენა. მოსკოვსა და ლენინგრადში აშენდა ახალი საკონცერტო დარბაზები, მაგრამ მათ ვერ გაუწიეს მეტოქეობა მოსკოვის კონსერვატორიის ან ლენინგრადის ფილარმონიის

დარბაზებს და ლოკალური მნიშვნელობა შეიძინეს, რომელიც უფრო მასობრივ-სტატუსულ ღონისძიებებს ემსახურება. რუსული დიდი საკონცერტო დარბაზი, უმეტეს შემთხვევაში კონსერვატორიის დიდმა დარბაზმა უნდა დაიბრუნოს თავისი გარეგნული იერი და თავისი საკონცერტო ტრადიციების მაღალი სტატუსიც, დაიბრუნოს ძირითადი მსმენელი, კონსერვატორიის სტუდენტობა, რომელიც დღეს ასე გულგრილად ჩაუვლის ხოლმე გვერდს დარბაზს და აფიშასაც კი არ შეათვალიერებს. ობიექტური საორგანიზაციო პრობლემების გადაჭრაში დარბაზს რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის დიდი დახმარება და მხარდაჭერა ესაჭიროება, ამასთან დაეკუთვნებათ როგორც საორგანიზაციო ღონისძიებები დროს საჭიროებენ და უცხვერ მოწესრიგდება. მაგრამ რა ვუყოთ იმ მიზეზებს, რომლებსაც ჩვენი გულგრილობა საქმისადმი ზერელე დამოკიდებულება სდევს თან. ისევე ბაშკიროვის საღამოს დაუბრუნდებით. ამ შესანიშნავ საღამოს დროდადრო თან სდევდა უცხო, საესტრადო მუსიკის ჰანგები, ხმის ჩამწერი ჭიხურიდან რომ მოდიოდა. კარის ჭახუნი, სიარული კონცერტის დროს, — ეს ხომ ჩვეულებრივი მოვლენების რიგს განეკუთვნება. პარტურში ნუ შეხვალთ, ზემოთ კი თუ გნებავთ დაანგრიეთ ლოკები და იარუსები — ასეთია კონცერტების საორგანიზაციო დევიზი. ვინ დავადასაშუალოთ — კაპელდინერები თუ ჩვენი თავი?

რადგან დარბაზების საჭირობით პრობლემებს შეევენით, გავიხსენებთ ერთ კონცერტს, მისი რომ შედგა წმინდა ნიკოლოზის ტაძარში, რომელიც უკვე მრავალი წელია საკონცერტო დარბაზად ფუნქციონირებს. ეს იყო მომლერალ ი. მკრტიჩიანის საღამო. კონტრალტო იშვიათად ეღერს საკონცერტო ესტრადაზე. ამიტომ, ვფიქრობდით, ამ მცირე დარბაზში (200-მდე მაყურებელს იტევს) მსმენელი იქნებოდა. მაგრამ დარბაზში მხოლოდ რამდენიმე კაცი იჯდა. მომლერალმა ძირითადად რუსული კლასიკა შეასრულა — გლინკას, დარგომიციკის, ჩაიკოვსკის, რიშკი-კორსაკოვისა და რახმანინოვის ნაწარმოებები. შესანიშნავად ექრდა მისი ლამაზი ტემბრი. გამოირჩეოდა არტისტიზმითაც. მაგრამ მისი შესრულება აშკარად უცნაური მანერით ხასიათდებოდა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ მას არავი-

თარი სკოლა არ გაუვლია და სტიქიურად ფლობდა ამ შესანიშნავ ხმას. იგი თვითნასწავლ მომღერალს მოგვაგონებდა. შესრულების ამ თვისებამ ძალზე დაინტერესა ვოკალისტების ის მცირე რაოდენობა, რომლებიც დარბაზში იყვნენ — ცნობილი მომღერალი ლეილა გოცირიძე, ია კარიული და სხვები. ისინი ცდილობდნენ მომღერალთან შეხვედრას, გასაუბრებას და ელოდნენ მას კონცერტის შემდეგ. არავინ იშლებოდა, მსჯელობდნენ, საუბრობდნენ კონცერტის ირგვლივ. მაგრამ ადმინისტრატორის მკაცრმა განცხადებამ, რომ დარბაზი უნდა დაიკეტოს (ამ დარბაზს კი ფოიე არა აქვს), აიძულა ისინი გარეთ გასულიყვნენ. მშვიდი, თბილი საღამო იყო, ტაძარს სასიამოვნო სკვერიც აქვს. იქ ვაგრძელდა საუბარი. მაგრამ ამ სკვერში არც ერთი სკამი არ დგას. ამიტომ დადლილი მომღერალი ერთი საათის მანძილზე ფეხზე მდგარი პასუხობდა შეკითხვებზე, ყვებოდა თავის თავზე. გაირკვა, რომ ის მართლაც თვითნასწავლი მომღერალია, რომ უმეტესად ნოტების გარეშე, ზეპირად სწავლობს ნაწარმოებს და პრინციპული წინააღმდეგია ვოკალის ჰედაგოგების ჩარევისა. ეს დიდ დაღს ასევამს მის შესრულებას, მაგრამ ორიგინალობასაც განაპირობებს. სხვა საკითხია, ასეთი შემსრულებელი უნდა იყოს თუ არა პროფესიონალთა რიგებში, მაგრამ რადგან კონცერტი შედგა, რადგან, ღვთის გულისათვის ამ კონცერტის მიმართ რაღაც ინტერესი განჩნდა, ნუთუ არ უნდა იყოს კონცერტების შესაძლებლობა?! შემსრულებელთან მსმენელის გასაუბრების სურვილი ხომ უკიდურესად იშვიათად იბადება ჩვენში, და ამ იშვიათობის პატივსაცემად მაინც, ნუთუ ძნელია ადმინისტრაციამ ოდნავი თავშეკავება გამოიჩინოს და შესწიროს მას თავისი დროის მცირე ნაწილი, ან იმაზე იზრუნოს, რომ სკვერში დაიდგას სკამები?! ეს არ არის მეორეხარისხოვანი საკითხი. დღეს ყველაფერი პირველხარისხოვანი ხდება, თუ ეს მსმენელის ინტერესებს ეხება. ისე კი, ასეთი შემსრულებლის მოწვევა მაშინ არის გამართლებული, თუ თვეების მანძილზე რამდენიმე მაღალპროფესიული ვოკალური საღამო იმართება. ჩვენთან კი, როცა სულ ორი-სამი ვოკალის კონცერტია დაგეგმილი, ეს შემთხვევითობას წააგავს.

საფორტეპიანო საღამოებიდან გამოვყოფთ ახალგაზრდა პიანისტის ფელციმანის კონცერტს, რომელიც თავისი ვირტუოზობით, მუსიკორების უმაღლესი რანგის მქონე მოების ლოკალური გააზრების სიახლითა და თვითმყოფადობით მართლაც მკვეთრად გამოირჩეოდა. ყოველივე ამის გამო იგი იმსახურებს დიდ, სავსე დარბაზს, უფრო დიდს, ვიდრე თბილისის კონსერვატორიის დარბაზია. ჩვენ კი ცარიელი დარბაზით დავხვდით... ასეთი პარადოქსები ხშირია ჩვენში. ალბათ, ბევრს ახსოვს ბრწყინვალე ვიოლონჩლისტის ნატალია გულმანის კონცერტები, ოციოდ მსმენლისათვის რომ იმართებოდა ხოლმე. უფრო მეტი მსმენელი რამდენიმე წლის წინ, ვერც ისეთმა მუსიკოსმა მოიზიდა, როგორცაა ალტისტი იური ბაშმეტი. ალტზე საკონცერტო შემსრულებლები კი დიდ იშვიათობას წარმოადგენენ, მით უმეტეს ასეთი რანგისა (ამ სიის ვაგრძელება კვლავ შეიძლება). ამას კი სავალალო შედეგი მოჰყვა. კარგ მუსიკოსებს, რომელთა კონცერტებზე საერთაშორისო მასშტაბითაც საქმოდ რთულია მოხვედრა, აღარ სურთ ჩვენთან ჩამოსვლა და ცარიელ დარბაზში დაკვრა. ჩვენ დავკარგეთ მაღალკვალიფიციური მსმენელის სახელი, რომელსაც წინათ ასე აფასებდა ჩვენი საუკუნის ბევრი გამოჩენილი მუსიკოსი.

იგუე იოჰქმის საორგანო საღამოებზეც. კონსერვატორიაში აგებულია ორგანო და ბიჭვინთის საორგანო მუსიკის ტრადიციულმა ფესტივალმა ძალზე გაააქტიურა ჩვენში საორგანო მუსიკის საღამოები. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც საფორტეპიანო მუსიკის დაგეგმვისას ერთგვარ „კომპანიურობას“ აქვს ადგილი. და თუ აპრილს საფორტეპიანო მუსიკის თვე ვუწოდებთ, მარტო საორგანო მუსიკისათვის აღმოჩნდა განკუთვნილი. რვა საგასტროლო კონცერტიდან ოთხი საორგანო მუსიკას დაეთმო. მაგრამ საფორტეპიანო საღამოებისაგან განსხვავებით, ორი-სამი საორგანო მუსიკის კონცერტი სისტემატურად იმართება ყოველ თვე. ამაში საქმისი არაფერია, მით უმეტეს, რომ შემსრულებლები საკმაო პროფესიონალიზმით გამოირჩევიან. კონცერტები გამართეს ისეთმა ორგანისტებმა, როგორცაა ლ. დივრისი, ა. ფისეისკი, ნ. მალინა, ს. ბოდული, კ. ავაბეკიანი; მათთან ერთად სისტემატიურად გამოდიოდნენ — ე.

მაგალითიშვილი, გრ. მეშველიშვილი, გ. კონიაევი, ნ. რუხაძე. საორგანო მუსიკის ასეთი სიმრავლე მაშინ აღიქმება არაგვეგმანომიერად, როცა აღმოჩნდება, რომ ხანგრძლივ მონაკვეთში ერთი ვიოლონჩელისტი (ვ. ფიგინი) და ორი მევიოლინე — ირინა ბოჩკოვა და მარინე იაშვილი იყვნენ მოწვეული. მარინე იაშვილმა კონცერტი გამართა თავის ქალიშვილთან ნათელა პოლიტკოვსკაისთან ერთად. ახალგაზრდა პიანისტისათვის უკვე დიდმნიშვნელოვანი ფაქტი იყო ის, რომ სახელოვანმა მევიოლინემ მას მიანდო ისეთი რთული პროგრამის შესრულება, როგორც ბანის, ბრამსის, შუმანისა და თანამედროვე კომპოზიტორების მოსონისა და ფროლოვის თხზულებებია. ამ დუეტში ნ. პოლიტკოვსკაიამ ანსამბლისტისათვის საჭირო ყველა ღირსეული თვისება გამოამჟღავნა. სხვა საკრავებზე შემსრულებლები საერთოდ არ ყოფილან მოწვეულთა შორის. ასევე მინიმალურად მეორე იყო მოწვეული კამერული ანსამბლების რიცხვი. მათგან ბოროდინის სახელობის სახელმწიფო კვარტეტის კონცერტი მოიხსნა. იქნებ ასეთი შეუსაბამოების მიზეზი ფილარმონიის გვეგმებში, არასწორ პროგრამირებასთან ერთად იმაშიც უნდა ვეძებოთ, რომ ცარიელმა დარბაზმა დააფრთხო შემსრულებელი და ფილარმონიის ხელმძღვანელობა იძულებულია დათანხმდეს ნებისმიერ შემოთავაზებულ ვარიანტს. ამან ცხადია, შეამცირა ფილარმონიის რისკი საუკეთესო კოლექტივების, შემსრულებლების, დირიჟორების მოწვევაში. ეს ხომ უშუალო კავშირშია ფილარმონიის საარსებო ფინანსურ საკითხებთან, მით უმეტეს დღეს, თვითდაფინანსების პირობებში. მაგრამ აკეთებს კი რაიმეს ფილარმონია ამ მდგომარეობის გამოსასწორებლად? შეიძლება ითქვას, რომ არაფერს. სავალალო მდგომარეობაშია რეკლამირების ისეთი პრიმიტიული „ისტორიული“ ფორმა (ახალ ფორმებზე აღარას ვაძიებთ), როგორც აფიშა. არც რადიო-ტელევიზია ფიქრობს ამ კონცერტების აქტიურ პროპაგანდაზე. ტელევიზიაში შემუშავდა კონცერტების ანონსირების გარკვეული ფორმები, მაგრამ ამასაც არ ჰქონდა სტაბილური ხასიათი და თანდათან მივიწყებას მიეცა, იმის ნაცვლად, რომ ფორმით სრულყოფილი გამხდარიყო და მეტი პოპულარობა მოეპოვებინა. არ არსებობს მუსიკის პროპაგანდისათვის სპეცი-

ალურად გამოყოფილი არც ერთი ბეჭდვითი ფურცელი, რომელიც ინფორმაციულ თვისებას შეიძენდა. ეურნალი „საბჭოთავ ხელოვნება“ და გაზეთი „ლიტერატურულ-მხატვრულ“ ინფორმატორის ფუნქციას ვერ შეიძენენ თუნდაც თავიანთი სტრუქტურისა და სპეციფიკურობის გამო. მაგრამ ამ პრობლემების წამოყენება იქნებ ნაადრევიც არის. რადგან აფიშებისათვის ვერ მოგვევლია.

სარეკლამო სტენდები საკმაო იშვიათობა წარმოადგენს არა მარტო გარეუბნებში, თვით ქალაქის ცენტრშიც. მაგრამ ეს სტენდებიც უმეტეს შემთხვევაში არავითარ რეალურ ინფორმაციას არ იძლევა.

მისში სპეციალურად ჩამოვიარეთ ქალაქის სარეკლამო სტენდები. ყველა სტენდი შევსებული იყო აფიშებით, მაგრამ გაოცებას იწვევდა ამ აფიშების სიძველე, ყველაზე უახლესი რიცხვი მათზე 14 აპრილი ვახლდათ. არცთუ იშვიათად იანვრის აფიშებსაც მოჰკრავდით თვალს. დიდი ბედნიერება იქნებოდა, ეს რომ მომავალი საახალწლო სეზონის რეკლამა ყოფილიყო, როგორსაც ხშირად ნახავთ ნებისმიერ ევროპულ ქვეყანაში. იქ მისში მართლაც იცინა, რა კონცერტებს სთავაზობთ მათ ახალი წელი, როგორ დაგეგმონ საღამოები. ამ სტენდებზე კი წარსული იანვრის აფიშები იყო ჭერ კიდევ შემორჩენილი...

რეკლამა რომ უდიდეს ფუნქციას ასრულებს საკონცერტო ცხოვრებაში, საკამათო არ არის. ეს კიდევ ერთხელ დაადასტურა მოსკოვის კამერული ორკესტრის კონცერტებმა. ზემოთ უკვე თქვიეთ, რომ მსოფლიოში აღიარებული დიდი მუსიკოსის იური ბაშმეტის სოლო კონცერტზე რამდენიმე წლის წინ მსმენელი არ იყო. მისი გაოცება იმით გამოიხატა, რომ აღარ ჩამოსულიყო თბილისში. ეს „მწაწე“ მოგონება აფერხებდა მის თანხმობას თელავის ფესტივალში მონაწილეობაზე, მაგრამ მაინც დათანხმდა. ფესტივალზე წარმატება იმდენად დიდი აღმოჩნდა, მას ისეთი პოპულარობა მოჰყვა, რომ უშუალოდ ფესტივალის შემდეგ თბილისში გამართულ კონცერტზე მოხვედრა შეუძლებელი გახდა. ეს საფესტივალო რეკლამის შედეგი იყო. მან მართლაც მშვენიერი ორკესტრი მოამზადა, მაგრამ კიდევ უფრო შესანიშნავია ბაშმეტი-სოლისტი. მაშ რატომ მოხდა ასეთი პარადოქსი? მის სოლო კონ-

ცენტზე მხოლოდ იმიტომ არ იყო მსმენელი, რომ არავითარი ინფორმაცია, არავითარი წინასწარი რეკლამა არ იყო.

ბაშმეტის ორკესტრის კონცერტი თბილისში უშუალოდ თელავის ფესტივალს მოჰყვა და ფაქტურად საფესტივალო კონცერტის გამოვრება იყო. როგორც თელავში, ისე თბილისში კონცერტი უმაღლესი საშემსრულებლო კულტურით, დახვეწილი გემოვნებით ხასიათდებოდა. იგი დინამიურად ვითარდებოდა და აერთიანებდა სხვადასხვა ეპოქის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, სოლისტად თვით ბაშმეტი გამოდიოდა. მის შესრულებაში შინაგანი დინამიკის, თვითმყოფადი ნიჭის, ტემპერამენტისა და უდიდესი შრომის შედეგად მიღწეული სრულყოფილება ერთ ჰარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენდა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებდა გასაოცარი არტისტიზმი, სცენური თავისუფლება... თუმცა, როგორც თვითონ ბაშმეტი ამბობდა, ასეთი მღელვარება დიდი ხანია არ განუცდია — „ამ მღელვარების საფუძველი რამდენიმე წლის წინ ცარიელ დარბაზში გამოსვლა იყო — გვიტორა მან — ამჯერად კი, როდესაც გამოვედი და ეს ხალხით გაჭედული დარბაზი დავინახე, მართალი ვიზიარებ, გავეოცდი. ეს ალბათ თელავში წარმატებით გამოსვლამ განაპირობა. იმდენად მოვისურვეთ არ დაგვეკარგა ხალხში უკვე მოპოვებული სიმპათია, რომ დასაწყისში არც მაინცდამაინც კმაყოფილი ვიყავით ჩვენი შესრულებით, ვფიქრობ, შნიტკეს კონცერტიც თელავთან შედარებით უარესად დავეუკარი. მაგრამ რომ იტყვიან, „ზოგე ჭირი მარგებელიაო“. ის აღამოს შნიტკეს მუსიკის ისეთი ნიუანსები აღმოვაჩინეთ, რომელზეც წინათ არ მიგვიქცევია ყურადღება, თუმცა ამ ნაწარმოებს ხშირად ვუკრავთ. ამან სრულიად ახალი პრობლემები დასახა ჩვენს წინაშე. სწორედ ამ ხაზებს გვაძლიერებთ შემდგომში. სამაგიეროდ, მაქსიმალურ ხარისხს მივალწიეთ ჩაიკოვსკის „სერენადაში“. ეს დარბაზის რეაქციამაც ნათელია“.

არსებობს ნაწარმოებები, რომლებიც ისე ხშირად სრულდება, ისე გამჯდარია მსმენელში, რომ თითქოს წარმოუდგენელია მისი ახლებურად აქლერება. ასეთებს განეკუთვნება ჩაიკოვსკის „სერენადა“. ორკესტრმა ბაშმეტის ხელმძღვანელობით ეს ნაწარმოები ისე

დაუტრა, რომ ყოველგვარ წინასწარ პროგნოზებს გადააპარბა. სახეობრივი გამომსახველობა, პოეტური ლირიზმი, უცაბეხი მუსიკალური სეგნალიზაცია, მუსიკალური სენტიმენტალობას, იმ თვისებას, რომელზეც ხშირად უბიძგებს შემსრულებელს ლირიკულ ეპიზოდთა მელოდიური ხაზის განვითარება. ამიტომაც მელოდრამატული ელემენტი იმ გამომსახველი ლირიზმით შეიცვალა, რომელშიც ფსიქოლოგიური სიღრმე სჭარბობდა. ბრწყინვალედ იქნა შესრულებული შნიტკეც. ეს თავისებურად მოაზროვნე კომპოზიტორია, რომელშიც ორგანულად არის გაბთლიანებული ნიჭი და ინტელექტი. იგი ინტელექტუალური მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მკვეთრი წარმომადგენელია. სწორედ ამიტომ არის მისი შესრულება რთული. აქ შემთხვევითობას არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი. შნიტკეს მუსიკას პირველად ქართველი მსმენელი მრავალი წლის წინ შეხვდა. ეს იყო ნოდარ გაბუნისა და საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის მიერ დაკრული შნიტკეს კვინტეტი, რომელმაც დიდი წარმატება მოიპოვა, მრავალჯერის შესასრულა მისი ნაწარმოებები საქართველოს კამერულმა ორკესტრმაც ლიანა ისაკაძის ხელმძღვანელობით. ხშირად ეძღვრდა შნიტკე თელავის ფესტივალებზეც, ყველაზე საუკეთესო ინტერპრეტაციით. ყოველივე ამის გამო შნიტკეს არაორდინალური მუსიკალური ენა, მისი მუსიკის მეტამორფოზებით აღსავსე ბუნება სრულიად განსხვავებულ სტილურ თვისებებს რომ ითვისებს, ასე თუ ისე, ნაცნობი იყო მსმენელისათვის. მაგრამ ბაშმეტის შესრულებაში შნიტკეს თავისებური აზროვნების ლაბირინთებში წვდომის უნარმა მართლაც გრანდიოზულ მასშტაბებს მიაღწია. ძნელია განსაზღვრო სად უკეთ შესრულდა ეს ნაწარმოები — თელავში თუ თბილისში, იმდენად განსხვავებულად აქლერდა იგი ორი დღის სხვაობით. ორივე შემთხვევაში ეს იყო ავტორისა და შემსრულებლის მუსიკალური აზროვნების ბრწყინვალე თანხვედრის ნიმუში.

რადგან თელავის კამერული მუსიკის ფესტივალი ვახსენეთ, უფრო დეტალურად გვსურს შევხვით ამ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში და იმ კვალს, რომელსაც იგი ტოვებს ჩვენი ცხოვრების ზოგად კულტურულ ფონზე. ფესტი-

ვლი „ჯვარი ვახისა“, რომლის არსებობას ქართველი ნაღზი ელისო ვირსალაძეს უნდა უმაღლოდეს — ეს კი ნამდვილად უდიდესი მადლიერების ღირსია! — დღეს ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად იქცა არა მარტო იმიტომ, რომ ფესტივალზე კონცერტებს მართავენ ჩვენი დროის უდიდესი მუსიკოსები — ნატალია გუცმანი, ოლეგ კავანი, იური ბაშმეტი, ნელი ლი, ცილა კვერნაძე, ბრწყინვალე ანსამბლები — ბოროდინის სახელობის სახელმწიფო, საქართველოს სახელმწიფო, ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის კვარტეტები, კამერული ანსამბლი „ხორტუს მუსიკუს“, და მრავალი სხვა, არამედ იმიტომაც, რომ ამ ფესტივალმა წარმოშვა ის კეთილშობილური მუსიკალური მიეროკომპატი, რომელიც ყველა ქართველი მოაზროვნის ოცნება არის მხოლოდ და რომლის დამკვიდრებას თბილისში ჯერ კიდევ ალბათ დიდი დრო დასჭირდება. ფესტივალის საერთო მოქალაქეობრივ თუ მხატვრულ დონეს განსაზღვრავს ელისო ვირსალაძის უდიდესი ღირსების პიროვნული თვისებები, რის გამოც ფესტივალი მოკლებულია ყოველგვარ პარადულობას, ზერეღე, ფორმალურ დამოკიდებულებებს. აქ ჭეშმარიტად საქმიანი ატმოსფერო სუფევს და როგორც სწორად განსაზღვრა რ. წერეთელიამ — „რენესანსული სული ტრიალებს“, რადგან ემოცია და რაციო ორგანულ მთლიანობაშია წარმოჩენილი და ურთიერთ ზეგავლენით ქეშმარიტ ხელოვნების ზეიმი ბადებს. ეს ორი სფერო — ემოციური და რაციონალური, ერთნაირი ძალით მოქმედებს კონცერტებზეც და ღია გაკვეთილებზეც, თეორიულ სემინარებზე, რომლებიც ფესტივალის დღეებში ტარდება. ამიტომ ჩამოსული სტუმრები თუ მასპინძლები, მაღალკეთილშობილი იდებით შეპყრობილნი, ერთი მხრივ ნამდვილი მუსიკალური ხელოვნების თანაზიარნი არიან, ხოლო მეორე მხრივ უდიდეს სკოლას გადიან ეთიკური თუ პროფესიული თვალსაზრისით. არაერთხელ აღინიშნა ამ ფესტივალის კიდევ ერთი ნიშანი — სხვადასხვა სკოლის მუსიკოს-შემსრულებელთა ერთიან კამერულ კოლექტივად, ერთიან მოაზროვნე ორგანიზმად შეკვრა. ასეთ შეხვედრებს ზოგ შემთხვევაში იქნებ კიდევ აკლია კამერული ანსამბლურობის პარამონიული სრულყოფა, მაგრამ უეცარი კონტაქტის, გულწრფელობის თვისე-

ბით არის აღბეჭდილი. ამ თვალსაზრისით, ალბათ, ძნელია შესანიშნავი მკვიდრი კლარნეტისტის ედუარდ ბრუმერის ერთობლივი კონცერტების დაეიწყება ჯერ კიდევ არსებულ სალაძესთან, მომღერალ ნელი ლისთან, პიანისტ ვალერი ლობანოვთან და თბილისის კონსერვატორიის კამერულ ორკესტრთან. ან განა შეიძლება მეხსიერებიდან წაიშალოს ოლეგ კავანის, ნატალია გუცმანისა და ელისო ვირსალაძის ტრიო. (თუმცა აქ სპონტანურ კონტაქტებზე საუბარი შეუძლებელია); ან კონტრეტი ოლეგ კავანის, ნატალია გუცმანის, ედუარდ ბრუმერის, თამაზ ბათიაშვილის და ნოდარ ევანიას შემადგენლობით. ასეთი გულწრფელი ჰარმონია შესრულებაში მხოლოდ ამ ფესტივალისათვის დამახასიათებელმა საერთო მხატვრულ-ეთიკურმა დონემ შეიძლება წარმოშვას.

ეს უკვე მესამე ფესტივალია თელავში და ამ ხნის მანძილზე ნათლად გამოიკვეთა მისი სარეკლამო მნიშვნელობაც. ძალიან ბევრმა მუსიკოსმა პოპულარობა ჩვენში სწორედ თელავის ფესტივალის შემდეგ მოიპოვა. ეს შემსრულებელნი პოპულარული გახდნენ ფართო მასშტაბითაც, ტელევიზიისა და რადიოს წყალობით, რომელიც მართლაც საფუძვლიანად აცნობს მსმენელს იმ საინტერესო ფესტივალებს, რომლებიც ჩვენს რესპუბლიკაში იმართება ამ ბოლო ხანებში (ლ. ისაკაძის მიერ დამკვიდრებული ბიჭვინთის ფესტივალი „ღამის სერენადები“, ქუთაისის საოპერო ფესტივალი, მ. ქასრაშვილისა და ზ. სოტყიალავას თაოსნობით რომ დაიბადა, ბიჭვინთის ტრადიციული საორგანო მუსიკის ფესტივალი და სხვა). თელავის მესამე ფესტივალზე იყო ასეთი „აღმოჩენები“, რომლებმაც მსმენელის განსაკუთრებულ დამოკიდებულება და უდიდესი აღფრთოვანება გამოიწვიეს. ესენი იყვნენ იური ბაშმეტი და ნელი ლი.

უშველის კი ეს ჩვენს პრობლემას? ჩვენს მსმენელს დაუბრუნებს ინტერესს კამერული თუ სიმფონიური მუსიკისადმი? ამას ალბათ, დრო გვიჩვენებს.

ზემოთ მოგახსენეთ, რომ სექტემბრიდან მკვეთრი გარდატეხა მოადა ჩვენს საკონცერტო ცხოვრებაში. წინა მონაკვეთის უღიმღამო საღამოებს მოჰყვა ისეთი კონცერტები, როგორც არის ელენე ობრაძეცოვას ორი ვოკალური საღამო, რომელზეც შესრულდა

რუსული და საბჭოთა მუსიკა — დარგომი-
სკის, მუსორგსკისა და სვირიდოვის სიმლე-
რები და რომანსები. ეს იყო ორი უდიდესი
ოსტატის ელენე ობზანოვას და პიანისტ
ვაჟა ჩაჩავას პარმონიული დუეტი, სადაც
მთელი სიყბადით გადმოიღვრა რუსული
სევდაც, დრამატიზმიც, სატირაც, ტყვილიც
და სიხარულიც, რომელიც ასეთი მკაფიო
სურათოვნებით არის აღბეჭდილი რუს კომ-
პოზიტორთა თხზულებებში. შესრულებული
ნაწარმოებების საერთო ნიშნად გვევლინება
რეჩიტატიული ინტონაციის პრიორიტეტი,
სახეთა სიმკვეთრე, რაც მომდერალს მცირე
დრამატული სცენის შექმნის საშუალებას
აძლევს. ეს იყო კონტრასტული სახეებით
აღბეჭდილი ერთი მომღერლის მშვენიერი
მუსიკალური თეატრი, სადაც ყოველი დე-
ტალი სწორედ ვოკალის საშუალებით გამო-
იკვეთებოდა და არა კოსტიუმის, დეკორა-
ციის ან სათეატრო სიტუაციის მეშვეობით.
და მაინც, განსაკუთრებით გვსურს გამოვ-
ყოთ მის მიერ შესრულებული გიორგი სვი-
რიდოვის ვოკალური პოემა ესენინის ლექ-
სებზე. ეს იყო ამ ორი საღამოს კულმინაცია.

მას მოჰყვა ელისო ვირსალაძის — ჩვენი
დროის ერთ-ერთი უდიდესი პიანისტის
კონცერტი. მისი საშემსრულებლო ხელოვნება
უკვე იმ მბატრულ მოვლენათა რიგს
განეკუთვნება, როდესაც შეუძლებელია ცა-
ლკე გამოიყოს რომელიმე ელემენტი, რომე-
ლიმე თვისება. ყველაფერი ერთად ბადებს
იმ მთლიან პარმონიულ ფენომენს, რომელ-
საც ვირსალაძისეული პიანისმი ეწოდება,
ორგანულ თვითყოფად მუსიკალურ აზრო-
ვნებას რომ ეყრდნობა და ინდივიდუალურ
პრიზმაში ატარებს საფორტეპიანო საშემ-
სრულებლო ხელოვნების ყოველ დიდ მონა-
პოვარს.

მისი პიანისმის უპირველესი ნიშანია უკი-
დურესი სიმკაცრე და უკომპრომისობა, იგი
მხოლოდ ნაწარმოების იმ შინაგან ლოგიკას
ემორჩილება, რომელიც თხზულების სული-
ერ სამყაროში წიაღსვლებში წარმოჩინ-
დება და არ ემორჩილება უკვე დამკვიდრე-
ბულ, აუცილებლობად ქცეულ კანონზომი-
ერებებს. ელისოს შესრულება ეს არის მუ-
სიკალური აზროვნების პროცესი, რომლის
აქტიური მონაწილეც მსმენელი ხდება. ამ
მომენტს ამჟღავნებს მუსიკოსის გარეგნული
იერიც, მისი დამოკიდებულება ინსტრუმენ-

ტთან, მსმენელთან, ის გასაოცრად ამაოცრე-
ბული მიკროსამყარო, რომელსაც ცნობილი
როვნება ამკვიდრებს დარბაზში. ერკუნეშვილი
ბეთოპოვენის სონატა „აპასიონატა“
ერთი ყველაზე პოპულარული თხზულებათა
და მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციით არის
ცნობილი. მაგრამ ელისოსეული „აპასიონა-
ტა“ ნამდვილი „მოულოდნელობის ეფექტით“
იყო აღბეჭდილი. სამივე ნაწილი შეკრულ,
მონოლითურ ფორმაში გამოლიანდა, მაგრამ
მეორე ნაწილის ფილოსოფიური სამყარო
მკვეთრად კი არ შეუპირისპირდა პირველს,
არამედ მისგან ამოიზარდა თითქოს, გამოლი-
ანდა ერთ აკუსტიკურ სფეროში, სადაც მი-
რითად იყო ბედისწერის დაუნდობელი თე-
მის გამოძახილი. მეორე ნაწილი იქცა დრამა-
ტურგიულ ცენტრად ბეთოპოვენის IV სონა-
ტაშიც. სწორედ მეორე ნაწილმა მოახდინა
ინტენსიური ზეგავლენა შემდგომი ნაწილე-
ბის ემოციურ სფეროზე. კლასიკურად სრუ-
ლქმნილი ბეთოპოვენისეული სონატური
ფორმა ბუნებრივად შენდებოდა მსმენლის
თვალწინ...

ბეთოპოვენისაგან მკვეთრად განსხვავებუ-
ლად იყო გააზრებული ბედისწერის თემა
ლისტის სი მინორულ სონატაში. რომანტი-
კული გზნებით ანთებულ ამ ნაწარმოებს ფა-
უსტურ მოტივებთან აკავშირებენ ზოლმე.
ელისო ვირსალაძემ პიანისტური ტექნიკის
ბრწყინვალეობა მთლიანად დაუმორჩილა მი-
რითად იდეას, აზრობრივ სიღრმეს. ამიტო-
მაც ყოველი ტექნიკური პასაჟი თუ სვლა
ეფექტურ გაეღებებს კი არ ჰგავდა, შინაგან-
ნი ტყვილის ამოძახილად გაისმოდა, ღრმა
სულიერ დრამად შეიგრძნობოდა შესრულე-
ბის მკაცრი სტილისა და ლოგიკის წყალობით.
ამ თვისებებს უმორჩილებს იგი თვით ყვე-
ლაზე „რომანტიკულ“ ნაწარმოებებსაც, რო-
მელთა შესრულებისას ბევრი პიანისტის შე-
მოქმედებაში დაუოკებელი ემოცია ეგზალ-
ტურობაში გადადის. აქ კი ლოგიკურად ენა-
ცვლებოდა ერთმანეთს თავშეკავებული რე-
ჩიტატიული დეკლამაცია და გამომსახველი
კანტილენა, დაუოკებელი ვნება და დრამა-
ტიზმი.

ამ დამაბული დრამატული თხზულებების
შემდეგ გასაოცარი სილალით, მსუბუქად და
ჰაეროვნად გაიღვეს შუბერტის ვალსმა და
ლენდლერმა, შუბერტ-ლისტის „ვენის“ სა-

ლამობემა“, გრაციოზულობით, ელეგანტურობით იყო აღსაყვანი ყოველი ფრაზა, ყოველი მუსიკალური ეპიზოდი ამ მომხიბლავი მინიატურებისა.

ხალხით გაჰყვდილი დარბაზი, სექტემბერში და ოქტომბერში ჩატარებული კონცერტების ხვედრი რომ იყო, უდიდესი სიხარულის მომგვრელი გახლდათ. ყოველი ასეთი ხალხმრავალი საღამო იმედის ნაპერწკალს ბადებს ხოლმე და გავიწყდება, რომ ჩვენში დიდი პოპულარობით სარგებლობს ე.წ. „პრესტიჟული კონცერტები“, რომლებზეც ჩვენი საზოგადოების სრულიად განსხვავებული სფეროს ადამიანებს შენგდებით. იშვიათად მოკრავთ თვალს მხოლოდ იმათ, ვინც კამერული კონცერტების ძირითადი მსმენელია, ეს ოციოდე კაცია, ცარიელ დარბაზში რომ ზის ხოლმე. ეს კი იმიტომ, რომ ასეთ კონცერტებზე ბილეთის შოვნა მუსიკის ნამდვილი მოყვარული „ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის“ შეუძლებელია. ამას მუსიკოსები სამწუხაროდ, შეგუებული არიან...

ზემოსხენებული კონცერტების საყვარელი დარბაზები რომ კვლავ „პრესტიჟული“ აფიშაჟი გახლდათ და არა თბილისის მუსიკალური ცხოვრების თვისებრივი „მოქცევა“, უკვე შემდგომმა კონცერტებმა ცხადყო. ფართო მსმენელს ვერაფერს მოვთხოვთ კატეგორიულად, მუსიკოსების ის უზარმაზარი არმია, რომლებიც ჩვენ სამუსიკო სკოლებში, სასწავლებლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში სწავლობენ (უმაღლეს სასწავლებლებში იმიტომ ვამბობთ, რომ პუშკინის სახ. პედაგოგიურ ინსტიტუტში სპეციალური კათედრაა მუსიკისა, უნივერსიტეტთან ფუნქციონირებს ხელოვნებათმცოდნეობის მეორადი ფაკულტეტი, სადაც მუსიკის განყოფილება არის), უდავოდ გაოცებას იწვევს. ვანა კონცერტზე მარტო ვასართობად, ან მარტო ემოციური სიამოვნებისათვის მიდის ადამიანი, ვისაც პროფესიად მუსიკა აურჩევია... აქ ხომ შემეცნებითი პროცესი პირველ ადგილზე უნდა იყოს. ამ თვალსაზრისით კი პროფესიონალი მუსიკოსი იქნებ არც წავიდეს ობრაზცოვას კონცერტზე (ფირფიტაზე მოუსმენს მას), მოსკოვის ანსამბლ „მადრიგალის“ კონცერტზე კი თავისი დასწრება აუცილებლად უნდა მიიჩნიოს, რადგან მოზარდი მუსიკოსისთვის ამ კონცერტებს განსაკუთრებული შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს. ისინი ასრუ-

ლებდნენ რენესანსის ეპოქის უძველესი მუსიკის იშვიათ ნიმუშებს ძველებურ ნაკრებებზე. საინტერესოა შესრულების მანერების დაყენების სპეციფიკა, რომელიც უკრაინის დამახასიათებლად გვევლინება. ვანა შეიძლება ასეთი შესაძლებლობის გაშვება? მაგრამ ფაქტი ჯოჯობია, დარბაზში ორმოცამდე მსმენელი იჯდა მხოლოდ და თითქმის არც ერთი სტუდენტი, არც ერთი იმათგანი, ვინც სექტემბერში მუსიკის ისტორიის კურსს სწორედ ამ ეპოქით იწყებს. ისე არ გავიგოთ, თითქოს ამ კონცერტის ღირსება მხოლოდ შემეცნებითი მხარეში იყოს. ძალზე მაღალია კოლექტივის მხატვრული საშემსრულებლო დონე, ემოციური ზემოქმედების ძალა. სწორედ ამიტომ დიდხანს არ უშვებდა ანსამბლს სცენიდან მცირერიცხოვანი, მაგრამ მაღლიერი მსმენელი. ანსამბლის ხელმძღვანელმა კონცერტის შემდეგ საუბარში უცნაური სიმშვიდით თქვა: „აღმფთოებული ვიქნებოდი, ანსამბლში, საკუთარ თავში დავიწყებდი მსმენელის ამ დაუინტერესებლობის, გულგრილობის მიზეზთა ძიებას, ჩემი თვალით რომ არ მენახა, რომ კონცერტის წინა საღამოს ქალაქის ცენტრში, სადაც მე მომიხდა სეირნობა (და უნდა ვივარაუდოთ, მით უმეტეს, გარუბნებში) არც ერთი აფიშა არ იყო, რომელიც ჩვენი ანსამბლის კონცერტს იტყობინებოდა. საიდან გაჩნდებოდა მსმენელი? ვანა შეიძლება ერთი დღის მანძილზე ფართო მსმენელმა გაიგოს კონცერტის შესახებ? გამოაცა კი ასეთმა დამოკიდებულებამ, რადგან ჩვენ დიდი ხნით ადრე გამოვგზავნეთ რეკლამა... ჩვენს ანსამბლს განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს თბილისისადმი. მე შემიძლია ვთქვა, რომ ყველაზე მეტად ჩემი შრომობიური ქალაქის შემდეგ ეს მომხიბვლელი ქალაქი მიყვარს, აქ ვასაოცარი მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ხალხი ცხოვრობს, ყოველ შემთხვევაში, მე ძალიან ბევრ, ძალიან კარგ მუსიკოსს ვიცნობ. ამიტომაც კიდევ უფრო მაოცებს, რომ მსმენელი სრული ინფორმაციის გარეშეა დატოვებული, იმ კონტექსტში, რასაკვირველია, თუ ჩვენი შემთხვევა გამოწვევისი არ არის და ტიპური...“

არადა, არ არის გამოწვევისი. ეს შემთხვევა სწორედ ტიპურია... გამოწვევისი — დროული და ფართო რეკლამირება გახლავთ კამერული კონცერტისა. ამანაც ძალზე

მძიმედ იმოქმედა მსმენელზე, გადააჩვია თუნდაც ნაცნობ გვარებს აფიშაზე.

ასევე არავინ იცოდა ალბათ ლენინგრადის კონსერვატორიის სტუდენტების და სპეციალური სამუსიკო სკოლის მოსწავლეთა ჩელისტების ანსამბლის კონცერტის შესახებ ნიკიტინის ხელმძღვანელობით, თორემ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ საკრავის მფლობელთ მანც დაინტერესებდათ იგი (ვივარაუდოთ, თორემ გადაჭრით არც ამის თქმა შეიძლება). ხშირად მოგვისმენია სავოლნინი ანსამბლები, ჩვენც გვყავს ასეთი ანსამბლი თბილისის სპეციალურ სამუსიკო სკოლაში, შესანიშნავი ჩელისტებისაგან დაკომპლექტებული ანსამბლი კი უკიდურეს იშვიათობას წარმოადგენს. ნიკიტინის ჩელისტების ანსამბლმა მთელი მრავალფეროვნებით წარმოაჩინა საკრავის უსასრულო შესაძლებლობანი, ტემბრული მომხიბვლელობა და ამ ტემბრული გარდასახვის ოსტატური ფლობით ხშირ შემთხვევაში კამერული ორკესტრის ქლერადობასაც აღწევდა. ქართული მუსიკოსებიოსთვის ეს განსაკუთრებით საინტერესო საღამო უნდა ყოფილიყო, რადგან ფორტეპიანოსა და ვიოლინოსთან შედარებით, ახალგაზრდა ვიოლინჩლისტები რაოდენობითაც მცირეა და არც შესრულების მაღალი კლასით გამოირჩევიან. მაგრამ ისევე ცუდი რეკლამის თუ ინდიფერენტულობის გამო ჩელისტების დიდი ინტერესი ამ კონცერტს არ ემჩნეოდა. ასეთი კონცერტების მიმართ მეთოდური დაწესებულებების, სასწავლებლების ხელმძღვანელებსაც მართებთ განსაკუთრებული ყურადღება და გარკვეული მუშაობის ჩატარება. ძალადობის ისეთ ფორმას, როგორიც ბილეთების გავრცელებაა, არავითარი შედეგი არ მოჰქვას. ეს კარგად ვეჩვენა ცხოვრებამ. ამიტომ რაღაც სხვა კონტაქტების ძიება საჭირო მოსწავლეებთან, ბილეთების გავრცელება კი მხოლოდ სალაროზე ახდენს ხოლმე გავლენას და არა დარბაზებზე ან სოციალურ პროცესებზე.

როგორი ცინიზმითაც არ უნდა ვახსენოთ სალარო, ის მაინც საკონცერტო ცხოვრების არტერიაა და მისი უგულვებელყოფა შეუძლებელია. ამიტომაც ფილარმონია თამამად გაიმართლებს თავს და იტყვის: — რა ვქნათ, რჩხტერი აღარ დადის კონცერტებით, სხვა შემსრულებელზე კი ხალხი არ დადის. ცარიელი დარბაზი ისეთ ავტორიტეტს გვიქმნის

„სახკონცერტში“, რომ აღარც საგასტრუქტო მარშრუტებში რთავენ თბილისს... ნაწილობრივ ეს სიძარბოა, მაგრამ რეკლამისადაც უნდა მოვევლოს. ამასთან დაკავშირებით გვსურს ფილარმონიას შევახსენოთ ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სარეკლამო გაზეთი „ლაპარაკობს და უჩვენებს თბილისი“. ეს გაზეთი საკმაოდ დიდი ხანია გამოდის. თავის დროზე, როდესაც ტელე-რადიო პროგრამები ხშირად იცვლებოდა, იგი არც თუ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. დღეს, როდესაც მიღწეულ იქნა გაზეთით მიწოდებული ინფორმაციის სტაბილურობა და სიზუსტე, იგი დეფიციტური გაზეთების რიცხვში მოხვდა და მასზე მოთხოვნილება ალტე გაიზარდა. იქნებ შესაძლებელია ამ ფორმის დამკვიდრება ფილარმონიაშიც. აქ ანონსირებაც შეიძლება, მცირე საინფორმაციო სარეკლამო მასალის დაბეჭდვაც. თუ საკონცერტო ცხოვრება გამოცოცხლდა, თუ ფილარმონიულმა გეგმებმა მეტ-ნაკლები სტაბილურობა შეიძინა, გაზეთი უსათუოდ იიპყრობს ყურადღებას და მსმენელის რაოდენობაზეც იმოქმედებს და სალაროზეც.

დღეს კი გარკვეული ინიციატივა საზოგადოებაში უნდა აიღოს საკუთარ თავზე. იქნებ მან იმოქმედოს აქტიურად. შეუძლებელია არ ღავინახოთ, რომ ჩვენმა ინერტულობამ დღეს, ხვალ შეიძლება სავეალლო შედეგი მოგვეცეს და კულტურული კრანის წინაშე დაგვაყენოს. რას ვეტყვით მომავალ თაობას, თუ ცარიელი დარბაზების გამო ამ „ფინანსურ“ ხანაში დადგება კამერული კოლექტივების დაშლის აუცილებლობა. იმ კოლექტივებისა, რომლებმაც ასეთი ღრმა კვალი დატოვეს ჩვენი ერის სულიერი ცხოვრებაში?! იმისათვის, რომ განისაზღვროს საზოგადოების მნიშვნელობა იმ რთულ პროცესში, რომელიც ამა თუ იმ მხატვრული კოლექტივის შენარჩუნებისათვის არის აუცილებელი „ფინანსურ ეპოქაში“, მოვიყვანთ ერთ ფრაზას სომერსეტ მოემის რომანიდან „თეატრი“... „მის სანახავად ხალხი აწყდებოდა თეატრს ისეთ სპექტაკლებზეც კი, რომლებზეც ადრე მხოლოდ ადგილობრივი პატრიოტიზმის გამო დადიოდნენ“. ამ ფრაზაში ირონიაც არის და რეალობაც. დიახ, „ადგილობრივი პატრიოტიზმი“ დროდადრო აუცილებელი პირობაა. ახლა ის ჩვენს საკონცერტო ცხოვრებას ესაჭიროება და ეს „პატრიოტიზმი“

პირველ რიგში საზოგადოებამ, ინტელიგენციამ უნდა გაამყაროს. დრო აუცილებლად დაიფასება ამ „პატრიოტიზმს“ და იწერება ქვეშაირი ხელოვნების აღზევებაში გადაიზრდება. ეს „პატრიოტიზმი“ ფილარმონიასაც გადაეცემა და აღარ ისურვებს შემთხვევითი კონცერტებით შეავსოს ვაკუუმი.

ამ მხრივ პირველ სიტყვას ქართულ მწერლობას ვაკუთვნებთ. მათგან ველით პირველად ამ „პატრიოტიზმს“ გამოვლენას. ისინი ძალიან დაშორდნენ მუსიკას, საკონცერტო დარბაზს. არადა რამდენი შეუძლია მწერლობას. განა შეედრება რაიმე სტენდალის, რომენ როლანის, თომას მანის, ჰერმან ჰესეს თუ ბერნარდ შოუს წერილებს მუსიკაზე. მწერლის შემოქმედებაში მუსიკალური ფენომენის შეფასება მხატვრულ სახედ იქცევა ხოლმე და ორმხრივ საინტერესო ხდება. მათ შემოგვიჩვენებს ამა თუ იმ პერიოდის მუსიკალური ცხოვრების რეალური სურათებიც, რომლებშიც ჩვენი დღევანდლობის ანარქიციც არის. ამიტომაც გავიხსენებ ბერნარდ შოუს სტატიების კრებული „მუსიკასა და მუსიკოსებზე“, რომელიც უდიდესი განძია არამარტო მუსიკისმკოდნობისათვის, არამედ თვით შოუს ლიტერატურული მემკვიდრეობის მრავალ ღირსებათა საფუძველზეც არის. ერთ-ერთი კონკრეტის რეცენზირებისას იგი წერს: — „იქ შევხვდი რამდენიმე პატივცემულ პირს, ორსამ ჩვეულებრივ გომბიოს და სოლიდური სნობების დიდძალ ჯგუფს. აქ არ იყვნენ არც ცნობილი ადამიანები, არც ლიტერატორები, არც ჟურნალისტები, არც მსახიობები, არც ბოჰემის წარმომადგენლები — ერთი სიტყვით, არავინ, გარდა მეტ-ნაკლებად რჩეული სნობებისა... თუმცე პირდაპირ ვაოცებას იწვევს, რა ძვირადღირებული საოპიოო თუ სხვა სანაბანობეა ეწყობა ამგვარი საზოგადოებისათვის“. ამ წერილებში კიდევ ერთხელ ნათელი ხდება, რომ ყოველ დროში, ყოველ ეპოქაში, ყველა ქვეყანაში როდენი უპირატესობით სარგებლობს იაფფასიანი, პარადული, ზერეულე ქვეშაირი ხელოვნებასთან შედარებით. დიახ, ეს ყველა დროის პრობლემაა, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ რაც უფრო მაღალია საზოგადოების საერთო კულტურული დონე, მით მეტად მწვევდება ბრძოლა ამ იაფფასიანის წინააღმდეგ, რომლის შედეგად ამკარად ზევით იწევს საშუალო ხელოვნების შკალი

და შესაბამისად — საუკეთესოს ცნებას. აქ აშპობდნენ: რენესანსის ეპოქაში გენიუსი ხელოვნანს დამკვეთიც გენიოსი სტენდალისმგროპელი მწერლები გავიხსენებთ, მაგრამ ქართველ მწერალთა შორისაც იყვნენ ისეთები, ვინც თავისი ინტერესების სფეროში მუსიკასაც შეიერთებდა. გავიხსენებთ თუნდაც გრიგორ რობაქიძის წერილები ქართულ ცეკვაზე, ვანო სარაჯიშვილზე, კლოდ დებიუსზე, თანამედროვე მოვლენებზე, როდენი პროფესიონალიზმითა და იმეც დროს რა სრულყოფილი მხატვრული ფორმით, ლაკონიურად არის გაშუქებული ეს საკითხები. ასეთი მწერლობა მნიშვნელოვან კვალს დატოვებს.

აღბათ იკითხავთ, რატომ ვავალებთ ამდენს მწერლობას...

ამიტომ, რომ მწერლობა არის ერის ფსიქოლოგია საფუძველი. სწორედ ამიტომ მას არც ერთი მოვლენის მიმართ გულგრილობის უფლება არა აქვს. მხოლოდ გონივრულ მწერლობას აქვს საზოგადოებრივ აზრზე გავლენის უნარი. ამის დასტურად მოვიყვანო უდიდესი ჩინელი ფილოსოფოსის კონფუციუსის ერთ-ერთ ბრძანულ გამონათქვამს, „ლუნ იუ-ში“ რომ არის მოთხრობილი.

„— ძი ლუმ ერთხელ ჰკითხა კონფუციუს: „ვეის მბრძანებელმა ქვეყნის მართვა რომ მოვანდოთ, რას გააკეთებდით პირველ რიგში?“ მოძღვარმა უპასუხა: „სახელთა გამართვით დაიწყებდით. ძი ლუ შეეკითხა: „განა ეს შორი გზით მოვლას არ ნიშნავს, რა საჭიროა სახელთა გამართვა?“ მოძღვარმა მიუგო: „კეთილგონიერ კაცს სიფრთხილედ მართებს იმის მიმართ, რაც არ იცის. თუ სახელები არ შეესაბამება მათ მნიშვნელობას, მაშინ სიტყვებაც ვერ ექნება საფუძველი. თუ სიტყვებს არ ექნათ საფუძველი, მაშინ საქმენი ვერ განხორციელდებიან. თუ საქმენი ვერ განხორციელდნენ, მაშინ რიტუალიცა და მუსიკაც დაგინდება. თუ რიტუალი და მუსიკა დაგინდა, მაშინ სამართალს გამოეცლება საყრდენი. თუ სამართალს გამოეცლება საყრდენი, მაშინ ხალხს აღარ ემოცილება, როგორ მოიქცეს. ამიტომ კეთილგონიერმა კაცმა მოვლენებს ზუსტად უნდა შეარქვას სახელები და თავისი საქციელშიც არ უნდა გადაუხვიოს სიტყვას. მას დიდი სიფრთხილედ მართებს ს-ტყვით წარმოთქმისას“ (თარგმანი რ. ყარალაშვილის).

სახელთა გამართვა კი მწერლობის საქმეა.

ქვეყნის გამოსახულება ქველ ქართულ რელიეფზე

კიტი მაჩაბელი

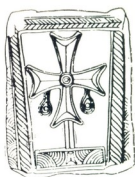
საპარტიზმოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების განყოფილებაში დაცულია ქვის სტელის ფრაგმენტი — რელიეფებით დაფარული წაკვეთილი პირამიდის ფორმის ქვის სეტის ნაწილი. მის ზედა და ქვედა ნაწილებში ამოკვეთილია განსხვავებული ზომის ღრმა კვადრატული ბუდეები, რაც მიგვანიშნებს, რომ იგი წარმოადგენდა საშუალო რგოლს ქვაჯვარას სხვადასხვა ნაწილს შორის. ზემოთკენ კაპიტელის მაგვარად გაფართოებული ქვის ოთხზანავე ბლოკი ქვაჯვარას ზედა ნაწილში იქნებოდა განლაგებული¹.

ქვასეტის ფრაგმენტი გამოირჩევა მკაფიოდ გამოკვეთილი, დასრულებული ფორმით. რომელსაც შესანიშნავად აქვს მორგებული კარგად გააზრებული პლასტიკური დეკორი. დაბალი რელიეფით შესრულებული სიმბოლიკური ორნამენტი ფარავს მის სამ წახნაგს, მეოთხეზე ფიგურული კომპოზიცია მოთავსებული. ყურადღებას იპყრობს ქვასეტის ამ ნაწილის მხატვრული გააზრება, რაც ადრეფეოდალური საქართველოს ანალოგიურ ძეგლებში არსებული ტრადიციის იშვიათ მაგალითს წარმოადგენს. სეტის ოთხივე მხარე გადაწყვეტილია, როგორც ქართიანი მხატვრული კომპოზიცია, რომლის ყოველი ნაწილი გარკვეულ ფუნქციას ასრულებს და ავსებს ორნამენტული დეკორის აზრობრივ მნიშვნელობას.

გადაპრუნიებული წაკვეთილი პირამიდის ფორმის ქვის ბლოკი გარკვეული დეკორატიული პრინციპით არის დამუშავებული. წიბოების ჩამომკვეთი ვიწრო სოლისებური საბრტყეები „რკალური“ ორნამენტით არის შემ-

კული, ყოველი წახნაგი კი შემოსაზღვრულია გრებილი ლილვებით. ზემოთკენ ოდნავ გაფართოებული ტრაპეციისებური სიბრტყეები ზედა ნაწილში სქემატურიზებული დაფნის რტოს ჩარჩოთი ისაზღვრება. ამ კარგად მოფიქრებულ დეკორატიულ სქემაში, მის ყოველ დეტალში ვლინდება ოსტატის მხატვრული ალღო, რომლითაც აიხსნება ამ რელიეფური ნაწარმოების განსაკუთრებული ესთეტიკური ღირსებები. ქვასეტის ეს ფრაგმენტი თავისი მკაფიო, კრისტალური ფორმით, კარგად გააზრებული სიმბოლიკური დეკორის დახვეწილი ხასიათით, სტელის ფორმასთან კარგად მორგებული რელიეფური სამკაულით ადრეული შუა საუკუნეების მნიშვნელოვან მხატვრულ ქმნილებად წარმოგვიდგება.

რელიეფურ-ორნამენტული ჩარჩოთი შემოსაზღვრული ყოველი წახნაგი წარმოადგენს დამოუკიდებელ „ხატს“, რომლის გამოსახულებას საერთო კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ყოველ წახნაგზე თითო გამოსახულებაა მოთავსებული. ორ მათგანზე გამოკვეთილია პოსტამენტზე აღმართული ჯვარი, მესამეზე — ასევე პოსტამენტზე აღმართული, მედალიონში ჩაწერილი რვაფურცლა ვარდული. სამივე სიმბოლიკური მოტივი ერთნაირი ხერხით არის შესრულებული: ფორმას შემოწერს ორმაგი წვრილი ლილვები, არსებითად, ეს არის რელიეფური ხაზებით შესრულებული ნახატი, ძალზე ზუსტი და დახვეწილი, რომელიც ნათლად იკითხება კარგად გაპრიალებულ გლუვ ფონზე. ფონიდან ოდნავ ამოზიდული რელიეფური ფორმები დამუშავ-



სტელის
ფრაგმენტი
დმანისი
ერყენული
ზიგლირთევა

ბულია კუთხით ჩაკვეთილი სიბრტყეებით, რომლებიც თავისებურ მოცულობითობას ანიჭებს ყოველ ფორმას. ასე იქმნება ჭვრის მკლავების რელიეფურობა, ვარდულის ფურცლების პლასტიკური მოცულობა.

სტელის ამ ფრაგმენტის შემკობაში გარკვეული მიზანდასახულება ჩანს. ორ მოპირდაპირე მხარეზე გამოსახულია ერთი ტიპის

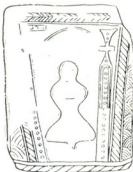
დახვეწილი ფორმის ბოლოებგაფართოებული ჭვარი. ჭვარი ვერტიკალურად ოდნავ დაგრძელებულია (მკლავების შეფარდება 14 X 12 სმ.), იგი დამაგრებულია ორმაგი ლილვით აღნიშნულ ბუნზე, რომელიც ორნამენტულ ბაზაზეა აღმართული. ჭვრები სტერეოტიპულად არის დამუშავებული: ორმაგი ლილვით შემოწერილი კონტური, ირიბად ჩაჭრილი სიბრტყეებით დამუშავებული მკლავები. სიბრტყეების გადაკვეთის ადგილები ღრმად არის ჩაჭრილი ქვის სისქეში. ორივე ჭვრის ჰორიზონტალურ მკლავებზე ჩამოკიდებულია წვრილი რელიეფური ხაზებით შემოწერილი მჭირფასი თვლების აღმნიშვნელი ოვალური და მრგვალი პატარა მოცულობები. ჭვრის მკლავების გადაკვეთა აღნიშნულია რელიეფური პროფილირებული მედალიონით, რომელიც აგრეთვე პატიოსან თვალს აღნიშნავდა.



სტელის
ფრაგმენტი
დმანისი

ორივე ჭვარი ერთნაირ დაბალ, ჰორიზონტალურად გაშლილ ბაზაზეა აღმართული. განსხვავდება მხოლოდ მათი ორნამენტის ხასიათი ერთზე — კანელურების მაგვარი ვერტიკალური ღარები, რომელთა ცენტრში ორნამენტული სწორკუთხედიან მოთავსებული, დამუშავებული ირიბად ჩაკვეთილი ოთხი სამკუთხა სიბრტყით. ეს თითქოს ზედხედში წარმოდგენილი პოსტამენტში ამოკვეთილი

სტელის
ფრაგმენტი.
ქეკეჯარის
გამოსახულება



ჯვრის ბუდეა. მეორე ჯვრის ბაზა შემკულია ცენტრიდან სიმეტრიულად გაშლილი „კონცენტრული რკალების“ ტრადიციული ორნამენტით, რომელიც თვით სვეტის ჩამოკვეთილ წიბოებს ამკობს.

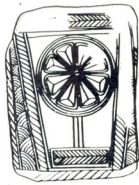
მესამე წახნაგზეც ანალოგიური კომპოზიციია, ოღონდ ჯვრის ნაცვლად აქ სქემატიზირებული დაფნის რტოს ორნამენტით შემკულ დაბალ ბაზაზე აღმართულია მედალიონში ჩასმული ვარდული. ეს მოტივიც ჯვრების ანალოგიურად არის შესრულებული — ორმაგი რელიეფური ზახით შემოწერილია ნახატი, ვარდულის ფურცლების ფორმა კი შექმნილია ერთმანეთისაკენ კუთხით ჩაკვეთილი სამკუთხა სიბრტყეებით. თვალში გვხვდება ერთი ვარემოება — ვარდულის ცენტრი ზემოთ არის გადაადგილებული, რაც არ-



დულ ფორმას. არსებითად, მან ამ წახნაგზე გაიმერრა პოსტამენტზე აღმართული ჯვრის იდეა, ოღონდ ვარდულში დამატებით ნაგულისხმევია ძელიცხოვლის იდეა.

მეოთხე წახნაგზე უაღრესად საინტერესო კომპოზიციია არის წარმოდგენილი. მის ორსავე მხარეს, დანარჩენ წახნაგთა მსგავსად, დაუყვება გრეხილი სვეტების წვრილი ჩარ-

სტელის
ფრაგმენტი.
დმანისი



ღვეს ფურცელთა თანაბარზომიერებას. ზედა ფურცლები მნიშვნელოვნად მოკლეა. მაგრამ ეს უსწორობა მხატვრულად ლოგიკურად არის გააზრებული. შესაძლოა, ოსტატმა ამ წახნაგის შემკობისას გაითვალისწინა ჯვრიანი წახნაგების ხასიათი და ვერტიკალურად გაკიმა ვარდული, შეუფარდა ჯვრების აზიდულ კონფიგურაციას და სასურათო არის ვერტიკალურად აზი-



ჩო, დამატებით ჩასმულ ორ წვრილ ლილეა შორის. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, ჩარჩოსთან, კადრის მთელ სიმაღლეზე აღმართულია ქვაჯვარა. დარჩენილი არის ცენტრში ამოკვეთილი ადამიანის გამოსახულება. საკმაოდ კარგად არის გადმოცემული ქვაჯვარას ფორმა, მისი კონსტრუქცია, დიფერენცირებულია მისი ნაწილები. ეს არის ჯვრით დაგვირგვინებული ვიწრო, მაღალი ქვასვეტი. კარგად განირჩევა მისი სამი ძირითადი ნაწილი: ქვედა — მაღალი დაუნაწევრებელი ბლოკი, შუა — ორი გვერდითი ლივით აღნიშნული სვეტი, რაც ალბათ უთხის ცრუსვეტებს უნდა გამოისახავდეს. სვეტის ამ ნაწილს ემჩნევა გრაფიკულ წრებაზოა მწკრივით დამუშავება. წრებაზოა ცენტრები ნაჩვენებით არის აღნიშნული. ზედა ნაწილია საკუთრივ ჯვარი, ოღნავ დაგრძელებული მოხაზულობისა. ჯვრის კარგად გამოყვანილი ფორმა იქორებს სტელაზე გამოსახულ რელიეფურ ჯვრებს. ქვაჯვარა მკაფიოდ ამოწეული რელიეფით არის გადმოცემული. ზუსტად არის ნაჩვენები მისი ნაწილები, მინიშნებულია განსხვავებულად დამუშავებული დეტალები, მკაფიოდ არის გამოკვეთილი დამავიჯვრინებელი ჯვრის პლასტიკური ფორმა. ცხადია, რომ ოსტატი ასახავდა რეალურად არსებულ ქვაჯვარას, რომელიც ასე ნაცნობი და ჩვეული იყო ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მკვიდრთათვის.

კომპოზიციის მარცხენა მხარეს შეიმჩნევა ვიწრო ვერტიკალური მოცულობა (სვეტი?), რომელზეც განირჩევა გრაფიკული წრებაზოების ორნამენტი, ანალოგიური ქვაჯვარას სვეტისა. ზედა ნაწილი დაზიანებულია. დაკვირვებისას ჩანს ამ ვერტიკალურ მოცულობაზე დაყრდნობილი თალის ფორმა. ადამიანის გამოსახულება სწორედ ამ თალის ქვეშ არის მოთავსებული. ფიგურის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, კარგად ჩანს მხოლოდ ქვის სისქეში ღრმად ამოკვეთილი სილუეტი, რომელიც შემოწერს თითქმის ფეხმორთხმულად მჯდომარე ფიგურას. ამ გამოსახულების ზედაპირი არ სცილდება ფონის სიბრტყეს. ზედაპირის დაზიანების მიუხედავად ცხადია, რომ სტელის სხვა გამოსახულებებთან შედარებით იგი ყველაზე ზოგადად და ესკიზურად უნდა ყოფილიყო შესრულებული. ამის მიზეზი არის არა ოსტატის დაუდევრობა,

არამედ სტელის დეკორის შესრულებას მხატვრული-დეკორი პრინციპი.

სტელის დეკორი უნდა განვიხილოთ როგორც ერთიანი ოთხნაწილად მყოფი კომპოზიცია, რომლის ძირითადი თემაა ჯვრის განდიდება მისი თავყვანისცემა. ამ თემას ემორჩილება სტელის ორნამენტული სამკაულის ყოველ დეტალი. ამის ნათელი დადასტურებაა უნიკალური კომპოზიცია — ქვაჯვარას წინ გამოსახული პერსონაჟი, რომლის ზედა ნაწილში მოთავსებულია ასომთავრული დაქარაზებული წარწერა: ქე შე „ქრისტე შეიწყალე“ (ან „შეიწყალე“). ცხადია, რომ ჩვენს წინაშეა ჯვრის თავყვანისცემის რღმედ უცნობი გამოსახულება. აქამდე ჩვენთვის ცნობილი იყო სველი ქართული ქვაჯვარას მხოლოდ ერთი გამოსახულება — ეძანის სიონის აღმოსავლეთის ფასადზე (VI საუკუნის შუა წლები);² სადაც ზუსტად არის ნაჩვენები სტელის ყველა შემადგენელი ნაწილი (ბაზის ჩათვლით.) ეძანის რელიეფისაგან განსხვავებით აქ გვაქვს დონატორის გამოსახულებაც, რაც განსაკუთრებულად ზრდის ამ კომპოზიციის მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობას. იგი წარმოგვიდგება, როგორც ჯვრის თავყვანისცემის უძველესი ტრადიციის ნათელი დადასტურება, როგორც ქვაჯვარას ფუნქციის ზუსტი ილუსტრაცია ადრეფეოდალურ საქართველოში.

სტელის რელიეფი ნათელპყოფს ქვაჯვართა დანიშნულებას, მასზე თვალნათლივ არის წარმოდგენილი ქართველი ფეოდალისა და მის მიერ აღმართული ქვაჯვარას ურთიერთობა. ამ სცენის შინაარსის სწორი ინტერპრეტაციისათვის უნდა მოვიხმოთ დანარჩენ წახანათა გამოსახულებებზე და ჩვენს თვალწინ მთელი სისრულით გაიშლება სტელის ამ ფრაგმენტის მხატვრულ-აზრობრივი მნიშვნელობა.

ორჯერ განმეორებული ერთნაირი ფორმის ქვარი ბაზაზე — გოლგოთის მთაზე კონსტანტინეს აღმართული პატიოსანი თვლებით შემკული ჯვრის მოგონებაა. ამას მოწმობს ჯვრის ფორმა და მკლავებზე ჩამოკიდებული ძვირფასი თვლების სამკაული. ანალოგიური ფორმის ძვირფასი ლითონის ჯვრები გავრცელებული იყო ადრეულ შუა საუკუნეებში. ყველაზე ტიპური მაგალითია იუსტინე II-ის ოქროს ჯვარი წმ. პეტრეს ტაძარში (რომი. VI ს. 60-70-იანი წლები). მსგავსია ჯვრის ფორმა, შე-

მონახული ჯვრის ჰორიზონტალურ მკლავებზე ჩამოკიდებული პატიოსან თვალთა სამკაული⁸. ამ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს გვიანი VI საუკუნის სირიული ჯვარი, რომლის ჰორიზონტალურ მკლავებზე განლაგებულია ნახვრეტები ძვირფასი თვლების დასამაგრებლად⁹. ამგვარი ჯვრები ტრადიციულად ასხადნენ იერუსალიმში ჯვარცმის ადგილას აღმართულ, ძვირფასი თვლებით შემკულ დიდ ჯვარს, რომელიც ქრისტიანულ სამყაროში აღიქმებოდა წმინდა სიმბოლოდ, რწმენის ნიშნად⁵.

გოლგოთაზე აღმართული ამ ჯვრის შესახებ მხოლოდ მიახლოებითი წარმოდგენა გვაქვს. მასზე მსჯელობა გვიხდება წმინდა მიწაზე ნამყოფ მლოცველთა მოგონებებით და იმ ძეგლებით, რომლებზეც მეტ-ნაკლები სიზუსტით აისახა ეს ჯვარი. ასეთებია — პალესტინური ამბულები, სხვადასხვა ლიტურგიკული ნივთი, მონეტარები (VI-VII სს.)⁶.

საქართველოს მკვიდრო კავშირები ქრისტიანული აღმოსავლეთის კულტურულ ცენტრებთან დღეისათვის სარწმუნოდ არის დადასტურებული. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია ჯვრის კულტის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და მისი ფართო გავრცელება ადრექრისტიანულ ხანაში. ჩვენ ხელთ გვაქვს ჯვრის თაყვანისცემის არა ერთი მაგალითი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში. ხელოვნების ძეგლთა საკმაოდ დიდ ჯგუფს ამიერიდან უნდა დაემატოს დმანისის სტელის გადარჩენილი ფრაგმენტი, რომელშიც ასე თავისებურად აისახა ეს თაყვანისცემა.

საყურადღებოა სტელაზე წარმოდგენილი ჯვრის ფორმა, მისი კვეთის თავისებურება, რაც ადრეფეოდალური ხანის გარკვეულ ეტაპზე მივიკითხებ. ორმაგი რელიეფური კონტურით შემოწერილი ჯვარი, რომლის მკლავები ირიბად ჩაკვეთილი სიბრტყეებით არის დამუშავებული, გვხვდება უკვე ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში⁷, ქვემო ქართლის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ძველ სტელათა ფრაგმენტებში⁸. ამგვარივე ხერხით დამუშავებულმა ჯვრებმა მიიპყრეს ლ. მუსხელიშვილის ყურადღება უკანგორის ეკლესიის მიდამოებში აღმოჩენილი სტელების ფრაგმენტებზე. ამ ტექნიკური ხერხის აღსანიშნავად იგი ხმარობს ტერმინს „ცერადკვეთილი“ ან „ელმადკვეთილი“, ეყრდნობა რა ი. სტრიგოვსკის

ამოთქმას⁹. ამ ტექნიკური ხერხის გამოყენების ზღვარად ლ. მუსხელიშვილი VI-VII საუკუნეთა მიჯნას მიიჩნევს. ჯვრის ანალოგიური ფორმა ოდნავ დაგროვებულ მკვლევარულ ლტოლტო ლტოლი ლტოლით, ბოლოებისკენ მსუბუქად გაფართოებული მკლავებით, განსაკუთრებულად იყო გავრცელებული საქართველოში VII საუკუნის განმავლობაში¹⁰. აღსანიშნავია, რომ ზუსტად იმგვარად დამუშავებული ქვაჯვარი, როგორც გამოსახულია დმანთის სტელის ფრაგმენტზე, არაერთია ცნობილი საქართველოში ადრექრისტიანული ეპოქიდან. უმეტესობა ფრაგმენტად არის ჩვენამდე მოღწეული. მაგრამ ცხადია, რომ სტელის ოსტატი ზუსტად იმეორებდა ქვის სკულპტურული მონუმენტური ჯვრების ფორმას (იხ. ლამაზ გორაზე, დამბლუტის წყლის ხეობის ეკლესიასთან, ბუჩურაშენში გამოვლენილი ქვაჯვარები და მათი ფრაგმენტები)¹¹. ზუსტად არის გადმოცემული მკლავების გადაკვეთის ადგილზე არსებული რელიეფური სამკაული. ამგვარივე ფორმის ჯვარი სამ სავსებურიან ბაზაზე გამოსახულია წრომის ტაძრის დასავლეთ ტიშბანზე. ქართული მასალა გვიჩვენებს, რომ ასეთი ფორმის ჯვრის გავრცელების უმთავრესი ხანა VI საუკუნე — VII საუკუნის დასაწყისამდე. ასეთივე ქრონოლოგიური ჩარჩოები აქვს ამ ხასიათისა და ამ ფორმის ჯვრის გავრცელებას საერთოდ ქრისტიანულ სამყაროში. ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს VII საუკუნის (VII ს.-ის დასაწყისამდე) სირია-პალესტინურ ლიტურგიკულ ნივთებზე, რიტუალურ ჭურჭლებზე, დისკოსებზე, მონცას ამბულებზე¹².

დღეს სავსებით ცხადია, რომ მცირე ხელოვნების ნიმუშებზე აისახებოდა მონუმენტური ხელოვნების ძეგლები. და თუ ზემოთ ნახსენები ნაწარმოებები ასახავდა ხსნის სიმბოლოს — გოლგოთის ჯვარს და თავისებურად მიგვანიშნებდა წმიდა ადგილს, დმანისის სტელის ფრაგმენტზე გამოსახული ორნამენტულ ბაზებზე აღმართული ჯვრებიც ამავე ჯვრის მოგონებას უნდა წარმოადგენდეს. ორი მხრიდან გრეხილორნამენტოანი ცრუსვეტებით შემოსაზღვრული ეს ჯვრებიც გოლგოთის ჯვრის ანალოგიად წარმოგვიდგება. ეს გრეხილი სვეტები, შესაძლოა გოლგოთის კობორიუმის სვეტების თავისებური გახსენებაა. ასეთი გრეხილი სვეტები ივარაუდება გოლგოთის ჯვრის კობორიუმის საყრდენად (იხ.

სირიული მინის კახა, რომელზეც გამოსახულია საფეხურებიან პოლიუმზე აღმართული ჯვარი ებორიუმის ქვეშ).¹³

მესამე წახნაგზე ვარდულიანი მედალიონი ჯვრების მსგავსად ორნამენტულ პოსტამენტზეა აღმართული. ამ მოტივის წარმოდგენა დამოუკიდებელ „ხატად“ მეტყველებს იმას, რომ იგი ჯვრის ტოლფასიან ელემენტად არის გააზრებული. ამაზე მიგვითითებს, როგორც მისი შესრულების მანერა (ორმაგი ლილვით ფორმის შემოწერა, ყოველი ელემენტის დამუშავება ირიბად ჩაკვეთილი სიბრტყეებით), ასევე მისი გარკვეული მონუმენტალიზაცია, დამოუკიდებელ კომპოზიციურ მოტივად მისი წარმოდგენა.

ადრექრისტიანული რელიეფების კვლევას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ხშირად მარტივი ორნამენტული ელემენტები (მაგ. ვარდულები) გამოიყენებოდა მათი აზრობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინებით. უძველესი ეპოქებიდან მომდინარე ასტრალური სიმბოლო — ვარდული, მისი მცენარეული საწყისიდან გამომდინარე, ადრეულ შუა საუკუნეებში გაიზარებოდა სიცოცხლის ხის სიმბოლოდ. რიგ შემთხვევებში ვარდული ტოლმწავა ჯვრის ტოლფარდია და მის შემცველ ელემენტად გამოიყენებოდა. სემანტიკურად ვარდული მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ჯვრის გამოსახულებასთან (იხ. მეროვინგული ხანის რელიქვარიუმი სენ-ბენუა სურ ლუ-არში, მარმარილოს რელიეფური ფილა სან პიერო ინ ვალეს ეკლესიაში ფერენტოლოში, რელიეფი პუატიეს წმ. იოვანეს ბაპტისტერიუმის სამხრეთ ფასადზე — ყველა რელიეფზე მედალიონში ჩასმული ვარდული ჯვართან არის გაიგივებული. ყველა ეს ძეგლი VI-VIII საუკუნეებშია შესრულებული).¹⁴

ამგვარად, ჩვენი სტელის სამი წახნაგი დათმობილი აქვს ჯვრის გამოსახულებას — ხსნის, ბოროტებისაგან დაცვის, გამარჯვების სიმბოლოს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მეოთხე წახნაგის რელიეფური კომპოზიცია ქვაჯვარას წინ გამოსახული ფიგურით. ცხადია, რომ აქ წარმოდგენილია ჯვრის თაყვანისცემის უნიკალური კომპოზიცია. ამ სცენაში ქვაჯვარას ნაწილთა ზუსტი და გულმოდგინე ვადმოცემის ვერადიო, წახნაგთა სიმბოლიკუ-

რი ორნამენტის დახვეწილი, კვადრატულ ფიგურით შესრულების გვერდით ვერაურობად გამოიყურება ადამიანის ფიგურული თქოს დაუღუფარი, უხეში პიქტურული შესაძლოა, ეს საგანგებო დაზიანების ბრალეცაა. ასეც რომ იყოს, ცხადია მანც, რომ სტელის ოთხნაწილიანი კომპოზიციის სხვა ელემენტებთან შედარებით ადამიანის გამოსახულება ყველაზე ესკიზურადა და ზოგადად არის მინიშნებული, რაც მის მეორად, დაქვემდებარებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს. იგი ყველაზე პირობითი და განზოგადებულია.

ერთი შეხედვით, ადამიანი თითქოს ფემორთბული არის გამოსახული. ასეთი პოზა სრულიად უცხოა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფთა პერსონაჟებისათვის. იგი მით უფრო იკერობს ყურადღებას, რომ ეს არის ჯვრჯერობით ერთადერთი ცნობილი მაგალითი ქვაჯვარას წინაშე გამოსახული ადამიანისა. ანალოგიურ პოზას ჩვენ მივაკვლივთ მხოლოდ VII საუკუნის კოპტურ სპილოს ძვალზე (ბალტიმორის მუზეუმი)¹⁵, სადაც ტახტზე მჯდომარე მეფეა გამოსახული. ფიგურის სილუეტად, მისი აგების პრინციპი ზუსტად ემთხვევა სტელაზე გამოსახული პერსონაჟის ხასიათს. მკვლევართა აზრით, ეს კოპტური რელიეფი წარმოადგენს ადრეულ შუა საუკუნეებში დიდად გავრცელებულ მიახლოებით ასლს სასანიანთა ირანის კარის ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშისა — ხოსრო I-ის (VII.) ძვირფასი ვერცხლის თასის მთის ბროლის კამეოს რელიეფური კომპოზიციისა, სადაც მეფეთა-მეფე წარმოდგენილია ტახტზე მჯდომარე, სრულიად პირობითი პოზაში, ფონტალურად, ხმალზე დაყრდნობილი იდაყვი მოხრილი ორივე ხელით, თითქოს გადაჯვარდინებული ფეხებით¹⁶. როგორც ირკვევა, მეფის ტრიუმფის ამგვარი სქემა ფართოდ გავრცელდა ადრეულ შუა საუკუნეებში. კოპტები, შემდეგ კი რომანული ხელოვნების ოსტატები ხშირად მიმართავდნენ გამოსახულების ამ ტიპს, რომელმაც უროთა განმავლობაში ტრანსფორმაცია განიცადა და მხოლოდ შორეულადღა მოვავაგონებდა პირვანდელ ნიმუშს.

თუ გავითვალისწინებთ ზემოაღნიშნულ გარემოებას, შესაძლოა ვცვარაუდოთ, რომ

დმანისის სტელის ფიგურთან კომპოზიციაში ქართველმა ოსტატმა გამოიყენა ადრე-ფეოდალურ ხანაში გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემა, რათა გამოესახა წარჩინებული პიროვნება, ფეოდალი, მის მიერ აღმართული ქვაჯვარას წინაშე. გარკვეულ ნიმუშზე ისიც მიგვიჩივებს, რომ ფიგურის თავს ზემოთ თალია საგარუდებელი. უმეტეს შემთხვევაში სასანიანთა სამეფო პორტრეტები ნიშაში ან თაღქვეშ იყო მოთავსებული.¹⁷ ამის კვალია სტელის ფიგურულ კომპოზიციაში. თუ გავითვალისწინებთ სასანიური ხელოვნების არაერთ ნიმუშსაც ადრეულ ქართულ რელიეფებში, პართიის და სასანიური მიდის გარკვეულ გამოძახილს ამ ეპოქის ქართულ საერთო პორტრეტებში, სავსებით კანონზომიერად მიგვაჩნია შუა საუკუნეების ადრეული ეტაპის ქართველი ოსტატის მიერ ამ ეპოქაში გავრცელებული პრესტიჟული იკონოგრაფიული ტიპის გამოყენება წარჩინებული დონატორის გამოსახვისათვის.

სასანიურ ხელოვნებასთან გარკვეული დამოკიდებულება ჩანს ქვაჯვარას ზედაპირის ორნამენტულ დამუშავებაში (გრაფიკული წრეხაზები ნახვლეტი ცენტრით). გრაფიკული წრეხაზების ამგვარი მოტივი ფართოდ იყო გავრცელებული სასანიურ რელიეფებსა და ვერცხლის ლანგრების დეკორში.

დმანური სტელის ფრაგმენტის დეკორატიულ კომპოზიციაში ჩანს მკაფიოდ დასახული მხატვრულ-იდეური ამოცანა, დამორჩილებული მკაცრ სქემას; მთავარ წახანაზე გამოსახულია პარადულ-საცერემონიო პოზაში ფეოდალი-დონატორი ქვაჯვარას წინ. ეს წახანავი ფლანკირებულია ორი მხრიდან გოლგოთის ჯვრის სიმბოლიკური ნაკვთებით, რაც ხსნის იდეასთან არის დაკავშირებული. საპირისპირო წახანავი კი სიცოცხლის ხის მოტივად გაგებული ვარდულიანი მედალიონით არის შემკული. ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც ქართული სტელების რელიეფური დეკორის უმეტესობაში, ჩანს მაღალი დონის თეოლოგიური აზროვნება, ბოლომდე გარკვეული რთული იდეოლოგიური პროგრამა.

დმანური სტელის ფრაგმენტის დეკორატიული კომპოზიცია, ორნამენტული მოტივების ხასიათი, რელიეფის კვეთის თავისებურება გარკვეულ ეპოქაზე მიგვაჩინებს. ნიშანდობლივია „კაბიტელის“

ფორმა — კუბთან დაახლოებული თავშეკეული წაკვეთილი პირამიდა, ჩამოკვეთილი წიბოებით, რომლებიც უმეტესად ტრული რკალების“ ორნამენტული შემკული. წიბოების ჩამოკვეთილი სიბრტყეების ანალოგიური შემკობა გვხვდება VI საუკუნით დათარიღებულ სტელებზე (ხანდისის სტელა, ბოლნისის სტელა დმანისშიზობლის გამოსახულებით, ნათლისმცემლის სტელა)¹⁸. ამგვარივე ორნამენტით არის შემკული ზოგიერთი ადრეული ტაძრის კაპიტელების წიბოებზე გამავალი სამკუთხა სიბრტყეები, რაც მკვლევართ ამ ძეგლთა სიძველის მანიშნებელ ერთ-ერთ საბუთად მიაჩნიათ (ტაძრები თრიალეთ-ოლთისში და თეთრ-წყაროში).¹⁹ ადრეულ ხანაზე მიგვიჩივებს სიმბოლიკური ორნამენტის შესრულების ხასიათი — თავისუფალ არეზე მოხდენილად გამოკვეთილი დახვეწილი მოხაზულობის ჯვრები, ორმაგი ლილვებით შემოწერილი და ირიბად ჩაკვეთილი სიბრტყეებით დამუშავებული. ასეთი ხერხით არის შესრულებული ბოლნური სკულპტურულ ჯვრების ნაწილი, ხანდისის სტელის რელიეფების ნაწილები.

დმანური სტელის ფრაგმენტის ორნამენტული გადაწყვეტა, რელიეფური დეკორის დახვეწილი, „კედური“ ხასიათი, ორნამენტული ჩარჩოვებით შემოფარგლული სიმბოლიკური კომპოზიციების მონუმენტურობა, სხვა ზემოაღნიშნულ სტილურ და იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად უფლებას გვაძლევს მივაკუთვნოთ ეს ძეგლი VI საუკუნის ხელოვნების ნიმუშებს.

დმანური სტელა ქვაჯვარას წინ გამოსახული ქართველი დიდბუთის — დონატორის ფიგურით, წარმოადგენს უნიკალურ ნაწარმოებს, რომელშიც თავისებურად აისახა ადრექრისტიანული ხანის საქართველოს სულიერი ცხოვრების გარკვეული მხარე. თუ აქამდე ჩვენ ვიცნობდით ქვაჯვარას ერთადერთ გამოსახულებას ეძანის სიონის ფასადზე, რომლის მიხედვითაც მოხერხდა ადრეული შუა საუკუნეების ამ დიდმნიშვნელოვანი ძეგლების რეკონსტრუქცია²⁰, ამიერიდან მას დაემატება დმანისის სტელის ფრაგმენტი, რომელზეც არა მარტო ქვაჯვარაა გამოსახული, არამედ მისი თავყანისცემის სცენა. ეს ფრონტალური სიმბოლიკური კომპოზიცია თავისებური ლაიონიური მეტ-

ყველებით, ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ჯვრის კულტის არსებობის ხატოვან ილუსტრაციას წარმოადგენს.

შენიშვნები:

1. ფრაგმენტის ზომებია: სიმაღლე — 25 სმ., ზედა გვერდების სიგრძე 19×17 სმ.

2. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1978, табл. 33, 2.

3. თ. მ. დალტონი, ბიზანტიური ხელოვნება და არქეოლოგია, ნიუ-იორკი, 1901, ნახ. 336—337, გვ. 543 (ინგლ. ენაზე).

4. სპირიტუალობის ეპოქა, ნიუ-იორკი, 1973, № 540 (ინგლ.).

5. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, С.-Петербург, 1904, стр. 157, 287—288.

6. ვ. ფ. ფოლბახი, V—VI საუკუნეების რავენის სკოლის სპილოს ძვალი, რავენა, 1977, ტაბ. 7ა (იტ. ენაზე); ქრისტიანული იკონოგრაფიის ლექსიკონი, ვენა, 1970, ტ. 2, სურ. 102, 392 (გერმ. ენაზე); А. В. Банк, Византийское искусство, Л.-М., 1966, № 84.

7. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК, IX, Тбилиси, 1940, рис. 71, 72, 73, стр. 101.

8. ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან, თბილისი, 1982, ტაბ. LIX.

9. ლ. შესელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშვრის ხეობაში, თბილისი, 1941, გვ. 14, № 2.

10. Г. Н. Чубинашвили, Цроми, Москва, 1969, стр. 58, табл. 69, 70 («Излюбленная в VI веке форма креста»).

11. ნ. ჩუბინაშვილი, ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები, ძეგლის მეგობარი, 30, თბილისი, 1972, სურ. 6, გვ. 479, ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XXVI, LXX—2.

12. А. Банк, ук. соч. №№ 49, 74, 84;

კ. გრამარი, წმინდა მიწის ამბულები, პარიზი, 1958, ტაბ. II, III, X, XXIII, XXV (ფრ. ენაზე).

13. სპირტუალობის ეპოქა, № 545.

14. ი. პიუბერტი, ი. პორშერი, ვ. ფ. ფოლბახი, ადრეული შუა საუკუნეები, მიუნხენი, 1968, სურ. 311, 48, 278 (გერმ.).

15. რ. გირშმანი, ირანი. პარიზი, 1962, სურ. 402 (ფრ.).

16. იქვე, სურ. 244, 404.

17. იქვე, სურ. 226, 242, 245, 246, 247.

18. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, рис. 70; Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, табл. 3, 45, 67.

19. Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети — Олтиси и Тетри-Цкаро, Ars Georganica. 2, Тбилиси, 1948, рис. 28, табл. 34, стр. 63.

20. ნ. ჩუბინაშვილი, ქვემო ქართლის სტელა ჯვრები, გვ. 36, სურ. 1.



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის

ქართული ფერწერის თვალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედების სპეციფიკა უფლებას გვაძლევს პირობითად დავეყოთ ქართველი მხატვრები ორ ძირითად ჯგუფად. ერთ ჯგუფს მხატვრებისა, რომელთა მხატვრული აზროვნება უშუალოდ ემოქნება მოთოლოგიურ-ფოლკლორულ ხედვას (ფიროსმანი, გუდიაშვილი) ჩვენ „მითო-პოეტური“ ხედვის ხელოვანთ ვუწოდებთ, ხოლო მეორე ტიპის მხატვართ, რომელთა შემოქმედების პროცესში უფრო ძლიერად არის წარმოდგენილი ანალიტიკური ტენდენცია, — მხატვარ-„ანალიტიკოსებს“. XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მხატვრობაში ანალიტიკოს მხატვრად, უთუოდ, დავით კაკაბაძე უნდა მივიჩნიოთ.

უპირველეს ყოვლისა, და ამას ქვევითაც აღვნიშნავთ, მხატვრის მიერ ნაწარმოების „გააზრება“, მისი გაანალიზება, აუცილებელია როგორც „მითო-პოეტური“ ხედვის მხატვრებისთვის, ისე „ანალიტიკოსებისათვის“. დ. ჰიუმე აღნიშნავდა: „ნაწარმოებს — ჩანაფიქრისა და გეგმის გარეშე, მეტი მსგავსება ექნება შეშლილის ბოდვასთან, ვიდრე ნიჭიერი და განათლებული ადამიანის გააზრებულ შემოქმედებით საქმიანობასთან“². მართალია, ჰიუმეს ეპოქასთან შედარებით, ჩვენს დროში ძალზედ შეიკვალა შეხედულება იმაზე, თუ რა არის ხელოვნების ნაწარმოების „სიმწყობა“. მისი შექმნა გაცილებით მეტ შემოქმედებით თავისუფლებას გულისხმობს, მაგრამ არსი კი უდავოდ უცვლელი დარჩა: ხელოვნების ნაწარმოები ვერ შეიქმნება ჩანაფიქრის გარეშე. რა თქმა უნდა, „ანალიტიკოსად“ წოდებული ხელოვანისთვის ასევე აუცილებელია — განცდა — შთაგონება და ინტუიცია.

ჯერ კიდევ შილერი უპირისპირებდა ერთმანეთს „ნაიფურ“ და „სანტიმენტალურ“ პოეტებს. პირველთ „ბუნებრივებსა და ინდივიდუალურებს“ უწოდებდა, მეორეთ „ხელოვნურებს და იდილიურებს“; სანტიმენტალური პოეზია ნაიფურისგან იმით განსხვავდება, რომ მისი შექმნისას დიდ როლს თამაშობს განსჯა-გააზრება. ამ დაპირისპირებაში შილერი მხატვრული მსოფლხედვის ორ განსხვავე-

დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი

(ხელოვანთა ორი ტიპის საპიტიხისათვის)

ვლადიმერ ასათიანი

ბულ, სტრუქტურულ თავისებურებას გულისხმობდა და არა შემოქმედების ესთეტიკური ღირსებების უნივერსალურ საზომს.

„ნაივურ“ და „სანტიმენტალურ“ პოეტთა დაპირისპირებას შილერი, ძირითადად, თანამედროვე ხელოვნების ანტიკურთან მიმართებაში განიხილავდა და თვლიდა, რომ „ნაივური“ პოეზია თავისი ბუნებით უფრო ახლოა მეორესთან, მაგრამ იმასაც აღნიშნავდა, რომ „ნაივური“ და „სანტიმენტალური“ პოეზიის ნიმუშები გვხვდება ყველა ეპოქაში. „ნაივური“ პოეზია უპირისპირდება „სანტიმენტალურს“ არა მარტო როგორც ერთი ეპოქა მის მომდევნო ეპოქას, არამედ ის უპირისპირდება „სანტიმენტალურ“ პოეზიას, როგორც მისი საპირისპირო ტიპი“³.

აღნიშნული მეტყველებს იმაზე, რომ შილერს მხედველობაში ჰქონდა ხელოვნების ორი ტიპის არსებობა, მათი მითოლოგიასთან სიახლოვის თვალსაზრისით. შილერის დამახუტებას, ჩვენი აზრით, ისიც შეადგენს, რომ მან აღნიშნა, კულტურის განვითარებასთან კავშირში, „სანტიმენტალური“ ტიპის პოეზიის საერთო აღმავლობა, ხელოვნებაში ინტელექტუალური ტენდენციის მომძლავრებასთან ერთად; მიუხედავად ამისა, „ნაივური“ პოეზიის ბუნებასთან თანშეზრდილი, უშუალოებითა და ინდივიდუალურობით გამსჭვალული სული, შილერის აზრით, მას დიდი ხელოვნების „მარადიულ“ ტიპად გადააქცევს.

ამრიგად, შილერის კონცეფციაში თავისებურად მინიშნებულია ორი განსხვავებული სახის — ემოციური და ანალიტიკური ხელოვნების არსებობა.

შემოქმედების ემოციურ და ინტელექტუალურ ასპექტთა დაპირისპირება კიდევ უფრო მკვეთრად წარმოჩინდა ჩვენს ეპოქაში, რაც გამოიხატა ხელოვანთა ტენდენციაში — ერთი მხრივ, აღადგინონ სამყაროს უძველესი, ხალხური — უშუალო აღქმის სტრუქტურა, ხოლო მეორე მხრივ კი მხარი აუბან მეცნიერებისა და ტექნიკის არნახულ პროგრესს, საკუთარი მხატვრული შემოქმედება ანალიზისა და ლოგიკური განსჯის ობიექტად გადააქციონ.

არიან მხატვრები, რომელთა შემოქმედებაში ეს ორი ტენდენცია თავისებურად გათანასწორებულია, მაგრამ უმეტესად ახალი დროის ხელოვნებაში ჭარბობს სწრაფვა ანალიზისაკენ, შემოქმედების გააზრებული თეორიული პრინციპისადმი დაქვემდებარებისაკენ. არსებითად, ყოველი თანამედროვე მხატვრული მიმდინარეობა ცდილობს თავისი ხელოვნება წარმოვედგინოს, როგორც სპეციფიკური თეორიული პრინციპების განხორციელება. ამრიგად, იმ ხელოვანს, რომელთანაც განსჯითი — ანალიტიკური ტენდენციაა წარმმართველი, ჩვენ მხატვარ „ანალიტიკოსს“ ვუწოდებთ და მას ვუპირისპირებთ ვგერო ვოდებულ „მითო-პოეტური“ ხასიათის ხელოვანს, რომლის შემოქმედება უფრო უშუ-

ალოა და რომელთანაც ანალიტიკური ასპექტი უფრო ნაკლებად არის გამოკვეთილი. ეს დაყოფა პირობითია და არ გულისხმობს ამ შემოქმედთა შორის რაიმე გადაუღალავი ზღუდის არსებობას. ამ განსხვავების თავისებური აქცენტრება გვირდება, რათა თავიდაობის საერთო თვისება, რომელიც აერთიანებს ფირომანის და გულიაშვილის, თითოეული მათგანის გამოკვეთილი ინდივიდუალობის მიუხედავად, და უპირისპირებს მათ დ. კაკაბაძეს, როგორც შემოქმედ „ანალიტიკოსს“.

ჩვენი აზრით, ეს შეპირისპირება უნდა მეტყველებდეს იმაზე, რომ შემოქმედების „ობიექტური“ მხარის ვარდა, ესე იგი, მხატვართა ბიოგრაფიაში ერთნაირი პირობებისა და ეტაპების არსებობის მიუხედავად, როგორც ამის მაგალითია თეთი გულიაშვილისა და კაკაბაძის შემოქმედებითი ცნობება (ორივემ ხატვის სწავლა დაიწყო სამშობლოში, შემდეგ რამდენიმე წლით პარიზს გაემგზავრნენ; გაეცნენ თანამედროვე ხელოვნების ყველა მიმდინარეობას, მათ თვალსაჩინო წარმომადგენლებს, შემდეგ დაბრუნდნენ სამშობლოში, გატაცებული იყვნენ ქართული ისტორიით, ფოლკლორით და ა. შ.), უნდა არსებობდეს რაღაც მძლავრი „ზედაპირული“ ფაქტორი, რომელიც დასახელებული ორი, განსხვავებული მხატვრული ხედვის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს.

წარმოსახვას, ფანტაზიას, ემოციებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნებისმიერი ხელოვანისათვის, მაგრამ აქ ლაპარაკი გვაქვს იმაზე, „უ რა პრინციპით გადაამუშავებს მხატვარი წარმოსახულს, რა ინტერესებს დაუქვემდებარებს მას. რა თქმა უნდა, „მითო-პოეტური“ მხატვრებისათვის ისევე, როგორც „ანალიტიკოსებისათვის“, დგას სოციალური კლერადობის, ნოვატორობის, საკუთარი სტილის დამკვიდრებისა და თანამედროვეთა მხატვრულ ძიებებთან შეხმიანების პრობლემები, მაგრამ მხატვრული ხედვის სტრუქტურული თავისებურების, კერძოდ, მისი გარკვეულწილად მითოლოგიურ-ფოლკლორული ხასიათის გამო, ყველა შემთხვევაში მოთვლილი მხატვრული პრობლემა, თავიდან წარმოსახულის პრიზმაში გარდატყდება, სრულად განზავდება მასში და მთლიანად მოიცავს მხატვარს. ამ შემთხვევაში ძალზე სპეციფიკურია არა მარტო ფანტაზიის ხატების ხასიათი, მხატვრული სახეების „აგებულება“, არა-

მედ ის „ძალაც“, რომლითაც მთავარების პროცესში წამოჭრილი ხატებანი ხელოვნებენ თავად შემოქმედზე, ვანაგვიან შემოქმედების პროცესს. ასეთ ხელშეწყობას მხატვრული ხერხები განსაკუთრებით გამოიჩენენ ყველსაგან, არ ეტევა არც ერთი მხატვრული მიმდინარეობის ჩარჩოებში. მათ შემოქმედებაში არაცნობიერი საწყისი სჭარბობს. ასეთი მხატვრებისათვის გამომსახველობითი ფორმის ძიება არასოდეს წარმოადგენს თვითმიზანს, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ „მითოპოეტურ მხატვართა“ ქმნილებებს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც საქმე გენიალურ, უდიდეს ოსტატებს ეხება, რაღაც განსაკუთრებული გულახდილობის, უშუალოების, ერთგვარი „ნაივობის“ ელფერი დაპყვება.

რაც შეეხება ანალიტიკური ხედვის მხატვრებს, ისინი შემოქმედების პროცესის სისტემატიზაციისკენ მიილტვიან, ცდილობენ გააძლიერონ ხელოვნებაში „ცნებითი“ აზროვნების მომენტი, თავისებურად მისცენ თავის ხელოვნებას „მეცნიერული“ ფორმა. ეს კვალს ამჩნევს მთელ მათს შემოქმედებას, რომელიც ხშირად, პოზიტიური ემპირიზმის არხში ვანიცთარებას ესწრაფვის. ასეთი სახის შემოქმედებას „მხატვრულ ექსპერიმენტს“ ხშირად წინ უძღვის „მეცნიერული“ დაკვირვება, ახალი გამომსახველობითი ფორმის შემუშავების „ლოგიკური განსჯა“. ჩვენი აზრით, მხატვრობაში „ანალიტიზმის“ ძირითადი პრინციპის ჩამოყალიბება გენიალურ ლეონარდო და ვინჩის ეკუთვნის; ის ამბობდა — „როდესაც ქმნილება აღემატება შემოქმედის განსჯას, მაშინ ასეთი მხატვარი ბევრს ვერ აღწევს, ხოლო როდესაც განსჯა აღემატება ქმნილებას, მაშინ ასეთი ქმნილება არასოდეს არ სწვევს სრულყოფას“.

ახალი დროის ხელოვნებაში მხატვრობასთან „მეცნიერული“ მიდგომა მკაფიოდ გამოვლინდა ფრანგი დივიზიონისტების ხელოვნებაში. ამას ეპოქის „პოზიტივისტურმა სულმა“ კიდევ უფრო მეტად შეუწყო ხელი. დივიზიონისტები სურათის ხატვისას ცდილობდნენ ესარგებლათ ჰელმჰოლცის აღმოჩენებით ფიზიკის დარგში, პლენერის გადმოცემა ფერის სპექტრალურ კანონზომიერებებზე აეგოთ. მათი საკუთარი ოპტიკური ცდებიც უშუალოდ ამ მიზანს ემსახურებოდა. შემდგომში ამ გზას ნაყოფიერად განავრძობდა დავით კაკაბაძე, რომელიც ბრწყინვალედ იცნობდა თანამედ-

როვე ზუსტ მეცნიერებათა მიღწევებს (როგორც ცნობილია, დ. კაკაბაძემ წარჩინებით დაამთავრა პეტერბურგის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტის საბუნებისმეტყველო განყოფილების სრული კურსი), „დღევანდელი მხატვრობა წარსულის საუკუნის მხატვრობისაგან უმთავრესად იმით განსხვავდება, რომ წინათ შემოქმედების პროცესში უმთავრესი ადგილი ეჭირა გრძნობიერებას, ახლა კი ამ ადგილს იკავებს აზროვნება“⁴⁵, — წერდა დ. კაკაბაძე.

ხელოვნებისადმი ამგვარი მიდგომა გარკვეულ კვლამ აჩვენეს ანალიტიკოს მხატვართა მუშაობის სტილსაც: ისინი ზოგჯერ ხანგრძლივი დროის მანძილზე უბრუნდებიან ერთსა და იმავე სურათს და განუწყვეტლვ სრულყოფენ მას. უფრო ხშირად კი შემოქმედებით სერიებს ქმნიან, რომლებშიც გარკვეული სახეითი იდეა, მხატვრულ ხერხთა კომპლექსი გეგმაზომიერ ევოლუციას განიცდის. ამგვარი მიდგომა თვალსაჩინოდ არის წარმოდგენილი კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟების სერიებში: რამდენიმე ფერადი სიბრტყისაგან შემდგარ სადა ნახატებთან ერთად იქმნება სივრცითა და ფერით სავსე სიღრმობრივი ფერწერული ტილოები, რომელთაც ერთგვარი პირობითობა ახასიათებს; ხოლო შემდგომში, ინდუსტრიული იმერეთის სერიაში, სურათების თემატურ გაღრმავებასთან ერთად, მხატვარი აღწევს პირობით-სიბრტყობრივ და მოცულობით-რეალისტურ ფორმათა ორგანულ სინთეზს.

ანალიტიკური მიმართულების მხატვრები ხშირად მიმართავენ ზოგად თეორეტიკულებს — „სამხატვრო მწერლობას“, როგორც მას დავით კაკაბაძე უწოდებდა. თეორიული განსჯა, სამეცნიერო ხასიათის წერილები „ანალიტიკოს მხატვართა“ აზროვნების სპეციფიკით არის განპირობებული, მათი შემოქმედების ორგანული, აუცილებელი ნაწილია, მისი მამოძრავებელია. დ. კაკაბაძის ინტერესების სფეროში შედიოდა როგორც ზოგად-ესთეტიკური და ხელოვნების თეორიის სპეციალური საკითხები, ისე ხელოვნების ისტორიის, კერძოდ, ქართული ოქრომკვლელობისა და თანამედროვე სახეითი ხელოვნების ბევრი საინტერესო ასპექტი. იგი ერთდროულად ქმნიდა მხატვრულ ნაწარმოებს და თეორიულად არჩევდა მას, წინ მიიწევდა ხელოვნების

თეორიაში და პარალელურად ექსპერიმენტრებადა, ცდიდა ნახატებს სტუდიური წესების ხელოვნების თეორიული განსჯა აფორმების ეპოქიდან მომდინარეობს. ამისთვის მარისი იქნება მოვიყვანოთ ისეთი ტიტანების სახელები, როგორც არიან ლეონარდო და ვინჩი, ალბრეხტ დიურერი და სხვ. მაგრამ თეორიული ანალიზისადმი ინტერესმა მხატვრობაში განსაკუთრებით XIX საუკუნის ბოლოდან იძძლავრა, ეს, ერთი მხრივ, დაკავშირებული უნდა იყოს მეცნიერებისა და ტექნიკის მძლავრ განვითარებასთან და, მეორე მხრივ კი ალბათ რეაქციას წარმოადგენდა მშობლივ აკადემიზმზე, რომელიც მხატვარს როგორც ემოციურად, ისე თეორიულად ბოჭავდა; ჯერ რომანტიკოსები, შემდეგ ბარბიზონელები და იმპრესიონისტები წინ სწევენ, ამდიდრებენ მხატვრობას ინდივიდუალური ემოციური გამომსახველობით. რუსეთში ეს პროცესი პერედვიჟნიკების, მძაფრი სოციალური თემატიკით დატვირთულ ხელოვნებას ბადებს. საუკუნის დამლევისათვის, როგორც ცნობილია, ახალი, ორიგინალური გამომსახველობითი ფორმების ძიება განაპირობებს მრავალ მხატვრული მიმდინარეობის წარმოშობას, აიძულებს მხატვრებს მიმართონ პოლემიკას, თითოეულ დასაბუთებაშიც ეძიონ თავისი ესთეტიკური ზრახვების გამართლება. ამ კუთხით უნდა მივუდგეთ დ. კაკაბაძის თეორიულ შემოქმედებასაც. ვფიქრობთ, ის, რასაც წერდა მხატვარი, განხილულ უნდა იქნას ერთიანობაში იმასთან, რასაც, საბოლოო ჯამში, ქმნიდა. დავით კაკაბაძის თეორიული და მხატვრული მემკვიდრეობა საუკეთესო საშუალებას გვიქმნის ასეთი მიდგომისათვის. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ისევე, როგორც თავის თეორიულ გამოვლენაში, როცა მხატვრული ფორმისა და სივრცის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს, წარსულის მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლას თუ თანამედროვე კულტურის აქტუალურ საკითხებს ეხებოდა, უშუალოდ თავის მხატვრულ საქმიანობაში დავით კაკაბაძე ყოველთვის მოვლენათა და საგანთა „სიღრმის“ წვდომას, მათი „მონაგანი აგებულების“ შესწავლასა და გამოვლენას ესწრაფვოდა. ის უარყოფითად აფასებდა გარემოს ზედპირულ არეკვლას, მისი — „გარეგანი ფორმის გადმოღებას“, რამდენადაც ეფექტური და ზუსტი არ უნდა ყოფილიყო ამგვარი

ცდები. ამრიგად, „ანალიტიკოსი მხატვრისათვის“ შემოქმედების პროცესში — სახევის საგანი, მხატვრული მასალა, სახეებით ტექნიკა და სტილი გეგმავლობითი ჩაკვირების, ერთგვარი „მხატვრული ექსპერიმენტის“ ობიექტად გადაიქცევა. ცხადია, „მითო-პოეტური მხატვრების“ შემოქმედებისთვისაც ეს მომენტი ისევე აუცილებელია, როგორც „ანალიტიკოსებისათვის“. მაგრამ აქ საუბარი გვაქვს არა რომელიმე დასახელებული მხარის ქონა-არქონაზე, ან მეტ-ნაკლებობაზე ამ განსხვავებული მხატვრული ხედვის ხელოვნებაში შემოქმედებაში, არამედ იმაზე, თუ რა კონთიხი უღვებოიან ისინი „ასასახს“. როგორც ზევით აღვნიშნავდით, „მითო-პოეტური მხატვარი“ „მოცულია“ წარმოსახულით, განუხორციელებელ ფიქსირებულ განწყობათა ნიადაგზე წამოჭრილი ფანტაზიის ხატებათა პროექციის მისწრაფებით. იგი თვითჩაღრმავებისაკენ, შინაგანი რეფლექსიისაკენ არის მიმართული. ხოლო „მხატვარი-ანალიტიკოსი“ გამუდმებით ეთიბს საკუთარი ფანტაზიის პროდუქტებისათვის სულ ახალ და ახალ „ობიექტურ“ შესატყვისებს, რაღაც „ზოგად კრიტიკიულებს“, ცდილობს განდევნოს მხატვრობიდან შემთხვევითი და გაუცნობიერებელი და ამით „ობიექტური“, „მეცნიერული“ ღირებულება დაუმკვიდროს ხელოვნების ქმნილებას. გავიხსენოთ, ჩვენი აზრით, მხატვრობაში „ანალიტიკური მიმართულების“ მამამთავრის ლეონარდო და ვინჩის სიტყვები — „მხატვრობა ხელოვნება და მეცნიერება. მხატვრობა უნივერსალურობას უნდა ესწრაფოდეს“. ცხადია, „ესთეტიკური ცდის“ ასეთი მეტამორფოზა წმინდა „გნოსეოლოგიურისაკენ“ შეუძლებელია და რეალურად მთავარი ამ შემთხვევაშიც მხატვრის გრძნობები, სამყაროსთან მისი განწყობისეული მიმართების ემოციური მხარე რჩება.

ხელოვნების ემოციურ-გრძნობითი და მეცნიერების ემპირიულ-განსჯითი, საპირისპირო საწყისების შეთავსების ცდა მხატვარ „ანალიტიკოსის“ შემოქმედებაში წარმოშობს თავისებურ წინააღმდეგობებს, პარადოქსებს. მაგალითად, ცნობილია კაკაბაძის კრიტიკული დამოკიდებულება ხატვის იმპრესიონისტული მანერის მიმართ, იმის გამო, რომ იგი საგნის მოხაზულობას და ამით ფორმის გამოკვეთილობას, მის „საგნობრიობას“ ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა.

მისაღებია კაკაბაძის დასკვნა, რომ ფერი სურათში შერწყმული უნდა იყოს ნახატთან, რომ ფერს ფორმა უნდა „ასხივდებოდეს“; მაგრამ რით შეიძლება აიხსნას მისი „საწყობის“ ფერად-ლაქოვანი აბსტრაქციები, რომლებიც ამ პერიოდს ემთხვევა?!

„საგანთა შიდა არსის“ ძიებამ, რომელიც კაკაბაძეს — „მათი საბოლოო დამოუკიდებელი და სრული ფორმით“ ესახებოდა, თავისი შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე იგი მიიყვანა კუბიზმამდე, ჩვენი აზრით, ეს იყო შედეგი მხატვრის მიერ მოცულობით ფორმაზე, რელიეფზე განუწყვეტელი მეცადინეობისა. მაგრამ კაკაბაძის აბსტრაქციონისტული ცდები მხატვრის მიერ უშუალოდ ფერის საშუალებებში უკეთ გარკვევის სურვილებზეც მეტყველებს. ეს თვით მხატვრის სიტყვებიდანაც ჩანს: „დინამიური სიღრმის გადმოსაცემი საშუალების ძიებამ ერთ საყურადღებო დასკვნამდე მიმიყვანა: შესაძლებელია სიღრმის გადმოცემა მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე, რითაც ახალი ესთეტიკური გრძნობა უფრო კმაყოფილება; ცდამ დამიმტკიცა შემდეგი უმთავრესი დებულება: თუ ფერადობი დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე მათი სატურაციის და ძალის მიხედვით და განსაკუთრებული წესით, მაშინ ფერი რამდენიც უფრო სატურულია, იმდენად უფრო სიბრტყის სიღრმეში დგას.“

თუ კაკაბაძის მხატვრულ და თეორიულ შემოქმედებაში არსებულ წინააღმდეგობაზე განვავარძობთ საუბარს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ კაკაბაძე ხელოვნებაში რომანტიზმის წინააღმდეგ გამოდიოდა, რადგან, მისი რწმენით, რომანტიკული მეთოდის უპირატესობას გრძნობას, განცხადების გადმოცემას ანიჭებს და ამის გამო — „მხატვრობის ზოგადი კანონების ძიებას უგულველყოფს“. „მხატვრობის ზოგადი კანონების ძიება“ — კაკაბაძის აზრით, გულისხმობს მხატვრული შემეცნების თავისებურ გაიგვებას ლოგიკურ შემეცნებასთან. „დღევანდელი ხელოვნება მიდის პოზიტიური შემეცნებისაკენ თვით ცხოვრების კარანხით“ — ამბობდა მხატვარი. მაგრამ კაკაბაძის ცნობილი — „იმერეთი — დედაქვემი“ ცხადყოფს, რომ ხელოვნებაში „გრძნობიერების“ გადმოცემა შეიძლება სრულებითაც არ ეწინააღმდეგებოდეს მის „ზოგად კანონებს“.

საუკუნის დასაწყისის მეცნიერების მიღწევებით შთაგონებული, იმდენად „ლირიკოსი“, რამდენადაც „ფიზიკოსი“, ამ სიტყვების პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, — დავით კაკაბაძე ცდილობს ხელოვნებაში მეცნიერების პოზიტიურ-ემპირიული მეთოდის დამკვიდრებას. ამ პერიოდისათვის ასე ესახება მას ხელოვნების ახალი აღმავლობისა და მისი მონაპოვრის საიმედო დამკვიდრების გზა. როგორც ზევით აღვნიშნავდით, მხატვრობისადმი ასეთ მიდგომაში დავით კაკაბაძეს წინაპორბედებიც ჰყავდა, მაგალითად, ფრანგი დივიზიონისტების სახით. ეს აზრი შეიძლება პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, რადგან კაკაბაძე ნატურის გადმოცემის იმპრესიონისტული მანერის (რომლის სისტემატიკაც დივიზიონიზმმა სცადა) წინააღმდეგი იყო, მაგრამ თავისი ბუნებით, მხატვრობისადმი მიდგომით კაკაბაძის ხელოვნება, ჩვენი აზრით, ძალზე ახლოს დგას დივიზიონისტების შემოქმედებასთან. იქნებ ამით აიხსნება კაკაბაძის უცვლელი ინტერესი პლენერისადმი, პეიზაჟისადმი, რაც დივიზიონისტებისათვის იყო დამახასიათებელი და რამაც, საბოლოო ჯამში, კაკაბაძის ორიგინალური პეიზაჟური მანერის წარმოშობა განაპირობა.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ასეთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: კაკაბაძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული თეორეტიზება, რასაც მისი შემოქმედებითი ენერჯისა და დროის დიდი ნაწილი მიჰქონდა, გამომსახველობითი ფორმის „სკრუპულოზური“ ძიება იმით უნდა აიხსნას, რომ მხატვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფრთხილობდა თავისი ემოციების გამოხატვა მისი აზრით, დაუხვეწავი მხატვრული ფორმისთვის „მიეღო“, რაც მისი აზროვნების კრიტიკული, „ანალიტიკური“ თავისებურებით იყო განპირობებული. „ადამიანში არსებობს ერთი მხრივ, ბუნებრივი, რეალური გრძნობიერება და მეორე მხრივ, გრძნობიერება ხელოვნური... ხელოვნური გრძნობიერების არსებობა ადამიანში შედეგია ინტელექტუალური, კულტურული ძალის განვითარებისა და

ამაღლებისა... ხელოვნური გრძნობიერება ადამიანში ვითარდება ბუნების დაკვირვებით, შესწავლით, მისი არსებობის კანონთა შესწავლით: ამ შემთხვევაში ბუნება მხატვრისთვის მხოლოდ მასალაა და ის მიმართავს რეალურ ფორმებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ფორმების ახალი შეგჯუფებით, ორგანიზაციულად შეწყობით, მხატვრულ კანონებზე დამყარებით შექმნას ახალი ფორმა“ — წერდა ხელოვანი.

რამდენადაც კატეგორიულია კაკაბაძე მოთხოვნაში, რომ სურათი აგებულ იქნას „აზროვნებისა და მსჯელობის საფუძველზე“, იმდენად მისი სრულფასოვანი აღქმისთვის იგი ხაზს უსვამს გრძნობიერების მნიშვნელობას. „ამის საშუალებით სურათს, როგორც სავანს, მიენიჭება დამოუკიდებელი არსებობა და უნივერსალური ღირებულება“, ხოლო „თუ სურათის ფორმა და კონსტრუქცია ეხება ჩვენს აზროვნებას, მაშინ წარმოდგენა იძულებით შორდება სურათის ფორმას და თვით არსებას“ — ამტკიცებს ხელოვანი.

ეს დებულებები, როგორც ბევრი სხვა, რომელთანაც აქ არ ჩამოვთვლით, თავისთავად ბევრ საკამათოს შეიცავს, თუკი არ გავითვალისწინებთ იმას (რასაც ზევით არაერთგზის აღვნიშნავდით), რომ „ანალიტიკოს მხატვრის“ ნებისმიერი თეორიული დებულება უნდა განხილულ იქნას უშუალოდ მისი შემოქმედების, გამომსახველობითი მხარის ევოლუციასთან ურთიერთკავშირში, მაშინ ჩვენ აუცილებლად აღვიქვამთ, თუ როგორ ავსებს მხატვრის ტემპერამენტი, სამყაროსთან დამოკიდებულებაში აღძრული ემოციები მის მიერ „მათემატიკური პარმონიული წესით“ გამზადებული ფორმის არტახებს; თვალნათლივ დაერწმუნდებით, რომ ახალგაზრდა დავით კაკაბაძის შემოქმედება იმდენად მხატვრული პროცესის ლოგალიზაციის ცდა კი არ იყო, რამდენადაც — შემეცნების მშრალი ლოგიკური მეთოდის გამხატვრულების, მისი რომანტიზაციის ცდა.

ამრიგად, დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი განპირობებული უნ-

და ყოფილიყო იმ დროის კულტურისა და ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ობიექტური პროცესებით, აგრეთვე მხატვრის პიროვნული თვისებებით და ზოგადი განათლებით. ყოველივე ეს, მხატვრის შემოქმედებითი საქმიანობის სწავლასხვა ეტაპზე, დისკრეტულ, დახშულ მხატვრულ სისტემებს კი არ წარმოშობდა, არამედ წინააღმდეგობებითა და მათი დაძლევით აღსავსე მობილურ პროცესს, რომელიც ევოლუციას განიცდიდა და, საბოლოო ჯამში, მხატვარი რეალიზმის მყარ პოზიციებამდე მიიყვანა.

რაც შეეხება მითო-პოეტურ და ანალიტიკოს მხატვრებს შორის დაპირისპირებას, რომლითაც სტატია დავიწყეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული აზროვნების ხასიათის, გამოსახვის საშუალებებთან სხვადასხვაგვარი მიდგომის მიუხედავად (თუ საუბარი ნიჭიერ, შთაგონებულ ხელოვნებაზე გვაქვს) მათი საქმიანობის საბოლოო რეზულტატი, შემოქმედების მიზანი და საფუძველი ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივე უნდა იყოს — რეალობასთან, ცხოვრებასთან, მხატვრის პიროვნული-განწყობისეული მიმართება, სინამდვილის ღრმა, უშუალო, თვითმყოფადი ფორმით ასახვა.

„ანალიტიკოსი მხატვრები“ ხელოვნების „ზოგადი კანონების“ აღმოჩენის პრეტენზიით გამოდიან და სწორედ ამ „კანონებზე“ დაყრდნობით ცდილობენ შექმნან ისეთი მხატვრული ნაწარმოებები, რომელთაც „ობიექტური“ „წარუვალი“ მხატვრული ღირებულება ექნებათ; მაგრამ ხელოვნების „კანონი“ სინამდვილეში იმაში მდგომარეობს, რომ მხატვრული ქმნილებების „ღირებულება“, საბოლოო ჯამში, თუკი ისინი ნიჭიერ ოსტატებს ეკუთვნიან, ისევ და ისევ მათს ინდივიდუალობაზე და თვითმყოფადობაზეა დამოკიდებული. თავის დროზე ვან გოგი აღნიშნავდა დივიზიონისტების შესახებ: „უკვე ახლა შეიძლება ვიწინასწარმეტყველოთ, რომ ეს ტექნიკა, როგორც ნებისმიერი სხვა, არ გადაიქცევა საყოველთაო წესად. ამ მიზეზით სიორას „გრანჯეატი“, სი-

ნიაკის პეიზაჟები, შესრულებულ მსხვილ წერტილებით და ანკეტენის „ნაიკი“ ერთი განმავლობაში კიდევ უფრო ინტერესულია და ორიგინალურია განდებამდე.

მაგრამ თუ „მითო-პოეტური“ მხატვრების, მაგალითად, გულიანოვილის, ფიროსმანის შემოქმედებისათვის თვითმყოფადობა — უშუალოდ თავისებები იმანენტურია, „ანალიტიკური“ მიმართულების მხატვრებისათვის კერძოდ, დავით კაკაბაძისთვის, შემოქმედების უშუალოდობით და თვითმყოფადობით „დამუხტვა“ რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს. მხატვრულ ფორმათა სისტემის განვითარება-სრულყოფის მიზანმიმართული ხასიათის გამო, ამ ტიპის ხელოვნების შემოქმედებაში, მხატვრული ფორმის კანონზომიერებაზე რეფლექსია სჭარბობს ემოციურ ხილვებს; წარმოსახულის თეორიული ანალიზი „ანალიტიკოსი“ მხატვრებისათვის ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც თვით წარმოსახვა. ფანტაზია და ლოგიკური განსჯა მათ შემოქმედებაში მჭიდროდ არის ურთიერთშეკავშირებული. თუ „მითო-პოეტური“ მხატვარი მთლიანად „ემორჩილებათავის ფანტაზიას, მხატვარი „ანალიტიკოსი“, პირიქით, გამუდმებით ცდილობს ფანტაზია ლოგიკას დაუქვემდებაროს.

შ ე ნ ი შ კ ე ბ ა ბ ი :

1. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხილეთ სტატიები — ვლ. ასათიანი „მითოლოგიური ასპექტი ლალო გულიანოვილის შემოქმედებაში“. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1986 წ. ვლ. ასათიანი „ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების ფოლკლორული ასპექტი“ „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12, 1987 წ.
2. Д. Юм «Френсис Хатченсон», Давид Юм, Адам Смит (Эстетика), Москва, «Искусство», 1973, стр. 334.
3. В. Ф. Асмус «Немецкая эстетика XVIII века», «Искусство», стр. 297.
4. Леонардо да Винчи, «Эстетика Ренессанса», Москва, «Искусство», 1981, стр. 367.
5. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, „ურფიტა“ გამონკ. „ნაკადული“ 1983, გვ. 89.
6. იქვე, გვ. 106.
7. იქვე, გვ. 91.
8. იქვე.
9. Джон Ревальд «Постимпрессионизм», «Искусство», Ленинград—Москва, 1962 г., стр. 39.



ვიტრაჟი და გარემო

ჰენრიეტა იუსტინსკაია

თანამედროვე მონუმენტური ხელოვნება მწიფე ხელოვნებად როლს ასრულებს ადამიანის პარაფიზიკულად აღზრდის საქმეში, აყალიბებს საცხოვრებელ გარემოს, ავსებს მას აზრით, სილამაზით.

მა თუ იმ ქალაქის წარმოსახვისას, რომელშიც ოდესმე ვყოფილვართ, მესხიერებაში აღდგება ხოლმე არა მარტო ქუჩები და ნაგებობანი, არამედ ხელოვნების ის ქმნილებანი, ამ ქალაქთან რომ არის დაკავშირებული. პაროზი მარტო ნოტრ-დამი და ეიფელის კოშკი როდია, არამედ კოკონდა და ვენერა მილონელიც არის. მოსკოვი მარტო კრემლი და ფართო ქუჩები არ არის, არამედ პუშკინის სახელობის მუზეუმი და ტრეტიაკოვის გალერეაცაა, რომლის არქიტექტურა და მხატვრული გაფორმება ჩვენი საზოგადოების ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდს და სხვადასხვა ესთეტიკურ კონცეპციას არეკლავს.

თანამედროვე ქალაქის გარემოს შექმნა რთული ამოცანაა, — უამრავი სხვადასხვა ასპექტის მომცველი. გარემო თანდათან იქმნება, იგი იცვლება დროის შესაბამისად, სოციალური ურთიერთდამოკიდებულებისა და კულტურის დონის ცვლასთან ერთად. რთულია მხატვარ-მონუმენტალისტის შემოქმედებითი შრომა. ერთი მხრივ მან უნდა გაითვალისწინოს თვით ქანრის სპეციფიკა, — ფერწერის, ქანდაკების თავისებური ამოცანებით, მეორე მხრივ კი უნდა გადაჭრას სივრცობრივ-სახეობრივი პრობლემები, რაც გარემოს ერთ მთლიანობად გააზრებას მოითხოვს, — ლანდშაფტთან და არქიტექტურასთან კავშირში.

მონუმენტურ ხელოვნებაში გარემოს ჩამოყალიბება სპეციფიკურ მხატვრულ ფორმებს იძენს, რაც გულისხმობს მისი სივრცობრივი სტრუქტურის მოწესრიგებას. ურბანიზებულ სამყაროში, ტიპური მშენებლობის გამო, სწრაფი ტემპით იზრდება მონუმენტურობა. ადამიანი ძნელად ეჩქევა ახალი რაიონების გარემოს, სადაც ნაგებობები თითქმის არ გამოირჩევა ერთმანეთისაგან. ეს ვითარება ახლა ყველა რესპუბლიკასა და ქალაქშია. მო-

ნოტონურობისაგან თავის არიდება შეიძლება ქალაქის არქიტექტურულ-მხატვრულ გაფორმებაში ხელოვნების ნაწარმოებთა აქტიური ჩარევით.

გარემოს ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ვიტრაჟი, მისი ფერადოვანი, შუქმფენი ძალა.

ძველი დროიდანვე ვიტრაჟს გარკვეული ადგილი ექირა ნაგებობებში, რომლებსაც ეკისრებოდა მასებზე ემოციური და მორალური ზემოქმედება. ვიტრაჟის ხელოვნების სწორუპოვარი, დღემდე გაუხუარო ნიმუშები შემოგვინახა შარტრის, რემისის, კიოლნის, პრალისა და სხვა ტაძრებმა. უცნაურად ცვალებადი, მოციმციმე ფერადი ლაქები სახეს უცვლიან ინტერიერს, ქმნიან არამიწიერი ყოფის ზეაწიულ შეგრძნებას, რელიგიურ-მისტიკურ განწყობილებას. ვიტრაჟები განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან თვით გოთიკურ არქიტექტურასთან და სკულპტურულ დეკორთან, მათ ზემოქმედების საოცარი ძალა აქვს, ძალა, დროს რომ არ ემორჩილება.

რენესანსული ვიტრაჟი დაზგური ფერწერის კვალს მოკვება, — ეს არის ფერწერა მინაზე, მოცულობათა შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით, მკაფიო პერსპექტივით. მოგვიანებით, შემდგომ საუკუნეებში, ვიტრაჟის ხელოვნება თანდათან კნინდება, ნელდება მის მიმართ ინტერესი.

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ვიტრაჟი შესამჩნევ როლს თამაშობს მოდერნისტულ ხელოვნებაში, იგი მტკილს პრობლემებს უკავშირდება. ჩვენი საუკუნის შუა წლებიდან ვიტრაჟის ხელოვნება აღმაველ განვითარებას განიცდის, რაც განაპირობა, პირველყოვლისა, ახალმა არქიტექტურამ, რომელმაც მინის სიბრტყეების სიღვრით ინტერიერის ჩაკეტილი სივრცე ღია სივრცედ გადაქცია და შესაძლებელი გახადა მისი გარედან წაიკითხვა. ამგვარ არქიტექტურაში ინტერიერი ფართოდ გამოდის გარეთ და მოიცავს ირგვლივ გარემოსაც. სარკმელი და კედლები ერთმანეთის შე-

მცველები აღმოჩნდა. თავის ნაშრომში „თანამედროვე არქიტექტურის ხუთი ამოსავალი წერტილი“, კობუხე წერდა: „სარკმელი სახლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. ახალმა საშუალებებმა სარკმელი „ყმობისაგან განთავისუფლა“. რკინაბეტონმა ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა არქიტექტურის ისტორიაში“.

მინისა და რკინაბეტონის გამოყენებამ შესაძლებელი გახადა სივრცის გახსნის რეკულირება, რადგან თანამედროვე სამშენებლო ტექნიკას ძალუხს შექმნას ყოველგვარი ფორმისა და განფენილობის დიობი.

არქიტექტურაში ხარისხობრივად ახალი ვიტრაჟის შექმნის ნიშნად იქცა მატისის ვიტრაჟები „კრიალისნების კაველისათვის“ ნიცის მახლობლად. 50-იან წლებში ვიტრაჟი ბევრი უცხოელი და საბჭოთა მხატვრის შთაგონების წყაროდ იქცა. საბჭოთა მხატვრებმა ბოლო პერიოდში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ამ ხელოვნების განვითარებაში. ტექნიკის მიღწევათა საფუძველზე პირველად ლიტველმა მხატვრებმა შექმნეს ხარისხობრივად ახალი, მაღალმხატვრული მონუმენტური ნაწარმოებები, ესთეტიკურად თანხმიერი ვარშოთან. ასეთია ვიტრაჟი „სამშობლო“ საბჭოთა პავლიონში „ქსპო-77“. ავტორებმა ა. სტომკუსმა და ა. გარბაუკსმა ეს ვიტრაჟი შემდეგ გამოყენეს კაუნასის ხელოვნური ბოჰკოს ქარხნის კლუბის ინტერიერისათვის. ვიტრაჟი — ტრიბტიქი დედა-სამშობლოს ალეგორიულ სახეს წარმოსახავს. საერთო კოლორეტია წითლის უპირავი ელფერი — დროშისა და დაღვრილი სისხლის სიმბოლოდ რომ იციხება. კომპოზიციის დინამიკური რიტმი ძალასა და უძრევლობას მიანიშნებს. ვიტრაჟის სპეციფიკური თავისებურების, მინის სილამაზის, ფაქტურის, ფერის გამოვლენა მოწმობს ავტორთა მიერ არქიტექტურისა და ვიტრაჟის მხატვრული სინთეზის ღრმა გავებას.

ესტონელმა მხატვარმა ქალმა დ. ჰოფმანმა მთლიანად გარდაქმნა ინტერიერის სწორკუთხა სივრცე ესტონეთის სსრ ტყის მეურნეობის სამინისტროს სხდომათა დარბაზში. ვიტრაჟის მანათობელი ზოლები ფარვენ კედლებს და ჭერს, რითაც ანაწევრებენ დარბაზის მოცულობას და ქმნიან ზეიმის შთაბეჭდილებას.

საქართველოში ვიტრაჟის ხელოვნება შე-

დარბით ახალფეხადგმულია, მაგრამ მის გამოყენების ცდებმა კარგი შედეგები გამოიღო.

ცნოველთა გამოხატვის არქიტექტურის მხატვრული გადამუშავებით ზ. წერეთელმა პროფეკაციონების სასახლის ფიგურა შექმნა ვიტრაჟი, რომელიც აყალიბებს ინტერიერის სივრცესა და აქტიურად ურთიერთმოქმედებს გარემოსთან. არქიტექტორის მიერ დღის შუქისათვის გათვალისწინებული ვიტრაჟი მთელი დღის მანძილზე ცოცხლობს ინტერიერში. ღამით კი კაშაშა ფერებით აშუქებს ირგვლივ სივრცეს. მხატვარმა უარ თქვა ტრადიციულ წნულებზე და მინის ფიგურები მოათავსა ბეტონის აყურში, რომელსაც მკაფიო გარეგანი ნახტი აქვს.

როცა კურორტ ადღერის ბავშვთა დასასვენებელი ზონის გარემოს ქმნიდა, ზ. წერეთელი ორ ძირითად კომპონენტს ითვალისწინებდა: 15 მეტრიან სივრცობრივ-პლასტიკურ მოცულობას მკვეთრი ფერების მინის დეკორატიული ჩანადგამებით. ხუთ ნაწილად დაყოფილი მუქი წითელი კედელი ვიტრაჟებით ქმნის მეტყველ სკულპტურულ მოცულობას.

სსრ კავშირის ტოკიოს საელჩოში ზ. წერეთლის ვიტრაჟს „დროშები“ კედელი ორი სართულის სიმაღლეზე უკავია. სხვადასხვა სიღრმის მოცულობითი ვიტრაჟები სინათლესა და ფერის თამაშს ქმნის და მთლიანობაში დინამიკურ კომპოზიციად ყალიბდება. მხატვარს გამოყენებული აქვს ფერადი ბროლი, ობტეური მინა, რაც აძლიერებს გამომსახველობას.

ნიუ-იორკის საბჭოთა წარმომადგენლობაში ბროლის ვიტრაჟი სხვადასხვა ფერის კენჭებისაგან შედგენილ მოზაიკას მოგვაგონებს და ინტერიერს სადღესასწაულო იერს ანიჭებს.

აქტიურად აყალიბებს გარემოს ვიტრაჟი, რომელიც შექმნა ვ. ქოქიაშვილმა თბილისის ფუნქციონირის ქვედა სართულის ფასადის კედელზე. ნათელი, მსუყე ფერები ქმნის ხალისიან, ზეაწულ განწყობილებას, ხალხურ ზეიმს — „ბერეკობას“ რომ მოგვაგონებს. თბილისის აეროპორტის „ინტერისტის“ დარბაზში მხატვრის მიერ შექმნილი ვიტრაჟული კომპოზიცია „საქართველოს არქიტექტურული პეიზაჟები“ გეომეტრიული ფიგურებისაგან შედგება — ოთხკუთხედების, სამ-

კუთხედებისა და წრეებისაგან. ამ ნამუშევარში ვ. ქოქიაშვილმა შექმნა ნათელი ინტერიერი ფერადი აქცენტებით.

გრანდიოზული ფართობი უჭირავს ვიტრავს თბილისის გრიბოდოვის სახელობის დრამატული თეატრის ფსადზე. ავტორმა ჯიბსონ ხუნდაძემ შექმნა ეფექტური კომპოზიცია, შიგნიდან განათებული. ვიტრავის სივრცე სამი მხრიდან ჩაკეტილია უნივერსალის შერონის კედლებით და თეატრის შესასვლელს ამკობს, მისი უდავო ღირსებაა ნატყვად ნარძნობი ცივი, ლურჯაზურმურტისებრი კოლორიტი და დანაწევრებული ფორმების რიტმი, თუმცა, თავისთავად ლამაზი ვიტრავი, წყალქვეშა სამყაროს რომ მოგვაგონებს, ჩვენი აზრით, ნაკლებ უკავშირდება შენობის დანიშნულებას.

თანამედროვე არქიტექტურაში ახალ მასალებსა და ახალ ტექნოლოგიას იყენებენ, სწავლობენ ტრადიციულ საშუალებებს, ამვე დროს, ეძებენ ახალ სახეობრივ და სტილისტურ გადაწყვეტას. ასე, მაგალითად, ქართულ მონუმენტურ ხელოვნებაში ახალ სიტყვას წარმოადგენს ინტერიერისა და ექსტერიერის გაფორმება კედლური პანოებით. რელიეფისა და მასთან ფერადი მინის შერწყმა ქმნის ხარისხობრივად ახალ ნაწარმოებს. ბიჭვინთის სახაფხულო კინოთეატრის ორნამენტულ კომპოზიციაში ვ. ქოქიაშვილმა კედურობა შეურწყა ჩადგმულ ბოლოს. ამვე ტექნიკითა შექმნილი ლ. შენგელაიას სამი ვიტრავი, რომლებიც ახალი ათონის მღვიმის კომპლექსურ გაფორმებას ამშვენებს. კედურობას ფონს უქმნის რბილი ტონალობის მინა, რომელზეც უცნაურად იკლავნებიან ლითონის კედლური ფანტასტიკური, მუქი სილუეტები ფერადი ემალის ზედაპირით. გამოსახულებები ხან ზღაბრულ არსებებს მოგვაგონებენ, ხანაც მღვიპების მიწისქვეშა გადასასვლელების ლაბირინთებს.

თბილისის საზეიმო რიტუალების სასახლის შენობის ორი სპირალი ცისკენაა აღმართული და მასზე სარკმელთა ღიობები ასიმეტრიულადაა განლაგებული. სარკმელები ერთმანეთისაგან განსვავდება ზომებით და მოყვანილობითაც, ზემოთ ნახევარწრით მოჩარჩოებული, ეკლესიის სარკმლებს ჰვავს და ინტერიერის საზეიმო რიტუალს შესაბამის ხასიათს ანიჭებს. ტყვიის ბადეებს შორის მოქცეულ, თხელი მინის ვიტრავებს

კონკრეტული შინაარსი არ გააჩნია. მაგრამ ნათელი ფერადოვანი გამა — მეწამულისა და ღია ვარდისფრის, ნაცრისფერ-მწვანისა და ლურჯის ელფერთა მონაცვლეობა თითოეულ დარბაზში გარკვეულ განწყობილებას ქმნის. ვიტრავი თითქმის გამოყოფს ინტერიერს გარე სამყაროსაგან და ადამიანს ხელს უწყობს მთლიანად შთაინთქას საზეიმო წუთებში.

კლასიკური ტექნიკითაა განხორციელებული ვიტრავი რესტორან „ივერიაში“ მოსკოვთან ახლოს, მინსკის გზატკეცილზე. ეს ვიტრავი, რომელიც შექმნილია მხატვართა ჯგუფის მიერ ვაჟა ორბელიანის ხელმძღვანელობით, გამოხატავს მათაა ჯაჭვს, შემდგომის ხალიჩასავით აფერადებულს. ლამაზ კოლორიტს ქმნის ერთმანეთთან გაწონასწორებული მეწამული და მწვანე, მუქი ლურჯი, ენგისფერი და ყვითელი. ინტერიერის ეროვნულ საგნობრე გადაწყვეტილებასთან ერთად, ეს ვიტრავები ქმნის თავისთავად მიყრო სამყაროს.

თანამედროვე ტექნიკურ მონაპოვრებს შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ვიტრავის კლასიკური ტექნიკა. ამგვარი ვიტრავის მინა თხელია, 3-4 მილიმეტრი, ზედაპირი ლამაზი, მრავალფეროვანი ფაქტურით. ასეთი მინა კარგად ატარებს შუქს და, ამვე დროს, ვარედან იგი გაუმჭვივალეა. ვიტრავის მრავალფერადი მინების გამოერთიანებულ ტყვიის წვრილი ფურცლები გრაფიკული ნახატი.

რიტუალების სასახლის ვიტრავები რიგაში დამზადდა, სადაც ეს წარმოება მალაღონეზე დგას. საქართველოს სამხატვრო ფონდის თბილისის შუშის ქარხანას კარგი ტექნიკური შესაძლებლობანი გააჩნია ვიტრავების დასამზადებლად, მაგრამ მისი გეგმა მხოლოდ საყოფაცხოვრებო საგნების შექმნას ითვალისწინებს და ამიტომაც ვიტრავებზე მომუშავე ქართველი მხატვრები იძულებული არიან რესპუბლიკის გარეთ შექმნან ნამუშევრები.

ვიტრავის დეკორატიული მრავალსახეობა, შესრულების ნაირგვარი ტექნიკა ამდარგს თანამედროვე არქიტექტურის არსებით კომპონენტად აქცევს: ფერისა და სინათლის მხატვრული ეფექტებით იგი ღრმა ემოციურ ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე.

დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ოპერა „კატერინა იზმაილოვას“ კვლევის ახალი რაკურსი

მანანა ხეთისიაშვილი

„კატერინა იზმაილოვას“ შესახებ არსებობს საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა. მას წერილები მიუძღვნენ ბ. ასაფიევმა და ი. სოლერტინსკიმ, ა. ოსტრეცოვმა და პ. რიახანოვმა, ვ. ბობროვსკიმ და ლ. ლებედინსკიმ, კ. საკვამ და ნ. შუმსკიამ, მ. ჩერკასინამ და ა. ბოგდანოვამ, მ. ჩულაკმა და რ. შჩედრინმა, ს. სამოხლმამ და ე. სვეტლანოვამ, ი. მისკალიჩუ-ნატელოვამ და ე. ორჯონიკიძემ.

„კატერინა იზმაილოვა“ ცალკე კვლევის საგნად არის გამოყოფილი ლ. დანილევინისა (ნაშ. სოვრემენიკი, „შოსტაკოვიჩის შემოქმედება“) და ს. ხენტოვას („შოსტაკოვიჩი. ცხოვრება და შემოქმედება“) მონოგრაფიებში, მ. საბინინს (საშოსტაკოვიჩი — სიმფონიკი) და ბ. იარუსტოვსკის („ნარკვევები XX საუკუნის ოპერის დრამატურგის საკითხებზე“) ცნობილ შრომებში. ნაწარმოების ზოგიერთ მხარეს ეხებიან აგრეთვე ტ. კურნოვა („თეატრალურობა და მუსიკა“) და ე. დენისოვი („თანამედროვე მუსიკა და კომპოზიციის ტექნიკის ევოლუციის პრობლემები“) და რაც უველაზე უურადსაღებია, შემორჩენილია თვით შოსტაკოვიჩის უპირავი გამოხატუებები „კატერინა იზმაილოვას“ შესახებ. ოპერის ლიტერატურულ პირველწყაროზე, ამ უკანასკნელის კონცეფციის გარდატეხის თავისებურებებზე, ნაწარმოების იდეაზე, მის თანრობრივ მხარეებზე, მხატვრული სახეების განვითარების დინამიკაზე, კატერინას მუსიკალურ „გამართლებას“ და სხვა.

როგორც ვხედავთ, საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობამ დიდი ყურადღება და ინტერესი გამოიჩინა ამ შესანიშნავი ნაწარმოებისადმი. რაც შეეხება ქართულ მუსიკისმცოდნეობას, აქ უნდა აღინიშნოს გივი ორჯონიკიძის ერთადერთი წერილი¹, რომელიც კატერინას სახის ინტერპრეტაციის საინტერესო გზას გვთავაზობს.

გივი ორჯონიკიძის წერილში გატარებულია აზრი იმის შესახებ, რომ კომპოზიტორი კატერინას სახის შექმნისა და მისი ევოლუციის პროცესის ჩვენებისას, დაემორჩილა რა ქეშმარიტების ობიექტურ კანონზომიერებებს, მოთოკა თავისი გრძნობები და „ბნელი სამყაროს სინათლის სხივი“ წარმოგვიდგინა ისე, როგორც ამას მოითხოვდა არა შემოქმედის სიმპათიები, არამედ თვით მხატვრული სახის დიალექტიკა. თავისი აზრის განსამტკიცებლად კი გივი ორჯონიკიძემ მოიტანა საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი იმის შესახებ, რომ პუშკინში გულწრფელ გაკვირვებას იწვევდა „კატერინას

გათხოვება“, ხოლო ლევ ტოლსტოიში კი მისი გმირების მოულოდნელი მოქმედებანი.

საოცარი ეყო „ღელი მაკეტის“ ბიოგრაფია; დასუცხული ქებით, აღტაცებით, საერთაშორისო აღიარებით, შემდეგ გამანადგურებელი კრიტიკით, შეტევით, ლანძღვით, დავიწყებით და ბოლოს კეშმარტი ტრუმფით. დღეს, როდესაც ისტორიამ შემოინახა ამ გრძნობათა ქარტესილის გადომცემი წერილები, გაოცებას იწვევს ესოდენ რადიკალური გამოხატუებები. გაუიხსენოთ ზოგიერთი.

«Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского муз. театра после «Пиковой дамы» не появилось произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет» (И. Соллертинский)².

Опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» со всей остротой обнаружила опасность полного отказа от традиций русской классики ради внешнего формального новаторства; в ней проявились черты грубого натурализма, нарочитой музыкальной «завули» (В. Ферман)³.

Опера, «которая поистине принадлежит к художественным произведениям высшего ранга» (О. Фрид)⁴.

Эпопея «слепой, животной, чувственной страсти и преступления, неизбежного при столкновении темных зоологических инстинктов мелкобуржуазного, хищнического, беспощадного к человеку быта» (А. Острецов)⁵.

«Со времени «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в русской музыке, по моему мнению, не появлялась опера более новая для своей эпохи... По своему высокому драматизму, по эмоциональной силе и виртуозности муз. языка — это лучшее, что за последние подстолетия создано в русской оперной литературе» (С. Самосуд)⁶.

«...Выявление звериных качеств в человеке... бесстыдное циничное обнажение физиологии, болезненное смакование неврастенической патологии и грубого эротизма» (М. Друскин)⁷.

«Я был целиком захвачен и почувствовал, что это было что-то новое, личное в музыке, хотя, вполне естественно, она была тесно связана корнями с великим русским прошлым и лилась вольно и свободно» (Б. Бриттен)⁸.

«Элементы грубого натурализма, болезненной эротики, самодавящего гротеска, в которых буквально тонут отдельные, новые для Шостаковича реалистические зерна, отдельные лирические, бесхитростно — простые мысли («если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура» — правильно замечает «Правда») — все эти черты, характерные для оперы «Леდი Макбет» и в корне противоречащие задачам реалистического искусства» (А. Шавердян)⁹.

«Настоящая человеческая драма. Шостакович гениально одарен — что это такое?! Волнует, трогает, захватывает... Образ Катерины удивительный» (А. Б. Гольдштейн)¹⁰.

«Хищница-куличиха, добравшаяся путем убийств к богатству и власти, представлена в виде какой-то «жертвы» буржуазного общества. Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет»¹¹.

კიდევ ბევრი სხვა ციტატის მოტანა შეიძლება იმ ლიტერატურიდან, რომელიც დღეს «კატერინა იზმაილოვას» მიმე ბიოგრაფიულ მუცუვლებს, მაგრამ ფიქრობ, ესეც საკმარისა იმის გასახსენებლად, თუ რა დარტყმებს უბოძლო ნაწარმოებმა, რომელიც დღეს საბჭოთა მუსიკალური კულტურის მშვენიერებს წარმოადგენს. სასიამოვნო განცდების გამოსაწვევად ვუმატებ მხოლოდ იმ მოკლე სიას, რომელიც «კატერინა იზმაილოვას» მსოფლიო აღიარებაზე მიგვანიშნებს: სტოკოლმი, ნიუ-იორკი, ბუენოს-აირესი, ციურიხი, ლონდონი, მილანი, პოზნანი, ზაგრები, დუსელდორფი, მელსნიკი, ნიცა, პეჩი, სან-ფრანცისკო, ვენა, ოსნაბრიუკი, ბერლინი, კოსტეაჯეტი, ვარშავა, სპლიტო. აი, ოპერის გავრცელების მრავალსმეტყველო რაიონი.

დღეს, როდესაც «კატერინა იზმაილოვამ» მსოფლიო აღიარება მიაგვა, გასაგებია, რომ სულ უფრო მატულობს ამ უღერესად საინტერესო ნაწარმოების მკვლევართა რიცხვი და ალბათ განუწყვეტლივ იმატებს კიდევ, ვინაიდან მოსტაკოვიჩის გენიალური ოპერა უწყდავებს ეტიარს, ხოლო უკვდავ ქმნილებანი დღენიადავ ტრაოდებენ მოკვდილი უფრადღების ორბიტაზე. ოპერისადმი ჩემი ინტერესი აღძრა შემდეგმა გარემოებამ. დიდი ხნის წინათ, ჭერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლის წლებში, სრულიად შემთხვევით მოვხვდი სტანისლავსკისა და ნემაროვიჩ-დანჩენკოს თეატრში «კატერინა იზმაილოვას» პრემიერაზე, რომელსაც ესწრებოდა ავტორი. ეს იყო ჩემი პირველი და უკანასკნელი «შეხვედრა» მოსტაკოვიჩთან, რომელმაც უმარგა განწოდებულაში დაამანახა კომპოზიტორის განუმეორებელი მეოხა, ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, მტკუველებდა მოსტაკოვიჩ-მუსიკოსზე, ფილოსოფოსზე, ფსი-

ქოლოგზე, ფიზიოლოგზე, დრამატურგზე. მოკლედ რომ ვთქვა, უდიდეს მოაზროვნესა და გენიალურ მუსიკოსს, ხოლო ის, რაც დარბაზში შეიგრძნობოდა, გაპრობებული იყო თვით მხატვრულ ნაწარმოებში შეხედრის ხიბლით, ხოლო მეორე მხრივ, პირიქით პირიქით უფრო განუმეორებლობით. მე არასოდეს შემეგრძნვია ადამიანის სახეში გრძნობათ ისეთი პოდფონია მდღევარებით, ნერვიულობით, ტკივილით, ფიქრით და, რაც მთავარია, განუმეორებელი კატოპუვარეობით გამოჩრეული. ეს იყო შთაბეჭდილება, რომელიც წარუშლელ ნიშანხვებად აღიმართა ჩემს ფსიქიკაში და უამრავ მიმართებაში დამანახა მოსტაკოვიჩის გენიალური ქმნილება.

იმ ძალზე ვრცელ ლიტერატურაში, რომელიც არსებობს «კატერინა იზმაილოვას» შესახებ, არ მოიძებნება ის კუთხე, რომელმაც უყვალზე მტედ მიაპყრო მანში ჩემი უფრადღება და რამეზეც დღესაც, აი უკვე 25 წლის შემდეგაც, ძალიან ხშირად ფიქრობს. ეს გახლავთ ფროიდისეულ მოდელთან იდენტური ფსიქოლოგიური კუთხე, რომელიც მოსტაკოვიჩის ოპერის არაცნობიერი ფსიქიკის პრამბიტა გამოჩრეულ XX საუკუნის მთელ რიგ მხატვრულ-საზოგოვო პროცესებთან აკავშირებს. მე აქ მხედველობაში მაქვს უპირველეს ყოვლისა «ცნობიერების ნაკადი» თავისი უდავდის წარმომადგენლის ჭოისის შემოქმედებით. ეს თავისებური ენციკლოპედია გამოითა ფსიქიკაში მიმდინარე ფიქრთა დინებისა, ასოციაციური ხტოვანებისა, შინაგანი მონოლოგებისა და ე. წ. «ცნობიერების ანხვებებისა»; მხედველობაში მაქვს სიურრალისტების ესთეტიკა, ანდრე ბრეტონის მიერ შემდგომ სიტყვებით გამოცემული: «სიურრალიზმი ფსიქოლოგიური ავტომატაშია, რომელიც სიტყვებით, ნახატებით და სხვა საშუალებებით ცდილობს გადმოსცეს არის დენება. ეს არის გრუნების კონტრირის გარეშე მიდინარე ფიქრთა ჩანაწერი»¹² ვინაიდან «მხოლოდ არაცნობიერ, ინტუიტიურ გრძნობას, იდუმალ, ფარულ ალოგიურ სულიერ სფეროს ძალუმს ადამიანის არისისა და მისი გარემომცველი სამყაროს ანხვავა»¹³ არაცნობიერი, დიდ-დავლეს იკავებს აგრეთვე ანსურის თეატრისა და ახალი ვენური სკოლის, განსაკუთრებით კი ბერგის შემოქმედებაში, ბერგისა, რომელსაც სოლერტინსკი მიიჩნევდა მოსტაკოვიჩის სულიერ მამად.

ყოველ კატერეტულ შემთხვევაში არაცნობიერი ფსიქიკური თავის ორიგინალურ გამოხატულებას იძენს და სტელური სხვადასხვაობით წარმოგვიდგება.

იქნება ეს ანრი ბერგსონი თუ ვილემ დილთაი, მარსელ პრუსტი თუ ჯეიმზ ჭოისი, პაულ კლე თუ ხოან მარო, არნოლდ შონბერგი თუ ალბან ბერგე, პეტრო პოლო აზოლონი თუ ინგმარ ბერგმანი — არაცნობიერი ფსიქიკურის ინტერპრეტაცია გამოსახვის უამრავ სტექტრს შეიცავს და განსხვავებული გზით წარმართება. არაცნობიერი ფსიქიკური მოსტაკოვიჩის ოპერის გმირთა ფსიქიკის ერთ-ერთი შრეტოვანია, ფროიდის მოდელზე გამოპრილი და გენიალური მუსიკალური პრაგოციებით განსხვულებული. ამავე დროს «კატერინა იზმაილოვას» პერსონაჟთა ფსიქიკა ავლენს იმ სინერგისმს ცნობარებს და არაცნობიერი ფსიქიკურს შორის, რომელიც მას ერთიანი ფსიქიკის ქრილში წარმოვიდგენს და ფროიდის მოდელისაგან ანკალკეებს. ამრიგად, ჩემი უფრადღების ცენტრშია «კატერინა

იზმიალოვას, როგორც ფსიქოლოგიური დრამა, ადამიანის ფსიქიკის რამდენიმე განზომილებით, თავისი გარე და შიდა გავალიზაციებით, ქვეყნის იმპულსური და კონტროლირებული დონით, ინტერსორიული და ექსტრაგენური კატეგორიებით. მართალია, შოსტაკოვიჩის თიქტის უყვლა მკვლევარი და თვით კომპოზიტორი მითითებებს გამართა დახასიათების მძაფრ ფსიქოლოგიკურ, მაგრამ მაინც არსად არ ფიგურირებს აღნიშნული რაკურსი.

შეიძლება „კატერინა იზმიალოვას“ ახალგაზრდა ავტორის სულაც არ სცოდნოდა ბერგსონის ინტუიციური ფილოსოფია ან ფროიდ-იუნგის ფსიქოანალიტიკური კონცეფცია, მაგრამ მაინც გენიალური ხელოვანისათვის დამახასიათებელი ინტუიციისა და წარმოსახვის წყალობით ყურადღება მიექცა ადამიანის ფსიქიკის მრავალმხრივად შრეტიზაციამ, მისი არაენობიური პლასტიკადმი და მოცხდნა ამ უკანასკნელის მაღალმხატვრული მუსიკალური პროეცირება.

ინტუიციის და წარმოსახვა — ჩვენ აქ ძალაუნებურად ვეხებით იმ იდეულად მუდგურებს, რომლებიც წარმართავენ გენიოსთა ფანტაზიას.

როდესაც მე მართო ვრჩები საყოლარ თავთან და კარგე გუნდ-განწყობა მაქვს, როდესაც მე მაგალითად ვმოგაზრობ ან არ მინახავს დროს, მაშინ საუკეთესო ხარისხის უმარავი აზრი მეუფლება. საიდან და როგორ მოდიან ისინი ჩემთან, ეს მე არ ვიცი და მე არც ვარ არაფერ შუაში“ (მოცარტი).¹⁴

„თქვენ შეიძლება მეთოხმო საიდან მომდის იდეები? ამაზე არ შემიძლია ვიპასუხოთ დაბეჭივებით. ისინი დაუპატივებლად მომდის“ (ბეთოვენი).¹⁵

„სხვა გზა არაა აღმოჩენისენ... ინტუიციის გზას გარა“ (ა. იმშტაინი).¹⁶

ვუბრუნდები ზემოთქმულს, ყოველი ქვეშარტიც ხელოვანი ის უფაქიზესი ბარომეტრია, რომელიც განსაკუთრებულ უურადდებას ავლენს საყაროში მიმდინარე სახაროვნო პროცესებისადმი და წარმოგვიდგენს მათ ინდივიდუალურ მეოხაში კარდატეხებს.

„მე ვცდილობდი მომეცა ტაჯივდიის მთავარი მოქმედი პირების ფსიქოლოგიური დახასიათება“¹⁷ — ჩვეული თავმდაბლობით წერს შოსტაკოვიჩი „კატერინა იზმიალოვას“ შესახებ, როგორც ყოველთვის, მოკრძალებული ნათქვამია, უინადან ოქერაში არამც თუ მცდელობა გამართა ფსიქოლოგიური დახასიათებისა, არამედ გოლის კარიჩიოვსული დიმიტაფრე და სიხუცივდი.

„კატერინა იზმიალოვას“ გამართა ფსიქოლოგიური დახასიათება უპირველეს ყოვლისა მათი ფსიქიკის სხვადასხვა განზომილებათა წარმოდგენა-განვითარებას გულისხმობს. ვინადან ვერბალიზაცია მხოლოდ ქვეცნობიერისა და ცნობიერის მიჯნაზე ხდება, ამიტომ, არაცნობიერი და ქვეცნობიერი პლასტების გადმოცემის შოსტაკოვიჩი ძირითადად ორკესტრის საშუალებით ახდენს. ზოგჯერ ეს პლასტები ვოკალშიც ინაცვლებს, მაგრამ ამ დროს შეინიშნება ლიტერატურული ტექსტის მუსიკისაგან გამოქცევა.

აღნიშნულის დახასიათებლად საკმარისია გავხსენოთ სერგეის მუსიკალური სახე, რომელაც თბილისად ორ განზომილებით წარმოგვიდგება. ძალაინ ხშირად ლიტერატურულ-ტექსტურალური მზარე სრულ დისპარმონიაშია მუსიკალურთან და მხოლოდ განვი-

თარების ბოლო ეტაპზე, ოქერის IX სურათში, როდესაც ხდება გმირის საბოლოო რენტგენირება. მიღწევა მუსიკალური და ვერბალური მზარეს სრულადამთხვევა. ამ დროს პირველად სერგეის უფორმული მითქველება და ქვეცნობიერის ხაზზე ამოიტივფრება. ამ მონეტადმდე სერგეის მუსიკალური გამოაშკარავება ძალზე საინტერესო გზით წარმართება. ეს „ტკილი და გალანტიური არარაბა“ ყოველთვის უმთქმულად და შეპარავად ლაპარაკობს: უფრო მეტიც, მისი ლექსიკა ხშირად კატერინას ინტონაციებით ინსპირავდება, ემანსი, როდესაც იგი კატერინას ფსიქოლოგიურ შტორს იწვეებს და ყოველგვარად ცდილობს წიგნების ფურლებიდან გამოსული გამირის სახე მიიღოს. სერგეი ხშირად თვითრეტლამას ეწვევა, ყველა იმის შესახებ, რომ იგი სხვებისაგან განსხვავებულია, დელიკატური, სიყვარული უნარგო გრძობით შეპყრობილი. ეს ყველაფერი ფიქსირებულია ვოკალში და გამირის ფსიქიკის ცნობიერ პლასტს წარმოაჩენს. რაც შეეხება სერგეის ფსიქიკის ქვეცნობიერ შტებს, იგი ორკესტრის ლეგალიზდება და სწორად მისი საშუალებით მიიღწევა „ნიღაბთა ჩამოგლეჩის“ ის შესანიშნავი სურათი, რომელსაც იყვენებს კომპოზიტორი ოქერის უარყოფითი პერსონაჟების სახეთა გახსნაში. ამ მხრეც დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე გმირის ტიპოფივინი.

ბორის ტიპოფივინი ლესკოვთან მხოლოდ მინიშნებულა. იგი არც დესპოტია, არც გურმანი, არც სადისტი. მას ერთადერთი და ისიც ძალზე მოკლე დიალოგი აქვს კატერინასთან, სერგეის განზოგვის შემდეგ. სხვა შეხებას წერტილებით არ გაჩნია. ბორის ტიპოფივინი აკეშინაუქმებთან მიმართებაშია წარმოდგენილი და არც ზონოვი ბორისოვთან, იგი არ ჩხუბობს, არ მბრძანებლობს, არ იმუქრება, არ დასდებებს და არ სდარაჯობს კატერინას. ე. ი. მთლიანად ემიჯნება იმ ამაღლას, რომელიც ეცისრება მას ოქერაში და რაც მთავარია, მას ლესკოვის ნარკვევში არა აქვს დაკისრებული ის ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მრავალმხრივადგენი მონოლოგი, რომლის საშუალებითაც ბოლომდე აშკარავდება გამირის ამაზრუნვი, პათოლოგიური, ამორალური ბუნება.

კომპოზიტორმა სრულიად ახლებურად გაიზარა ლესკოვის ძალზე უმნიშვნელო პერსონაჟი და შექსპირისეული სული უშინა მას. ბორის ტიპოფივინი ბოროტების სიმბოლოდ იქცა, ბოსნიისეული ოსტატობით გამოიქრვა და სათავე დაუდო ბოროტი სახეების იმ უპირაზარ ვალერეას, რომელიც მოიცავს შოსტაკოვიჩის მთელ შემოქმედებას. „სადაუფლებს მთყვარული დესპოტი, მიჩეუული ბრძანებებსა და გარემომცველ ტრეტრებას“¹⁸ — ასე ახასიათებს კომპოზიტორ სიტყვიერად კატერინა იზმიალოვას მთავარ მოწინააღმდეგეს. ბორის ტიპოფივინი რთული, მრავალმხრივ მიღებიაინ პერსონაჟია, არიმანული საწყისის მტარებელი, ბოლოფივინი მოთხონილებებით უმთოფაქლული პირგუნება. მისი მხატვრული სახის სირთულე იმავი გამოხატება, რომ ბორის ტიპოფივინის მოთხონილებების იმპულსები, რომლებითაც იგი კავშირს აშკარებს გარე საყაროსთან, ხშირად მის მიერ გაუცნობიერებელია და ამიტომ ქვეყნის ობიექტივაციის პროცესში აღნიშნული იმპულსები არაცნობიერი ფსიქიკის პლასტს ქმნიან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბორის ტიპოფივინის ზოგიერთი ქვეცნობიერების კონტ-

როლის გარეშე მიმდინარეობს და მთლიანად იმპულსურ დონეზე აიკვება.

აღნიშნული სახელსიტყვით შეიძლება გამოდგეს ბორის ტიმოფევიჩის მონოლოგი მეოთხე სურათთან, რომელიც თავისი უცარი ფსიქოლოგიური გადართეობით და ასოციაციური ხატოვანებით მომაგონებს ცნობიერების წყლის შინაგან მონოლოგს. ვინაიდან ყოველი მონოლოგი მსმენელის აღქმას გულისხმობს და ვიღაცის გამოძახლება განსაზღვრული, ამიტომ იგი ჩამდენადმე „შეინდობლია“. მისგან განსხვავებით შიდა მონოლოგი ფსიქიკის ისეთი პლასტიკიდან არეულა, რომელიც მთლიანად ფროიდისეული Id-ის სასუფეველია და რომლის ხმაშაღალი გამოქვადუნება Superego-ის მიერ ტანუდადებულია, ამიტომაც რომ თავის ხასიათით ბორის ტიმოფევიჩის მონოლოგი მკვეთრად შორდება საოპერო ესთეტიკას და ცნობიერების წყლის განზომილებაში იკითხება. გავისხენით ის სტიმულატორებს, რომელნიც ახალ-ახალი ასოციაციისაგან წარმოიჭრება ბორის ტიმოფევიჩის ფიქრთა დინებასა და ამოკავიტივებენ „ცნობიერების აისბერგებს“; ის ერთი შეხედვით ალგოური სვლები, რომელთა საშუალებითაც მიიღწევა ცნობიერებისა და ქვეცნობიერების სინერგიაში.

მონოლოგის დასაწყისი თავისი პირველი, თითქმის ასკეტური ხმოვანებით წარმოგვიდგენს უძლიობით გატანულ, წუთობოვლზე ჩაფიქრებულ მოხუცს, შემდეგ ვერბალაზაციის გზით ვიკითხავ უძლიობის მიწეზს — გაქურდვის შიშს, მაგრამ მუსიკალურ ტექსტში ამ დროს უკვე სხვა რამ იგულისხმება. იგი დაუფარავი ლირიზმი იმსჯელება და რაღაც იღუმენტზე, ცნობიერების მიღმა არსებულზე მიგვანიშნებს. უძლიობაზე ფიქრი ამოკავიტივებს ახალგაზრდობის ფორმადეცი სასიყვარულო თავგადასავლების მოგონებას, ხოლო ეს უკანასკნელი კი ასოციაციურად ზინავი ბორისოვიჩის უკვანარდება. თანდათან მოხუცის ფიქრთა დინება თავის ძირითად კალაპოტს აგუნებს და აი იხი, ცნობიერების უკანასკნელი აისბერგი — კატერინა! მოისმის ბანალური ვალის მელოდია, ამტკრად უკვე შეჩვენული ლიტერატურულ ტექსტში გადმოცემულ უხასიათთან. ახე თანდათან გამოიკვთება ბორის ტიმოფევიჩის ჭრთა დინების მთავარი სტიმულატორი და მიიღწევა ქვეცნობიერის ცნობიერში გადასვლა. ყოველი ზემოთქმული შედეგად მონოლოგი ახდენს ბორის ტიმოფევიჩის ადრეული ქცევების რეტროსპექციას და მათ ახალ ფსიქოლოგიურ კონტექსტში წყაობხვას.

ბორის ტიმოფევიჩის მონოლოგი ამგვარი ინტერპრეტაცია ხელს უწყობს გიორის შემდგომი ქცევის ბუნების ამოკვლევას. გასაგები ხდება, თუ რა ფუნქცია ენიჭება სერჯეის გაროზვეის პროცესში „შურისძიების არიის“ პაროდირებას. აღნიშნული არაა გამომტკავს ბორის ტიმოფევიჩის ფსიქოლოგიურ განწყობილება, გამოწვეულს ბედნიერი მეტოქის დახვით.

ბორის ტიმოფევიჩის სახის გამოძენვისას შოსტაკოვიჩი სარგებლობს „პირობითი თეატრის“ (ნაწილობრივ შეიძლება მეიერჰოლდის) ხერხებით. უარყოფითი პერსონაჟების „პორტრეტებს“ იგი ზოგჯერ აგებს სპექტროლის, კარიკატურის, გროტესკის პრინციპზე“ (ლ. დანიელევიჩი).¹⁹ სწორედ კარიკატურის პრინციპი აღმინიერებს ზინავი ბორისოვიჩის პორტრეტში, რომელიც ერთგანზომილებიანია, სინერტიკური და

ფსიქიკის მხოლოდ ცნობიერი პლასტიკით წარმოდგენილია. შოსტაკოვიჩი ყოველთვის აკავშირებს ერთი შეხედვით დაუკვირებელ მოვლენას და გვარამონივნებს მათ შინაგან მთლიანობას. ამ მხრივ განსაკუთრებული ინტერესს იწვევს ოპერის მთავარი გმირი კატერინა, რომელიც მრავალგანზომილებიანი პერსონაჟია. იგი ერთი მხრივ უპირისპირდება გარემომცველ საშუაროს და აქედან გამომდინარე, ინტონაციურ სუვერენიტეტს ინარჩუნებს, ხოლო მეორე მხრივ კატერინა სატირალური თვალით დახატული ბნელი სამეფოს მკვირავია, ტლანქი ხის ლანაში გაწმობება, რომელიც მაინც ამ ხის ფესვებიდან საზრდობს და სწორედ ამიტომ მისი ლექსიკა ზოგჯერ საერთო ლექსიკის კონტრასტულ ქსოვილში ჩაიწნება და მის ერთ-ერთ ბუნებრივ ხმაურად იქცევა. სწორედ აქ, ამ დროს ხდება კატერინას ფსიქიკის განწმობება და მისი ყველაზე უფრო ნაკლებად მიზნოდელი რაკრისთი ჩვენება. მხედველობაში მაქვს ბორის ტიმოფევიჩის ყალიბ დატვირთვით სურათიდან (246) და ყველა ის მომენტი, რომელსაც კატერინა ტყუის. მაგალითად, მეორე სურათში, სერჯისთან ორთაბრძოლის შემდეგ ბორის ტიმოფევიჩის წინაშე თავის მოთლებიანს (112), მეოთხე სურათში მომავლადეცი ბორის ტიმოფევიჩისათვის მისი ცუდად ყოფნის მიწეზის ახსნის დროს (250) და მხედველთა საუბრისას (247). საერთოდ კი, კატერინას ფსიქიკა უფრო მეტი მთლიანობით გამოირჩევა, მისი შემადგენელი პლასტიკები ლინდობ უკვანარდება ერთმანეთს და ფიქრისა და ქცევის ერთიანობას იწვევს. არაცნობიერის გამოვლინება კატერინასთან ძირითადად ლიბიდოს კომპლექსთან მიმართებაში იკითხება, რომელიც ცალკე შეჩვენებას იმსახურებს.

მხედველობაში მაქვს კატერინასა და სერჯის პირველი დიალოგის დროს შობილი ფრაზა («Отпусти меня! Ряды над бабей поиздеваться!») (94), რომელიც შოსტაკოვიჩის ოპერის მკვლევართა მიერ სრულიად საწინააღმდეგო სახელწოდებებს იღებს. საბანინა მას ძალადობის თემას უწოდებს, ბოვანოვა—მოახლოებული უხედურებისა, ჩერკაშინა — სიყვარულისა, ხოლო იარუსტოვსკი «დედაციხეული ეშმაკისა». აღნიშნული ფრაზა საინტერესო თემატურ კომპლექსს აღმოკვლევს და შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური პლასტის ბირთვის ადგენს. აქსინიას წვალბების შემდეგ კატერინას გამოჩენა ოპერის უცარი ემოციურ მახვილს წარმოშობს. მკვეთრი სინკოპირებული ფორმლის შემცველი, დამავალი ქრომატიკაში მდებარეული, საცეკვაო თანხლების ფონზე გადმოცემული სეკვენციური ფრაზა გამოირჩევა იმ ფარული პულსაციით და შენდობული ერთკით, რომელიც კატერინას არაცნობიერი ფსიქიკის ბიოლოგიური ინსტინქტის ძახილს გადმოკვცემს. მე მას ლიბიდოს თემას ვუწოდებ, ვინაიდან იგი ოპერის გმირთა სწორედ იმ ინსტინქტის დამანჯრეველი ძალის არსს გამოხატავს.

როგორც ცნობილია, ლიბიდოს კომპლექსი არაცნობიერის გამოვლენის ერთ-ერთი მთავარი სტიმულატორია. იგი დიდ ადგილს იკავებს XX საუკუნის დასავლეთეკრალულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, სადაც არაცნობიერი ფსიქიკურის გავლენა შეიგრძნობა. აქ შეიძლება გავისხენით სალვადორ დალის ცნობილი სურათი „ლიბიდოს აჩრდილი“, ფოლკნერის შე

სანიშნავი რომანი „ხმაური და მრისხანება“, ანდა ბე-
გის ოპერა „ლულუ“, რომელიც, სხვათა შორის, ქრო-
ნოლოგიურად „კატერინა იშმაილოვსა“ თანატოლია.
სწორედ ამ მიმართებაში იკითხება შოსტაკოვიჩის ოპე-
რაში გამოვლენილი არაცნობიერი ფსიქიკური. თუმცა
აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ლიბიდოს
კომპლექსი გმირთა ფსიქიკის ერთ-ერთი პლასტიკა და
არა ერთობლივი, ამირამაჟი შოსტაკოვიჩი ყოველთვის
უქმყოფილო იყო „კატერინა იშმაილოვსა“ იმ
საღვარცხოველი დადგმებისა, რომლებშიც ერთი-
ერთი წამოწვევა ჩრდილავდა ოპერის მთავარ, ტრაგიკულ-
სატიკოულ შინაარსს.

ლიბიდოს კომპლექსი კატერინას ბუნების ბიოლო-
გიური არის გამოხატულება, ამიტომ იგი თავს იჩენს
მხოლოდ მაშინ, როდესაც შოსტაკოვიჩის ოპერის გმი-
რი ბიოლოგიურ ქრონოზი იკითხება და შორდება მას
სულიერი აღწევებისა და ეთიკური განწყენებისას.

სწორედ ამიტომ, რომ ლიბიდოს კომპლექსი ქი-
რითადად ოპერის მეორე და მესამე სურათების ამო-
სავალი დებულებაა. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, თავდა-
პირველად კატერინასა და სერგეის პირველი დიალო-
გის დროს აღმოცენდება, სადაც კატერინას ინსტინქ-
ტის ძაბვის დაუოკებელი სიხარულით წარბაქცებს
უხამის სერგეის პასუხი (აქ ერთი საინტერესო მომენ-
ტი: კატერინასთვის არაცნობიერი — სერგეისათვის
ცნობიერი). შემდეგ ლიბიდოს კომპლექსი მესამე
სურათის ანტრაქტში ისაგვარებს. იგი შტეტეითი ხა-
სიათისაა, თავაშვებული გრძობების გადმოცემი და
თავის კულმინაციას მესამე სურათის ბოლოს აღწევს
ორკესტრის აბოპოქრებულ ხმოვანებაში, რომელიც
სერგეის მიერ კატერინას დაუფლებების ფაქტის კომენ-
ტარს ახდენს.

მთავარი გმირის ევოლუციის ფუნდამენტი ლიბიდოს
კომპლექსიც ტრანსფორმაციის დიდ ზღას გაივლის და
მას შემდეგ, რაც კატერინას ბიოლოგიური ინსტინქ-
ტი მსლავარ, სიყვარულის გრძობად ჩამოყალიბდება
და ფსიქოლოგიის სფეროში ინაცვლებს, ლიბიდოს
კომპლექსი ან რუენისციციკლის სახით დაბრუნდება
ანდა სხვა გმირების ორბიტაზე წარმოჩინდება. ახე
მაგალითად, ზინოვი ბორისოვიჩის გვაძის აღმოჩენის
ან კატერინა იშმაილოვას დაპატიმრების დროს ლი-
ბიდოს თემის პლერადას მიგვაჩინებენს იმაზე, რომ
ყოველივე მომხდარის გამოწვევი მიზეზი სწორედ ფსი-
ქიკის ამ არაცნობიერი პლასტის მოქმედებაა. ამ
მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს აგრეთვე III
სურათის ის ადგილი, როდესაც სერგეის მიერ კატე-
რინას ცდუნების სცენა იკვეთება რიტმულად გარდაქ-
მნილი, ტრაგიკულად ხმოვანი ლიბიდოს თემით (185).
ვოჭლურად ამ დროს სცენაზე მოჩანს კატერინას
ფანჯრის მიღმა ეჭოში ფარჩით ხელში მოხიარულე
ბორის ტიმოფევიჩი, რომელიც ცერბრეივით სეა-
რავობს რაძალს. სწორედ აქ, ამ ადგილას ხდება ფა-
რჩილი ინსტიტუტების დაწანგრეველი ძაბვის პირველი
მანიშნება და ერთი შეხედვით თითქოს მკვეთრად განს-
ხვავებული პერსონაჟების ბედისწერის გადაჭარვადი-
ნება. სწორედ აქ გამოკრება ის შენიღბული ფსიქო-
ლოგიური შიფრი, გამოკვეთება ის არაცნობიერი ფსი-
ქიკური, რომელიც წარმართავს რა გმირთა გაუცნო-
ბიერებელ მოქმედებებს, საბოლოო კამში სამარის
კარს გაუხსნის მათ. მთავარი გმირის ევოლუციის ბო-

ლო ეტაპზე, სინდისის ქენჯნის მოტივის გამოცენე-
ბასთან ერთად, კატერინას სახის ტრავმული ქრონი-
კადანაცვლება მთლიანად უარყოფს ლიბიდოს კომ-
პლექსს, რომელიც სერგეისა და სინდისის ქენჯნით
დაში ისაგვარებს და უხამის სახით წარმოგვიდგება.

რაც შეეხება ქვეცნობიერის გამოვლენას, იგი
თავს იჩენს უკვე კატერინა იშმაილოვას პირველი გა-
მოჩენისას, რომელიც შეგავარდნობენებს გმირის ფსი-
ქოლოგიურ მდგომარეობას და მისი შემდგომი ქცე-
ვების განსაზღვრას ვეაძლევს. ე. ი. ქვეცნობიერის
შედეგს მისი პრაქტიკაა. მხედველობაში მაქვს ის
ფსიქოლოგიური გარჩენება, კატერინაში ფიქსირებუ-
ლი ემოციების ის დროებითი დამუხრუჭება, რომელიც
ცხოვრებისეული პროზაიზმებითა და ერთფეროვნებ-
თა გამოწვეულია. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, ფიქსი-
რდება, თუმცა გმირი ჯერ ჯერ განსაზღვრავს თავის
განწყობის მთავარ მიზეზს — მარტობით გამოწვეულ
სიცარიელეს, უსიყვარულო ცხოვრების უფერულობას.
შესანიშნავად გადმოცემულს „სიცი, ინტონაციურად შე-
ინტონირებული მუსიკა“ (დენიკოვი).²⁰ უკვე აქ, პირველ
მონოლოგში, მინიშნებულია კატერინას სულიერი სა-
ყაროს ის ფარული ლტოლვა, რომელიც გმირის მიერ
ჯერ შეუმეცნებელია და ამდენად ვერბალიზაციას მოკ-
ლედებულ, მარტობა, ამ ეტაპზე კატერინას სიყვარუ-
ლის მოთხოვნილებების იმპულსებით აწყარებს კონ-
ტაქტს გარემოსთან, მაგრამ, ვიშორებ, ეს იმპულსე-
ბი მოთვისი ჯერჯერობით შეუმეცნებელია. გმირის
ფსიქიკის ცნობიერი პლასტიკის მოქმედებაში შედის შე-
საბამისი სიტუაციის შექმნისას (ზინოვი ბორისოვიჩის
წასლა, სერგეის გამოჩენა) და ისიც საკმაოდ გვიან
დღელ ეტაპზე (მეხუთე სურათში). მანამდე კი კატე-
რინას ქცევები მთლიანად ქვეცნობიერი ხასიათისა და
მის ფსიქიკაში დაღეილი მთელი რიგი შიდა და გარე
გამაღზიანებლების მოქმედებით განპირობდება.

არაცნობიერის გამოვლენის ერთ-ერთ საინტერესო
მომენტად გვევლინება კატერინას პალუცინაციის სცენა
(ოპერის მეხუთე სურათიდან), რომელიც, რა თქმა
უნდა, მუსორგსკის ტრადიციების ათვისებასა და მის
ახალ სიბრტეში გადატანაზე მეტყველებს. ამავე
დროს აღნიშნული სცენა შეიძლება განხილულ იქნას
როგორც კატერინას სუბერეგულ მოქმედების არსა, რომელიც
საწყის ეტაპზე გამოდევნილია გმირის ცნობი-
რებიდან, თუმცა მაინც რჩება მის სიღრმისეულ შრე-
ში, რათა შესაფერის დროს შეარჩავოს თავისი ნება.
გავიხსენოთ როგორც სინაი მცენიერები პალუცინატი-
ის ფენომენს. „როდესაც ადამიანი მარტო რჩება (შე-
რად ძილის წინ) და წარმოსახვა უბრუნდება მტკიცე-
ულ პირობებას, იგი ქვეცნობიერი პლასტიკიდან იჭრება
ცნობიერში და თუმცა მას ჯერ არა აქვს სიტუატორა
გამოხატულება, მაგრამ უკვე იძენს ფორმის პალუ-
ცინაციის სახით“²¹. სუბერეგულ, ამ სინდისის ხმის, გა-
მოვლენის შემდგომი საფეხური თანხდება მეექვსე
სურათის, როდესაც საქორწინო გამაღბლებული კატერინა
შეპრუნებულად დგას სარდაფის წინ და თავის კულმი-
ნაციას აღწევს ბოლო პროზოში „ტექსტი“: იგი ნაშე-
ვილი მდებარეობს. მასში კონცენტრირებულია ერთ-
შეხედვით თითქოსდა დაუკავშირებელი ნართაოლოგი-
(სტიკის, სიყვარულის, დანაშაულის, შიშის, სასყე-
ლის), რომელნიც ვრცელი ასოციაციების ქაქვს ქმნისა
აღნიშნული ასოციაციებიდან შეიძლება გამოვყოთ ხე-



ჭვუთის დაბალ რეგისტრში ჩაძირული წარების რეკვის მსახველი ხმოვანება, რომელიც თითქოს შავი ტიბიდან მოისმის. მისი შორეული პროტრატი რუსული საქორწინო სიმღერაა: „ნოვგოროდში რეკლენ წარება“, ასეთ უცნაურ კონტექსტში მისი არეკლა კატერინას გონებაში უკანასკნელად გამოპროტალი სასიყვარულო მოკუნების მინიშნება. მინიშნება საქორწილო წარებულა, რომელიც სამკვლევარო ნაშრომად იქცა.

„ტუეში“ ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგია, დროის ფაქტორის წაშლით და ყოველივეს ერთ სიბრტეში აღქმით. ეს არის თავისებური ხმა სამარის კარიდან, ტანტაოსის ძახილი, რომელიც მითიანად სპოს „სიციცილის ინსტიქტს“ (ეროსს) და ქუეშარიტ ფსიქოლოგიურ პროსტრაციას აღწევს, რაც შედეგად ესოდენ დამახასიათებელი ხდება მოსტაკოვიჩის შემოქმედებისათვის და ხორცშესხმულია მესამე კვარტეტისა და განსაკუთრებით მეგრე სიმფონიის გენიალურ პასაკალიაში.

მონოლოგი „ტუეში“ კატერინას მიერ საკუთარი თავისადმი გამოტანილი განაჩენია. მისი სუბტივობის ბოლოქმია, გმირის ფსიქიკის უკანასკნელი სურათი, საოკრად მუქი, ლურჯი ფერებით გამორჩეული და არცნობიერის პრიმატივად დაღდასმული.

არაჩვეულებრივ ფსიქოლოგიურ სიღრმესთან ერთად მონოლოგი „ტუეში“ „ფილოსოფიურ განზომილებაში იკითხება და ამ მხრივ უშუალო კავშირს ამყარებს ოპერის მეოთხე სურათის დამაგვიგინებელ პასაკალიასთან, რომელიც სიკვდილ-სიციცილზე ფიქრით დამთავრებული, დროის ფაქტორის მიღმა მდგარი, ფილოსოფიურ განზომილებაში წარმოდგენილი და ეწოთერულ შიგნით ჩახული მედიტაციაა, ცნობიერების ნაკადის ავტორისეული შიგა მონოლოგი, კონტრაპუნქტული პროფინების ბრუნუნავად ნიშნული და ტექსტის შენაღბული გატარების შესანიშნავი მაგალითი. მხედველობაში მაქვს საორკესტრო ქსოვილში ჩაწული იმიტაცია კატერინას მეორე არიოზოდს „Много вил, мушкино, о себе возмечтаета“, რომელიც ფარული ქვეტექსტის მნიშვნელობას იძენს. როგორც არაპირებულ აღმინიშნავს, ტექსტის შენაღბულ გატარებას, რომელიც ბახის ტრადიციების შემოქმედებით ათვისებაზე მეტყველებს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მოსტაკოვიჩთან. უტექსტოდ გატარებული ინტონაცია ყოველთვის ინარჩუნებს თავის ვერბალურ ფუნქციას და აუცილებელ ამოკითხვას საჭიროებს. ამ დროს ტექსტი მხოლოდ კონსტრუქციული მასალა კი არ არის, არამედ ნაწარმოების ამოსავალი დებულებაცალკე უნდა შეგრძერდეს ბორის ტიმოფევიჩის სიკვდილის სცენაზე, რომელიც უამრავ უფაქიზეს ნიუანსს შეიცავს, როდესაც ბორის ტიმოფევიჩისათვის ცხადი ხდება სიკვდილის გარდუვალბა, მისი მიმართვა კატერინასადმი, მფედლისადმი პირველად იშკვალბა ადამიანური ინტონაციით. ბორის ტიმოფევიჩის თითქოს უნდა მოასწროს ის, რისთვისაც ადრე არ მიუქცევია ურადლება, რაც მისი ცნობიერების მიღმა რჩებოდა, იგი პირველად შეხედავს ცას („ჩიკარა ჭე ამოვა“), პირველად ჩაფიქრდება თავის ცოდვებით დამთხმულ ცხოვრებაზე. ყოველივე ეს კარგააა შესწავლილი მედიცინაში, სახელდობრ, ტანტოლოგიაში. მხედველობაში მაქვს სიკვდილის წინ გამოკვლილი რვაქციები, რომლებიც ხშირად კომპენსატორუ-

ლი ხასიათია. იგივეზე მეტყველებს კლინიკური სიკვდილიდან დაბრუნებულთა საქციელიც.

აქვე მინდა შევხერად ელვრ ერთ ფსიქოლოგიურ გამჭირაობაზე, რომელიც მოჩანს კატერინას მკვლევარების განხეულებებაში და თავის დასახუტებას მოულოოს კრიზისალიტიკაში.

ცნობილია, რომ პირველი მკვლელობა, თვით უსასტიკეს ბოროტმოქმედზე კი ღრმა განცდის იწვევს. პირველი ყველაფერი ძნელია, შესაბამისად ოპერაში პირველ მკვლელობას თან სდევს დიდი პასაკალია.

მეორე მკვლელობა უფრო შემსუბუქებულია, თანაც ხაზი ესმება ზინოვი ბორისოვიჩის მაროლოლოლობას. იგი კარიაკატრულ სახეს იღებს და შესაბამისად ამ აქტის პოსტ სერიატუმიც პატარა სამკვლევარო მარშია. შემდეგ მკვლელობა კი მუსიკალური განხეულების გარეშე წარმოადგენილი, მხოლოდ ვერბალიზებულია.

„კატერინა იზმაილოვას“ გმირთა ფსიქიკის მრავალგანზომილებიან ინტერპრეტაციაზე ლაპარაკისას შეიქლება აღინიშნოს აგრეთვე ოპერის ჭვუფური პორტრეტები და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, განსაკუთრებით მღვდელი.

ამ შემთხვევაშიც ადგილი აქვს ყოფითი ენარების პაროდირებას და ბანალოობის მუშჩანობის ხარისხში აუვანას. ნეგატორი სახეების გალერეაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს შინაუმათა გუნდი — დატირება, რომელიც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესო მრავალწახანავანი ჭვუფური პორტრეტის შექმნის შესანიშნავი ნიმუშია და სამი ფსიქოლოგიური სიბრტეის კონტრაპუნქტუა აკვებული. ორქვებში წარმოდგენილი არაცნობიერი, ვოკალში მინიშნებული ქვეცნობიერი და ვერბალიზებული ცნობიერი პლასტები გადმოგვცემენ შინაუმათა სიტყვიერ ნაველსა და მათ შეუნდალს ხასარულს, ზინოვი ბორისოვიჩის გამჯავრებით გამოწვეულს.

მსგავსი ხერხებით იძერწება აგრეთვე მღვდლის სახე. იგი სხვისი ტრადიციასადმი აბსოლუტურად გულგრილი, ჰედონიზმის მიმდევარი „ფილოსოფოსია“, ამეტყველებული ნაწალური პოლახა და უაზრო ლიტერატურული ტექსტის შერწყმით.

„ცხოვრებით დიდი ნაწილი არ ემორჩილება ზუსტ სიტყვიერ განსაზღვრებას და გამოხატულებას“²² — წერს ცნობილი ამერიკელი ფსიქოლოგი სალიენი. სწორედ ეს სიტყვიერ გამოუთქმელი ელერს მოსტაკოვიჩის მუსიკაში და ამაში ვლინდება „კატერინა იზმაილოვას“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარე.

დავიწყებ ფიქრისა და მეტყველების იმ დიალექტიკით, რომელიც შესანიშნავადა წარმოდგენილი მოსტაკოვიჩის ოპერაში. სხვაგვარად რომ ვთქვა, ორკესტრში კოდირებული ფიქრი ყოველთვის წინ უსწრებს მომდევნო ეტაპზე განხეულებულ მის ვერბალიზაციას. „კატერინა იზმაილოვას“ ორკესტრი მეტყველებითი ინტონაციებით გაჭერებულ საოკრად მოძრავ სხეულს წარმოადგენს და აპოკრიფული ნახაზებისა და ნართაულების უზე მასალას გვთავაზობს. ამ მხრივ განსაკუთრებული ინტერესს იწვევს ბორის ტიმოფევიჩის მხრანებლური ფრაზების თავისებურება, რომელიც ჭერ ორკესტრში ინახება და მისი ფიქრის პროეცირებას ახდენს, ხოლო შემდეგ ვოკალში გადავლისას, ვერბალიზებული ფრის შთაბეჭდილება. აქვე უნდა გავიხსენოთ სერგეის ლექსიკაში შობილი ფრაზის

«Хорошо Вы тогда с мной боролись» (მესამე სურათში) წინ ორკესტრი გამოკრთალი მისი მიზნება ანდა იმავე გმირის კატერინასა წინდების გამოსართმევად მისვლისას (472)-ის წინ 2 აქტი) ორკესტრში გამოკეთილი რიტმულ-ინტონაციური მიკროფორმული, რომელიც სინეტკას ულტიმატუმში იღებს სათავეს და სერგეის გონებაში არტული სინეტკას მოთხოვნის პროცედურებს ახდენს.

სურია ოპერაში იხითი მომენტებიც, რადესაც ფიქრი და მეტყველება სხვადასხვა კრილი იკითხება, ეს მაშინ, როდესაც საქმე ეხება ცნობიერების აისბერგების მოქმედების სფეროს და მუსიკალური და ვერბალური მხარეების განშრევეებას.

„კატერინა იზმალოვასი“ ურადლებას იყურებს ფსიქოლოგიური თავების შექმნის სანტერებსო გზა. ასე მაკალიდა, ბორის ტიმოფევიჩთან პირველი დიალოგის შემდეგ კატერინას ფსიქიკის ქვეცნობიერ პლასტში ირკელება ფიქრი „თავად ხარ ვიითია“ ვადმოცემულ ერთადერთი ბგერის (d) ხაზგახშით. შემდეგ ვერად უფრო მოვანეზობთ, მეოთხე სურათში, მოწამლული სოკოს შემოტანისას კატერინა კვლავ ერთადერთი ბგერის ამჯერად (f) გამოცრთ ამბობს „ხაწამლავი ჩადუყარ მოხუცს“. ასე იქმნება ფსიქოლოგიური თავი თადე ფიქრიდან ქვეყანამდე გადაიქცეოლი.

ას კიდევ ტუთილის სიტუაციის ვადმოცემში საყრდენები, თავდაპირველად მეორე სურათში (112) მიხიწნელებული და ბოლის მეოთხე სურათში (250) და (267)-ის მეოთხე აქტიდან) ვამოაშარავებოლი.

მსგავს ევოლუციას ვანიცოდა ტუვებორის შესახებ ფიქრის ვადმოცემში ინტონაციები, რომელნიც აპოკრიფულ ნახაზ ქმნიან ოპერის მესამე სურათის საწყის სენსაში და ვამოკრთებან ორკესტრში კატერინას სიტუების („...და კლიტე კარბეზი“) შემდეგ. აღნიშნული ინტონაციების ვამოაბილს ვხვდებით მეოთხე სურათში საყუნაოში სერგეის დამწუვდებისას. ვვულისხმობ მეოთხეის ფრახას („საყუნაოში ჩახვეს სერგეი“) ფონად აქვრებოლ ვიოლინების მალდ რადგის რტში ჩამოკიდებულ ინტონაციას, რომელიც უწინადათითოს დემატერიალიზებული — და ფიქრის ასოციაციას იწვევს. ამ შემთხვევაში იგი სერგეის უფუფლებობის ვამო ვამოწვეული ფიქრის სინონიმია. შემდეგ, როდესაც ბორის ტიმოფევიჩი მიართმევს კატერინას მიერ მოტანილ მოწამლულ სოკოს, აღნიშნული ინტონაციები კვლავ უღერს ორკესტრში. ამ შემთხვევაში ვერბალური ხაზი ბორის ტიმოფევიჩის ფსიქიკის ცნობიერი პლასტის ვადმოცემის ახდენს, ხოლო საორკესტრო (კვლავ ვიოლინები) კი ქვეცნობიერში დალექილ ფიქრს იმის შესახებ, რაც მოხდა.

ცალკე საითხად შემოდება ვამოიოს ოპერაში მუსიკალური ალუზიების მიწვენლობა და აქედან ვამომდინარე, კიდევ ერთი ხაზი ვაიქიმოს ცნობიერების ნაკადთან. მხედველობაში მაქვს მესამე სურათში სერგეის პარტიაში მიწინებოლი შიფრი ონგინის ლექსიკასთან, რაც ხაზს უსვამს სავალანტერო გმირის წინაიდან ვამოსულ პერსონაჟთან მიმსგავსების შინაგან მცდელობას. აკრთევ სიტუებზე („ხვდამ შემიყურე“) იქიშება ფსიქოლოგიური თავი მადერის სინონიმია („სიმედრა დედამწუხე“) ხაზგამსულ საყაროსენულ ნადეკლთან. ეს ძალზე უურადსაღები ნართაულია ლაქიის მოჩენებითი ვანცდებიდან ზოგადსაკა-

ცობრიო ტრადიციის ხარისხში ავანალი, და კიდევ ერთი — ვამოსოვების სენსაში, რომელსაც ბორის ტიმოფევიჩისაგან იძულებული კატერინა ქმნის ერთგულების ხაზეიშო ფიცს სდებს, იქმნება მსგავსი ვანენის ლეგენდარის ფიცის სენსასთან. ამ შემთხვევაში ასოციაცია პარადირების მიწინით სდებს და ვაკართა წრეში დამკვიდრებული ცხოვრებისეულ წესების უბადრუკობაზე მეტყველებს.

„კატერინა იზმალოვასი“ დიდ მიწვენელობას იქმნე შოსტაკოვიჩისული დროისხვად სახებუად, რომელნიც, მართალია, რიგ შემთხვევაში სოციალური ფაქტორით ვანისახვდრებიან, მაგრამ ამხსთანევე მკვეთრად შორდებიან ამ უკანასკნელს და მარადეულობის კატეგორიაში ვადიან. სწორედ ასეთი სახეების სენსატიკქმნის ე. წ.: კომუტეს-სიმბოლოების, ინტონაციური რიტმული ფორმულების სახით ვამოქრწილს. ასეთია ძალდაობის, სიკვდილის და სიყვარულის მოტივები. თუ ვავუებთ ძალდაობის მოტივის გენეტიკურ ხაზს იგი მართა „ცხვირთან“ მივვივანს. „კატერინა იზმალოვასი“ აღნიშნული მოტივი ბორის ტიმოფევიჩის, პოლიციელთა და კატარღელების ზედამხედველის ლექსიკაში აღმოცენდება, ე. ი. ყველა იმ გმირის სამეტყველო ერთეულია, ვინც ოპერაში ძალდაობას ვანსახიერებს. შემდეგ იგივე მოტივი ვამოიკეთებს VII სიმფონიის შემოსვების ეპილოდში, VIII სიმფონიის ინტონაციის წყობაში და ბოლოს XV სიმფონიის პასაკალიში. ზოგჯერ აღნიშნული ფორმული ვამოხვლუბულია, ვამოაშარავებოლია (VII სიმფონია, „კატერინა იზმალოვასი“), ზოგჯერ კი შენიღბული (VIII და XV სიმფონიები). არა აქვს მიწვენელობა, თუ რომელი გმირის ლექსიკაში იხადეკრებს ეს მოტივი, იგი ყოველთვის ერთი და იგივეზე მივანინებებს.

ასეთია სიკვდილის მოტივიც. იგი პირველად აღმოცენდება კატერინას არიოზში „ტეკში“ (პარტ (495) ალტებისა და არფის ნანსთან მიხლდებოლუ ხმოვანებით, რომლის შორეულ პროტიპადაც მალერის ცილი „სიმედრა გარდცვილდ მავშეზზე“ მესახება. ნანას უანრის ამჯვარი ინტერპრეტაცია მომარგონებს რომანტიკულ ესენეტკას — სიკვდილის როგორც სიმშვიდის, მოხუნენის, საშარადისო ძილის აღქმით. აღნიშნული ინტონაცია სიკვდილის სიმბოლოს მიწვენელობას იქმნს და შემდგომ კვლავ გვხვდება შოსტაკოვიჩის XV სიმფონიის მეოთხე ნაწილში „თავისმკვლელი“. თუ ვავითვლიწინებთ იმ ვარემებში, რომ კატერინა იზმალოვას ბოლო არიოზი თითოველულობის კონსტატირების პრეამბულაა, მაშინ ვასაგებბ ხდება ამ ორი, ერთი შეხედვით თითქოსდა დუჟავშირებელი ნიშანსვების შინაგანი შილანობა.

ამ შრივ ვანსაკოთრებოთ სანტერუსთა პარტეიურის კიდევ ერთი, სრულიად სხვადასხვა ადგილი მიწინებოლი შიფრი. მხედველობაში მაქვს სერგეის მიერ კატერინასთვის ქმნის მოცელების ფიქრის ჩანერვას მომენტში (297) ორკესტრში ვამოქრთალი ნართაული, როგორც კატერინას ფსიქიკის სიღრმისეულ შრას იმ მღვრივ დინების მიწინებება, რომელიც თავის ტრადიციულ ძალას ბოლო მონოლოგის წინ მოთავსებულ საორკესტრო ეპილოდში (492) იქმნს.

აქვე უნდა აღინიშნოს სიყვარულის მოტივი „სირიოჟა! ჩემო კარგო! ჭერ „კატერინა იზმალოვასი“

შემდეგ VII და XIV კვარტეტებში აღდგომული და აღმზანურობის მიზნად აღდგომული.

ამრიგად, შოსტაკოვიჩის ოპერა „კატერინა იზმაილოვა“ მთელ რიგ შეხების წერტილებს ამჟღავნებს XX საუკუნის სააზროვნო პროცესებთან და ხედვის უამრავ კუთხეს გვთავაზობს. ჩემს მიერ შემოთავაზებული რაკურსი ერთ-ერთია და არა ერთადერთი და მას ისეთივე უფლებები გააჩნია, როგორც კიდევ ბევრს, მისგან სრულიად განსხვავებულს.

შენიშვნები:

1. Г. Орджоникидзе — Весна творческой зрелости, СМ, 1966, № 9.
2. И. Соллертинский — «Леди Макбет Мценского уезда». Д. Шостакович. Статьи и материалы. М., 1976.
3. В. Ферман — Оперный театр. М., 1961.
4. О. Фрид — Музыка, музыканты и музыкальные впечатления дирижера в Советской России. Парижская ежедневная газета (на нем. яз.), 1935, 21/1.
5. А. Острецов — «Леди Макбет Мценского уезда». СМ, 1933, № 6.
6. «Леди Макбет Мценского уезда» — Государственный академический Малый оперный театр. Л., 1934.
7. Творческая дискуссия в Ленинском Союзе советских композиторов. СМ, 1936, № 5.
8. Могучий талант могучего времени. СМ, 1966, № 9.
9. А. Шавердин — Путь советского оперного театра. СМ, 1936, № 3.
10. Из дневника А. Гольденвейзера, 1934, 28/1.
11. Сумбур вместо музыки — Правда, 1936, 28/1.
12. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., «Искусство», 1980.
13. იქვე.
14. А. Илиади. Природа художественного таланта, Советский писатель. М., 1965.
15. იქვე.
16. Ц. П. Короленько, Г. В. Фролова. Чудо воображения (Воображение в норме и патологии). Из-во «Наука». Сибирское отделение. Новосибирск, 1975.
17. Шостакович Д. «Екатерина Измайлова». Автор об опере. Советское искусство, 1933, 14 декабря.
19. Данилевич Л. Наш современник. Творчество Шостаковича. М., 1965.
20. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
21. ც. კოროლენკო, გ. ფროლოვა. დასახ. ნაშრომი.
22. იქვე.



კლასიკური პიესის რეჟისორული ინფორმაციების საკითხისათვის

კახა ტრაპაიძე

რეჟისორული ინტერპრეტაციის, როგორც შემოქმედის თვალთახედვაზე დამოკიდებული პროცესის და სპექტაკლის ერთ-ერთი ძირითადი დადგენილი ხერხის ჩასახვა თეატრალურ ხელოვნებაში, რეჟისორული ხელოვნების ცალკე სახეობად ფორმირების პერიოდში ზდება. ცნობილია, რომ პროფესიულმა რეჟისურამ თეატრში დაამკვიდრა წარმოდგენის მთლიანობაში გააზრება. რეჟისორები, რომლებმაც ლიდერის პოზიცია დაიკავეს და თავიანთი თეატრალური ესთეტიკა დაამკვიდრეს, მკვეთრად გამოხატული მხატვრული მსოფლმხედველობით მოვიდნენ თეატრში. რეჟისორის მხატვრული სამყაროს შესაბამისად სახე იცვალა დრამატულმა ნაწარმოებმაც. საჭირო გახდა სპექტაკლის ერთ მთლიან ღერძზე აგება, რეჟისორული პოზიციის შესაბამისი პრობლემურის ხაზის გამოკვეთა, სხვა პრობლემების უკან პლანზე გადაწევა ან საერთოდ ამოღება.

ასე ეყრება საფუძველი რეჟისორის მიერ დრამატული ნაწარმოების სცენურ ნაწარმოებად ტრანსფორმაციის პროცესს, რასაც რეჟისორული ინტერპრეტაცია ეწოდება. მაგრამ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ამ პროცესში მხოლოდ რეჟისორმა მიიღო მონაწილეობა. საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ფაქტორებთან ერთად რეჟისორის მხატვრული სამყაროს ინდივიდუალობა, სუბიექტურ და ობიექტურ ფაქტორთა იმ ურთიერთკავშირს ქმნის, რომელთაგან უნდა გამოვიყოს:

1. ობიექტური ფაქტორები, რომლებიც განისაზღვრება დრამატული ნაწარმოების შექმნის დროისა და კონკრეტულ შემთხვევაში სცენაზე მის განხორციელებას შორის არსებული დროის მონაკვეთის ხანგრძლივობით. სამყაროს დიალექტიკური კანონის თანახმად ეპოქათა სოციალურ-პოლიტიკური პირობების ცვალებადობა თავისთავად წარმოადგენს ნაწარმოების პრობლემათა აქტუალობისა და მათურებელთა ინტერესის სფეროს განსაზღვრულ ფაქტორს.

2. ობიექტურ ფაქტორთა ბაზისზე აღმოცენებული სუბიექტური ფაქტორები, რაც გულისხმობს რეჟისორის ინდივიდუალობაში სწორედ ამ ობიექტური ფაქტორების გარდასახვისა და ფორმირების პროცესს; საკუთარ ინდივიდუალურ ხედვას, პრობლემათა წრეს, თეატრალურ ესთეტიკას, რაც ჟანრულ-სტილურ თავისებურებებს შეიცავს, თავისთავად მოჰყვება დრამატული ნაწარმოების ახლებურად გააზრება.

ინტერპრეტაციის დროს რეჟისორი უპირველეს ყოვლისა ცვლის ფაქტების შეფასებათა სისტემას. ერთი და იგივე ფაქტი თუ მოვლენა სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სოციალურ პირობებში, სრულიად განსხვავებულად და შეიძლება ურთიერთსაპირისპირლად კი აღიქმება ადამიანების მიერ.

ინტერპრეტაციის განსაზღვრელი ფაქტორები ყველაზე უფრო თვალნათლივ და ხელშესახებად კლასიკური ნაწარმოების განხორციელების დროს იჩენს თავს. კლასიკურ ნაწარმოებს ძალზე ბევრი და რთული სიღრმისეული შრე გააჩნია, რომელთაგან რეჟისორი თავისი მხატვრული პოზიციის შესაბამისს გამოჰკვეთს. კლასიკური ნაწარმოები თავისი სირთულეებით და სიღრმით თეატრს შემოქმედებით პროცესში შეუზღუდავ, ფართო ასპარეზს აძლევს.

საერთოდ, ინტერპრეტაცია სპექტაკლის სახეობის განმსაზღვრელი ფაქტორია. ის განსაზღვრავს და განაპირობებს სპექტაკლს პირობათა ხასიათებსაც, სიუჟეტის განვითარების შინაგან სვლებსაც, პრობლემატიკასაც და წარმოდგენილის იდეურ ღირძსაც. ერთი სიტყვით, რეჟისორული ინტერპრეტაცია თანამედროვე თეატრში ის საფუძველია, რომელზე დაყრდნობითაც ხდება ლიტერატურული ენის თეატრის ენაზე ტრანსფორმაცია. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორულ ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს სპექტაკლის არა მარტო მიმართებას, არამედ სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთკავშირსაც.

თანამედროვე თეატრში ინტერპრეტაციის ორი ხერხი შეიძლება გამოვარჩიოთ: პირველს კლასიკური ვეწოდოთ, ხოლო მეორეს თანესუფალი. კლასიკური ინტერპრეტაციის დროს რეჟისორი პრობლემათა ურთიერთკავშირიდან გამოყოფს და აქცენტს ამხვილებს მისთვის საინტერესო, აქტუალურ პრობლემებზე და ხასიათებზე, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ხდება ნაწარმოების მხატვრული ბუნებიდან გამომდინარე, სადაც დატულია მისი ჟანრულ-სტილური მხარე. რეჟისორი ეძებს იმ ერთადერთ გასაღებს, რომლის საშუალებითაც შეიძლება ამოიხსნას კონკრეტული ავტორის კონკრეტული ნაწარმოების მრწამსი. ამ შემთხვევაში პირველად ამოცანას შეადგენს ავტორის სპეციფიური აზროვნების მიკვლევა და მისი ორგანული გადატანა სცენაზე.

თავისუფალი ინტერპრეტაციის დროს დომინირებს რეჟისორული თვალთახედვა, აღქმის ინდივიდუალობა, რომელიც უმეტესად ცვლის ნაწარმოების მიმართებას, სტილურ-ჟანრულ თავისებურებას. საკუთარი თეატრალური ესთეტიკისადმი ერთგულება განაპირობებს რეჟისორის მაქსიმალურ დამოუკიდებლობას ნაწარმოების ამოკითხვის დროს, საკუთარ პრობლემათა წრის შემოტანას ამ მის ძლიერ გაღრმავება-გამაფრებას თვით პიესაში.

რეჟისორული ინტერპრეტაციის | ორივე ხერხის ასეთი სახით ფორმირება რეჟისორული ხელოვნების ისტორიული განვითარების პროცესში მოხდა, თანდათან დაიხვეწა და ამჟამად კონცენტრირებული სახით წარმოჩინდა.

დღევანდელი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები, უპირველ-

ლეს ყოვლისა, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, შალვა გაწერელის და თემურ ჩხეიძის შემოქმედებაში გამოვლინდა. თუმცა საინტერესო რეჟისორულ და თეატრალურ ძიებებს მხოლოდ მათ შემოქმედებაში არ ვხვდებით.

თავისუფალი ინტერპრეტაციის ხერხს თანამედროვე ქართული რეჟისურის ოთხივე ლიდერის შემოქმედებაში ვხვდებით. მიხეილ თუმანიშვილი საერთოდ ამ გზის ერთ-ერთ დამფუძნებლად გვევლინება. მაგრამ ამჯერად ყურადღებას მხოლოდ რობერტ სტურუას და შალვა გაწერელის სპექტაკლებზე შევაჩერებთ. რადგან ამ რეჟისორთა შემოქმედებისათვის თავისუფალი ინტერპრეტაციის ხერხი უფრო ტიპურად იქცა. „ყვარყვარა“ — სამანწილანი სანახაობა პ. კაკაბაძის პიესების მიხედვით, ასეა დასათარებელი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის პროგრამა. რეჟისორი წარმოდგენის დაწყებამდე აცნობს მაყურებელს სპექტაკლის სტილისტიკის ზოგიერთ ნიშანს, გამოჰკვეთს იმ გარემოებას, რომ ეს არ არის მხოლოდ ერთ კონკრეტულ პიესაზე შექმნილი წარმოდგენა და ლიტერატურულ პირველწყაროში საგრძნობი ცვლილებებია შეტანილი. სანახაობის საფუძველი კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერია“, მაგრამ პიესას სერიოზული სახეცვლილება აქვს განცდილი. დამატებულია სცენა ბერტოლდ ბრეხტის „არტურო უის კარიერიდან“, ჩართულია მთელი რიგი ტექსტები თვით კაკაბაძის პიესებიდან. პიესის ასეთი სახეცვლილება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა: კაკაბაძის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი გეზი უპირველეს ყოვლისა ყვარყვარიზმის მხილება. ყვარყვარეს სახის ვარიაციებს ვხვდებით დრამატურგის სხვა პიესებშიც: ლიპარიტე კეოტე — „კახაბერის ხმალში“, ზარიტონი — „კოლმეურნის ქორწინებაში“, ძვალ-ძვალიჩი — „ცხოვრების ჯარაში“. ეს საშუალებას აძლევდა რეჟისორს სპექტაკლში ჩაერთო ამ პიესების ტექსტის გარკვეული ნაწილი და ყვარყვარეს ყველა უარყოფითი თვისება კრები-თად წარმოედგინა. მეორე ფაქტორი განსაზღვრა იმან, რომ მაყურებლის შეგნებაში

განზოგადდა ყვარყვარიზმი, რომელიც ყოველთვის ეტმასნება მაღალ იდეალებს და საკმარისია საზოგადოება ოდნავ მოდუნდეს, რომ მაშინვე წამოტივტივდებიან ყვარყვარიზ-

მის ნიარსახეობანი: ცრუპოლიტიკოსები, ცრუხელოვანი, დემაგოგები და სხვა. აქედან გამომდინარე, რეჟისორი ცვლადობაში ურს და ტოვებს მხოლოდ „ყვარყვარეს“, როგორც ყვარყვარიზმის სიმბოლოს. ჩოლო საზოგადოების პოლიტიკური აქტივობისაკენ მოწოდება სპექტაკლის მთავარი პათოსი ხდება. მესამე და ალბათ ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი, რომელმაც პიესის სახეცვლილება განსაზღვრა, ეს სტურუას თეატრალური ესთეტიკის სპეციფიკაა, რაც სწორედ 70-იანი წლების დასაწყისში ფორმირდება საბოლოო სახით და რის რეალიზაციაც სწორედ ამ სპექტაკლში მოხდა. სტურუამ სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერთშეჯავშირებით, ქართულ სანახაობრივ კულტურის ტრადიციებზე დაყრდნობით, ეპიკური თეატრის პრინციპების გამოყენებით, შექმნა ეგვიპტეში წოდებული შერეული ჟანრის საკუთარი სა-თეატრო მოდელი, რომლის მიხედვითაც განიცადა ტრანსფორმაცია კაკაბაძის პიესამ. ზემოთ ჩამოთვლილმა აქტორებმა თავის-თავად მოითხოვა თავისუფალი ინტერპრეტაციის ხერხი.

სტურუამ მიზნად დაისახა ყვარყვარე თუთაბერის კონკრეტულ მაგალითზე ეჩვენებინა საერთოდ პოლიტიკური ავანტიურისტის სახე. საამისო ელემენტებს კაკაბაძის პიესა იძლევა, მაგრამ ის მანც იმდენად ეროვნული და კოლორიტულია, რომ ამგვარი განზოგადება დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. რეჟისორმა წარმოდგენას საკარნავალო ფარსის სახე მისცა, ესე იგი, მოიფიქრა სპექტაკლის ისეთი ფორმა, რომელიც თავის თავში ამართლებს ყოველგვარ პირობითობას და ამ ფორმიდან გამომდინარე, თავისუფალი ინტერპრეტაციის გზასაც კაკაბაძის სატირულმა კომედიამ უანრობრივი ცვლილება განიცადა და იქცა საკარნავალო ფარსად. სტურუამ ყვარყვარეს საოცარი კარიერის ეტაპები ქრისტეს ბიოგრაფიის ეტაპებს დაუჯავშირა და ამით გაარღვია პიესის ლოკალური ჩარჩოები. ყვარყვარე ანტიპოდია ქრისტესი, ანტიქრისტეა, მაგრამ მაცხოვრის ნიღაბით მოველინება ხალხს. ქრისტეს შობისა და პირველი ქადაგების ასოციაციას იწვევს ყვარყვარე — ანტიქრისტეს სცენა ეკლესიაში, ორი ნათლისცემის პარალელია სცენები სევასტისა და გულთა-

მხესი, ქრისტეს იერუსალიმში შესვლისა — სცენა მენშევიკების მთავრობის სახელში. საიდუმლო სერობისა — სცენა მოწაფეებთან, ჯვარცმისა — სცენა სახრჩობელაზე ასვლისა. ბუნებრივია, ასეთმა პარალელებმა თამაშის საკუთარი წესი მოითხოვა. აქედან გაჩნდა მოხეტიალე დასის თემა, რომელიც წარმართავს წარმოდგენას. სტურუამ დასის ხელმძღვანელი, სპექტაკლის წამყვანი, ჩამოძონძილი „მაესტრო“ (ჯ. დალანიძე) და პატარა მომღერალი ბიჭუნა (ნ. სარაჯიშვილი) შემოიყვანა პიესაში, რომლებიც ექსპოზიციანია აცნობენ მაყურებელს მათი თეატრალური კოლექტივის ესთეტიკურ კრედიტს: — „მამა, ჩემო დასო, მიწიერ ცოდო-მადლის კანონებს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“.¹ ამავე დროს მათი გამოჩენა უკვე მიანიშნებს მსახიობთა თამაშის წესზე. „მოხეტიალე დასი თავის სპექტაკლს იწყებს ეკლესიაში, ისევე, როგორც შუა საუკუნეებში, წმინდანების ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდის ამსახველი ლიტურგიული დრამები თამაშდებოდა“.² რობერტ სტურუა თავიდანვე რთავს მაყურებელს ქრისტეს ბიოგრაფიისა და ყვარყვარეს კარიერის ასოციაციურ, ოღონდ ანტიპოდურ სამყაროში.

ყვარყვარეს სახის რეჟისორული ინტერპრეტაციის ძირითად ამოსავალ წერტილად იქცა ის, რომ ავანტიურის საზოგადოების სათავეში მოქცევა შემთხვევითობა კი არ არის, არამედ თვით ყვარყვარეს მიერ გაზომილი, აწონ-დაწონილი, ზუსტად მოფიქრებული და გათვლილი შეგნებული აქტია. ამ პოზიციიდან გამომდინარე მოხდა ყვარყვარეს მხატვრული სახის გლობალიზაცია და ტრანსფორმაცია. რეჟისორმა ჩამოაშორა პიესას ფოლკლორის გულუბრყვილობა და რეალობის კონკრეტულობა. მისი ყვარყვარე ყველა დროებასა და ქვეყანაში იდგამს ფესვებს. სპექტაკლში ყვარყვარის მიმსოფლიო მასშტაბით არის გლობალიზებული. იგი განუწყვეტლოვ იცვლის სამოსს, მაცხოვრის კვართს ჯარისკაცის ფარაჯაში ცვლის, ეროვნული გმირის თეთრ ნაბადს — ინტერვენტის ხაკისფერ მუნდირში, აღმოსავლურ კიმონოს — კვლავ მაცხოვარის კვართში. ყვარყვარეს მოქმედების არე განუსაზღვრელია, სადაც კი შესაფერ სიტუაციას ნახავს, მის ტალღაზე გადაერთვება და საზოგადოების თავში მოექცევა. ასეთ სიტუა-

ციას კი სწორედ საზოგადოების ინერტულობა, მისი აპოლიტიკურობა და ყურადღებრივ მოდუნება ქმნის. ეპიკურთ თეატრის საზოგადოებრივი აქტიურობის მეტროპოლიტენის ორგანულად გამოიკვეთა სპექტაკლში. სტურუასა და რამაზ ჩხიკავაძის ყვარყვარე განსაკუთრებულ ადლოს იჩენს სიტუაციის შეგრძნებასა და შეფასებაში. ამას რეჟისორი პირველსავე სცენაში გვიჩვენებს. ეს სცენა ღრამატურგს პიესაში არა აქვს. სტურუამ კიდევ ერთი მოქმედი პირი გადმოსწია რეჟისორს პლანზე. ეს არის ხალხი, მაგრანს იგი უსახური ბრბოა, უინდივიდო. ერთფეროვანი მასაა, რომელმაც თავისი უმოქმედობითა და უუნარობით შეუმზადა ნიადაგი ყვარყვარეს აღზევებას. სწორედ ასეთ შიშისაგან გონდაკარგულ ბრბოს დაინახავს სცენაზე პირველი შემოსვლისას ყვარყვარე, დაინახავს, უცებ შეაფასებს სიტუაციას და გაკრება. რამდენიმე წუთში კი მაცხოვრის კვართში გამოწყობილი მესიასავით მოველინება ხალხს. „სულ ასე უნდა იწაწალოთ უთაურებო? თქვენი კაცად განდობა არ იქნა და არ მოხერხდა“. პიესაში კაცუტასა და ქუჩარასადმი მიმართული ყვარყვარეს ეს სიტყვები ბრბოსკენ წარმართა რეჟისორმა. სტურუა მონტაჟის საშუალებით ზუსტ აზრობრივ აქცენტს აკეთებს. ყვარყვარემ უკვე კულისებში მიიღო გადაწყვეტილება და „უთაურებს“ თავის თავს სთავაზობს მეთაურად. რამაზ ჩხიკავაძის პერსონაჟი შინაგანი რწმენით, იდეალუბით, სავანგებო მნიშვნელობით, ექსტაზით წარმოთქვამს უბრალო სიტყვებს გვირაბის გაყვანის თაობაზე. ხალხს მიმართავს, სურს გაიყოლიოს „გვირაბით“ დიდებისკენ, მაგრამ ყვარყვარეს პირველი ცდა მარცხით მთავრდება. ხალხი მხოლოდ იმას მიჰყვება, ვისაც ძალაუფლება აქვს ხელში და ყვარყვარეც იგრძნობს, ვის ხელში გადავა ძალაუფლება უახლოეს მომავალში. ყვარყვარე შეგნებულად გაუცვლის ტანსაცმელს რევოლუციონერ სევასტის, სწორედ შეგნებულად და არა შიშითა და გულთამაზეს ხათრით, როგორც ეს პიესაშია. იგი „რევოლუციისათვის წამებულ რაინდად“ იქცა. რობერტ სტურუა გვიჩვენებს საოცრად მეტყველ და საინტერესო მეტაფორას: ვაითამაშებს მიზანსცენას, რომელსაც პირობითად (რევოლუციური დროების აკვანში ყვარყვარეს დაბადება შეიძლება ეწოდოს.

მიქელანჯელოს „სიქსტის კაპელის“ ფრაგ-
მენტი, ღმერთის მიერ ადამის გაცოცხლება.
სულის შთაბერვა თამაშდება სცენაზე იგივე
პლასტიკური ნახატი, მაგრამ ღმერთი აქ
სევასტია, რევოლუციური დროებაა, ხოლო
ადამი კი — ყვარყვარე და საერთოდ ყვარ-
ყვარიზმი.

გარეგოლუციონერებულ ყვარყვარეს და-
იპერენ, ჩამოხრჩობას უპირებენ. „გმირი“
შედრკება და უკან დაიხეხს, „პოზიციას დათ-
მობს“, მაგრამ მაინც აიძულებენ ავიდეს
ეშაფოტზე. ყვარყვარეს ყულფი ვერ მისწვ-
დება; რადგან სწორედ ამ მომენტში იწყება
მისი დრო. რევოლუცია მოხდა და მეფე და-
ახვს. ტრიბუნაზე შემდგარი რევოლუციის
მესია კი სიტყვით მიმართავს ხალხს: რადიოთი
ათავად ვაძლიერებული ხმით — „მრავლის
ქარიშხლის და მენის დამტეხელ საუკუნეთა
გადამტანო, ბოლოვამს ბედით შეესწარით
მძღაერის და სასტიკის მტრისაგან ჭირსა
შემოწერილს“ — პიესა „კახაბერის ხმალი-
დან“ ამოღებული ნაწყვეტის ამ ნაწილს მშვი-
დად ამბობს „განსწავლული“ ყვარყვარე.
შემდგომ ექსტაზში შედის: „და დღეს ყვარ-
ყვარემ, ხმით ვაბუყმა, მოხუცის სიბრძნით,
უშრებდი დეაწლით ბორბტება უკუაქცია,
განწმინდა მომხდურ მტრისაგან მთელი კავ-
კასიონი, დაამხო მათი ძლიერება, დაატყვე-
ვა და წარმოგიდგინათ დასათრგუნად ბნელნი
მტარვალნი, ეის ბილწ თავებზე გადაიქცა
მწარე დაცივად ოქრის გვირგვინი“. ყვარ-
ყვარე გუმანით გრძნობს, დროა ეროვ-
ნულ გმირად მოველინოს ხალხს. ლოცვის
ხმით ამთარებს თავის სიტყვას ახლად გა-
მომცხვარი ეროვნული გმირი: „უგალობეთ
ჩვენსა ყვარყვარეს, ვით უგალობდნენ ძვე-
ლად დავითს გოლიათს, მძლეთამძლეს“. რე-
ჟისორი ყვარყვარეს მიერ წარმოთქმული
სიტყვის საშუალებით ამხელს პოლიტიკური
ავანტიურისტის თვისებას, საკუთარი პიროვ-
ნების გარშემო შექმნას იდუმალებითა და
მოჩვენებითი მოწამებრივი აქციით აღსავ-
სე სამყარო, რომლისაც სჯერა უსახურ
ბრბოს.

სტურუა ვგაჩვენებს, რომ ყვარყვარე
დროებათა ცვალებადობის მიხედვით იცვ-
ლის სამოსს. ეს მხატვრული მეტაფორა თა-
ვის თავში ორ აზრობრივ დატვირთვას ატა-
რებს. პირველ რიგში რეჟისორი გამოკ-
ვეთს ყვარყვარეს უნარს, ინტელიციას, აღ-

დოს, ყველა დროს აუწყოს ფეხი. ხოლო
მეორე მხრივ კი გვიჩვენებს, რომ მას ყო-
ველ ეპოქაში, ნებისმიერ ქვეყანაში, ^{ქვეყნებში}
და ჰყავს თავისი პროტოტიპები. ^{პროტოტიპები}
ყოველთვის, ყვარყვარემ კვლავ ზუსტად იგ-
რძნო დროის ცვალებადობა. საკუთარი ჯა-
რის წყალობით დიდი ძალა იგდო ხელთ და
ამიტომაც შეუძლია გადაინაცვლოს სხვა
ბანაკში. ინტერვენტი გენერლის ხაკისფერი
სამხედრო მუნღირით ევლინება ყვარყვარე
საქართველოს, დროებით მთარობას. რეჟი-
სორი კვლავ მიმართავს სახარებასთან პარა-
ლელს და გვიჩვენებს ყვარყვარე-ანტიქრის-
ტეს ბუნებას. დროებითი მთარობის წარ-
მომადგენელი ემბაზში ფეხებს დაბანს
„გმირს“. ტიტე ნატუტარს საყაყეზე გაშო-
ტილს შემოიტანენ სცენაზე, „როგორც
მკედართან გათანაბრებული მმართველობის
უუნარობის სიმბოლოა“.³ სწორედ ტიტეში
იპოვის ყვარყვარე ყვარყვარიზმის იდეის
თეორეტიკოსს.

წარმოდგენაში ერთმანეთს შეხვდნენ ბრეხ-
ტისა და პოლიკარპე კაკაბაძის ნაწარმოებე-
ბი. ნაწყვეტი „არტურო უის კარიერიდან“
ზუსტად ჩაჯა სტურუასეული სპექტაკლას
სტილისტიკაში. „ყვარყვარე არ არის უცხო
არტურო უის ხასიათისთვის, რომელშიც
ცხადლივი შტრიხებით სუნთქავს დიქტატო-
რის პიროვნება — ხალხის მბრძანებლად
მოვლენილი ხალხისავე მტრი“.⁴ წამყვანე-
ბი საზეიმოდ აცხადებენ და სცენაზე ბრეხტი-
სა და კაკაბაძის სურათები შემოაქვთ. ყვარ-
ყვარე — არტურო უი—ყანრი ლოლაშვილის
ტიტე ნატუტარის ხელმძღვანელობით სწავ-
ლობს დიდებულის ნაბიჯებით სიარულს, აშუ-
შავეებს დოაზროვნის პოზას, ეუფლება ორა-
ტორულ ხელოვნებას. რეჟისორი გვიჩვენებს
თუ როგორ ქმნიან პოლიტიკური ავანტიურ-
ისტები პოლიტიკური მოღვაწის გარეგნულ
პორტრეტს. რობერტ სტურუა ეპიკური თე-
ატრის პრინციპებს იყენებს სპექტაკლში:
„სახრჩობელაზე დაკიდებული ყვარყვარე
თვალყურს ადევნებდა სამხედრო შტაბის
არეულობას. კომენტარს უკეთებდა მოვლე-
ნებს, აზრს გამოთქვამდა. „გაუცხოების
ფეჟქტი“ განსაკუთრებული სისრულით სწო-
რედ ამ სცენაში გამოქვლინდა“.⁵ ამდენად,
აზრობრივად და სტილისტურად სპექტაკლი-
სათვის გენეტიკურად ახლობელიც კი აღ-
მოჩნდა ნაწყვეტი ბრეხტის პიესიდან.

ყვარყვარეს მოწაფეები გამოუჩნდებიან. ყოველ მათგანში პატარა ყვარყვარეს სული ჩასახლდება. რეჟისორი თავის თავზე იღებს დრამატურგის ფუნქციას და აკეთებს დრამატურგის სვლას, რომლითაც ძალაუფლებისაკენ ლტოლვისა და ყვარყვარის გავრცელებული სნეულების პრობლემატიკა წინა პლანზე გადმოაქვს. მოწაფეები თვითონ დაიწყებენ ბრძოლას ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. ყვარყვარე კომონოს ჩაიცვამს. ტანტისათვის ხელჩართულ ბრძოლაში ტანსაცმლის საშუალებით მინიშნებასთან ერთად რეჟისორს აღმოსავლური თემაც შემოაქვს. ყვარყვარე ჭკუით აჯობებს მოწაფეებს. იულიუს კეისრის მკვლელობის სცენას გაითამაშებს. და როცა კაკუტა-ბრტუსი ყვარყვარე-კეისარს დაშნას ჩასცემს, პაროდულად გაისმის კეისრის ცნობილი ფრაზის ირონიზირებული ვარიანტი — „კაკუტ შენცა?!“ ტანტზე კი უკვე ზედახორა გაიმართება. პატარა ყვარყვარეები ძალაუფლებისათვის ებრძვიან ერთმანეთს. ყვარყვარე კი ამ სვლის საშუალებით არწმუნებს მოწაფეებს შეთქმულების უახრობაში, რადგან უმტკიცებს საკუთარ პირობულ სიძლიერეს. იგი კვლავ აღდგება და ეროვნული გმირის ნიღაბს მოიარება. „ხალხს მიუვალერსებ, სუფრას სუფრაზე მივადგამ, პატრიოტულ სიტყვებს დავაფრქვევ. რა მენაღვლება, მეც შევიყვარებ სამშობლოს, თუ ჩემთვის სჯობს“.

ყვარყვარე კვლავ ახალი დროების ზღურბლზე აღმოჩნდა, ბოლშევიკების არმია მიუახლოვდა. ვაცემის ეშინია და „ჩიტის სიკვდილის“ გულისათვის ტიტე ნატუტარსა და მოწაფეებს ციხეში ჩაყრის. მაგრამ იგი უკვე განიძარცვა ყველა ტანსაცმლისაგან, მისი არსი გაშიშვლდა. გმირული სიკვდილი მოინდომა და ამიტომ გოლგოთის გზას გაუდგა, მაგრამ ძალით ჩამოგლეჯენ ჭვარცმოდან და სანაგვე ყუთში ჩაქედავენ. როგორც უვნებელ პიროვნებას. ეს ყუთი კი სპექტაკლში თავიდან წისქვილის ფუნქციას ასრულებდა. სწორედ იმ წისქვილისა, საიდანაც ყვარყვარემ „გვირაბიდან“ დიდებისაკენ დაიწყო ზესვლა. ასე რომ, მინც ყოველ წუთშია მოსალოდნელი ყვარყვარეს ახალი დაბადება. ხალხი გმირს ელოდება, გმირი კი არ ჩანს. რობერტ სტურუა აკეთებს რეჟისორულ სვლას, რომელიც ცვლის კაკაბაძის პიესის ფინალს: ყვარყვარე ახლად დაბა-

დება და კვლავ გმირად, მესიად მოეჩინება ხალხს. შეიკრა ციკლური განვიითაობა წრე. რობერტ სტურუა მუდმივი სეფექტუალური მთუწოდებს საზოგადოებას, ტანსაცმლის პრობლემა მხოლოდ ერთი გამარჯვებით ვერ გადაიჭრება.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ყვარყვარე ფეხშიშველაა. ეს ისევ ერთგვარი დაპირისპირების ხერხია ქრისტეს ცხოვრებასთან მაგრამ ყვარყვარეს სიშიშველე მისი შინაგანი არსის გამოხატველია. იგი არ იცვლება, გმირი კი არ ჩანს, რომ მას ნიღაბი ჩამოგლეჯოს. რეჟისორული მეტაფორა ნათლად და საინტერესოდ იკითხება: მიუხედავად იმ სიმძლიერის, რომელსაც ყვარყვარემ მიიღწია, იგი მაინც ნაცროდან არის წარმოშობილი და ვერასოდეს ვერ მოწყდება თავის ძველ სამყაროს, რომელიც მის სიშიშველეშია საცნაურყოფილი.

კაკაბაძის პიესა შეიცავს ადგილებს, რომლებიც სტურუას სწორედ ასეთი სტილისტიკისა და ფორმის სპექტაკლის ამოსავალ წერტილებად იქცა. ტიტესა და ყვარყვარეს დიალოგში ნატუტარის ამბობს: „როდესაც ეს იდეალისტური სამეფო აშენდება, ადამიანებს იმდენი სიხარული ექნებათ, რომ სიკვდილით სასჯელს მხოლოდ ტირილის წინააღმდეგ შემოვიღებთ. ყველა ჭვარს ეცმება ხალხისათვის და ჩვენს სურათებს ოჯახებში ჩამოჰკიდებენ იმის ნიშნად, რომ ჩვენ მათი მიწიერი ცხოვრება გავაზეციურეთ“. ეს სიტყვები ერთგვარ საშუალებას იძლევა ყვარყვარეს კარიერისა და მესიის ცხოვრების ურთიერთდაპირისპირებისა. „ახლა, ცოტა ბოლშევიკურ ლაპარაკში მინდა გაწავა, შენ ვერ მასწავლი?“ — ყვარყვარეს გულთამზესადმი მიმართულ ამ სიტყვებში „არტურო უის კარიერიდან“ გადმოტანილი სცენის ლოგიკურობა და გამართლება შეიძლება მოკეპნით.

„ხალხი თავისი მტერია თუ არ მომწყემსე უჭკუო საქონელივით ხრამში გადავარდება... თუ შნო გაქვს, ჯოხს თვითონ მოგცემს, ოღონდ ძალიან ჭკვიანად უნდა დაარტყა“. ყვარყვარეს ასეთ „მსოფლმხედველობრივ“ პოზიციას მასის შესახებ ჰიტლერის მოსახრებებთან გაჩნია გარკვეული ურთიერთკავშირი. „ფართო მასები გამსჭვალული არიან ქალური საწყისით. მათთვის ვასაგებია მხოლოდ კატეგორიული „პო“ ან „არა“...

მასებს სჭირათ ადამიანი „კირასირების“ ბეგთარიანი ჩექმებით, რომელიც იტყვის — აი, ეს გზაა სწორი!...“ ამბობდა ადოლფ ჰიტლერი. ძალზე ბუნებრივი ჩანს ამის შემდგომ სპექტაკლში ვავლებული პარალელები ყვარყვარესა და სხვადასხვა ეპოქის დიქტატორებს შორის.

პიესის ფინალში ყვარყვარე იმედს გამოთქვამს და თან იმუქრება „მე კიდევ ავტოკრატელი“ ბუნებრივია, დრამატურგის მიერ გატარებული ეს აზრი სტურუას რეჟისორული კონცეფციის ზუსტი შესატყვისი გახდა და მან პრაქტიკულად განახორციელა ყვარყვარეს აღწევების სცენა, მითუმეტეს, რომ არც ჩვენი თანამედროვე საზოგადოება ბოლომდე გათავისუფლებული ყვარყვარეზმის ვნებისაგან...

ქართულ მიზარდ მყურებელთა თეატრის სცენაზე 1982 წელს განხორციელებულ სპექტაკლ „ირინეს ბედნიერებაში“ აშკარად შეიგრანობა პიესის ძირითადი აქცენტების გადანაცვლებს ტენდენცია. მაგრამ რეჟისორ შალვა გაწერელის ინტერპრეტაციის გადაადგომებამ პრობლემატიკური ცვლილებაც გამოიწვია და სიტუეტური ქარვის ტრანსფორმაციაც. თავისუფალი ინტერპრეტაციის ზერზი, რაც დავით კლდიაშვილის პიესაზე მუშაობისას გამოიყენა გაწერელიამ, მისი მხატვრული პოზიციით იყო განპირობებული.

დავით კლდიაშვილის პიესაში პრობლემათა ორი შრე იკითხება. ძალდატანებითი ქორწინების პრობლემა პიესის ძირითად წარმმართველ ხაზს წარმოადგენს. ფილიპე ბარბაქაძის სურვილს თავადის შვილზე გაათხოვოს თავისი ირინე, ტრაგიკული შედეგი მოჰყვება. ეჭვის ავადმყოფობით შეპყრობილი აბესალოსა და ირინეს უნდობლობაზე შექმნილი ოჯახი ამსოლუტურად დაირღვევა. აბესალო ხანკლით ეძგერება ცოლს. მოჩვენებითი ბედნიერება პიროვნების ტრაგედიადა იქცევა. ფილიპე ბარბაქაძის მიერ შვილის გათხოვება—მის დანაშაულად. მაგრამ ეს მხოლოდ პრობლემის ერთი მხარეა. დავით კლდიაშვილი დამნაშავეს მარტო ფილიპე ბარბაქაძისა და აბესალო სალამთაძის სახეებში არ ეძებს. მწერალი მთელ იმ საზოგადოებას ადანაშაულებს, რომელმაც ხელი შეუწყო აბესალოში ეჭვის ჩასახვასა და გაღვივებას. საზოგადოების, როგორც ტრა-

გიკული დანაშაულის მონაწილის პრობლემათა ის მეორე ძირითადი შრეა, რომელიც პიესაში პრობლემისა და დრამატურგის სახეობის განმსაზღვრელია.

შალვა გაწერელის სპექტაკლში სწორედ საზოგადოების, როგორც დანაშაულში მონაწილის პრობლემა აინტერესებს, მაგრამ იგი საზოგადოებას დანაშაულის თანამონაწილედ კი არ თვლის, არამედ მის განმსაზღვრელად. სწორედ მას მიიჩნევს რეჟისორი უპირველეს დამნაშავედ აბესალოსა და ირინეს ოჯახურ ურთიერთობაში გაჩენილი ბზარისა: ჭორის გავრცელება, თავშეუვალებლობა, უბასუხისმგებლობა, სამარცხვინო დონემდე მისული ცნობისმოყვარეობა, სიტუაციის შეფასების უუნარობა, საკუთარ ეროვნულ თვისებებზე უარის თქმა დამახასიათებელია იმ საზოგადოების წარმომადგენლებისათვის, რომლის ფუნქცია და როლი ძალზე გაზარდა სპექტაკლში გაწერელიამ. რეჟისორის ინტერესთა სფეროში მოექცა დაკნინების გზაზე მდგარი საზოგადოების ხელშეწყობითა და დაჩქარებით წარმოქმნილი ორი ადამიანის ურთიერთკავშირის რღვევის პროცესი და არა ძალდატანებითი, უსიყვარულო ქორწინების ტრაგიკული განწირულობის თემა. ბუნებრივია, პრობლემატიკური და თემატიკური აქცენტების ასეთმა გადასაცვლემამ პიესის ტრანსფორმაცია მოითხოვა. ძალდატანებითი და უსიყვარულო ქორწინების პრობლემამ დღევანდელ ცხოვრებაში ერთგვარად დაკარგა თავისი აქტუალობა. იდეურ-თემატიკური ღერძი, რომელზეც აიგო სპექტაკლი, განსხვავებულ პრობლემებს მოიცავს. ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი, რომელმაც განსაზღვრა რეჟისორის ინტერესი დავით კლდიაშვილის ამ პიესისადმი ალბათ, პიროვნების დამოუკიდებლობის დაცვის პრობლემა გახლავთ. პიესაში ირინე და აბესალო ტრაგიკული დანაშაულის განმსაზღვრელებად გვევლინებიან. გაწერელია დანაშაულის მსაზღვრელად და თანამონაწილედ იმ საზოგადოებას მიიჩნევს, რომელმაც დაარღვია პიროვნების სუვერენობის უფლება. რეჟისორმა საზოგადოებრივ-ეროვნული პრობლემები გადმოიტანა წინა პლანზე, რამაც გამოიწვია როგორც თემატიკური, ასევე სიტუეტური ცვლილებანი. დიდი ცვლილება განიცადა აბესალოს მხატვრულმა სახემ. ირინეს უბედურება აბესალოს ტრაგედიადა იქ-

ცა. ალევო მხარობლიშვილის მოქმედი პირი პიესისაგან განსხვავებით აღარ არის იმ პულსური და ფეთქებადი პიროვნება. ირინესადმი მის ლტოლვას გარკვეულად მყარი საფუძველი გააჩნია და არ შეიძლება მივიჩნიოთ დროებით გატაცებად. აბესალო ტრაგიკულად განიცდის მასსა და ირინეს ურთიერთობაში აღმოცენებულ განხეთქილებას, რაც სპექტაკლში ერთგვარად გაპირობებულა საზოგადოების ცხოვრების წესის შედეგად. შალვა გაწერელია ცვლის პიესის ფინალს და სპექტაკლში მომხდარ დრამატულ კოლიზიებს აბესალო სალამთაძის სიციცხლე შეეწირება. აბესალო თვითონ ხდება საზოგადოების მსხვერპლი, რომელიც ამ დანაშაულს გაუთვითცნობიერებლად, ინსტინქტურად სჩადის. მაგრამ სწორედ ამ ინსტინქტურობასა და გაუთვინობიერებლობას თავისი მკაცრი ლოგიკა გააჩნია, რაც სპექტაკლში სრულიად კანონზომიერ მოვლენაში გადაიზრდება და რასაც სწორედ საზოგადოების ცხოვრების წესი განსაზღვრავს. პიესაში მოქმედებენ სტუმრები — ყმაწვილი კაცები და ქალები — ერთგვარი უსიტყვო პერსონაჟები. ისინი გაწერელიამ ძალზე თავისებურად და საინტერესოდ გააცოცხლა სცენაზე. რეჟისორმა შექმნა საზოგადოების ერთგვარი განზოგადოებული სახე, რომელიც მხოლოდ ქმედების საშუალებით მეტყველებს სპექტაკლში. ყმაწვილი კაცებისა და ქალების მაგივრად ყოველი ასაკისა და საქმიანობის ადამიანს შეხვდებით. თითოეულ მათგანს თავისი კონკრეტული ფუნქცია და ამოცანა გააჩნია. გაწერელიამ ახალგაზრდა ყმაწვილკაცები და ქალები, ყველა ჯურის ჩინოვნიკები, სხვის ხარჯზე მაცხოვარი ფუქსავატი, ჭორიკანა ადამიანები, მღვდელი, რომელიც რწმენის დაკარგვისა და ზნედაცემულობის სიმბოლოს უფრო წარმოადგენს ვიდრე მართლმსახურების განსახიერებას, საზოგადოების ერთ მთლიან კრებით სახეში წარმოგვიდგინა. რეჟისორმა შექმნა სამყარო, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციითა და სახით გვხვდება დავით კლდიაშვილის მთელ შემოქმედებაში. სპექტაკლში ნაჩვენებმა საზოგადოებამ საკუთარი ეროვნული თვისებები დაკარგა და სხვათა დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები მექანიკურად გადმოიღო: ქართულ სუფრაზე დიდი სამოვარი დგას, ქართული ცეკვების ნაცვლად უცხოური

ვალსებითა და მახურკებით ირთობენ თავს. ჯვრისწერის დროს ქართული საგადგომლო მარშითაა შეცვლილი, სიღარბის მხედრობა მარალა. ეროვნული თვისებების თუნდაც გარეგნული დეგრადაცია შინაგან გამოფიტვას იწვევს, რადგან გარეგნული შინაგანის ერთი ერთი უმთავრესი განმსაზღვრელი ფაქტორია. სწორედ ასეთი გამოფიტვისა და გადაგვარების შედეგია უუნარობა და უპასუხისმგებლობა, დაწვრილმანება, უადგილო ცნობის-მოყვარეობა, ჭორიკანობა. ეს თვისებები აერთიანებს სპექტაკლში რეჟისორის მიერ ნაჩვენებ საზოგადოებას, მაგრამ ალბათ უმთავრესი თვისება, რომელიც დანარჩენთა მსახურულად გვევლინება, მაინც თითოეული მათგანის უფუნქციობა, დანიშნულების გაურკვევლობა გახლავთ. საზოგადოების თითოეული წევრი განუწყვეტილად მოძრაობასა და წრიალშია. ეძებს გასართობსა და სალაპარაკოს. თითქოს ეშინიათ სცენის უკან კედელზე დახატული დიდი ღია თვალივით რაიმე არ გამოჩნეთ და გამოეპაროთ. შალვა გაწერელიას ისე აქვს აწყობილი მიზანსცენები, რომ მთელი სპექტაკლის მანძილზე აბესალო და ირინე არცერთხელ არ რჩებიან მარტო. არადა მათ ძალზე ბევრი რამ აქვთ ერთმანეთში გასარკვევი. გრძნობისა და ურთიერთობის რკვევის გზაზე მოქმედ პირებს ყოველთვის ვინმე ეღობება წინ. ჭორწილის დღესაც კი, მათ მარაში მოსამსახურე ბიჭი ადევნებს თვალს. განუწყვეტილ იგრძნობა მესამე ადამიანის არსებობა, რომელიც ერევა ირინესა და აბესალოს პირად ცხოვრებაში, ხელს უშლის ურთიერთსიძმათიის გავლივებას თუ ურთიერთბატისციემის, სიყვარულის გრძნობის წარმოშობას. ამაში არა მხოლოდ პავლე როდამაშვილია (თ. შამთაძე) დამნაშავე, კულისიდან კულისამდე რომ დააბიჯებს წიგნით ხელში, კრიტიკულ სიტუაციაში კი გაბრაზებას წიგნის მტკიცე გადაშლითა და ჩახედვით გამოხატავს. სპექტაკლში მისი ოდნავ პაროდირებული მხატვრული სახე ვერავითარ კონკურენციას ვერ უწევს ახოვან, მოხდენილ და ვაჟაც აბესალო სალამთაძეს. ეს მესამე ადამიანი სწორედ ის საზოგადოებაა, რომელიც ყურადღების გარეშე არ ტოვებს არც-

ერთ წვრილმან ნაბიჯს. იგი ბაღებს ვიქტორისნაირ ადამიანებს — „ქვეყნის მესაიდუმლებს“, რომლებიც თითქოსდა ანეიტრალუბენ კონფლიქტურ სიტუაციებს, ცდილობენ ყველას ასიაშოვნონ, დაეხმარონ, სინამდვილეში კი ერთი სურვილი და მიზანი ამძრავებთ: საკუთარ საზოგადოებრივ ფუნქციასა და დანიშნულებას მოკლებულნი ამის კომპენსაციას ყველა საქმეში ჩარევით ცდილობენ, რათა მათ გარეშე არაფერი არ გაეკეთდეს და არაფერი არ ითქვას. ვიქტორი ქმნის საჭირო ადამიანის ილუზიას და ამაში პოულობს თავისი ენერჯის რეალიზაციას.

მოგონილი ამბავი და ჭორი თავისას შერევა, უკიდურესობამდე ართულებს ირინესა და აბესალოს ურთიერთობას. ა. მახარობლიშვილის აბესალოს სუფრაზე შეურაცხყოფას მიაყენებენ. შინ მოსულს ბარბაქაძეების ნათესავი დახვდება, შემდგომ ფილიპე (ნ. ცერცვაძე). ეახლება ამბის გასარკვევად და თან როდამიშვილს მოიყვანს, რომელიც ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მასსა და ირინეს შორის არაფერი არ მომხდარა. ვერცერთი მათგანი ვერ აფასებს ზუსტად სიტუაციას და საწინააღმდეგოდაც კი იქცევიან. ეს წონასწორობიდან გამოიყვანს აბესალოს. მისი ხილვები გაგრძელდება: ტანსაცმელშემოპარცული ირინე ვალს¹ ცეკავს როდამიშვილთან ერთად. აბესალო იმით განსხვავდება საზოგადოების დანარჩენი წევრებისაგან, რომ მასში მაინც შემორჩენილია ერთგული სიამაყისა და საკუთარი პატივისცემის ჯრძნობა. სხვათა მიერ შეთხზულ ამბავს დაიჯერებს და მისი სიცოცხლე შეეწირება კიდევაც ამას. აბესალო საზოგადოების მსხვერპლი ხდება, იმ საზოგადოებისა, რომელმაც ორ ადამიანს არ მისცა საშუალება თვითვე გარკვეულიყვნენ თავიანთ ურთიერთობებში.

გაწერელიამ დავით კლდიაშვილის პიესის სრულიად ახლებური, თავისუფალი ინტერპრეტაცია მოგვცა. სოციალურ-ეროვნული დრამის ეანრში გადაწყვეტილ წარმოდგენაში მან ერთგვარად დაარღვია მოქმედ

პირთა შორის არსებული პიესისეული ურთიერთობების სქემა, მაგრამ ახალი ახლებური კავშირების დამყარების სურვილით ძალზე თანადროული და პრობლემატურად მაღალმხატვრული სპექტაკლი შექმნა. რეჟისორმა შეკრა ერთგვარი სამკუთხედი: აბესალო — ირინე — საზოგადოება, რომელთა შორის ურთიერთობის გარკვევა სპექტაკლის მთავარ ამოცანად იქცა.

თანამედროვე ქართულ თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესები საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ლიტერატურული პირველწყაროსადმი რეჟისორული სუვერენიტეტის ტენდენციამ სრულიად ჩამოყალიბებული და დასრულებული სახე მიიღო. მაგრამ ამ თავისუფლებასაც გააჩნია გარკვეული ჩარჩოები ინტერპრეტაციის განმსაზღვრელი ფაქტორების სახით და, თუ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში ეს არ იქნება გათვალისწინებული, საქმე გვექნება არა სუვერენიტეტთან, არამედ თვითმიზნად ქცეულ თვითნებობასთან. კლასიკური პიესის ყოველგვარი ინტერპრეტაცია გამართლებულია, თუ შემოქმედებითი მუშაობის შედეგად მიღებული მხატვრული ფენომენი კლასიკური ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების ადეკვატურია.

შენიშვნები:

- ¹ დ. მუმლაძე, ყვარყვარე, თეატრმოცდნეობითი ძიებანი, ტ. VIII, 1978-79, 47.
- ² ნ. გურბანიძე „ყვარყვარე“ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 7, 54.
- ³ ჯ. ღვიჯილია, ყვარყვარეს თვალსაწიერზე, „ლიტერატურული საქართველო“, 31. V. 74.
- ⁴ იქვე.
- ⁵ დ. მუმლაძე, ყვარყვარე, თეატრმოცდნეობითი ძიებანი, ტ. VIII-IX, 1978-79, 53.
- ⁶ მ. კვეციავა „ასერგასის დღე“. ტ. II, თბ., 1970, 139.

გრიმის ოსტატები

ნათელა ურუშაძე

305 არ იცის, რომ სახის ნაკვეთების გაღამაზებას მუდამ ცდილობდნენ ადამიანები. კოსმეტიკის ისტორია ამის უტყუარი საბუთი და რადგან ამ საქმეში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თმის ვარცხნილობას, მასაც დიდი ყურადღება ეთმობოდა მუდამ როგორც მამაკაცთა, ისე, და მით უფრო, ქალთა მხრივ. ყველა დროს თავისი წარმოდგენა აქვს სიღამაზეზე, ამიტომ ცხოვრებაში დროთა განმავლობაში სამოსელთან ერთად თმის ვარცხნილობაც და სახის გაღამაზებაც განსხვავებულია. რაც შეეხება სცენის ხელოვნებას, იქ ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელ დროს ასახავს სცენაზე წარმოჩენილი ნაწარმოები და რამდენად ესწრაფვის თეატრი მასთან სიახლოვეს. გრიმისა და პარკის პრობლემაც აქედან გამომდინარე წყდება.

სიტყვა გრიმი იტალიური წარმოშობისაა და მსახიობის სახის შეცვლას ემსახურება სხვადასხვა საშუალებით: ვარკვეული საღებავებით, აგრეთვე პლასტიკური მასებით, რომლებიც ცვლიან სახის ნაკვეთებს. გრიმის ცნებაში შედის თმოვანი დანამატებიც (წვერი, უღვაში, კავები), მთლიანი თმის ვარცხნილობაც და პარკიც. ამიტომ გრიმიორი და პარკმახერი, როგორც წესი, თეატრში ერთი პიროვნებაა.

გარეგნობას ჯერ კიდევ უძველეს ხალხურ სანახაობათა მონაწილენი იცვლიდნენ. შუა საუკუნეების მსახიობები ნიღაბსაც ხმარობდნენ და სახესაც იღებავდნენ. კლასიციკური თეატრი გრიმის საშუალებით მსა-

ხიობის სახეს იდეალურ გარეგნობას აანლოვებდა. ინდივიდუალიზებული გრიმის გაკეთების ცდები მხოლოდ XVIII საუკ. მეორე ნახევრიდან შეინიშნება. რაც უფრო მეტად იჭრება დრამატურგიასა და თეატრში სოციალური და ისტორიული თემატიკა, მით უფრო იზრდება ინტერესი ინდივიდუალურად მახასიათებელი გრიმისადმი. სულ უფრო ხშირად მიმართავენ სახის თითო-ორთა დეტალით შეცვლას. გამოჩენილ პიროვნებათა სცენაზე განსახიერებასთან დაკავშირებით, ისმის საკითხი პორტრეტული გრიმისა. ცხადია, სულ უფრო მეტადაა აუცილებელი ამ საქმის ოსტატი. მით უფრო, რომ განსხვავებული მხატვრული პირობის სპექტაკლებში გრიმის პრობლემაც განსხვავებულად გადაიჭრება ხოლმე — უკიდურესი მართლმავარობიდან, ვიდრე უკიდურეს გროტესკამდეც კი.

გრიმის მსახიობი იკეთებს თავისთვის, რადგან სახის შეცვლა, პირველ ყოვლისა, მას ესაჭიროება. ესაჭიროება მის პარტნიორსა და მაყურებელსაც. ყველა ეს საჭიროება თავისებურია. ასე, მაგალითად, თვით მსახიობს გრიმით შეცვლილი სახე მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ესაჭიროება, მაყურებელი კი, როგორც წესი, ყურადღებას აქცევს ამს მხოლოდ მასთან შეხვედრის პირველ წუთებში, შემდეგ კი ის უკვე გმირის ცხოვრების ამბავია ჩართული. შესაძლოა, იმდენად აქტიურად, რომ სპექტაკლის განმავლობაში მსახიობის მიერ გრიმში შეტანილი ცვლი-



ვანო დუდაშვილი



ზაალ ურიგაშვილი



იოსებ ყარაღაშინი

ლება ვერც შენიშნოს — შინაგან ცვლილებად მიიღოს, ვთქვათ, უფრო მეტად ჩამუქებული თვალი ან სახის შეცვლილი ფერი.

გრიმის მნიშვნელობის შესახებ, უფრო ხშირად, თვითონ მსახიობები ლაპარაკობენ. კ. ყიფიანს თავის შენიშვნებში მსახიობის ხელოვნებაზე ერთი ნაწილი გრიმის საკითხებისათვის აქვს დათმობილი — ეს ნაწილი პრაქტიკული სახელმძღვანელოს ტიპისაა.¹

ძალიან დიდ ადგილს უთმობს გრიმს თავის მოგონებებში უ. ჩხეიძე. მას მიაჩნია, რომ ზუსტად მიგნებული ერთი შტრიხიც კი შეიძლება ბიძგის მიმცემი იყოს გმირის ხასიათის ამოხსნისათვის: „თუ სპექტაკლამდე გრიმი დახმარებას უწყევს აქტიორს გარეგნული სახის შექმნასა და დადგენაში, სპექტაკლის დროს გრიმი პირველ ნაბიჯს, შესავალ კარებს წარმოადგენს როლში თანდათან გადასასვლელად, რადგან გრიმის კეთების დროს აქტიორი მისდა შეუმჩნეველად თითის თუ წკორის ყოველი მოსმით უახლოვდება წარმოდგენილი გმირის სახეს.... იწყებს უკვე როლის განსახიერებას. გრიმი როლის ერთგვარი უვერტიჟურაა... კარგად მიგნებული გრიმი, გარდა იმისა, რომ მხატვრული სახის გაღრმავებას ხელს უწყობს... ყოველთვის იწყებს სიხარულს აქტიორში, ამალეებს მის განწყობილებას, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის დაწყების წინ.“²

გრიმზე ფიქრი მსახიობისათვის იწყება მაშინ, როდესაც მას ასე თუ ისე მაინც წარმოდგენია თავისი მომავალი სცენური გმირის გარეგნობა, ამიტომ დასაწყისში მარტო ფიქრობს და მარტო ეთებს. შემდეგ — გრიმიოთან ერთად. თუ მსახიობს ხატვა ეხერხება,

ზოგჯერ საინტერესო ჩანახატებს აკეთებს. ცნობილია, რომ მრავალი ასეთი საინტერესო ჩანახატია დაცული ევრარ ფილიპის არქივში. ზოგჯერ ასეთ ჩანახატებს დამდგმელი რეჟისორი აკეთებს — მ. თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმები მდიდარია ასეთი ჩანახატებით. მათი შედარება უკვე სპექტაკლში ამოქმედებულ მზა სცენურ გმირთან არა ერთი მნიშვნელოვანი დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა. ზოგჯერ რეჟისორის თანაშემწე იხატავს ხოლმე იმას, რასაც დამდგმელი ეუბნება მსახიობს მისი მომავალი გმირის გარეგნობის შესახებ. ასე „თეთნულლის“ სარეჟეტიკო დღიურებში ჩაიხატა იმ დროს რეჟისორის თანაშემწემ დიმი. თავაძის მიერ ბაპების გარეგნობა ისე, როგორც ეს ახმეტელს ჰქონდა წარმოდგენილი. ყველა შემთხვევაში მსახიობისთვის მთავარია მოიქმნოს შენიშვნებისა და გარეგნულის ის პარამონიული შერწყმა, როდესაც გრიმი კი არ ფარავს სახეს, არამედ უფრო მეტად მეტყველს ხდის მას, აფერმკრთალებს იმას,

სერგო ისაბეკივი



7. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1988



უ. ჩხეიძე — ყვარყვარე



გ. შავგულიძე — ყორჩიხანი



ს. თყაიშვილი — ბახუ მესულე

რაც ზედმეტია მასში ამჯერად, ხოლო აძლიერებს იმას, რაც უმთავრესია.

მსახიობისთვის გრიმით სახის შეცვლა მუდამ უშუალოდაა დაკავშირებული თმის ვარცხნილობასთან, საერთოდ სახის თმოვან ნაწილთან. უ. ჩხეიძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „როდესაც კ. კალაძის „ხატიჯეში“ გრიმი მოვათავე და საბოლოოდ გრიმიორმა მოკლე, ქალარაშერეული წვერ-ულვაში და სქელი, შეერთებული შავი წარბები დამაკრა, რომლებმაც ჩემი თვალები სადღაც სიღრმეში მოაქციეს და ნახევრად დამალეს, ისეთი კმაყოფილება ვიგრძენი, თითქოს თვალნათლივ შევხედე იმ სახეს, რომელსაც მთელი

მუშაობის მანძილზე ჩემს გონებაში ვატარებდი. სარკიდან იყურებოდა ძველი აჭარელის მკაცრი, გაქვავებული სახე, რომელიც არავის და არაფერს დაზოგავდა, რომ შეენარჩუნებინა სისხლ-ხორცში გამჯდარი ზნე-ჩვეულებანი, სახე დაზუსტილი ყოველივე სიზლისათვის“.³

ი. ილინსკი წერს, რომ „კარგად გააზრებული როლისათვის იმ დღეს, როდესაც მსახიობი პირველად მოირგებს პარკს, იწყება ახალი — უმაღლესი საფეხური სარეპერტიციო პერიოდისა“.⁴

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს პარკით გატაცება მსახიობთა შორის არ შეინიშნება, მაინც არსებობს ა. დემიდოვას ასეთი წერილი გრ. კოზინცევისადმი: „თქვენ მშვენივრად მოგეხსენებათ, როგორი წესია ჩვენს საგრიმიოროში: სანამ მსახიობს როლზე არ დაამტკიცებენ, მისთვის პარკი არ იქსოვება. მე კი, აბა, როგორ დავარწმუნო ისინი, რომ შემოდლია ვითამაშო ეს როლი მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ სხვანაირი პარკი მექნება? მე სხვანაირი თმა მჭირდება, სხვანაირი კაბა. მე ახლა თქვენთან შარვალში მოვედი, შემოდლია ფეხი ფეხზე გადავდო. მაგრამ გრძელ კაბაში რომ მოვსულიყავი, სულ სხვანაირად მოვიქცეოდი: გამართული ზურგით ვიჯდებოდი. გასაგებია? ეს ყოველივე მე ხასიათს მკარნახობს“.⁵

ზოგისთვის გრიმს არა აქვს ასეთი მნიშვნელობა. ი. ილინსკის ცნობით, ვს. მეიერპოლდი არ იყო რთული გრიმის მოყვარული — თმოვანი ნაწილის — წარბისა და წვერ-

ნ. გაბუნია — ფროშარი





შ. დადიანი „თეთნულდი“. სარგებეტიკო დღიურად. თეაძის ჩანახატი

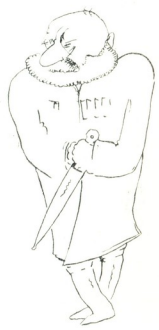
ულვაშის მცირე, მაგრამ ზუსტი ცვლილება მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, რადგან გრიმისაგან თავისუფალი სახე უფრო მეტყველიაო.

უჩვეულო გრიმს იკეთებდა თურმე სარა ბერნარი — იწითლებდა ყურებს, რომ ამით სახის სიფერმკრთალისათვის გაესვა ხაზი. სხვათაგან განსხვავებით, თითებზეც ისევამდა გრიმს — მიაჩნდა, რომ ასე ხელი უფრო მეტყველია.⁶

თეატრის ისტორიისათვის გროტესკული, ფანტასტიკური გრიმიც ცნობილია — ასეთი გრიმი ჰქონდათ ვანტანგოვის მიერ დადგმული „ერიკ XIV“-ის მოქმედ პირებს. ა. ტაიროვის მიერ მოსკოვის კამერულ თეატრში განხორციელებულ ე. რასინის „ფედრაში“ გრიმი ჩაფიქრებული იყო როგორც ემოციური ნიღაბი ანუ მსახიობის ემოციის ნიღაბის მეშვეობით გაზრდილი გამოსახულება, ამიტომ ეს არ იყო ნიღაბი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, რადგან ნამდვილი ნიღაბი გაყინული ემოციაა, აქ კი ის დინამიკური საწყისის გამოვლენას, ემოციური ნიღაბის შექმნას ისახავდა მიზნად. შესაბამისად, ფესხაც-მელიც შემადგენელი ლანჩით ჰქონდათ.

ნებისმიერი გრიმი უთუოდ გასხივოსნებული უნდა იყოს მოქმედი პირის შინაგანი შუქით — თვალთა მხერით, სახის გამომეტყველებით. ს. მიხოელსს მიაჩნდა, რომ გრიმზე მუშაობა ნიშნავს იმუშაო იმაზე, თუ როგორ გამოხატო შენი გვირის ფიქრები შენ სახეზე სცენაზე არსებობის ყოველ მომენტში. ამიტომ გრიმი, არსებობდა, უნდა ჩაისახოს იმ მომენტში, როდესაც მსახიობი როლზე ფიქრს იწყებს. გრიმი ხომ არაა სა-

ღებავი, რომელსაც მსახიობი სახეზე ისევამს — ყოველი ხაზი, ყოველი წერტილი მოქმედი პირის გარეგნობის განუყოფელი ნაწილია და მის არსს გამოხატავს — ანუ იმას, რაც გარეგნობის უკანა მიმალული. ამიტომაც გრიმის ხელოვნება რთული, საგანგებო უნარსა და ცოდნას მოითხოვს იგი; საღებავების გამოყენების ტექნიკის ათვისებას, თმოვანი ნაწილებისა და პლასტიკური დანამატების დამაგრებას, ტონის წასმას, სახის გასუქება-ვახდომისათვის შუქჩრდილებისა და შტრიხების გავლებას, თვალის, წარბისა და ტუჩის ნახატის შეცვლას და ა. შ. ეს ყველაფერი როლის გახსნასთან, ნაწარმოების იდეასთან და სპექტაკლის მხატვრულ პირობასთანაა დაკავშირებული. თუ იმაც გავიხსენებთ, რომ არსებობს რთული



შ. დადიანი „თეთნულდი“ დ. თეაძის ჩანახატი

გრიმი და კოსტიუმი, რომ ზოგჯერ წარმოდგენაში ასამდე ადაშიანია დაკავებული. მასობრივ სცენაში ყველას უნდა ჩააცვა, გაუკეთო გრიმი და ინდივიდუალობად აქციო, — ამ საქმის სირთულეც ცხადი იქნება და საგანგებო ოსტატის საჭიროებაც.

წინათ გრიმიორ-პარიკმახერი ზოგჯერ კერძო ვარდერობის პატრონიც იყო, როგორც, მაგალითად, ა. ბერნგუტი რუსეთის პროვინციაში. დედაქალაქში თავის დროს ცნობილი იყო საიმპერატორო თეატრების გრიმიორი და პარიკმახერი სილვანი, რომელსაც მოსკოვში, გიორგიევსკის შესახვევში საკუთარი სახელოსნო ჰქონდა. მასთან შეისწავლა ეს ხელობა თვით სახელგანთქმულმა ი. გრემისლავსკიმ, რომლის დახმარებითაც ამდენი სცენური სახე შეიქმნა შემდგომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. კ. სტანისლავსკი იმდენად აფასებდა ი. გრემისლავსკის ღვაწლს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, რომ ასეთი სტრიქონიც კი შეიტანა თავის წიგნში:

„ი. გრემისლავსკის მნიშვნელობა თეატრის ცხოვრებაში ძალზე დიდი აღმოჩნდა. თავისი ხელოვნება მან აიყვანა ისეთ დონეზე, რომ განაცვიფრა ევროპა და ამერიკა“.⁷

ცნობილი არიან სხვა გრიმიორებიც, მათ შორის ა. ერმოლოვი, რომელიც სამი კვირის მანძილზე დღეში ხუთი საათის განმავლობა-

ში ეძებდა ნ. ჩერკასოვთან ერთად მაქსიმ გორკის გრიმს და ვ. გორიუნოვი, რომელიც იმავე ნ. ჩერკასოვთან ერთად რუსეთის განმავლობაში ყოველდღე მუშაობდა ივანე მრისხანეს გრიმზე ს. ეიზენშტეინის ამავე სახელწოდების ფილმისათვის. ამ შემთხვევაში ამოცანა იმითაც იყო გართულებული, რომ მეფე ივანე ფილმში 17-დან 53 წლამდე ასაკშია წარმოდგენილი. ყოველ ასაკობრივ ეტაპს საკუთარი გრიმი ესაჭიროებოდა. თვით მსახიობის ცნობით, დამუშავებული იყო გრიმის 16 ვარიანტი.⁸

ძველ ქართულ თეატრში გამოჩენილა მსახიობები, როგორც წესი, თვითონ იკეთებდნენ გრიმს და ძალიან საინტერესოდაც. გავიხსენოთ თუნდაც ვ. აბაშიძის ზიმზიმოვი გ. სუნდუკიანის „ბეპოში“, მით უფრო, რომ მოგვეპოვება მისი აღწერა:

„...აი ვასო — ზიმზიმოვი შავ, გრძელ სერთუკში! ბრტყლად დაკეცილი თეთრი საყვლოთი და თეთრი ჰალსტუხით. ახლად შეღებილი შავი უღვაშეები, რომლებიც სისხლით გაბერილ ორ საარაკო წურბელას მოგაგონებენ. ავრეთვე შეღებილი წარბები და თავზე დიდ მელიოტს ვადარჩენილი, გარშემო რკალივით შემოგრაგნილი თმა. მთელი მისი არსება ერთ უზარმაზარ წურბელას განასახიერებს...“⁹

ნატო ვაბუნის ფროშარი იმავე ი. ზურა-

„ბერიკაობა“. ნახატი ლ. გულიაშვილისა





ბაშვილის აღწერით: „...მადამ ფროშარი... ნამდვილი ბანდიტი... თავზე წაქრული რალაც ნაფლეთის მრავალი ნაჩერტიდან ქაოტურად ამოჩრილი თმა წვირიანი მატყლს მოვავონებდათ, რომელსაც დიდი ხანი იყო წყალი და საპონი არ მიჰკარებოდა, ხოლო საოცნებოდ აკონკილ-დაკონკილი კაბიდან, რომელიც ოდესღაც რალაცა ფერისა უნდა ყოფილიყო, აქ-იქ დიდრონ-დიდრონ ხალებად გარუჯული სხეული მოუჩანდა. თითქო ზოლ-ზოლებად ტალახმოღებულ წვივები ტიტველი ჰქონდა, ხოლო ფეხი წაყუო უცნაურ ფეხსაცმელებში, რომლებსაც ქუსლები, გვერვნებოდათ, წინიდან აქვსო, ისე იყო წვერები ზევით აშვერილი ეკებერთელა ტუჩებივით. მღვრიე ფერის სახე, თითქო ზეთით დაუხელიათო, უამრავ ნაოჭებად იყო შექრული. ეს ნაოჭები ხან გაიშლებოდნენ და ხან შეიკუმშებოდნენ და ამით ქმნიდნენ სხვადასხვა მეტყველებათა ერთ წამს — საცოდაობისა და უმწეობისას, მეორე წამს — მხეტური უდიერობისას, მაგრამ თანასწორს საზიზღარს.“

გაპრანჭულ ნოღა ცხვირს აღმური ასდიოდა, თითქო სხვადასხვა მაგარი სასმელის „სურნელება“ მის წვერზე შენივთულიყო მუქ სიწითლედ. თვალებსაც თავისი ბუნებრივი იერი ეცვალათ, წაბლისფერი რალაც გაურკვეველ ფერად გადაქცეულიყო... უნდა გენახათ, რა მხეტური სიხარბით ინივობდნენ ხოლმე ნატოს თვალები, როდესაც ფულს დინახავდა. სისხლის სუნის მყნოსავ ონავარ ნადირს ჰვავდა იგი ამ დროს... ფიცხლავ გამოსტაცებდა ლუიზას ოქროს, ხორკლიან ჯოხს ილიაში ამოიჩრდა და დაუწყებდა ფულს სინჯვას... მერე გამოიღებდა ქუქკიან ჩვარს, შვახვევდა დიდი მზრუნველობით ფულს და ჩაიდებდა ღრმად უბეში“.¹⁰

გასული საუკუნის 80-იან წლებში და ჩვენი საუკუნის დასაწყისშიც, როდესაც თეატრის სახეს ვარსკვლავი-მსახიობები განაპირობებდნენ, გრიმისადმი მათი ბეკითი ყურადღება სავსებით ბუნებრივი იყო, მით უფრო, რომ გამოჩენილი ოსტატი გრიმიორები მაშინ არ ჰყავდათ მათ. მართალია, **ნიკოფორე ქათამაძეს** ისე აფასებდა ლ. მესხიშვილი, რომ თბილისიდან ქუთაისშიც თან წაიყვანა, მაგრამ ასეთი გამოჩენილები საერთო ვითარებას ვერ შეცვლიდნენ. ასე რომ არა, ვ.

გენისათვის ვერ შეეხებდებოდათ ასეთ სტრიქონებს:

„ახლა უცხოეთსა და რუსეთში ცოტათი განვითარებული და უკეთესი ანდრეასოვი ყველანი გრიმიორებს თვითონ ეწვევიან. და უნდა ვთქვათ, რომ ეს მოვლენა სასცენო ასპარეზზე მეტად სასიამოვნოა. მაგრამ თუ აქტიორი თავისი ხელით ვერ იკეთებს გრიმს, მაშინ, საჭიროა ფანქრით დახატოს იმ ტიპის სურათი, რომელიც უნდა წარმოადგინოს, რადგან ყოველ აქტიორს თავისი შეხედულება აქვს როლის სახეზე, ე. ი. გრიმზე და ამრავად გრიმიორი, ან როგორც ჩვენში ეძახიან, პარიკმახერი, სურათის მიმსგავსებით გაუკეთებს გრიმს. მაგრამ აქტიორმა თუ ხატვა არ იცის, მაშინ უნდა დაწვრილებით აუხსნას პარიკმახერს თავისი როლის ხასიათი“.¹¹

რეჟისურის თეატრის პრინციპების დამკვიდრებამ, რასაც თან მოჰყვა ყველა სპექტაკლის საგანგებო მხატვრის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო, ცხადია, მოქმედი პირის გარეგნობისადმი დამოკიდებულებაც შეცვალა. და მიუხედავად იმისა, რომ გრიმიო სახის გადატვირთვა თანამედროვე თეატრისათვის აღარაა დამახასიათებელი, ოსტატი — გრიმიორი მაინც მსახიობის გვერდითაა. ისეთი მსახიობის გვერდითაც კი, რომელსაც სახის საგრძობი შეცვლა არც დაუხსანავს მიზნად არასოდეს. სულ არაა შემთხვევითი ვეროკო ანჯაფარიძის შესახებ დაწერილი ერთერთი მოგონების ეს სტრიქონები:

„...თქვენ იჯექით მოთენთილი. თეთრხალათიანი კაცი ფრთხილად და, როგორც მე მომეჩვენა, ნაზად ვაცლიდათ გრიმს. თქვენს ოთახში თავი მოეყარათ მსახიობებს, კრიტიკოსებს, ყველა დუმდა — ვერ ეპოვნათ შესაფერი სიტყვები. ეს არც იყო საჭირო. თქვენ ჯერ კიდევ ბებია ეუბენიას ხმით სიხოვდით სტუმრებს, დამსხდარაყვენენ. თქვენი სახე, ახლაც სველი ცრემლებისაგან, თქვენი თვალები, უსაზღვროდ ძვირფასი და საყვარელი ვერიკოს თვალები, ჯერ კიდევ თქვენ გმირს ეკუთვნოდნენ.“

მინდოდა ასე ვყოფილიყავ და დიდხანს, დიდხანს მექცირა თქვენთვის. მიმელო თქვენგან სულიერი ძალა, სიჭაბუკე, რწმენა და ვაფცაკობა“.¹²

ეს თეთრხალათიანი კაცი იყო მარჯანიშვილის თეატრის გრიმიორი **ი. ყარაღაზიანი**. ვინ იცის, კიდევ რამდენი ასეთი პოეტურად ამა-



დღებულო განწყობილების მოწმე ყოფილა ამ თეატრში დაბერებული ეს კეთილი კაცი, რომელსაც დიდი და პატარა სააღერსოდ „იოსკას“ ეძახდა. მისი მონაწილეობის გარეშე არ შექმნილა ის დიდებული სცენური სახეები, ამ თეატრის სცენამ რომ დაუტოვა ქართული თეატრის ოქროს ფონდებს.

იგივე ითქმის რუსთაველის თეატრის ცნობილ გრიმიორ აპოლონ გამაყრელიძისა და ზაალ ურიგაშვილის შესახებ, აგრეთვე იმათზე, ვინც დღესაც თავდადებით ემსახურება ამ საპატიო საქმეს — ვანო დუდაშვილზე, სერგო ისახეცოვზე, თელავის თეატრის უხუცეს გრიმიორ მიხეილ ვართანოვზე. ეს ჩუში, მსახიობის ნერვული პროფესიისადმი უდიდესი პატივისცემით და სიყვარულით გამსჭვალული, მომთმენი და გულისხმიერი ადამიანები უშუალო მონაწილენი არიან იმ სახეცელოებისა, მსახიობის პროფესიის არსს რომ განაპირობებს.

შენიშვნები:

- 1 იხ. კ. ყიფიანი. მოგონებები, წერილები. ლიტერატურა და ხელოვნება. 1964. გვ. 55.
- 2 უ. ჩხეიძე. მოგონებანი და წერილები. ხელოვნება. 1956. გვ. 59.
- 3 უ. ჩხეიძე, დასახელებულ მოგონებათა გვ. 277-278.
- 4 И. Ильинский. Сам о себе. ВТО, М., 1962, с. 224.
- 5 «Литературная газета», 1972, 15 ноября.
- 6 А. Кугель. Театральные портреты. Искусство, Л., 1967, с. 322.
- 7 Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Л., 1931, с. 56.
- 8 Н. Черкасов. Записки советского актера. Искусство, 1963, с. 220.
- 9 ი. ზურაბიშვილი. თეატრალური პორტრეტები. ხელოვნება, 1972 წ.
- 10 ი. ზურაბიშვილი. დასახელებული ნაშრომის გვ. 207-208.
- 11 ე. გუნია. კრებული. ხელოვნება. 1953, გვ. 152.
- 12 ე. ანჯაფარიძე. საიუბილეო კრებული. ხელოვნება. 1957, გვ. 173-194. დ. სტურუა.

ამჟამრ გავონილს ერთხელ ნანახი სკობსო — ეს გამონათქვამი უპირველესად, ალბათ, კინოს ეხება, მაგრამ მე მაინც მინდა ნანახ ფილმზე ვისაუბროთ და ამით ხელშევეუწყოთ იმ სიკეთის მარცვალთა ნაყოფად მომწიფებას, ჩვენში ფილმის ნახვისას რომ ჩაისახა. მით უფრო, რომ ფორმანი ინტერვიუში („სოვეტსკი ეკრან“ № 18) ზოგადდ კინოსა და თავის ამ ფილმზე ამბობს:

«Кино неужержимо пойдет вперед, но всегда, при всех новациях нужно будет одно: хороший сюжет, умение рассказать историю. Это будет нужно всегда. И пусть кино перейдет на пластинки или кассеты, умение рассказывать интересные истории будет цениться всегда и всегда привлечет зрителей. Нет, музыка здесь ни причем. Меня привлека сама история, драматическая, потрясающе прекрасная... Я впервые увидел пьесу Н. Шеффера в Лондоне. Я подумал, что на экране она бы во многом выиграла. Кино могло бы опереться на музыку и сделать эту историю еще более прекрасной».

ფილმი ოთახში ჩაკეტლი სალიერის შემზარავი ყვირილით იწყება, რომელიც პატიებას ითხოვს მოცარტისაგან მოკვდინებისათვის. კათარზისულ მდგომარეობაში მყოფი კაცის სულისშემძვრელი ყვირილის ფონზე საოცრად კონტრასტულად ჩანს საკმლით ცხვირპირმოსვრილ კარსმიმდგარ მსახურთა მუქარა, რომლებიც კარის არ გაღების შემთხვევაში სალიერის ნუგბარის უკან წაღებით ამინებენ. როგორც ჩანს, ბატონის საქმე ვერ არის კარგად, რაშიც მათთან ერთად ჩვენც ვრწმუნდებით, როდესაც კარის ძალად შეღების შემდეგ, სისხლში მოსვრილ, ყელში საკუთარი ხელით დაჭრილ მოხუც კომპოზიტორს დავინახავთ. სალიერი საკაციით გადაწყვეთ XVIII საუკუნისდროინდელ საგიჟეთში.

აქ თხრობა ტიტრებით წყდება, რითაც რე-

მიღობ უორგანის „აბადუსი“

თედო პატაშვილი

ქისორი ერთგვარად ამ პატარა ფრაგმენტის გამოყოფა-ხაზგასმასაც ახდენს.

იმპერატორის კარის ყოფილი კომპოზიტორის სენაკში ინსტრუმენტიც დვას და სწორედ მუსიკირების დროს ეწვევა მას ახალგაზრდა კათოლიკე მღვდელი აღსარების მისაღებად. მღვდელი სალიერისთან საიკეთის საოცრად შთაბეჭედავი საერთო დერეფნის გავლით შედის, შედის სიკეთის მკეთებელი კაცის დარწმუნებულობით, როგორც საუკუნეების მამილზე არსებული უძლიერესი სულიერი ორგანიზაციის — კათოლიკური ეკლესიის წარმომადგენელი. იგი დარწმუნებულია, რომ მზად არის მორიგი აღსარების მისაღებად, ცოდვათა მისატევებად და გულით სთავაზობს მოხუცს სამსახურს. მღვდელის შეგონებაზე, რომ ღვთისათვის ყველა განუტრეხელია, სალიერი ირონიული „ნუთუ“?-თი პასუხობს და საუბარს თავის დროზე ძალზე პოპულარული საკუთარი ორი მელოდის შესხენებით იწყებს. დაწყებითი მუსიკალური განათლების მქონე პასტორი ვერ იგონებს მათ, აი, მესამე მელოდიას კი სცნობს—სცნობს და გახარებული ავრძელებს... მაგრამ ეს არაა სალიერი, ეს მოცარტია — ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი!

სალიერის პატარაობიდანვე ქრისტიანულ ტრადიციებზე ზრდიდნენ. კომპოზიტორობა პირველ რიგში მას სწორედ ღვთის სადიდებად უნდა და. მუსიკას კი უზენაეს სფეროდ თვლიდა და ამ ნიჟს მხოლოდ ღმერთისაგან მოელოდა. სწორედ ამას შესთხოვს ჯერ კიდევ ბავშვი ეკლესიაში მხურვალე ლოცვი-

სას ღმერთს. თვითონ კი ჰპირდება, რომ იქნება მუყათი, ერთგული, თავდადებული და ღვთის ყველა კანონთა დამცველი. ამ დროს კი მასზე უმცროსი მოცარტი ყოველგვარი რელიგიურობის გარეშე მამის ხელშეწყობითა და დახმარებით უკვე გამოდიოდა კონცერტებით ეპისკოპოსთა, იმპერატორისა თუ რომის პაპის წინაშე. სალიერი შენატროდა მოცარტს, თავის კერპად თვლიდა მას, მამამისი კი, რომელმაც ვერაფრით ვერ გაიგო თუ რას ნიშნავდა პატარა სალიერისთვის მუსიკა, მოცარტს გაწერთილ მაიმუნს ეძახდა. იგი შეილის ვაჟად გამოზრდას აპირებს და იქვე, მის გვერდით, ეკლესიაში ღმერთს საქმოსნურ კარიერაში ხელშეწყობას თხოვს. ღმერთმა შეისმინა ყრმა სალიერის ვედრება. მამამისი — ძირითადი ბარიერი მისი მუსიკალური მომავლისა — სრულიად უსაფრთხო სიტუაციაში, სადილობისას თევზის ფხით იხრჩობა. ამას იქვე მყოფ ქალთაგან განსხვავებით პატარა სალიერი ყოველგვარი პანიკისა და ფაცი-ფუცის გარეშე, გაციებით შესცქერის — როგორც სასწაულს. შვილი გაუნძრევლად უყურებს, თუ როგორ ეხრჩობა თვალწინ მამა, რადგან მომხდარს ღვთის ნების აღსრულებად აღიქვამს, რომელსაც ვერაფრით, ვერც ჰიქა წყლითა და ვერც ექიმით ვერ შეცვლი და არც უნდა ეცადო. მიცვალეზულიც მშვიდი სახით, წყნარად — ყოველგვარი სამგლოვიარო აკომპანიმენტის გარეშე — განისვენებს. თითქოს მიხვდაო თავის შეცდომას და ამ შეცდომაზე სიცოცხლით პასუხნაგები მიღმიეთიდან გზას ულოცავსო შეილს შე-

მოქმედებითი მწვერვალებისაკენ. წინააღმდეგობა აღარ არსებობს, შეიკრა მაგიური სა-მკუთხელი — ღმერთი, მუსიკა და სალიერი.

შედგება არ დააყოვნა, სალიერი აესტრიონის იმპერატორის კარის კომპოზიტორი იყო, ვენაში მოცარტი რომ ჩამოვიდა. სასახლეში მოცარტის მიღების დღეს სალიერი მას მარშს უძღვნის პატივისცემის ნიშნად. სალიერისაგან პირადი კათილგანწყობის გამოხატულების ამ პირველ ნაბიჯს მოცარტი სრულიად სხვაგვარად, სხვა პოზიციიდან უპასუხებს. იქ, სადაც საქმე ღვთაებრივ ხმას—მუსიკას ენება, მოცარტს არ შეუძლია ობიექტური არ იყოს. აქ მისთვის აღარ არსებობს პიროვნული, პირადული, ხატრი, სიბრალული თუ კომპრომისი (შემდეგ დაინახავთ, რომ სალიერიც საკუთარ თავს უმძიმეს ცოდვად უთვლის მოცარტში პიროვნების — ადამიანის იგნორირებას). სხვათაგან განსხვავებით მოცარტისთვის სალიერის ეს ნაწარმოები არავითარ დიდ ფასეულობას არ წარმოადგენს. იგი უარს ეუბნება იმპერატორს საჩუქრად შეთავაზებულ ნოტებზე და ერთხელ ყურმოკერის შემდეგ ექსპრომტად, მისი უდიდებულესობის, კარის დიდებულთა და სალიერის თვალწინ ამ მარშის თემას, მართლაც რომ, გენიალურად განავრცობ-გადააკეთებს (შემდგომში მოცარტი არად დაგიდევთ თვით მონარქის სახალხოდ უხერხულ მდგომარეობაში ჩაყენებასაც კი, როდესაც დაუფიქრებელი კომენტარის შემდეგ დაყენებით მოთხოვს მას კონკრეტულად მიუთითოს იმ „ზედმეტ“ ნოტებზე, მისმა ბრწყინვალეობამ მოცარტისეული ოპერის პრემიერის მოსმენისას რომ შეამჩნია). საგულსხმოა ფილმის ის ადგილი, სადაც ამ მარშის წერის დროს თემის რთული ადგილის დაძლევისას სალიერი მადლობას უძღვნის ღმერთს დახმარებისთვის და მასვე ადანაშაულებს, პირველად შემხედავს ღმერთს საყვედურს ირონიული მადლობის გამეორებით მოცარტის მიერ შერცხენილი, სასახლიდან შინ მობრუნებული. პირველად კი მოცარტს სალიერი იმავე დღეს არა თუ ღვთისაგან რჩეული გენიალური კომპოზიტორის, არამედ რამდენადმე სერიოზული პირისთვისაც კი შეუფერებელ სიტუაციაში ნახავს: სასახლის ერთ-ერთ ოთახში, ვიღაც გოგონასთან მაგიდის ქვეშ მოგორავს.

მორიგი დარტყმა მოცარტისაგან სალიერიმ უკვე სულ სხვა, უფაქიზეს სულიერ სფეროში მიიღო: დიდგვაროვანი მომღერალი ქალი, რო-

მელსაც იგი ეტრფოდა, მოცარტმა არა მარტო ამღერა თავისი ოპერის მთავარი პარტიაში, არამედ პრემიერამდე დაეუფლა მისი მნიშვნელოვანი როლის შესრულებას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობის ის ადგილი, სადაც მოცარტის შემოქმედებით „სამზარეულოში“ ჩახედვით სალიერი უშუალო მოწმე ხდება მისი მუსიკის ღვთაებრივი წარმოშობისა. მოცარტის მეუღლემ ქმრისაგან მალულად ხელნაწერებ მოუტანა სალიერის. აღიარებულ კომპოზიტორთა რეკომენდაცია აუცილებელი იყო მოცარტისათვის იმპერატორის ახლო ნათესავის პედაგოგის ადგილის დასაკავებლად. ის კი, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ადგილი ოჯახს მოძალბებულ მატერიალურ პრობლემებს მოუხსნიდა, კატეგორიული წინააღმდეგი იყო, რომ თუნდაც ფორმალურად, მის მუსიკაზე რანგით დაბალ შემოქმედთ ემსჯელათ. სალიერის ხელთ ეყურა გენიალური მუსიკის საოცრად სუფთა, ყოველგვარი შესწორება-გადაკეთებისაგან თავისუფალი მოცარტისეული ხელნაწერები, ხოლო, როდესაც ქალი ეტყვის, რომ ეს მისი ქმრის ნაშრომთა ერთადერთი ეგზემპლარია და რომ ის საერთოდ შავად ჩაწერის ვარეშე მუშაობს, სალიერი მისტიური ფაქტის წინაშე დგება. მოცარტი უბრალოდ იწერს იმ მუსიკას, რომელიც მას ესმის, თითქოს კი არ ქმნიდეს ახალს, არამედ მუსიკალურ კარნახს წერდეს. მან კი, მორწმუნემ და კომპოზიტორმა მშვენივრად იცის, თუ ვის ძალუძს ასეთი კარნახი და ვის ერგო წილად ეს პატივი. ყოველივე ამით რეტყვის აწმული სალიერი უპასუხოდ ტოვებს მოცარტის მეუღლეს და ხელიდან გაკცვილი ნოტებზე გადავლით გაოგნებული გადის ოთახიდან.

მიუხედავად ყველაფრისა, მოცარტისადმი პირადული ზიზღი, შური და მტრობა სალიერიში არ დომინირებს. სულიერად ძალზედ განვითარებულ, ღრმად რელიგიურ ხელოვანს, რომელიც არა თუ შემოქმედებას, ჩვეულებრივ ცხოვრებასაც კი ღვთაებრივ მისტიურიად აღქვამს და მასში თანამონაწილეობს. მოცარტმა ვაცილებით დიდი სატყეობი გაუჩინა რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი პრობლემის სახით. ბავშვობიდან ღვთის მოშიში და მისი ერთგულად მომსახურე სალიერისათვის რეალური მსოფლმხედველობის, მთელი შინაგანი სამყაროს დამრღვევ-დამანგრეველია ის ფაქტი, რომ უფალი სწორედ უმრავლეს რელიგიურ თუ ეთიკურ კანონთა

დამორღვევ „ბიკუმას“ (ამ სიტყვით იხსენი-
ებს ფორმანი „თავის“ მოცარტს ზემოლ-
ნიშნულ ინტერვიუში) იხდის თავის რჩეუ-
ლად. სწორედ აქ ეწყება სალიერის, როგორც
თვითონ ამბობს, ის სიგიჟე, ის გაორება, რო-
მელმაც სიცოცხლის ბოლოს სულით ავად-
მყოფთა სახლამდე მიიყვანა. სალიერი იწყებს
მორწმუნე ადამიანისათვის ყველა შესაძლებ-
ლობიდან უსაშინელეს ომს ღმერთის წინააღ-
მდეგ — წვეს ჯვარცმას, იმ სიმბოლოს, რო-
მელსაც ყოველთვის ცხოვრებისა და შეშო-
ქმედების უშუალო თანამონაწილედ თვლი-
და, რის შემდგომაც მისი ცხოვრება ღმერ-
თის წინააღმდეგ ამბოხებული პიროვნების
ტრაგედიაა, სადაც მოცარტი ბრძოლის საშუ-
ალებდა მხოლოდ და არა ობიექტი.

მართალია, ფილმს „ამადელის“ ჰქვია, მაგ-
რამ ის უფრო სალიერიზეა, ვიდრე მოცარ-
ტზე. ავტორები სწორედ სალიერის — დრამა-
რელიგიური პიროვნების ტრაგედიით შეეცა-
დნენ გადმოეცათ პიროვნების სულიერი ცხო-
ვრების ძირითადი საკითხები. თუ რამდენად
მოახერხეს მათ ეს, ამაზე ფილმის წარმატე-
ბაც (თუნდაც მხოლოდ რვა ოსკარი რად
ღობს) მეტყველებს. აქ სალიერისაგან ღვთის
გმობა მის არარელიგიურობას არ ნიშნავს.
სწორედ რელიგიური კაცობის არის ღვთის
გმობა ტრაგედია. თორემ არარელიგიურს ხომ
ისედაც უარყოფილი ჰყავს ღმერთი ყოველ-
გვარი ტყვიულებისა და ტრაგედიის გარეშე.

სალიერი ვერ ხვდება თუ რატომ ჩათესა
მასში ღმერთმა მშვენიერების აღქმისა და
შექმნის სულით-ხორცამდე შემძვრელი ენის,
თუკი ამისთვის საჭირო ნიქსა და უნარს
აღარ უბოძებდა. არადა, მშვენიერების აღ-
ქმისა და სიყვარულის ღვთაებრივი გარნობა
სწორედ მისმა პიროვნულმა ეგოიზმმა აქცია
შემოქმედების — მე შევქმნა — ხორციელ
ენად.

ქრისტიანულ პოზიციაზე მდგომი სალიერი-
სათვის, რომელიც თვლის, რომ ყველაფერი
ღვთის ნებით ხდება, სწორედ ღმერთია დამ-
ნაშვევ ყველა არსებულ უსაშარტლობაში, გან-
საკუთრებით კი უმაღლესი მუსიკის სფეროში.
ღმერთთან ბრძოლა მხოლოდ შესაფერისი, მი-
სთვის სკადრის ხერხით თუ შეიძლება. ამი-
ტომ მოცარტის მიმართ ის პატარა-პატარა
დაბრკოლებები, რომლითაც სალიერი იწყებს
მოქმედებას, მხოლოდ ერთგვარ „მოსამზადე-
ბელ სამუშაოებად“ შეიძლება ჩაითვალოს და
არა მოცარტისადმი მისი პირადული შურისა

და ზიზღის გამოხატულებად. მით უფრო, რომ
სალიერი მთელი სიცოცხლის მანძილზე მო-
ცარტის მუსიკის ერთადერთი ობიექტური
შემფასებელი იყო. შეუძლებელია გეზიზღე-
ბოდეს, ვერ იტანდეს პიროვნებას და ეთაყუა-
ნებოდეს მის მუსიკას, მას კი უმაღლეს ავტო-
რიტეტად მიიჩნევდეს. ერთ-ერთი ოპერის წა-
რმატებული პრემიერის შემდეგ იმპერატო-
რი საპატრიო ორდენს დაჰკიდებს სალიერის და
მას მუსიკალურ ზეცაზე ყველაზე მოკაშაშე
ვარსკვლავს უწოდებს. ამ პატივზე არანაკლებ
სასიამოვნო იყო სალიერისათვის მოცარტი-
საგან უბრალოდ გამოთქმული შექება ამ
ოპერისა, როცა დარწმუნდა, რომ ამჯერად
თავის აზრს მოცარტი ირონიისა და დაცინვის
გარეშე გამოთქვამდა. წუთისოფელი კი ისე-
ვე, როგორც თითქმის ყველა თავისუფალ,
უკომპრომისო შემოქმედს, სალიერის „დაუ-
ხმარებლადაც“ უჭირებს მოცარტს ეკონო-
მიური პრობლემებითა თუ უახლოესი ადამ-
იანების — საკუთარი მამისა და მეუღლის —
ვერგავებით, მათთან კონფლიქტებით, სული-
ერი სიმარტოვით. ამას მოცარტი, როგორც
გენიოსი, სწორედ უმძაფრეს სულიერ კრიზი-
სამდე მიჰყავს.

მიღიარო ცხოვრებისეული გამოცდილები-
სა და მამობრივი ალღოს წყალობით ლეო-
პოლდ მოცარტი ედვარდ გრნობდა იმ საფრ-
თხეს, რომელიც დედაქალაქში მცხოვრებ მის
უცნაურ, უკომპრომისო ხასიათისა და ფაქი-
ზი შინაგანი სამყაროს მქონე ვაჟს მოელოდა.
ამიტომ გამუდმებით ცდილობდა დაეყოლიე-
ბინა იგი ზალცბურგში დაბრუნებაზე. მოცარ-
ტის ახლობელთა წრეში, თვითონაც მოთამა-
შემ **საკარნავალო ნიღბით** ამჯერად როგორც
წაგებულსა და თამაშის წესებით მსჯავრდასა-
დებს, უკანასკნელად სთხოვა შვილს ვენიდან
გამგზავრება, რაზედაც შვილისაგან ახლა უქ-
ვე საჭარო უარი მიიღო. ლეოპოლდს რძალ-
თან მოუვა უთანხმოება და იძულებული ხდე-
ბა გულნატყენმა დატოვოს იმ შვილის ოჯახი,
რომლის ხელშეწყობა და მფარველობა მი-
სი ცხოვრების მთავარი ფუნქცია, ძირითადი
მიზანი იყო. მოცარტი ერთადერთ პრაქტი-
კულ მფარველს კარგავს და სრულიად მარ-
ტო, უშეწოდ რჩება უღმობელი ცხოვრების
პირისპირი. მალე ზალცბურგიდან მამის და-
ღუპვის ამბავიც მოსდის.

მოცარტი სულ უფრო ხშირად მიმართავს
ღვინოს შემოქმედებისათვის აუცილებელი
ენერგეტიკული, ეგზალტირებული მდგომა-

რეობის შესანარჩუნებლად. მამის სიკვდილმა ძალზე ძლიერად იმოქმედა მის ისედაც შექორეებულ სულიერ სამყაროზე. სწორედ მისგან შეურაცხოვნილ ახლად გარდაცვლილ მამაზე წუხილისას შექმნა მოცარტმა ოპერა „დონ ჟუანი“. ავტორის სულიერმა მდგომარეობამ საოცარი ასახვა პპოვა ოპერის უაღრესი დრამატიზმით აღსავსე ფინალურ სცენაში: დონ ჟუანისა და მისგან შეურაცხოვნილი—ცოლშეცდენილი „ქვის სტუმრის“ სახით საიქიოდან მობრუნებული კომანდორის შეხვედრა, დონ ჟუანის სიკვდილით, მისი სულიერი სამყაროს, სცენის დეკორაციათა სრული დანგრევით რომ მთავრდება. პრემიერაზე მხოლოდ სალიერი შეიგნობს საიქიოდან მოსულ სტუმარში მოცარტის მამის ხატებას. აქ დაებადა ღმერთზე განაწყენებულ სალიერის შურისძიების შემზარავი გეგმა: შეუკვეთოს მოცარტს რეჟეიმი — მიცვალებულთა მესა, ოდა გარდაცვლილთადმი. **სალიერი გრძნობს, რომ ამ თემაზე მუშაობისას ისედაც ძლიერ სულიერ კრიზისში მყოფ მოცარტს აუცილებლად მოუწევს სიკვდილთან სახიფათო მიანლოება...** შემდეგ კი, ბოლოს და ბოლოს, ისიც გაიცინებს, როდესაც ტაძარში, სადაც მოცარტის პატარა კუბო იქნება დასვენებული, მისი შესრულებით აჟღერდება მოცარტის რეჟეიმი.

დიდი ოსტატობით იწყებს სალიერი თავისი საზარელი გეგმის ხორცშესხმას: სუსხიან ღამეში ის სწორედ იმ ნიღბით გამოეცხადება მოცარტს რეჟეიმიის შესაკვეთად, რომელიც მამამისს ეფარა, როდესაც უკანასკნელად სთხოვა ზალცბურგში დაბრუნება. სალიერი დიდ გასამრჯელოს უტოვებს მოცარტს და ეუბნება, რომ რეჟეიმი ეძღვნება კაცს, რომელიც სიცოცხლეშივე იყო დაფასების ღირსი, მაგრამ ვერ ეღირსა. ამით სალიერმა დამატებით კიდევ ერთი რეალური არხი შექმნა, საიდანაც უდიდესი ძალით იწყო დენა მოცარტში გარდაცვლილთა ოდის შექმნისათვის საჭირო ტრაგიკული მისტერიის სულიერმა ენერგიამ. მოცარტს როგორც ვენიოსს ღვთისაგან ბოძებული უნარით ხელეწიფებო-

და საკუთარ ნაწარმოებთა საოცრად სიღრმისეული განცდა, სალიერმა კი რეჟეიმი/თემის არჩევითა და მამისეული გამოცხადებით (ახლად გარდაცვლილი მამისა, რომლის სიკვდილშიაც მოცარტი თავს ისედაც აღანაშაულებდა) მისთვის ეს სამუშაო უაღრესად პირადული და ტრაგიკული გახდა. შემდგომ, როდესაც ცოლი დაჟინებით მოსთხოვს გასაგებად აუხსნას, თუ რატომ არ ჩქარობს რეჟეიმიის დამთავრებას, რომელშიაც ნაღდ ფულს უხდიან, მოცარტი პასუხობს, რომ ეს სამუშაო მას ჰკლავს. ქალი ბევრს ვერაფერს იგებს, მაგრამ მაინც რჩება ღამით ქმრის სამუშაო მაგიდის გვერდით. თუმცა მალევე ჩამოეძინება საგარძელში. სიკვდილის სუსხნაგრძნობი მოცარტი კი მძინარეს ტოვებს და მეგობრებთან მიიპარება, სადაც გახურებული ორგიიდან უშედეგოდ ცდილობს მიიღოს სიცოცხლისათვის აუცილებელი სითბო და ენერგია. უკან მობრუნებულს კი სახლიც ცივი და ცარიელი ხვდება: განაწყენებულმა ქალმა ბავშვიც თან წაიყვანა და სხვა ქალაქში წავიდა.

სალიერი არ იყო ნათელმზილეელი და, რა თქმა უნდა, ვერ იქნებოდა დარწმუნებული, რომ ამ საზარელ სპექტაკლში საკუთარივე ხელით არ მოუწევდა ბოლო წერტილის დასმა — მოცარტის მოკვლა, რისიც ძალიან ეშინოდა. ეს შიში უსაფუძვლო გამოდგა: რეალობის ცხოვრებისეული მისტერიის უმაღლესმა დამდგმელმა, როგორც ყოველთვის, ბოლომდე შეიყვანა მოცარტი საკუთარი ნაწარმოების სულში, ოღონდ ამჯერად რეჟეიმიის თემა იყო ისეთი, რომლის დასასრულებლად მისი ბოლომდე განცდა სიკვდილს უღრიდა. ეს არ არის მისტიკა, ეს სულიერი რეალობაა და თუ გნებავთ, ისტორიული ფაქტიც. სალიერის მოცარტის ფიზიკურად მოკვლის — მკვლელად გახდომის ეშინოდა, არადა, ტრანსცენდენტალური სინამდვილის კანონთა გამოყენებით, სწორედ მან და არა ამ კანონთა დამდგენმა, სულიერიდან მოკლა მოცარტი ფიზიკურად — ემპირიულად. სწორედ სალიერმა, რადგან ღმერთი საკუთარსა-

ვე კანონებს ვერ დაარღვევდა და მოცარტს რეჟიემის თემის ბოლომდე განცდის მისგან-ვე ბოძებულ უნარს ვერ წაართმევდა, რითაც ერთხელ კიდევ გაცხადდა ტრანსცენდენტალურის პირველადობა და კავშირი ემპირიულთან, სალიერი კი სწორედ მკვლეელი ვახდა და არა დანის დამრტყმელი თუ შხამის მიმცემი. გავიხსენოთ პუშკინისეული სალიერი პირადი უფრო და ძლიერმოქმედი საწამლავით.

მოცარტი მაინც ახერხებს მეგობრის მიერ შეკვეთილი „ჯადოსნური ფლეიტის“ დამთავრებას, მაგრამ პრემიერისას ცუდად ხდება და რადგან ყველა სხვა ახლობელი სპექტაკლით არის დაკავებული, სალიერის მიპყვის შინ. სალიერი სთავაზობს და მოცარტიც იწყებს რეჟიემის დარჩენილი ნაწილის კარნახს. თავიდან დეტალურს, სალიერის ჩანაწერის ხშირი შემოწმებით, რადგან ის უცბად ვერ უხვდება სურვილს, მაგრამ შემდეგ კარნახი თანდათან თანამშრომლობაში გადადის, უფრო და უფრო მინიშნებული ხდება. თემა დასასრულს უახლოვდება და სიკვდილიც სულ უფრო მეტად შემოდის მოცარტში. ამ დროს ამხანაგებს „ჯადოსნური ფლეიტის“ შემოსავლიდან მოცარტის წილი მოაქვთ. მათ სალიერი კარებიდანვე უკან აბრუნებს — მოცარტს სძინავსო, თვითონ კი ამ ფულით, ცდილობს (რა თქმა უნდა, უშედეგოდ) მოამაგროს, დააჩქაროს მოცარტი, რათა მან რეჟიემის დამთავრება შეძლოს. თან არწმუნებს, რომ ის სულ არ დაღლილა და მზად არის გააგრძელოს სამუშაო. უკვე მომავლადეი მოცარტი ამას სალიერის მისადმი კათილგანწყობისა და თანაგრძნობის გამოხატულებად თვლის და შეწუხებული ბოდიშს უხდის, რადგან ყოველთვის ეგონა, რომ სალიერი განუთრჩეველი, გულგრილი იყო მისადმი და მისი მუსიკისადმი. თავისი მსხვერპლის მიერ, სიკვდილის სარეკლიდან წარმოთქმულმა ამ ბოდიშმა დაანახვა სალიერის ის ადამიანი, მანამდე საერთოდ რომ ვერ ამჩნევდა, რომელსაც სხვის მსგავსად უხაროდა, სტიქიოდა თუ განიცდიდა და რომელიც მის მიერ წამოწყებულ ომში ეწამა და იღუპებოდა.

დილით კი ცუდი წინათგრძნობით შინ უეცრად მობრუნებული მოცარტის მეუღლე თავს დაადგება ტახტზე მიწოლილ მძინარე სალიერისა და მომავლადეი მოცარტს. ის კარა-

დამი კეტავს დაუმთავრებელი რეჟიემის ხელნაწერს და სთხოვს სალიერის, დასტოვოს მათი ბინა. სელიერი თვლის, რომ ეს მოცარტმა უნდა დაითხოვოს, მაგრამ მოცარტს აღარაფრის თხოვნა აღარ შეეძლო.

საოცრად შთამბეჭდავი მოცარტის დამარხვის სცენა: არავითარი ტაძარი და ღვთაებრივი რეჟიემი სალიერის შესრულებით, ტილოში გახვეული მოცარტის ცხედარს ზევიდან აგდებენ გვამებით ნახევრად საესე ორმოში, თან კი ორიოდ ნიჩაბ კირსაც დააყრიან (ვენაში წმ. მარკოზის სასაფლაოზე საერთო საფლავში დამარხული მოცარტის საფლავი დღესაც უცნობია).

ღმერთმა მისი რჩეული ისევ აზიარა უკვდავებას, რომ ის წვეთი „რიგითობას“ (по-редственностъ) არ გააკარა — დასრულებული, „რიგით“ დონეზე შესრულებული რეჟიემის სახით. სალიერი კი — რიგითი კომპოზიტორი, რომლის მუსიკა თანდათან კიდევ უფრო გაუფერულდა, შემდგომი ოცდათორმეტი წლის წამებისათვის იყო განწირული. ასე მთავრდება სალიერის აღსარება. ახალგაზრდა მღვდელი შეძრწუნებული ზის და თუმცა კალთაში უღონოდ ჩამოყრილ ხელეგში ჭვარცმა და ბიბლია უჭირავს, ამ რანგის ტრაგედიასთან შეხებით დაზაფრულს არც ზიარება და არც, მით უფრო, ცოდვათა მიტევება არ შეუძლია. მას ისევ სალიერი ადებს დამამშვიდებლად ხელს მხარზე და ჰპირდება, რომ სიტყვას შეაწევს როგორც ერთ-ერთ რიგითს — მსგავს სულიერ რეალობათა უხილავსა და უცოდინარს.

ფინალურ სცენაში კი უკვე ნახსენებ საციეთის ღერეფანში კედელზე კისრით მიჯაჭვული თუ საქათმისხელა გალიაში შიშვლად ჩამწყვდეულ ავადმყოფთა შორის, სავარძლით მოაგორებენ სალიერის, რომელიც აქეთ-იქით უხვად არიგებს წყალობასა თუ მიტევებას, რისი უფლებაც ოცდათორმეტი წლის წამებით, საკუთარი საზარელი ცოდვის აღიარებითა და გაშინაგანებით მოიპოვა. კათარხისის არისტოტელესეული თეორიით, კათარხისის სულის განწმენდა, მისი სრული გარდაქმნა მოსდევს, რაც გასაგებს ზღის ერთი შეხედვით წინააღმდეგობრივ ფილმის ფინალურ სცენას: სალიერისაგან — უდიდესი ცოდვილისაგან რიგითი ცოდვილებისადმი მიტევებისა და ცოდვათა შენდობის უზენაესი



საქართველოს
ქრონიკა

უფლებების გამოვლენას. სალიერის არანორმალურობა ხომ სწორედ ყოველდღიური ემპირიული სინამდვილისადმი ინტერესის სრული დაკარგვით და მთლიანად საკუთარ სულიერ სამყაროში ჩაღრმავებით, მხოლოდ იქიდან მოქმედებით იყო განპირობებული.

ისტორიულადაც სალიერის სიცოცხლის ბოლოს 1823-1825 წლებში ნერვული მოშლილობა აწუხებდა. მის მიერ მოცარტის მოკვლის ვერსია, რომელმაც უკვე 1827 წელს პუშკინში „მოცარტი და სალიერის“ იდეა მოამწიფა, შესაძლოა, სწორედ „არანორმალური“ სალიერისავე თვითბრალდებით იყო ფუძედებული. სხვა შემთხვევაში ეს ხმა ალბათ, მოცარტის სიკვდილისთანავე, 1791 წელს უნდა გავრცელებულიყო, მით უფრო, რომ მოცარტისაგან გარკვეული უნდობლობის შემდეგ, მისი სიცოცხლის ამ ბოლო წელს ისინი განსაკუთრებულად დაახლოვდნენ (ფილმშიც თავდაპირველადი უნდობლობაცა და სიკვდილისწინა „დაახლოვებაც“ საოცარი დამაჯერებლობით გადმოიკა). მეკვლეობის ვერსიის ასეთი, თუნდაც ჭორის არსებობის შემთხვევაში კი ძნელი წარმოსადგენია, რომ სალიერის მოწაფე გამხდარიყო მოცარტის უმცროსი ვაჟი, რომელიც სწორედ მამის გარდაცვალებას — 1791 წელს დაიბადა.

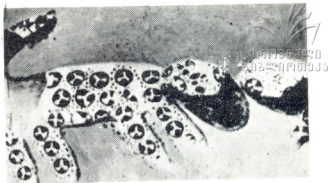
ის, რომ პიროვნების სულიერი ცხოვრების ძირითადი პრობლემური საკითხები, რომელთა ინტერპრეტაციაც ვცადეთ, ფილმში დასმულია არა მოგონილი, არამედ რეალურ გენიალურ პიროვნებათა იდემალებით მოცული ამბით (დასავლეთში სალიერის დამცველი საზოგადოებაც კი არსებობს), მეტ დამაჯერებლობას, ემოციური ზემოქმედების უნარს მატებს მათ. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ ვცდილობთ დავამტკიცოთ, რომ ყველაფერი სინამდვილეში ისე მოხდა, როგორც ფილმშია, მაგრამ, თუნდაც მხოლოდ ის, რომ სამყაროში რეალურად არსებობს მსგავს სულიერ მისტერიანთა მოხდენის შესაძლებლობა, გამართლებულს, იქნებ აუცილებელსაც ხდის მათი მოაზრების, მათში ჩაღრმავების მცდელობებს.

წინ რომ მივიწვევთ, შემოვბრუნდებით ხოლმე, და მამა-პაპისაგან განვლოვს გადმოვხედავთ. — წარსულის ცოდნამ, წინაპართა გამოცდილებამ, ჭვარცმულთა თვალდაუბრუნების მავალითმა აწმყოში დამკვიდრება და მომავლისაკენ სწრაფვა უნდა გავვიადვილო წარსული აწმყოშიაც არის შემორჩენილი და ამ გადმონაშთებზე დაკვირვებამ, ასეულების თუ ათასწლეულთა მიღმართიდან მრუმედ გამოინაყრობ შორეულ სინამდვილეზე, ბევრი რამ, ახლისაკენ გზის გამგნები, უნდა გვაუწყყოს და გვიჩაჩიოს. ამიტომაც არის, რომ არქეოლოგიას, ძველ ისტორიულ და მხატვრულ ძეგლებს მივმართავთ, ხალხურ სანახაობრულ კულტურაში შემონახულ მითოლოგიურ-რიტუალური ძირძველი ნაწილაკების გამოვლენას და შესწავლას ვესწრაფებით. აქ, ამ მითოლოგიების, წესსახიობათა დომინანტური სიმბოლოების ამოკითხვა წარსულის ცხრაკლიტულ ლაბირინთებში შეღწევის და პირაქეთ გამობრუნების შესაძლებლობებს გვიხელენ. აკად. სიმონ ჯანაშიამ, თავის ერთერთ ნარკვევში ყურადღება მიაპყრო ქართულ არქეოლოგიურ და მხატვრულ მართებებს, რომლებიც წინა ახიის ცივილიზაციებთან მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებენ. ამის ერთერთ მავალითად რუსთაველის პოემიდან, ხეთური ტრადიციის ნიადაგზე აღმოცენებულ, ტარიელის ვეფხისტყაოსნობა იყო მითითებული.

„ვეფხისტყაოსნის“ სახიობა ამომწურავად შესწავლილი ჯერ კიდევ არ არის, თუმცა ამ მხრივ ძალისხმევა არც ისე მცირეა. 30-იან წლებიდან მოყოლებული, წიგნებისა და ნარკვევების მთელი რიგია გამოქვეყნებული. და მინც უკმარისობის გრძნობა გვეუფლება, თვმას „რუსთაველის და სახიობა“ ისევ უნდა დავუბრუნდეთ. ამჯერად, ინტერესი პრობლემის სიღრმისეულ შრეებში შესაღწევად მიემართება. უფრო ნათლად უნდა გავერკვეთ „ვეფხისტყაოსნის“ სახილველში. უკვე, მარტოოდენ სახიობის ამსახველი ცალკეული ნაკვთების შესწავლით, გამორჩეული ტერმინების ახსნა-განმარტებით. გმირის ხასიათის ზოგიერთი ნიშნის ამოცნობით ველარ დაკვაყოფილებით; სახიობა სისტემურად, მთლიანობაში, ქართველურ ფუძესახილველი-

ვეფხისტყაოსნობა

(თეატრმცოდნეობითი ძიებანი)



ჭიქ-ვეფხვები. კედლის მხატვრობა ჩატალ-პაოიუქი, ძვ. წ. VII-VI ათასწლეული

ლიმიტრი ჯანელიძე

დან წარმომავლობით, მსოფლიო განფენილობაში განჭვრეტით, თანამედროვეობაში მისი გამოყენების და მერმისში მის შესაძლებლობათა ვათვალისწინებით არის შესასწავლი.

რუსთველოლოგთა, არა ერთი და ორი თაობის, შრომით დადგენილი ეს არის: რუსთველის პოემა რარიჯ „მაშრიყ-მალრიბული“ (აღმოსავლურ-დასავლური) გეოგრაფიით არ უნდა იყოს ტაბუირებული, ის, ძირეულად და არსებითად, „ქართველთა ღმთისად“ არის შთაგონებული. პოემაში, გმირთა სამთავანობის სადაურობაც, ვანცდაც და ქმედობაც ამის „ქართულად ნათარგმანები“. სწორედ ამ ვაგებით უნდა ჩაეხედოთ ამ სწორუპოვარი პოემის „ქართულს“, რაც გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმის მჭევრმეტყველებით, და „არ შეამოკლოს ქართულის“ ენამზეობით არის გამართული. პოემის გმირები, ინდურ-არაბულ-გულანშარო-მულაზანხარული ვაუტეხობით, სრულიად არ არიან ქართლის ცხოვრების „საბინაო დავთრიდან“ ამოწერილი, ყოველი მათგანი ღვიძლად-ღვიძლი ავთანდილივით, არის „ყმატკვილი და ტკბილ-ქართული“. — ეს დახასიათება „შენ ხარ ვენახის“ საგალობელზეა აწყობილი, „ტკბილ-ქართული“ ეხმიანება ახლად დაწურულ ყურძნის წვეს — „ტკბილი“.

თუ ვავიხსენებთ აკაკი წერეთლისა და ილია ჭავჭავაძის კამათს „ვეფხისტყაოსნაზე“, ვიტყვი, რომ ერთიც მართალი იყო და მეორეც. რუსთველის პოემა უაღრესად ეროვ-

ნული და „ტკბილ-ქართული“ და ამავე დროს უაღრესად მსოფლიოა, — „ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრიყით და მალრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიტელნი... ისმენდიან, გაკვირიდიან“. — ეროვნულის მაღალმხატვრულ მიღწეულობაში მისი საკაცობრიო და მსოფლიო მნიშვნელობა.

პოემის ეს „ტკბილ-ქართული“ ჟღერს საამსოფლიოდ და საკაცობრიოდ, და, არა მართო — მძაღნაფიცობის და მიჯნურობის მაღალხეობისათვის, არამედ, სხვათა მრავალთა შორის, გამომჩევით სახიობის სადიდებლადაც.

ტარიელი — ვეფხისტყაოსანია; ავთანდილი — სწორუპოვარი მომღერალი, მეჩანგე და ამბავთმკრეფი ხატეკლის, გარდასახვის ოსტატია. ფრიდონი — მუშაითობაში სიყრმიდანვე განსწავლული; ნესტანი — რიდენოსანია, და ფატმანიც ხომ დაიქადებს ვიმღერდი და ცემაწვილობდი, ვიცვალეზი რიდე-თმასა. როსტევეანმა — ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა აღიდა, მგოსანი და მოშაითი უნმეს ჰპოვეს რაცა სადა.

დავიწყით პოემის სათაურიდან. ვახტანგ მეექვსის მიერ პირველ ბუქდურად გამოცემულ რუსთველის პოემას (1712) ესათაურება: „ვეფხის ტყაოსანი“. მეჩვიდმეტე საუკუნის ხელნაწერთა ნაწილს (უფრო აღრიხდელს ჩვენამდე არ მოუღწევია) მეტნაკლები სხვაობით წინ უძღვის „ამა ამბვისა დასაწყისი

პირველი ამო და სასამენოდ შევნიერი სწავლისათვის მოშორეთასა. ტარიელს და ნესტან-დარეჯანს ვეფხისტყაოსნობით უხმობენ (H 509, K 205, S 2829, Q 261, ვახტანგ VI-ის 1712 წ. გამოცემა, S 4988). ან კიდევ პოემის დასაწყისი სტრიქონები რიც ხელნაწერებში ასე იკითხება: დასაწყისი პირველი ამბავი, რომელსა ვეფხისტყაოსნად უხმობენ. ტარიელის ნესტან-დარეჯანის მიჯნურობა. ცარი პირველი იწყება ეს (H 54; H 2074; S 2525; S 2899; Q 1082).

ხელნაწერთა ამ დასაწყისთა მიხედვით, წარსულის ტრადიციით პოემას „ვეფხისტყაოსნობით უხმობენ“, ხოლო თანამედროვეობით „ვეფხისტყაოსნად უხმობენ“, ისე რომ, ვახტანგ მეექვსეს სრული საფუძველი ჰქონდა, 1712 წლის პირველი ბეჭდვითი გამოცემა რუსთველის პოემისა დაესათურებინა ორ სიტყვად „ვეფხის ტყაოსანი“.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა მიხედვით ვეფხისტყაოსნობა, მიემართება არა ერთს — ტარიელს, არამედ ორს — ტარიელს და ნესტან-დარეჯანს: „ტარიელს და ნესტან-დარეჯანს ვეფხისტყაოსნობით უხმობენ“-ო. ერთ-ერთ ხელნაწერში იკითხება „ვეფხისტყაოსანთა ამბავი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა“.

უნდა ესეც ითქვას, რომ პოემის სათაურის დამწერლობა დღემდე არ არის საბოლოოდ დადგენილი, იბეჭდება სხვადასხვაგვარად: ორ სიტყვად „ვეფხის ტყაოსანი“; დეფისით ორი სიტყვის შესაერთებლად,

თუ სათაურის შემადგენელი სიტყვების გამოსაყოფად „ვეფხის-ტყაოსანი“, ერთ სიტყვადაც — „ვეფხისტყაოსანი“.

პოემის სათაური შედგება 1941 წლის გამოცემა და ის წინ უძღვის სიტყვათა მთელ ლამქარს, დაახლოებით 40.080 სიტყვას (გრ. სილორაშვილის გამოთვლით, ვაზ. „ბახტრიონი“, 1923, 13/XI, № 19). ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი შეიცავს 113.000-მდე სიტყვას (შერჩეულს ენათმეცნიერების ინსტიტუტის სადოკუმენტაციო ფონდის მილიონ ექვსას ათას საკარტოთეკო ბარათებიდან) რუსთაველის პოემა შეიცავს 40.000-ზე ცოტა მეტს. განმარტებით ლექსიკონთან შეფარდებით რუსთაველს გამოყენებული აქვს ქართული ენის მარაგის ერთ მეოთხედზე გაცილებით მეტი (28, 25%). „ვეფხის ტყაოსანი“ არის გვირის გარეგნული ნიშანი, თავის მნიშვნელობით პოემის დომინანტური სიმბოლო, ამიტომაც ტრადიციითაც და გადამწერთა თანადროულობითაც ტარიელის და ნესტან-დარეჯანის ამბავს „ვეფხისტყაოსნობით“ უხმობდნენ, უხმობენ, პოემა მიაჩნდათ „ვეფხისტყაოსანთა“ ამბად.

ვეფხის ტყავი პოემის გვირის სამოსიც არის და თავსაბურავიც, ვეფხის ტყავი ფარავს, მშოსავს გვირის თავსა და ტანს. როსტევანმა და ავთანდილმა, ნადირობისას, „ნახეს უტხო მოყმე ვინმე... მას ტანსა კაბა ემოსა გარე-თმა ვეფხის ტყავისა, ვეფხის ტყავისა ქუდივე იყო სარკმელად თავისა“ (84—85)*. ვეფხის ტყავი რომ ტანსაცმელიც არის და თავსაბურავიც, ეს ერთიანობა, ხაზგასმულია განმეორებით: „თავსა და ტანსა ემოსა გარე თმა ვეფხის ტყავისა“ (204). ესეც აღსანიშნავია, რომ ამ მეორე აღწერილობით ჩამოთვლაში უპირატესობა თავის შემოსვას ეძლევა („თავსა და ტანსა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა“). ეს უფრის გვირის მთლიანად, თავტანით შენიღბვას, რაც ანალოგიურია თეატრალური ნიღბოსნობისა, რაც დახუსტებით არის გამოთქმული მეექვსე საეკლესიო კრების ძეგლისწერის თარგმანებით: „...ატტიკულებერ ანუ მრგულის მომვლებერ, ანუ სიმღერით განმცხრომლებერ... შეიომოსოს პირი“ (ხელნაწერთა ინსტიტუტის A 1402, 62-ე მუხლი).

ესეც უნდა ითქვას, რომ ვეფხის ტყავი

* სტროფები მითითებულია 1937 წლის საიუბილეო გამოცემით.

მოცეკვავე: ვეფხისტყაოსანი. კედლის მხატვრობა. ჩატალ-პაოიუქი





ვეფხეები. ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი მცხეთის სამთავროდან. ძვ. წ. IX-VII სს.

ტარიელისათვის არა მარტია თავსაბურავ-ტანსაცმელია, არამედ ქვეშავეებიც: ტარიელს ასმითმა „ქვეშე დაუგო ვეფხისა ტყავისა ნატები“ (267), და კიდევ: დაუგო ტყავი ვეფხისა, რომელ კვლავ მიწყვი ჰგებოდა“ (922), ე. ი. რა მდგომარეობაშია იც არ უნდა იყოს ტარიელი, ცხენზეა თუ ქვეითად, გარეთ არის თუ შინ, ის განუშორებლად, თავით ფეხამდე ვეფხის ტყავში „ზის“ ან და ვეფხის ტყავზე არის მჯდომი ან მწოლი. ერთი სიტყვით, ცხადში თუ ძილში, ტარიელს „მიწყვი“ ვეფხისტყავსანია.

ინდოეთის მეფის დიდებულს, ამირბარს ტარიელს თავსაბურავ-ტანსაცმელით, ჯდომა-წოლით ვეფხისტყავსანობით უცვლია სახე. დავით აღმაშენებლის სიტყვით რომ ვთქვათ, ტარიელს ხედავენ „მხეტავან შეზავებულს“, იქმნა კაცისა და ვეფხის „შეზავება“ („გალობანი სინანულისანი“, „ქართული მწერლობა“, ტ. II, თბ., 1987, გვ. 201).

ეს ქმედობა, — ინდოეთის სამეფოს მხედართმთავრის ტარიელის კაცვეფხვად „შეზავება“. ზორციელდება სიმბოლურ-ალეგორიული აღქმის კვალობაზე, გმირის თანადროულობის, რეალურის მითოლოგიურთან შეგუება-შეთავსებით. აკი რუსთაველის პოემაში ვკითხულობთ: ტარიელს „ქეპი წაუხმან დევთათვის, სახლად აქვს დევთა სახლები, ვეფხისა ტყავი აცვია, ცუდად უჩნს სტავრა-ნახლები, აღარა ნახავს სოფელსა, ცეცხლი სწავეს ახალ-ახლები“ (690). ტარიელის ტყავსანობა გადმოღებულია ხალხური სახილველიდან, რაც იმდენად გამძლეა, რომ ტოტემურ-მითოლოგიურის, მისტერიალურის ტრადიციას დღემდე ინახავს ბერეკაობის კულტურა. იღონდ რუსთაველი ხალხურიდან აღებულ ტყავსანობას დააკისრებს სრულიად ახალ სიმბოლურ-ალეგორიულ მისი-

ას, მაგრამ გმირის თანადროული გარემო „ტყავსანობას“ აღიქვამს ხალხურ-სანახაობრივი გააზრებით, რაც პოემაში ხაზგასმით არის გადმოცემული:

ნახეს უცხო მოუმე ვინმე.
 ჯდა მტირალი წყლისა პირსა...
 მას ტანხა კაბა ემოსა
 გარე-თმა ვეფხის ტყავისა...
 ნახეს და ნახვა მოუნდათ
 უცხოთა სანახავისა* (84, 85)

და კიდევ:

თავსა და ტანსა ემოსა,
 გარე-თმა ვეფხის ტყავისა,
 ჯერ მისი მსგავსი მშვენება
 კაცთავან უ ნ ა ხ ა ვ ი ს ა .

ე. ი. გარემო მჭვრეტელთათვის ტარიელის ვეფხისტყავსანობა სანახაობაა, კაცთავან უნახავი უცხო სანახავია. ამით რუსთაველმა გარკვევით, ნათლად თქვა, თუ რაოდენ გავრცელებული იყო მის დროს, ხალხურ სანახაობასა და სასახლის კარის სახილავში ტყავსანობის (ზომომორფული ნიღბსანობის) გამოყენება.

„გარემოს მჭვრეტელთ“, ტარიელის ვეფხისტყავსანობა, სანახაობად ეჩვენებოდათ, როსტევენი და ავთანდილი ნადირობაში შესვენებისას, „თამაშობდეს და უჭვრეტდეს წყალსა და პირსა ტყისასა“ (83). ამ დროს დინახეს ტარიელი ვეფხისტყავსანი „ნახეს და ნახვა მოუნდათ უცხოთა სანახავისა“. ტარიელი ვეფხისტყავსანი მსახიობლად მიიჩნეს და როსტევეანმა ბრძანა მისი მოყვანა.

რუსთაველმა ვეფხისტყავსანობის გამომსახველობას თავი უქცია, მას დააკისრა სრულიად განსხვავებულის გამოხატვა იმასთან შედარებით, რადაც მას გარემონი მიიჩნევდნენ. ტოტემურ-მითოლოგიურ-მისტერიალურ-ბერიკტულის მნიშვნელობა მარადიული

* ხაზგასმა ყველგან ჩემია, დ. ჯ.



ვეფხვები. ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი მცხეთის სამთავროდან

ფასეულობისაკენ პირის მიქცევით, ახალ ნიშანდებით არის ახალ სიმბოლოდ „თარგმანებული“. ტარიელი თავის ვეფხისტყაოსნობას ამგვარად განმარტავს: „რომე ვეფხი შევნიერი სახედ მისად დამისახავს, ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“ (657). ვეფხისტყაოსნობა სიმბოლოა გარდაუვალ-მარადიული ფასეულობის სიყვარულის, ნესტანისადმი ტრფობის. ნესტანი ტარიელისათვის ვეფხვია, ამიტომაც არის ვეფხვის ტყავში ჩამჯდარი და ვახვეული. აკი ტარიელი, როდესაც ავთანდილს უამბობს თავისი მიჯნურობის ამბავს ნესტანზე, იტყვის: „ქვე წვა ვით კლდისა ნაპარლსა ვეფხი პირგამეხებული“ (522). ნესტანის ვეფხვად წარმოსახვა არა მარტო გვირის ვეფხისტყაოსნობით აღიქმება, არამედ გვირის ქმედობითაც არის წარმოდგენილი.

აკად. აღ. ბარამიძე თავის მონოგრაფიულ რუსთველოლოგიურ შრომაში აღნიშნავს: „რუსთველი მრავალგზის უბრუნდება ტარიელის ვეფხის ტყავით შემოსილობის მოტივს“. გვირის ამ მხრივ ძალისხმევა მას ვრცლად აქვს განხილული („შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“, თბ., 1966, გვ. 88 და ა. შ.). ტყე-ველად გაჭრილი ტარიელი ქედს რომ გადადგება „ლომ-ვეფხი ნახა ერთად რებულნი“, ისინი — „სახედ ამსგავსა მიჯნურთა“ (908). ლომი და ვეფხვი შეიბნენ, ტარიელი გადაეგვრა ვეფხვის საშველად, ლომი მოკლა, ხრმალი გასტყორცნა, „ვეფხი შეიპყრა ხელითა“ (911). რატომ? — „მის გამო კონცა მომინდა, ვინ მწვავს ცეცხლითა ცხელითა“ (იქვე). ვეფხვი ტარიელს უღრენს, ბრჭყალებით სხეულს უღადრავს, ვერ ამშვიდებს, ტარიელი გაგულისდება, მოიქნევს, მიწას დააწყევდს, მოაგონდება ნესტანთან წაკდება, გული შეუღონდება და დაეცემა. მერმე მას თავს წაადგება ავთანდილი.

რუსთველმა ტარიელის ვეფხისტყაოს-

ნობა წარმოგვიდგინა გარეგნულადც (შესაბამისად ტოტემურ-მიოლოგიურ-მისტიკურ-სანახაობრივი ტრადიციისა) და სიმბოლურადაც (ლომ-ვეფხის ტრფობის სიმბოლოთა წაკიდების ალეგორიულობით). სიმბოლო პოეტმა ნათარგმანებუყო შინაარსეულის ქმედითი ჩვენებით. ტარიელს ვეფხის სახით წარმოუდგენია ნესტანი და ამიტომაც არის ვეფხისტყაოსანი, ტარიელის ვეფხის ტყავით შემოსვა გაქმედებულია ტარიელისაგან ლომ-ვეფხის დახოცვის ამბით.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ფონდის ხელნაწერში (S 2829), რომელსაც ს. ცაიშვილი პოემის ტექსტის გამორჩეულ ნუსხად აღიარებს („ვეფხისტყაოსნის“ ძველი რედაქციები, თბ., 1963, გვ. 17, 49), იკითხება: „პირველ დასაწყის ვეფხისტყაოსანთა ამბავი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა“, მაშასადამე, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის ამბავის მოხსენებელია, როგორც ვეფხისტყაოსანთა. ნესტანის ვეფხისტყაოსნობა მიემართება იმდენად, რამდენდაც ის ვეფხვად არის წარმოდგენილი „ქვე წვა ვით კლდისა ნაპარლსა ვეფხი პირგამეხებული“. ფატმანიც ნესტანს ვეფხვად მოიხსენიებს „ვეფხი-ავაზა პირ-ქუშად ზის“ (1159) და ამიტომაც სიმბოლოა ტარიელისათვის და ამ სიმბოლოს ვეფხისტყაოსნობით წარმოაჩენს.

მაგრამ საქმე ამაზე არ მთავრდება. ნესტან-დარეჯანსაც აქვს თავისი საკუთარი სიმბოლო ტარიელის მიმართებით, — ეს არის, თავტანის შთასაყმელ ვეფხვის ტყავით, თავტანის საბურველი „სისოვილი — რიდენი, რომლის დახასიათებაში „სიმტიციე ჰგვანდა ნაქედსა“ ჩათქმულია ტარიელთან გასიბოლოება.

ეს რიდენი ტარიელმა, ხატაელებთან ომში, ნალაფველ ივლო ხელთ. ეს სასწაულებრივი ქსოვილი ტარიელმა ვისაც უჩვენა, გაიკვირვებს, „ღმრთისაგან თქვის სასწაულია.. არცა ლარულად ჰგებოდა მას ქსელი, არ ორხაველად, სიმტიციე ჰგვანდის ნაქედსა, ვთქვი ცეცხლად შენართულად“ (461). ეს რიდე ტარიელმა, იმთავითვე ნესტან-დარეჯანისათვის საძღვნოდ დადვა (462). ინდოეთში რომ დაბრუნდა, ეს რიდე ტარიელს ებურა და ამშვენებდა (479). ნესტანი წერს ტარიელს: „იგი მე მომე რიდენი, რომელნი წელან გშვენოდეს, რა მნახო შენცა ვიამოს შენეულითა მშვენოდეს“ (446) და

ტარიელმა ნესტანს რიდე გაუგზავნა. ამის შემდეგ ტარიელისეულ რიდეს ნესტანი აღარ იშორებს, ამ რიდენით არის მოზურვილი. „მიწყივ იყვის რიდი... სილბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისა“ (1148). ნესტან-დარეჯანს—რიდენოსანს ფატმანი აღიქვამს, როგორც სანახაობას „გამოვიდეს გამოვირდა იგი უცხო სანახავი“. ასევე, ფრიდონიც რომ შავრიდოსანს ნესტან-დარეჯანს დალანდავს, მას ხედავს, აღიქვამს, როგორც სანახაობას „კბილ-თეთრი, ბავე ბალახში, სახედ-ვითა შავითა“ (1023). თვით ნესტანი-ათვის ეს რიდენი „მის გამო ტურფანი სანახავია“ (1291). ამ რიდენის ნაკვეთი თან ახლავს, ქაჯეთიდან ნესტანის მიერ ტარიელი-სადმი მიწერილს უსტარს.

სახიობაში რიდენი გამოიყენებოდა, როგორც გარდასახვის ერთ-ერთი საშუალება. ეს კარგად ჩანს ფატმანის სიტყვიდან: „ბაღსა შიგან თამაშობად, საღამოსა გავე ყამსა... მომყვებოდენ მომღერალნი, იტყოდინ ტკბილსა ხმასა, ვიმღერდი და ვემაწვილობდი, ვიცვალვებდი რიდე-თმასა“ (1125). აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „თმა“ რუსთაველის პოემაში „ტყავის“ მნიშვნელობითაც იხმარება. ეს კარგად ჩანს პოემის შემდეგი ლექსით: „მას ტანსა კაბა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა“ (85), „თავსა და ტანსა ემოსა გარე თმა-ვეფხის ტყავისა“ (204). აქ თმა ტყავის სინონიმად იგულისხმება.

ხოლო თმა-ტყავის მაგიური მნიშვნელობა კარგად ჰქონდა გათვალისწინებული ილია ჭავჭავაძეს (იხ. მისი „აი სიტორია“). ფატმანი სახიობაში იმღერდა რიდე-თმის (ქსოვილის და თმის) ტყავის ნიღბოსობით. „რუსუღანიანი“ მოწმობითაც სახიობაში ქალები ქსოვილის ნიღბებით თამაშობდნენ: „რაღაც თეთრი დაეფარებიათ პირზედა... ისენი ყველას ხედავენ და ჩვენ კი ვერას ვხედავდით მათსა სახესა... ოროლნი გამოვიდიან, ერთრიგად ითამაშიან და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდიან სხვარიგად. რამდენი გამოვიდა სხვარიგად ითამაშეს, სხვარიგა საკრავი დაუტრეს და სხვა ხმა თქვეს“ (რუსუღანიანი, ილია აბულაძის და ივ. გვიგენიშვილის რედაქციით. თბ., 1957, გვ. 483). — „ვეფხის-ტყავისნი“ იდეალი ეს არის: „უნახავსა და ნახულსა სჯობს ყოვლსა სანახავისა (1543), ის „რაც უფრო საკვირველია“ (1232).

ყოველი მშვენიერი ქმნილება ხალხურის ნიღადავზეა აღმოცენებული, ფუძესახილველ-

თან სისხლბორცველ კავშირშია, ამ სამყაროშია შექმნილი ის შედეგრიც, რასაც ხალხი სასოებით ინახავს, — ეს არის ვეფხისა და მოყმისა“. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“—ში ეს მოტივი საოცარი გუნებით არის ნათარგმანები ტარიელისაგან ლომ-ვეფხის დახოცვის ამბავში.

გარდა იმისა, რომ ტარიელი ვეფხისტყაოსანია, ის, ამასთანავე მოღერალიც არის და იმდენად შესანიშნავი, რომ უბაღლო მომღერლის ავთანდილის არის ხმის შემწყობი: „ორთავე ტურფად იმღერდეს ვით იაღონი-მგოსანი“ (1355). ავთანდილი და ტარიელი ორთავანობით იმდენად ტურფად იმღერდეს, რომ იმსახურებენ შედარებას: „ვით იაღონი-მგოსანიო“. ამ შედარებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რაკი ავთანდილისა და ტარიელის ორთავანობით ანსამბლი პროფესიულ მგოსნობასთან შედარებით არის ამაღლებული და ამით მათი „ტურფად“ მომღერლობის პატივი და ღირსება უმაგალითოდ არის წარმოდგენილი. პოეტი ამითაც არ კმაყოფილდება და ტარიელ-ავთანდილის „ტურფად“ მომღერლობა ბუნებაშია გატანილი: ალეგორიულად, მაგალობელ „იაღონი“—სებურად არის მოხსენებული.

ტარიელის სიმღერა განაცხებუნებს და განაკვირვებს ასმათს: „აქამდის მიწყივ ენახა ქვას მისვლა მოტირალისა აწ გაუტყვირდა დანახვა სიცილით მომღერალისა“ (1355). შემდგომში ტარიელს ვიხილავთ, როგორც მომღერალს და მოთამაშეს სამთავანობის ანსამბლში, ავთანდილთან და ფრიდონთან ერთად: „გამოვლეს ზღვანი სამთავე... ჰშვე-

კაცი-ვეფხვი მშვილდოსანია ქართული ხელნაწერიდან (1188 წ.).



ნის მღერა და სიცილი მათ“ (1448). უფრო მეტიც, ტარიელი საფერხულო თამაშობაშიაც არის ჩაბმული. ტარიელ-ავთანდილ-ფრიდონმა, ნესტან-დარეჯანსა და ასმათთან ერთად, „მოიარეს ქვაბოვანი თამაშობდეს მხიარულნი“ (1498).

„ვეფხისტყაოსან“-ში როცა არ არის ნახსენები. დაკავშირებით ავთანდილის თქმისა „მე იგი ვარ... ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“ ვიქტორ ნოზაძე წერს: „მღერა თამაშობასთან დაკავშირებით „როცა“ მგონია (ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებრივ ტექსტებზე. სანტიკო დე ჩილი, 1958, გვ. 283). ეს ვარაუდი მართებული უნდა იყოს, და ჩემი გაგებაც ტარიელის ფერხულში მონაწილეობაზე არ უნდა იყოს უსაფუძვლო.

თანაც ტარიელის ორთავანობის, სამთავანობის ანსამბლებში და ფერხულში მონაწილეობა დახასიათებულია მით, რომ სასიმღეროდ საფერხულო რეპერტუარი სიცილით და მხიარულებით არის ნიშანდებული. აკი, ინდოეთის დედოფალმა ბრძანა: „გლოვა გახსენით, ქოს-წინწილასა ჰკარიით... იცინოდით და იმღერდით“ (1633) და „სამთავე მშობილი... თამაშობდინა“ (1654). ყოველივე ამასთან ერთად, ტარიელი თავისი ღრივის სახილველად კულტურასთან სხვა მხრივაც არის დაკავშირებული. ის სახელგანთქმული მოასპარეზეა, აკი ავთანდილს ეტყვის: „სროლასა და ასპარეზსა აქებდინა ჩემგან ქმნილსა... მოსრნის მხეცნი და ნადირნი, ისარმან ჩემგან სრულმან, მერმე ვიბურთი მოედანს, მინდორით შემოქცეულმან, შევიდი შევქმნი ნადირნი, ნიადგა ლხინსა ჩვეულმან“ (332, 333). ე. ი. ტარიელი მოედანზე ასპარეზობს, მჭკრეტელთა მოწონებას და ქებას იმსახურებს.

ფრიდონმა და ტარიელმა ნადირობის შემდეგ აღარ იბურთეს. „დაშლა ქმნეს თამაშობისა ორისა“. ეს ყოველივე იმას გვაუწყებს, რომ ვეფხისტყაოსანი ტარიელი იყო ჩინებული მომღერალიც (მხარს უბამდა ავთანდილს) და სახელგანთქმული მოასპარეზეც, მობურთალი და სხვა რიგის თამაშობათა მონაწილე.

ესეც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტარიელი ზუმარსახილველის, ლაღობით თამაშობის წამომწყები, მოქმედი და გამრიგეა. ტარიელმა და ავთანდილმა ფრიდონის სამეფოს მიწაზე რომ ფეხი შედგეს, მათ იქ სამეფო

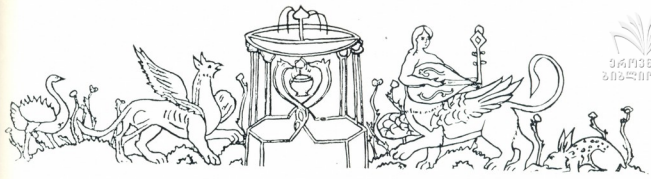
ჯოგი ნახეს. ტარიელი ეტყვის ავთანდილს: „ვაქმევე კარგთა სიშმაგეთა, მოლი ფრიდონს ველაღობნეთ, ჯოგსა მისსა მცხველსა ჯოგი წაულოთ, მოსრულნი ვესხმით ჯოგისა წაღებად, გამოემართვის საომრად, ველთა სისხლსა და ლებად, ანაზდათ გვიცნობს, გართების გულსა შეპლაშის დაღებად, ამოკარგი ლაღობა ლაღსა შეიქმს ლაღებად“ (1375—1376).

ტარიელი და ავთანდილი ზუმარსახილველ ლაღობაში გამოდიან „ჯოგის წამღებთა“ როლში, აქვე მოცემულია ზუმარსახილველ ლაღობის ესთეტიკური შეფასებაც: სასიამოვნო, კარგი ლაღობა ლაღს სახუმაროდ განაწყობს.

მიგმართავ პარალელებს. ზომორფული, პირუტყვისაბოვანი ტყაოსნობის (ნიღბოსნობის) ტრადიცია საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა ნადირთყაოსნობა ქართველური ცივილიზაციის უძველეს შრეებში პოულობს თავის დასაბამს.

ტყაოსანი ნაწარმოებია სიტყვისაგან „ტყავი“. ცხოველთა ტყავი გამოიყენებოდა სხვადასხვა მიზნით, ტყავი, როგორც საწერ, მასალა, ტყავი, როგორც სამოსელი თავტანისა და ფეხის, ტყავი (საწმისი), როგორც საკულტო საღვთისმსახურო ნივთი-შესაწირავი, ტყავი, როგორც გარდასახვის საშუალება — ნიღბი.

სიტყვა „ტყავი“, როგორც აკად. თამაზ გამყრელიძემ გაარკვია, ქართველური ფუძენისეულია, დასავლურ ქართველური (მეგრულ-ზანური) „ტყოვ“ „ტკოვ“ — ეს სიტყვა ტყავისა და საწმისის აღსანიშნავად იყო გამოყენებული, უკვე ძვ. წ. ათასწლეულების მიღმა იხმარებოდა რიტუალურ-მიოლოგიური მნიშვნელობით. როგორც აღნიშნავს აკად. თამაზ გამყრელიძე, სიტყვა „ტყავი“ — „ტკოვი“, „ტკოვ“-ის სახით ტყავის და საწმისის აღსანიშნავად „ბერძენებმა კოლხეთიდან, ალბათ არგონავტებზედაც უფრო ადრე წაიღეს... ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის დასაწყისში (თ. გამყრელიძე, რა ენაზე მეტყველებდა მეფე აიეთი? გაზ. „კომუნისტა“, 1984, 24.XI, № 270; თ. გამყრელიძე, ვ. ივანოვი, ინდოევროპული ენა და ინდოევროპიელები (რუსული ენაზე), თბ. 1984, ტ. II, გვ. 908—909). ცხვრის ტყავი—რიტუალური, არა მარტო მუხაზე ეკიდა, არამედ ცხვრის-ტყაოსნობად (ნიღბოსნობაში) იყო გამოყე-



ქალ-ვეფხვი მეჩანგე. ქართული ხელნაწერიდან (XII ს.).

ნებული, რაც დასტურდება მელილელის არქეოლოგიური გათხრებით. მელილელის ხატ-სამლოცველოს უტევანზე აღმოჩენილია ცხვრისნიღბოსან შიშველ მროკვალ ქალთა თიხისა და ბრინჯაოს ქანდაკებანი, რაც ძვ. წ. XIV—XIII სს-ებით თარიღდება. (კ. ფიცხელაური, აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის პრობლემები, ძვ. წ. XV—VIII სს. თბ., 1976; დ. ჯანელიძე, უძველესი სახილველი, ყურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1987, № 1, გვ. 68—72). თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოხატულია ნიღბოსანთა ფერხული მელიის კუდებით, რაც ძვ. წ. მეოთხე ათასწლეულის შუა ხანით თარიღდება (დ. ჯანელიძე, თრიალეთის სახილველი, ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1981, № 12, გვ. № 74-89). ამირანი ზოგჯერ ვერძისტყაოსნად ცხადდება. სვანური თქმულებით, ამირანმა „დევის ვერძი სასწრაფოდ გაატყავა, მისი ტყავი ჩაიცვა, თავი თავზე დაიდგა და ასე დევს მიადგა. (ვერძის ტყაოსანმა) ამირანმა უკან-უკან დაიწია, დაჰკრა თავი დევს. დევი ერთხელ აკანკალდა და მალე სული განუტევა“ (მ. ჩიქოვანი, „მიჩაქვეული ამირანი“, თბ., 1947, გვ. 373—374). სხვა სვანური თქმულებითაც, ამირანი და მისი მამა სულკალმახი, ბოროტარსება დევთან ბრძოლაში, ვერძისტყაოსნობით იხსნიან თავს (იქვე, გვ. 382);

ტყაოსნობა დაკავშირებული იყო ღვთაება დიონისე-ბახუსის სადიდებელ რიტუალურ ფერხულებთან. დიონისიოს პერიეგეტის (ახ. წ. II ს.) გადმოცემით იბერიაში მოსახლე ერთ-ერთ ტომთან „ოდესღაც ბაკუსის სტუმართმოყვარედ მოვიდა ინდოელებთან ბრძოლის შემდეგ და ლენებთან (ბაქელ ქალებთან) ერთად წმინდა ფერხული გამართა, სარტყლები გაიკეთეს, შვლის ტყავები გადიფარეს მკერდზე და „ევოჲ ბაკ-

ხუსს“ გაიძახოდნენ“ (თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძენ მწერალთა ცნობები საქართველოს შესახებ, 1967, ტ. I, გვ. 119), ე. ი. აქ დიონისეს საკულტო ფერხულში ჩაბმული ქალები შვლისტყაოსნებად არიან წარმოდგენილი. ამით დასტურდება, რომ საქართველოში შვლისტყაოსნობა (ირმისტყაოსნობა), გარკვეულ პერიოდში, დიონისეს კულტთან იყო დაკავშირებული. ტყაოსნობა უძველესი დროიდან ქართული საფერხულო კულტურისათვის დამახასიათებელი იყო (თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატული მელისკუდიანი ნიღბოსნები) და, გარდამავალ ეტაპზე, აღინიშნებოდა დიონისეს რიტუალურ ფერხულებში ქალთა შვლისტყაოსნობით. ამავე ქართველური ტომების შესახებ მარცელინუსის (ახ. წ. IV ს.) გადმოცემით დიონისე საქართველოში ინდოეთიდან კი არ მოვიდა, არამედ **დაბრუნდა და აქ ძველებური ფერხულები განახლა** (იქვე, გვ. 125). ამ ცნობით მტკიცდება, რომ ანტიკური ხანის რომაულ-ბერძენულ მწერლობაში გავრცელებული უნდა ყოფილიყო ვერსია დიონისეს კულტის ქართველურ სამყაროდან წარმომავლობის შესახებ.

ქართველური ტრადიციით, „ქართლის ცხოვრებას“ ქართველი მეფეები ვეფხვს თავის სიმბოლად ირჩევდნენ. ქართლის მეფე მირვანი წარმოდგენილი იყო ვითარცა ვეფხი. ღურძლეებთან ომში მირვან მეფე იხსენიება „ვითარცა ჯიქი სიფიცხითა, ვითარცა ვეფხი სიმხნითა, ვითარცა ლომი ზახილთა“ (ტ. I, გვ. 28). თვით ქართლის მეფეები ტყაოსნობდნენ. აკი, „ქართლის ცხოვრება“-ში ვკითხულობთ: ვახტანგ გორგასლანსა „შეექმნა ჩაბალახი ოქროსი და გამოესუსა წინათ მეელი და უკანა ლომი“ (იქვე, ტ. I, გვ. 180). ასევე, დავით აღმაშენებელი თავის „გალობანი სინანულისანით“ გვუწყევს.



ტარიელი — ვეფხისტყაოსანი. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებიდან (XVII ს.). მხატვარი მამუკა თავჯარაშვილი



ტარიელი. ვეფხისტყაოსანი. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებიდან (XVII ს.). უცნობი მხატვრისა

„თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა მხეცსა ვეხგავსე, მრავალგვარისა და მრავალხატსა.“ („ქართული შწერლობა“, ტ. II, თბ., 1987, გვ. 201; დ. ჯანელიძე, „დავით აღმაშენებლის ვალობანი...“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 125).

ტყაოსან მსახიობელთა წარმოდგენები (ხატყოფა) იმართებოდა სასახლის კარზე. ამას გვიდასტურებს XVII საუკუნის ქართული ნაწარმოები „სიბილაიანა“, რის ნაწყვეტებიც, სათანადო კომენტარით, შენიშვნებით და ლექსიკონით გამოაქვეყნა აკად. კორნელი კეკელიძემ (იხ. მისი ეტიუდები, ტ. II, თბილისი, 1945).

ეროს შემოსეს სილოს ტყავი და მეორეს მარტორქისა, ორს ღომის და ზორაბაბლის, ტანს აცვია, თავსა — რქისა, მებუთესა ღომის ტყავი, შეექვესა ვეფხთ თავისა, მუშვიდესა კანჭრი ეცვა და მერვესა ზღვის ირმისა. მეცხრეს ვეშის ტყავი მოსახს და მეთაეს დიდი თევზის, მეთერთმეტეს ნიანგისა, მეთორმეტეს სირინოზის, მეცამეტეს ბაბრი ეცვა, მეათონმეტე დათვშიდა ზის,

მეთხთმეტე ქურციკი ზის, მეოთქმეტე ჭერანში ზის

ტყაოსანთა სახილველი მოქმედებაშია, თითოეული ტყაოსანი ქმედითია:

მარტორქა იწევს სილოზედ, იგი მძლე მეომარია, მკლე ზორაბაბლი ღომისაზე რომელი დიდი მძორია, ვეფხი ღომს უღრენს, ვერ იწევს, ახლოს არს არა შორია, კანჭერი ირემს ერევა ახლოს არს, არ აშორია.

ვეშაი კულ-აგრებილი მედგრად მიიწევს თევზზედა, ნიანგი კბილსა იღრქენდა იმ ხმატკბილ სირინოზედა, დგანან იგინი პირდაპირ, ბაბრი მივარდა დათვზედა, ქურციკი ხტება არ იბრძვის, ჭერანი დარბის ნოსზედა.

ტყაოსანთა ქმედობა — დაპირისპირება და ბრძოლა, თუ ბრძოლისაგან გაკიდევანება სასიათის გამომხატველობა; ტყაოსნებიდან:

მარტორქა — მძლე მეომარია; ღომბა (კამეჩი) დიდი მძორია; ვეფხი — წინდახედულია, არ ჩქარობს; კანჭარი — მძლეველია; ვეშაი — სიმედგრეს ამულავნებს; ნიანგი — ხმატკბილ სირინოზედ იღრქენს კბილებს; ბაბრი (ჭიქი) — თავდამსხმელია;

ქურციკი — ბრძოლას განერიდება; ჭერანი —
ნოხზე კუნტრუშობს.

ტყაოსანთა ქმედობა — ბრძოლა, მუსიკის
თანხლებით არის გამაფრებელი: მოიყვანეს
მეჩანგენი: ბედსალ და სეფელ-ყანდარ, სერ-
მინოზ და საბაქამან, ალამფიზ და ყალამ-
ყადარ, ფარანგოზ და ზიბასალამ, ყალამ-თა-
ლალ, სელიმ-გულბარ, დილარამ და ფეზინ-
დარ, ფერისიმან, ნარი დილბარ. — დამკვ-
რელ-მემუსიკეთა ეს სახელები საქართველო-
ში გავრცელებული ანთროპონიმებია,
რომელ აფიქს-სუფიქსებით, ან ბგერა შეც-
ვლით, რამდენიმედ გაუცხოებელი. ყურად-
ღებას იქცევს „ფიროსმანის“ წარმოშობა-
ბისათვის „ფიროსიმან“-ი.

მესაკრავეთა ორკესტრი წარმოდგენი-
ლია ყველა გვარსახეობის საკრავებით:

ჩანგხა მკვირიდენ და გულს,
ჭამანჩს, ჩონგურებს და დამბურასა,
ხუთაღსა და ტკბილ ოთხაღსა,
სათამას და სანთურასა,
ნობათს, ყანონს აზახებენ,
ქოსსა სციმენ ყანთურასა,
ჭურნასა და დაბაღსა,
სტვირი უხმობს ხმას შვიდ რვასა.

თითქოს სიმღერებიც თუ მათი ჰანგებიც
არის დასახელებული:

ხონჩა მოაკე, იმღერიან
ათუმ, სათუ, ჭათუმ ყოშას,
იხოვანა, იზილბარა,
დრიგამოზ და ყარყაშ-ყაშას,
არიშუმარ აბაშეუმარ,
კარირაქოს არირაშას,
ჭალარქობას, მუშტარქონს,
მიუნზობენ ვაშა, ვაშას.

ამ სტროფის შესახებ კ. კეკელიძე შენიშნავს:
დაწერელია რაღაც გაურკვეველ ენაზე, თუ
ეს ენაა და არა უბრალო კომბინაცია მარც-
ვლებისა მსგავსი შემდეგისა: რაშა რერო,
რერო ნანინა (იქვე, გვ. 153). ეს ქართულ
სიმღერათა მისამღერებლად შემორჩენილი
მითოლოგიურ არსებობა, ღვთაებათა სახე-
ლები უნდა იყოს: „შარი შური, შარი გოგ-
დი, ბაქოშია შუქურ მაქო (ან მახოშია ჩი-
კირ-მაკურ) გოგო შუშანაო“, რაც ჰქუამილ-
ბურად ქცეულა. ტყაოსნობა რომ რუსთვე-
ლის ეპოქაში გამოყენებული იყო, როგორც
გარდასახვის ხერხსაშუალება, ამის მოწმობ-
ას თვით პოემაში ვპოულობთ, რაც კიდევ
მჭიდრა აღნიშნული ჩემს ერთ-ერთ ნარკვევ-
ში. პოემაში ნესტან-დარეჯანის შობის დღე-
სასწაული ასეა აღწერილი:

წიგნი წიგნსა ეწეოდა
დედოფალი ოდეს შობდა,



ტარიელი — ვეფხისტყაოსანი. „ვეფხისტყაოსნის“ და-
სტრატემა კონსტანტინე კვიციანიძის გამოცემისათვის
(1934). მხატვარი ლადო გულიაშვილი

მოციქული მოციქულსა,
ინდოეთი სრულად სცნობდა
მზე და მთვარე განცხრებოდა,
მხიარული ცა ნათობდა
ყოვლი არსი შემოსრული
მხიარული თამაშობდა (სტრ. 323, 324).

რას უნდა ნიშნავდეს „ყოვლი არსად შემოს-
რული“, რომ „მხიარულად თამაშობდა?“ პო-
ემის ხელნაწერთა ერთ-ერთ ნუსხაში იკითხ-
ება „ყოვლი არსად შემოსილი მხიარულად
თამაშობდა“. ამ წაკითხვით ტექსტი ნათლად
გასაგები ხდება. ე. ი. ყოველგვარ არსებად
შემოსილი“ („კლდით ნადირნი, წყალშიც
თევზი. ზღვით ნიანგნი, ცით მფრინველნი“) მხიარული
თამაშობდნენ (ცეკვავდნენ). ეს უნდა გავიგოთ,
როგორც ტყაოსანთა — „ყო-
ვლი არსად“ შემოსილთა თამაში, თუმცა
დადგენილი ტექსტით მიღებული წაკითხვაც
(„შემოსრული“), არ ეწინააღმდეგება ასეთ
გაგებას (დ. ჯანელიძე, „რუსთველი და სა-
ხიობა“, 1967, გვ. 43). ასეთი წარმოდგენა
ხომ „სიბილიანია“-ში სრულად არის აღწე-
რილი.

ტყაოსნობის ეს ტრადიცია, ბერიკობამ
დღემდე შემოინახა. ბერიკები საბერიკოდ
უმთავრესად ცხოველების; ტყავეებს ხმარობ-
დნენ. გიორგი წერეთელს ნათქვამი აქვს, რომ
ბერიკა „ცხოველის თავს ჩამოფხატავს და
ზურგზედ იმავე ცხოველის ტყავს წამოი-

ხურავს“. როსტომ იაშვილის ჩანაწერში ვკითხულობთ: „სათამაშოდ გამზადებულ პირებს შენიღბავდნენ (შემოსავდნენ) იმ ტანსაცმლით, რისი წარმოდგენაც სურდათ. უმთავრესად შესანიღბავი ტანსაცმელი იყო ტყავი... რომელსაც ჰქონდა კული“ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 423). უძველესი დროიდან, ადრეული რკინის ხანიდან (ძვ. წ. II და I ათასწლეულთა მიჯნაზე) ქართველურ მხატვრულ ძეგლებში ვხვდებით ვეფხის გამოსახულებას, რაც საქართველოში ვეფხის კულტის არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს.

ბრინჯაოს ხანაში გრავირებულ სარტყლებზე (მ. ხიდაშელის წიგნის ტაბულებით III და VI), აკად. თ. გამყრელიძე და მკვლევარი მ. ხიდაშელი გამოხატულ ცხოველთა ფიგურებს ვეფხვად, ლეოპარდ-ჩქადა მიჩნევენ (მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში, თბ., 1982, გვ. 30; თ. გამყრელიძე, ვ. ივანოვი ინდოევროპული ენა და ინდოევროპელები, გვ. 507). მეთორმეტე საუკუნის ერთ-ერთ ქართული ხელნაწერი შემკობილია ნახევარქალის და ნახევარვეფხვი-მეჩონგურის და ფრთოსანი ვეფხვის გამოსახულებით. მხატვრობაში ადამიანის და ვეფხვის „შეზავება“ მეჩონგურედ ან მშვილდოსნად ამ დროის დამახასიათებელი მოტივია. 1188 წლის ქართულ ასტროლოგიურ ხელნაწერში მოთავსებულია ნახევარკაცის ნახევარვეფხვი-მშვილდოსანის გამოსახულება. ამ მხრივ ყურადღებას იქცემს ტილოს ქისაზე ამოქარგული ორტაეპიანი მაჯამა, რაც პირველად ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა. შემდეგში ამ მაჯამის შესახებ წერდნენ ქეთევან დავითაშვილი, ამ სტრიქონების ავტორი და შ. ონიანი. ამისდა მიხედვით საინტერესო ის არის, რომ ისევე, როგორც სახიობასა და მხატვრობაში იყო მიღებული, პოეზიაშიც ჩნდება. „ვარდბულბულიანის“ გვერდით, „ვარდვეფხიანი“:

ვეფხმა ლომგულმა ზომითა
ბარს ჩასრილი ვარდი ზადა,
ვარდი ხელობს, ლომსა ეძებს
გაქრილი ვინ ვარდი ზადა.

(დ. ჯანელიძე, რუსთაველი და სახიობა, თბ., 1967, გვ. 112—113).

ვეფხისტყაოსანი მსახიობელი ასახული აღმოჩნდა ერთ-ერთ ქართულ ძეგლზე, რის ამოხსნის ცდაც ცალკე ნარკვევი გამოვაქვეყნა

ნე („საბჭოთა ხელოვნება“, 1985, № 10, იბ. „კომპოზიციის „სახიობა“). განხილულ მუყაოზე მხატვრობის ვაკიდგანგებ მარჯვენა მხარის მეორე მწკრივში მქდომალ მხატვრობასანი — ვეფხისტყაოსანია, რის შესახებაც მოკრძალებით შემდეგი მოსაზრება მაქვს გამოთქმული: ვეფხვი ძველი ქართული ტყაოსნობის კოდის ამოხსნით, ქართულ მითოლოგიურ ტრადიციასთან შესაბამისობით დარქეტივების მიხედვით, ძველი ქართულ მხატვრული შემოქმედების დომინანტურ სიმბოლოდ გვესახება. ალბათ, ამიტომაც არის, რომ ვეფხისტყაოსანი კომპოზიციის მარჯვენა მხარის მქდომარე ფიგურად არის წარმოდგენილი და გათანაბრებულია სკამზე მსხდომ დიდებულთა ფიგურებთან. მუყაოს კომპოზიციის ეს ფიგურა არ შეიძლება არ მოგვაგონებდეს რუსთაველის პოემის გმირის აღსარებას: „რომე ვეფხი შევნიერი სახედ მისად დამისახავს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“. გავისწნოთ ვახტანგ კოტეტიშვილის მიერ 30-იან წლებში წამოყენებული ჰიპოთეზა ხალხურის „ამბავი ტარიელისა“ თეატრალური შესრულების შესახებ საგაზაფხულო ცერემონიალებთან დაკავშირებით (ჩრეული ნაწერები, თბ. 1967, გვ. 310—333). აკი თეიმურაზ მეორის მოწმობით, ქართული ქორწილის წეს-სახიობაში დამკვიდრებული იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის სიმღერით შესრულება: „მემაყრულთ თქვან რუსთავლის მუნასიბებე ქებისა“... ასე რომ, კომპოზიციანზე წარმოდგენილ სახილველში, შესაძლებელია, „ვეფხისტყაოსნის“ ეპიზოდიც ყოფილიყო წარმოდგენილი. — ტარიელი ხოცავს დევებს, რაც პოემის დამსურათებელი მინიატურული მხატვრობითაც არის ასახული (S 506f).

არქეოლოგიური, ისტორიული, დამწერლობითი, იკონოგრაფიული და სანახაობრივი ძეგლებით დასტურდება ქართველურ ზოომორფიული ტყაოსნობის, კერძოდ ვეფხისტყაოსნობის ძველთაძველი ტრადიცია, რაც რუსთაველმა გამოიყენა თავისი პოემისათვის.

უხსოვრ პარალელზე მითითება ვადვილებულია აკად. თამაზ გამყრელიძის და პროფ. ვიჩესლავ ივანოვის გახმაურებული ნაშრომით, სადაც, ი. მელაარტოს პუბლიკაციებზე დაყრდნობით, ვრცლად არის გარკვეული ლეოპარდ-ჩქი-ვეფხვის კულტის გავრცელება და ტყაოსნობა.

ანატოლის ჩატალ-პაოიუქში, ბოლო ათე-

ული წლების არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩენილი იქნა ტაძრების ნანგრევები (თარღლებიან ძვ. წ. VII—VI ათასწლეული). ამ ტაძართა კედლის მხატვრობაში წარმოდგენილია ლეოპარდები (ჯიქ-ვეფხვები) და მროკველი მეომრები ლეოპარდის (ჯიქ-ვეფხვის) ტყავებში, ე. ი. გამოხატულია ვეფხის-ტყაოსნები. აქვეა საღვთო ქანდაკებანი, რომელზედაც შეიძლება იდგნენ ანთროპომორფი ღვთაებანი. აღნიშნავენ ლეოპარდ (ჯიქ-ვეფხვის) კულტის წეს-სახიობაში ქალურ საწყისს. მცირე აზის ამ ადგილიდან, ვეტორთა აზრით, უნდა გავრცელებულიყო ლეოპარდ (ჯიქ-ვეფხვის) კულტი ინდოევროპულ სამყაროში (დასახ. ნაშრ., ტ. II, გვ. 505).

ამის დამატებით, რაც თ. გამყრელიძეს და ვ. ივანოვს აქვთ აღნიშნული, უნდა მოვიხმოთ უძველესი ეპოსი „გილგამეშიანი“, ჯერ კიდევ ცნობილი ასირიოლოგი მიხეილ წერეთელი გილგამეშიან დაკავშირებით შენიშნავდა: „მოვიგონოთ ჩვენი უძველესი რუსთაველის ქმნილებაც „ვეფხის ტყაოსანი“. გაჭრა ტარიელისა... მისი ვეფხისტყაოსნობა, ლომ-ვეფხის დახოცვა — ეს ხომ გილგამეშის საქმეც იყო“ (გილგამეშიანი — ბაბილონური ეპოსი მესამე ათასწლეულის ქრ. წ. ბაბილონური ტექსტიდან თარგმნილი მ. წერეთლის მიერ, მთარგმნელის შენიშვნებითურთ, კონსტანტინეპოლი, 1924, გვ. 107).

ამ უძველეს ეპოსში ველად გაჭრილ გილგამეშს ვეფხის ტყავი მოსავს, ის კლავს ვეფხს და მის ტყავს იცვამს, სასუფეველში შედის ნადირის ტყავით მოსილი; ღვთაება ბრძანებს, რომ გილგამეშმა „განიგდოს ტყავები, ზღვას გაატანოს, უმეტესად დამშვენდეს მისი სხეული — (გილგამეშის ეპოსი, აქადურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ზ. კენაძემ, თ. გამყრელიძის რედაქციით, თბ., 1963, გვ. 57, 61, 65, 69, 71, 79, 80).

ბაბილონურ-აქადური ღმერთები რატომღაც გმირის ნადირის ტყავით შემოსვას არ წყალობენ და მოითხოვენ, რომ მან „განაგდოს ტყავები“. გილგამეშის ღვთაებათა ეს ანტიტყაოსნობა, არ არის შეწყყარებული ამირანიანის ეპოსში. პირიქით, აქ ტყაოსნობა სასიკეთოა, ბოროტარსება დევებთან ბრძოლაში წარმატებისათვის გამოსაყენებელია. ეს სხვაობა მეტად საინტერესოა და, ალბათ, აკად. შალვა ნუცუბიძის კონცეფციის შესაბამისად უნდა იქნას ახსნილი და

გააზრებული. ხომ არის ეს დაპირისპირება ღმერთმებრძოლობის იდეასთან დაკავშირებული და, ხომ არ არის ეს ამირანიანური საბრძოლო განწყობა ანარეკლი ღმერთმებრძოლების რიტუალში ტყაოსნობის ტრადიციის შენარჩუნებისათვის თავგამოდებისა.

„გილგამეშიანი“-ს ღვთაებანი ჰკრძალებენ ტყაოსნობას იქნებ იმიტომ, რომ გარდასახვა მხოლოდ ღვთაებათა ფუნქციაა და საღვთისმსახურო რიტუალშია გამოსაყენებელი. ავი ქრისტიანული ეკლესია ჰკრძალებდა ტყაოსნობას (კაცისა და ნადირის „შეზავებას“. ექვთიმე ათონელის მიერ შედგენილი „მცირე შჯულის კანონ“-ში ნათქვამია: „რომელნი იგი დათვის მემღერნი ვლენ სავნებლად მრავალთა ესე ყოველი საოცრება მოისპენ“. გამოცემულია ელ. მეფარიშვილის მიერ, თბ., 1972, გვ. 58). რუსთაველი არ ემორჩილება ასეთ აკრძალვას და ტყაოსნობას იყენებს მამაპაპისეული ტრადიციისადმი ერთგულებით, პოემის გმირის სრულყოფით გამახატვისათვის.

ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუა ხანის ძეგლების მიხედვით, ლეოპარდ-ჯიქ-ვეფხვს, თუ პირველი არა, უმნიშვნელოვანესი ადგილი მაინც ეჭირა ხეთების ღვთაებათა პანთეონში. და, აქაც, ივარაუდება რიტუალური ცეკვები ლეოპარდის (ჯიქ-ვეფხვის) ტყავებში და მათი ქალური საწყისი. ბერძნული ტრადიცია ვეფხის ტყავით შემოსვისა (ტყაოსნობისა) ჰომეროსის პოემათ არის დადასტურებული, მენელაოსს და ალექსანდრეს ზურგზე და მხრებზე ვეფხის ტყავი ჰქონდათ მოვადებული. ყოველივე ეს თ. გამყრელიძეს და ვ. ივანოვს საფუძველს უქმნის იმის აღნიშვნისათვის, რომ ლეოპარდ-ჯიქ-ვეფხვის კულტი უძველესი დროიდან არსებობდა და მოიცავს ფართო არეს, — აღმოსავლეთს, ხმელთაშუა ზღვისპირეთს და სამხრეთ აზიას. კავკასიის მხარეში ამ კულტის გამოძახილია — ვეფხისტყაოსნის სახე რუსთაველის მოგვაგონებს ჰომეროსის გმირ მეომრებს მენელაოსს და ალექსანდრეს, ვეფხის ტყავები რომ აქვთ მხრებზე მოვადებული და, კიდევ უფრო მეტად მოვავაგონებენ უფრო უძველეს მცირე-აზიურ სახეებს ვეფხვ-ჯიქურად მოცეკვავე ადამიანებს, ვეფხვის ტყავებში რომ სხედან (თ. გამყრელიძე, ვ. ივანოვის დასახ. შრ., გვ. 506—507).

როგორც ვიქტორ ნოზაძეს აქვს აღნიშ-

ნული, ვეფხეთან მითოლოგიურად დაკავშირებულია დიონისეს, ბახუსის კულტი. ბახუსი მგზავრობს ეტლით, რომელშიაც ვეფხეებია შებმული და თვით ბახუსაც ვეფხვის ტყავი აცვია. ოქროს საწმისის მოსაპოვებლად კოლხეთში მოსული იასონიც ვეფხვის ტყავს ატარებს (ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის ვარსკვლავის მტკიცელება, სანტიავო და ჩილი, 1957, გვ. 211—212). დიონისეს კულტი საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებული და ალბათ მისი ქართველი ქორუმები ვეფხეში იხსნდნენ. აქვე ესეც უნდა აღვნიშნოთ, ვეფხეი, კატისძიერთა ეს ნადირი, რომელი მწერლების, პოეტების ცნობით, კავკასიაში ბუნაგობდა. თანამედროვეთა მიერ როგორადაც არ უნდა იყოს უარყოფილი საქართველოში ვეფხვის ბინადრობა, ფაქტია, რომ XVIII ს. დამლევს სოფ. ახმეტის მახლობლად მოკლეს ვეფხეი და მეორედ თბილისის მახლობლად სოფ. ლელობთან 1922 წელს. მისი ფიტული გამოფინეს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ზოოლოგიურ განყოფილებაში. მაშინ იყო, რომ გალაკტიონმა ილექსა:

ვეფხეი კასპიის პირად,
უანგი წითელი ფერის,
ელანდებოდა ხშირად
სოფელს სიმკაცრე მტერის.
აჟყვა მდინარეს მალა,
სად შამშია და შყერი,
ვეფხვა არ იცის დალა,
განვლო დედე და ჩქერი,
გზაზე მსხვერპლისა რიცხვი
ელვარება კბილის,
და იღუმალი რისხვით
უახლოვდება თბილისს.

ვეფხისტყაოსნობა ქართველურ ფუძესახილველისეული ერთ-ერთი დომინანტური სიმბოლო-ნიღაბია. ქართველურ ნადირღვთაებათა პანთეონს ემატება ვეფხვის კულტი და მასთან დაკავშირებული წესსახიობა პროკვალი ვეფხისტყაოსნებით, რაც საშუალო საუკუნეთა ქართულმა სანახაობრივმა კულტურამ თავისი განვითარებული სახიობით შეუღლებულ ტრადიციად შემოინახა, ხოლო რუსთაველმა, ტარიელის ვეფხისტყაოსნობით, საბოლოოდ უკვდავყო ვეფხისტყაოსნობის ტრადიცია და მსოფლიო რეზონანსი მოუპოვა ვეფხისტყაოსანი ტარიელის „ცრემლდათხეული“ მიჯნურობით და სწორ-უპოვარი გამოცხადებით.

საიდან ასეთი ვითარება — ვეფხვის კულ-

ტი და ვეფხისტყაოსნობა, თუკი საქართველოში ვეფხეი არ ბინადრობდა.

თუკი ვეფხეი ბინადრობდა ქვეყანაში (ახერბაიჯანის სამხრეთ-აღმოსავლეთში), იგულისხმება, რომ ვეფხეი საქართველოში იშვიათობა არ უნდა ყოფილიყო, აკი ყოვლისმცოდნე ვალაკტიონი საქართველოში მოვარდნილ ნადირბატონზე ამბობდა „ვეფხეი კასპიის პირად — უანგი წითელი ფერის... ელვარებაა კბილის, უახლოვდება თბილისს“.

ვეფხვის კულტი შეიძლება საქართველოს მიწა-წყალზე შემოყოლოდათ მცირე აზიიდან იმ ტომებს, რომელთაც კავშირი ჰქონდათ შემერულ-ბაბილონურ, სემიტურ მცირეაზიულ, ხეთურ ცივილიზაციებთან და უკვე უეჭვო კონტაქტები წინარე ინდოევროპულ სამყაროსთან.

ასე ამგვარად, იხსნება კიდევ ერთი საიდუმლო კარები ქართველური უძველესი ფუძესახილველისა, რაც თავის მხრივ გვიადილებს ქართველურ წარმართულ პანთეონში თავისი კუთვნილი ადგილი მივაგოთ ვეფხეს კულტს და ტყაოსნობის კულტურას. ქართველური ფუძესახილველის კულტურა თავის ძირფესვებით ახლო აღმოსავლეთის ცივილიზაციებთან არის დაკავშირებული. ქართველურის ახლო ურთიერთობა, კონტაქტები და შეხვედრები წინააზიის და შუამდინარეთის სამყაროსთან შედგენდება საქართველოს მიწა-წყალზე გაშლილი არქეოლოგიური გათხრებით, ძველი ქართული სახვითი და დამწერლობითი ძეგლებით, ხალხური სახილველის შესწავლით.

მეტად საგულისხმო შედეგს იძლევა თ. გამყრელიძის და ვ. ივანოვის საქვეყნოდ გახმაურებული ენათმეცნიერული შრომა, რაც წარმოაჩენს ქართველური ენების და მითოლოგიურ-რიტუალური წარმოდგენების ინდოევროპულ და სემიტურ სამყაროსთან კავშირ-ურთიერთობას.

ყოველივე ამის საფუძველზე ქართველური ფუძესახილველის შესწავლა, მითოლოგიურ-რიტუალურ განასერში, თავს ინთავისუფლებს ვიწრო ეთნოგრაფიული შეზღუდულობისაგან და ანგარიშგასაწევი მონაცემების წყაროდ იქცევა სახილველისეული ხელოვნების წარმომავლობისა და ადრეულ უძველეს საფეხურებზე მისი განვითარების წარმოსადგენად.

„პრიზები უნდა გაუქმდეს“

(ინტერვიუ მორის პილასთან)

„**ბანი დიუ სინამა**“: კანის ფესტივალი უკვე ისტორიას ჩაბარდა, მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. ამჟამად საუბარი მეტი დამშვიდებით შეიძლება. ყველასათვის ცნობილია, რომ თქვენ კანში საყოველთაო ყურადღება მიიპყარით. თქვენი ფილმის დემონსტრაცია, აღიარება, რომელიც მას ხვდა წილად, თქვენი რეაქცია პრიზების განაწილების საღამოს — ყველაფერი ეს, თამამად შეიძლება ითქვას, ფესტივალის ყველაზე ყურადღებას მომენტს წარმოადგენს და მისი დაეწიება არც ისე ადვილია. გვინტერესებს თქვენზე რამ მოახდინა შთაბეჭდილება?

მორის პილა: არ ვიცი როგორ გიპასუხოთ, ძალზე მძიმე პერიოდი კი გამოვიარე. ისე, კაცმა რომ თქვას, ფესტივალიდან სასიამოვნო შთაბეჭდილებები არ გამომყოლია. ეს ალბათ, იმიტომ, რომ როგორც ფრანგი რეჟისორების უმრავლესობას, მეც მაინც და მაინც არ მაინტერესებს, რასაც ჩემი კოლეგები აკეთებენ. არ მიყვარს სხვის საქმეებში ცხვირის ჩაყოფა. მაგრამ ვერ ვიტყვი — კინოში საერთოდ არ დავდივარ-მეთქი. სხვისი შემოქმედების მიმართ ჩვენი ასეთი გულგრილი დამოკიდებულება სავალალოა.

რამდენიმე სიტყვა თვით კანის ფესტივალის მსვლელობის პროცესზე მინდა მოგახსენოთ. პირველი იერიში ეილ ეაკობზე — ოფიციალური კონკურსის მთავარ პასუხისმგებელზე მსურს მივიტანო. ურიგო არ იქნებოდა, მას და ფესტივალის სხვა ორგანიზატორებს ზოგი რამის შეცვლაზე რომ ეფიქრათ.

1968 წლის მოვლენებმაც, მგონი უკვალოდ ჩაიარა. კიბეზე ასკლის პომპეზურობა, სმოკინგებში გამოწყობილი რეჟისორები და მსახიობები ისევ და ისევ უცვლელი დარჩა. სმოკინგების ატანა კიდევ შეიძლება, მაგრამ

ბევრი სხვა უსარგებლო მომენტის გაუქმებაზე უნდა ვიფიქროთ. ყველაზე ძლიერი და ყოვლისშემძლე კანის ფესტივალზე, რომელსაც სათაფრზეც ვერ მიეკარები — კინობაზარი, კომერცია და ტელევიზიაა. ეს უკანასკნელი, რომელიც ჩვენ ისე გვიყურებს, როგორც ბაზარზე გასაყიდ მსხვილფეხა საქონელს, სამართლიანად იყო გაკრიტიკებული თავისი შეუზღუდველი უფლებების გამო. შეიძლება მე მდინარის დინების საწინააღმდეგოდ მივეცურავ, მაგრამ მაინც საჭიროდ ვთვლი, რომ ფესტივალის ორგანიზაციის მთელი პროცესი უფრო დემოკრატიული უნდა გახდეს. უპირველეს ყოვლისა პრიზები უნდა გაუქმდეს. ამას შიში და მორიდებულობა როდი მალაპარაკებს. ეს სახეს უცვლიდა კანის ფესტივალს. ტელევიზიას, რომლის ჩარევის გამო ყველაფერი ბაზრობას ემსგავსება, უფრო მოკრძალებული როლი უნდა დაეკისროს. კონკურსი უნდა დარჩეს. მის გარეშე ფესტივალის ჩატარებას აზრი არ ექნება, მაგრამ კონკურსში მონაწილეთა რიცხვი საგრძნობლად უნდა გაიზარდოს. ოცი რეჟისორი ზღვაში წვეთია. გარდა ამისა, ფესტივალის მონაწილეებს, თუკი ისინი თავისუფალნი არიან, აქვთ სურვილი დაესწრონ მთელს ფესტივალს და ნახონ სხვისი ფილმები, ამის უფლება უნდა ჰქონდეთ. მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი ფილმებით შემოფარგვლა ყოველად დაუშვებელია. ახლა რა გამოდის — ჩამოდიხარ სულ რაღაც სამიოდე დღით, ისე გექცევიან, როგორც თეთრულს სასტუმროში, წინ და უკან გაწირალებენ, პრესკონფერენციებზე და ტელესიანესებზე გაწინააღმდეგობას, მესამე საღამოს კი, ჰოპ, და სასტუმროდან მიგაბრძანებენ. ამასაც არ გაკმარებენ და თუკი შენი ფილმი რჩეულთა

რიცხვში მოხვდა, სტვენასა და ლანძღვა-გინებას არ დაგაკლებენ. ყველაფერი უფრო მოდერნისტული და ნაკლებად პედანტიური შეიძლება ყოფილიყო. გაიხსენეთ იმ მონტანის უხერხულობა გამარჯვებულთა სიის წაკითხვის დროს. ფესტივალის მთელი მსვლელობა ესოდენ დროშოქმული და დამყაყებელი რომ არ ყოფილიყო, მერწმუნეთ, ამას ადგილი არ ექნებოდა... ნუ ფიქრობთ, რომ სტვენის წინააღმდეგი ვარ. არა. ამბობენ, რომ ემოციებისგან განმუხტვა ჯანმრთელობის საწინდარიაო. ერთი სიტყვით, კანის ფესტივალზე ბევრ გაუგებრობასა და შეუსაბამობას აქვს ადგილი. ყველაფერზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა. ფესტივალის თითოეულ მონაწილეს თავისი გასაპირო აქვს. შენთვის არავის სცხელია. კანში წასვლა თუ გადაწყვიტე, ეს იმას ნიშნავს, რომ გულის სიღრმეში გამარჯვების იმედი გაქვს. ვიყოთ გულწრფელნი და ვალიაოთ ეს. ტყუილად არავინ იწუხებს თავს საკუთარი ფილმის ფესტივალზე გასაგზავნად. ცხადია, რომ ყველა მიდის „ოქროს პალმის რტოს“ მოსაპოვებლად. პირადად მე კანში გამგზავრებამდე გვაკეთე ის, რისი გაკეთებაც ყოველად დაუშვებელი იყო: ცოცხალი თავით არავის არ ვაჩვენე ფილმი. ამან ცოტა არ იყოს თავიდანვე ცუდად განაწყობ ხალხი მის მიმართ.

— ფილმის რეჟისორი, ასე ვთქვათ, მისი ბატონ-პატრონი ხომ თქვენ ბრძანდებოდით? ხომ შეგეძლოთ მისი წინასწარი ჩვენება, ამის სურვილი რომ გქონოდათ?

— რასაკვირველია. მეც და ფილმის პროდიუსერიც მწარედ შეეცდით. სულელური ნაბიჯი გადავდგით, ვერ გავითვალისწინეთ რეაქცია, რომელიც ამას შეიძლება მოჰყოლოდა. დღეს ჩემთვის უკვე ცხადია, რომ ასეთი რამ მამალაყინობას ნიშნავს, პრეტენზიულია და მეტი არაფერი. რაც მოვიმკეთე, ყველასათვის ცნობილია. იმათი რიცხვი, ვისაც ფილმი ყველა შემთხვევაში არ მოეწონებოდა, ერთი ორად ვავზარდეთ, ხოლო მას, ვისაც ფილმი შეიძლება მოსწონებოდა, ხელი შევუშალეთ მის ჭეროვან შეფასებაში. საფესტივალო აურზაურში ძნელია ფილმის სრულყოფილი გაგება, მისი გათავისება, ბევრად უფრო ძნელია მასზე კრიტიკული წერილის დაწერა. მეორე დღის ნომრისათვის გამართულმა ჩვენებამ უკანასკნელი იმედი გადამიწურა. მეორე დღესვე გადაწყვიტე ფილმის კონკურსიდან ამოღება. ჩვენებას პრეს-

კონფერენცია მოჰყვა. რაზე არ ვილაპარაკე და ამდენ ლაქლაქში ჩემი გადაწყვეტილების წაქაროდ გამოცხადება საერთოდ ამოვივიდე და ვიდან. სალამოს საჯარო ჩვენებამ მხოლოდ რად ჩაიარა. აპლოდისმენტები მშვენიერად და ზუსტად იმდენ ხანს გასტანა, რამდენი დროც ტიტრებს დასჭირდა ე. ი. სულ ოთხი-ოდე წუთი და რამდენიმე წამი. სენსის მანძილზე დარბაზში სამარისებური სიჩუმე იდგა. ყურადღება ფილმის მიმართ კოლოსალური იყო. ამბობენ, რომ კანის მასურებელი აუტანელია და ეს სავესებით სამართლანი აზრია. ეს ის მასურებელია, რომელსაც კაპივი არ გადაუხვია. ფილმი თუ არ მოეწონა, თოფითაც რომ დაადგე თავზე, დარბაზში მიინცვერ გააჩერებენ. ჩემი ფილმის ჩვენებისას, თქვენ წარმოიდგინეთ, დარბაზიდან ერთი მასურებელიც არ გასულა.

— როგორ ფიქრობთ, თქვენს ფილმს ეყოლება მასურებელი?

— ნებისმიერი ფილმი ყოველთვის ეგოცენტრულია. ამიტომ მისი ავტორი არ შეიძლება მისი მსაჯული იყოს. მხოლოდ ვარაუდი თუ შეიძლება. ხშირად მე თვითვე ვახდენ სავარაუდო პროგნოზირებას. ვიცოდი, რომ ჩემს „შიშველ ბავშვობას“ მასურებელი არ ეყოლებოდა. არც „ლია ხაზას“, ფილმის „ჩვენ ერთად არ დავბერდებით“ იმედი ყოველთვის მქონდა. არც „სატანის მზის ქვეშ“ იქნება მასურებლისაგან იგნორირებული.

— როგორ ფიქრობთ, ფილმზე თუ არასწორი ინფორმაცია გავრცელდა, მასურებელი წავა მის სანახავად?

— პრესა არ უშლის ხელს ფილმის პოპულარობას, არც მის ხარისხს ვნებს. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს ფილმის შეცვლა არ ძალუძთ. ეს მხოლოდ მასურებელს თუ შესწევს. მასურებელი ნაირგვაროვანია, იგი სიმარტივეს ეძებს, მას სხვა რაღაც სჭირდება.

— ყველასათვის გასახვია ის დიდი დამაბულობა და აურზაური, რომელიც კანის ფესტივალზე სუფევს. დასანანია, რომ დღეს კინო მხოლოდ საკუთარ თავს უპირისპირდება. იყო დრო, როდესაც შეიძლებოდა მისი ხელოვნების სხვა დარგებთან შეპირისპირება, მაგალითად, ფერწერასთან ან ლიტერატურასთან. „სატანის მზის ქვეშ“, რომელიც ბერნანდოსის საქვეყნოდ აღიარებული რომანის ადაპტაციას წარმოადგენს და რომელზეც მსჯელობა ერთობ ძნელია ფერწერაზე დაყრ-

დნობის გარეშე, განდგომილი მოგვევლინა კანის კინოფესტივალზე.

— ახლა მე უფრო საინტერესო იდეაზე ვფიქრობ, ვიდრე იმ ფსევდომეგობრობაზე, რომელიც მხოლოდ რამდენიმე დღის განმავლობაში აერთიანებს იმ ადამიანებს, რომლებსაც რაღაც ეშმაკის მანქანებით, „საკონკურსო სპექტაკლში“ მონაწილეობის მიღების უფლება ხვდა წილად. ისმის კითხვა: რატომ ტარდება ეს განცალკევებული ჩვენებები? რა მოხდება, რომ ერთი საზეიმო ჩვენება ჩატარდეს ყველასთვის? მრავალჯერადი დემონსტრაცია სრულიადაც მიზანშეუწყველია მონუმენტური ფილმებისათვის და მათ უმეტეს — ინტიმური ფილმებისათვის. ტექნიკური თვალსაზრისით ყველა ფილმს როდი უხდება წამდაუწუმ ტრიალი.

შესაძლოა, მე საკმარისად რევოლუციონერი არა ვარ. მაშინ რა უნდა ვთქვათ იმაზე, ჩემი დონის რევოლუციონერებიც რომ არ არიან? იმ ახალგაზრდებზე, რომლებსაც სული მისდობს იმ გასამრჯელოზე, რომელსაც მათ თეთი ფილმის საერთო შემოსავალი უქადის. „კრუაზეტი!“ კიბეზე რომ აღიან, ისინი უფრო გვიან პინკინებს, ვიდრე მე. მეტსაც გეტყვით, ისინი უფრო დაბერდნენ, ვიდრე მე. თუმცა, საკითხავია, რატომ უნდა გახდნენ ისინი რევოლუციონერები გამარჯვებულთა სიის ჩაკითხვის დღეს?

კინო, ყველა გავებით, კონფორმიზმის საუკეთესო სკოლაა. სასურველი იქნებოდა, კანის ფესტივალზე ყველა ჩვენების უნიფიცირება — ერთადერთი სენას ყველა კატეგორიის მაცურებლისათვის. თარგმანის პრობლემაც ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გადაიჭრას! როგორც გაირკვა, კანის კინოფესტივალზე აკრედიტებული ბევრი ჟურნალისტი ინგლისურ ენაზე საერთოდ არ მეტყველებს. წარმოიდგინეთ ტანჯვა ისეთი „დილოგირებული“ ფილმის ნახვისას, როგორიც ჩემია და რომელშიც სუბტიტრებს ბოლო არ უჩანს. მსგავსი უხერხულობა მეც მრავალჯერ გამომიცდია საკუთარ თავზე. განსაკუთრებით სინემათეკაში იმაზე უარესი არაფერი უნდა იყოს, ვიდრე იაპონური ფილმის ჩეხური სუბტიტრებით ნახვა. სურათის ავტორი მიძოგუტოც რომ იყოს, მისგან მაინც არაფერი რჩება. თუმცა ბოლო წლების განმავლობაში სინემათეკაში რატომღაც მომრავლდა ხალხი, რომლებსაც ჩეხურიც და იაპონურიც ერთნაირად ესმის და ენობრივი ბარიერი სულაც

არ უშლის ხელს, აღტყინებაში რომ მოვიდეს. კანში წარმოიდგინეთ ფილმი, რომლის მიხედვითაც მაცურებელმა არ იცის და რომლის შინაგანსაც მის გაგებაზე სინქრონული თარგმანის დაყვანება, რომლის ხარისხიც თურმე, ხშირ შემთხვევაში, შორსაა სრულყოფილებისაგან. აქედან გამომდინარე, ბევრი, ასე ვთქვათ, „დილოგირებული“ ფილმი უკუაგდება მაცურებელს.

ჟურნალისტიებიც უნდა გადაეჩვიოთ ყვეფრობას, თავი სენიორებად რომ მოაქვთ. დიდსა თუ პატარას, ამერიკელსა თუ ფრანგს — ყველას ერთი ადგილი უნდა მიეჩინოს, ყველას ერთნაირად უნდა მოვეპყროთ. ელტარიზმი და პრივილეგიები დამლუპველია და მათ ბოლო უნდა მოელოს. ზოგიერთები საერთოდ არ კადრულობენ პრესკონფერენციებზე გამოცხადებას, რის გამოც მათი ხარისხი და მნიშვნელობა საგრძნობლად დაეცა. ერთი მხრივ, გასაგებია, თუ რატომ აქცევენ ისინი ზურგს პრესკონფერენციებს. რასაკვირველია, ბევრს არ სიამოვნებს ისეთი შეკითხვების მოსმენა, როგორცაა „რატომ გადაიღეთ ეს ფილმი“, „მოყვებით თქვენი ფილმის სიუჟეტი“, „რატომ ბერანოსი და სხვა არა“, „რატომ არჩიეთ მისი ადაპტაცია?“ და ა. შ. მსგავსი შეკითხვების მოსმენისას ყველას ურჩევნია გაქცევით უშველოს თავს.

— გონით ერთხელ კიდევ კრიტიკული მჯერა მივაპყროთ წარსულს. კანის ფესტივალის ბოლო აკორდი დამთავრდა თქვენი „ოქროს პალმის რტოთი“, თქვენი მოღერებული მუსიკით, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ყველასათვის კარგად ცნობილ ვულგარულ შესტთან. შემოგვრჩა თქვენი ჯანმრთელი, ბუნებრივი რეაქციის წარუშლელი სურათი.

— ფრახას, რომელიც მე წარმოვთქვი (თუ თქვენ არ გიყვარვართ, არც მე არ მიყვარხართ) და რომლის არსიც ორპროცენტს გამოიჩნავს და ჩემს მიერ მოღერებულ მუსიკას შორის, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ გამარჯვებით მონიჭებული სიხარულის გამოხატულია, არაფერია საერთო. თუმცა, ეს ორი მომენტო ფატალურად იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული. მათ შორის მანძილი მინიმალური გახლდათ. მაგრამ იმას, რაც შემდგომში პრესამ (არა მარტო ჩემს მიმართ რეაქციულად განწყობილმა) თავისი სურვილის მიხედვით დასძინა, საზიზღრობად ვთვლი. „რასაკვირველია, ეს უბადრუკი ფესტივალი პიალას მიერ ყველას ლანძღვა-გინებით დაგვირ-

გვინდა“ — წერდა ერთ-ერთი ვახუთა, გადაჭარბება არ იყო საჭირო.

ცნობილია, რომ ოსკარების, ცეზარებისა თუ კანის პრიზების განაწილების დროს ხალხი, როგორც წესი და რიგია, თავაზიანად იქცევა. სტვენა საერთო დეკორაციის შემადგენელი ნაწილია და არავისთვის უცხო არ არის. გვეითებით, თუ გისტვენენ, კორექტულ მოქცევას თუ აქვს რამე აზრი? ძალიან კარგადაც შეიძლება პასუხის გაცემა. ამაში უბირს ვერაფერს ვხედავ.

— ისინი, ვინც კანის ფესტივალს ვერ დაეწვრინ, თქვენს ჟესტს უფრო ლობივინად აფასებენ. თანამედროვე კულტურულ კლიმატში მას, როგორც კეთილის მაუწყებელ ნიშანს განიხილავენ.

— ...პრიზების განაწილების შემდგომ დღეებში ხალხი ქუჩაში ათასგვარი, უფრო ხშირად ვულგარული ჟესტიკულაციებით მეგებებოდა. ეს, ალბათ, იმ ადამიანების ექსტრა-კინემატოგრაფიული რეაქციაა, რომლებიც ჩემი ფილმის ნახვით თავს არ შეიწყუბებენ. ყველაზე ძლიერი რეკლამა ჩემს სურათს, ალბათ, მე თვითონვე გავუყუეთ. სხვათა შორის, პროდიუსერისა და ფილმის გამომშვები კომპანიისათვის აუცილებლად უნდა მეკითხა თუ რა დანაზოვი მოუტანა ჩემმა ჟესტმა მათ სარეკლამო სააგენტოს. (სიცილი). ყოველი შემთხვევისათვის, მე მაინც ვთვლი, რომ ჩემი საქციელი დემაგოგიურია, მას მთელი მოსამზადებელი ეტაპი უძღვის წინ. რამდენიმე წელია, რაც კირკ დუგლასის მაგალითი მომყავს: როცა მას „ცეზარი“ მიანიჭეს, მან თამამად აიტაცა ხელში ეს პრესტიჟული პრიზი და წინ გაწვდილი ხელებით ამაყად ჩამოატარა იგი მაყურებელთა თვალწინ. ფრანგები კი მორიდებით იღებენ მას და თითქოს ცხვენიათო, იღლიაში ამოიჩრიან ხოლმე. იმ დღიდანვე დამებდა სურვილი მსგავსი ჟესტის გაკეთებისა. ფილმის პირველი დემონსტრაციის დამთავრებისას ვერ გავხედე ხელის აწევა. ვიფიქრე, ოფიციალური ჩვენების საღამოს კიბეზე ასვლისას აუცილებლად ვიზამეთქი. ცოტაც და, ალბათ, ავწვევდი მკლავს, მაგრამ რატომღაც ისევ გადავიფიქრე. სამაგიეროდ, სამახსოვრო ფოტოების გადაღების სენასზე გავრისკე და გამარჯვების ნიშნად მუშტი ავწიე. ეს იყო და ეს.

აქედან მინდა გადავიდე იმ მოსაზრებაზე, რომელიც აუცილებლად უნდა გავიზიაროთ, დღეს ჩემს ასაკში, ისევე როგორც ნების-

მიერ საღად მოაზროვნე ხანდაზმულს, მის-ვენებას არ მაძლევს დეგრადაციის შემოქმედებითი უკუსვლის პრობლემა. ნუთუ უკუსვლე რეალურად დამიდგა ეს ხანა? ფილმში მუშაობისას თავს პირველად დავუსვი ეს შეკითხვა... გუშინ ტელევიზორში სპორტულ ვადაცემას ვუყურებდი. აჩვენეს ერთი სპრინტერი, რომელსაც 40-ზე ნაკლებს ვერ მისცემდით. მშვენიერ ფორმაში იყო და თავი საოცრად მხნედ ეჭირა. შემიძლია კონორეის მაგალითიც მოგიყვანოთ, რომელიც 35 წლის ასაკშიც ისევე შესანიშნავად თამაშობს, როგორც ადრე. კინო სპორტი არ არის. აქ გონებრივ, ინტელექტულურ საწვავს მოჰყავს მექანიზმი მოძრაობაში, სპორტს კი ფიზიკურ ენერგიას. აქედან გამომდინარე, გვაქვს ბედნიერება უფრო მეტხანს გავუძლოთ ცვეთას. მაგრამ, ამავე დროს, ჭეროვნად უნდა შევფასოთ დღევანდელი მდგომარეობა. ბოლო დროის მეცნიერული აღმოჩენების ავტორები ახალგაზრდები არიან. ტექნიკაში და ბევრ სხვა მნიშვნელოვან სფეროში ბოლო სიტყვა მათზეა. ხელოვნებაში კი ოდნავ განსხვავებული სურათია. აქ ნაკლებადაა აუცილებელი სინორჩე. ბებრებსაც მოქმედების ფართო ასპარეზი აქვთ.

იქნებ ნაადრევია ჩემი ფიქრი სიბერეზე. სინამდვილეში სულაც არა ვარ განწყობილი დასამუხრუჭებლად. ერთი წუთითაც არ ვფიქრობ: „კპარა, მედგრად დაველოდო დასასრულს“. პირიქით, დღეს თავს ავანგარდში ვგულისხმობ და მზადა ვარ მთელი შემორჩენილი ენერგია დაუხოვავად მოვახმარო შემოქმედებით ძიებებს. დავამტკიცო, რომ ჯერ კიდევ შემიძლია ჭაბანი გავწიო, თუ; როგორც ფრანგები ამბობენ, ღმერთმა სიცოცხლე და ჭანმრთელობა არ დაიშურა ჩემთვის. ჩემი თავი იმ ჭავლაგ ცხენს მინდა შევადარო, რომელსაც დღღში გვიანი კარიერა გაეხსნა, მაგრამ ყოველთვის მთელი ძალღონით ცდილობს ფინიშზე არ დაუგვიანდეს.

— როგარ ფიქრობთ, „სატანის შიის ქვეშ“ ავანგარდული ფილმია?

— არა, ის უფრო უკანდახევას ნიშნავს უფრო ძლიერი ნახტომისთვის მოსამზადებლად. ფილმში მართლაც შეიმჩნევა ერთგვარი უკუსვლა და ძნელად დასაჭერი მოდერნიზმი. მას უფრო ისტორიული ფილმის ელფერი დაჰკრავს. საერთოდ მიყვარს ეს ყანრი და როცა ისტორიული ფილმის გადაღების

ვანია, მაგრამ „მეორე ხარისხიანი ხელოვნების“. სამწუხაროა, მაგრამ კინო მაინც არ არის ამაღლებული, ძლიერი ხელოვნების განმარტლებულია. მან განვითარების უფრო მდებარე გზა აირჩია. კინოხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები ევგვიპტის პირამიდებისა და პუსენის ფერწერული ტილოების აჩრდილებს და თუ წარმოადგენენ (ყოველთვის პუსენის მაგალითი მომყავს, ალბათ, იმიტომ, რომ ძალიან მიყვარს იგი და ყველაზე მეტად ვაფასებ). სინეასტი, რომელსაც სრულყოფილები-საქენ ლტოლვა აზასითებს, უფრო ხელოსანია, ვიდრე ხელოვანი, ხელოსანნი მაცდუნებელი სრულყოფიერი ნამუშევრით ტკობაა. ჩვენ ყველას და პირადად მე ამ მიუწვდომელი სრულყოფისაქენ სწრაფვა გვახსიათებს. ამ მოკლე „წილისვლის“ შემდეგ დავებრუნდები თქვენს შეკითხვას.

როცა ამბობთ, რომ წარმოდგენა არ მქონდა, თუ როგორი გამოვიდოდა ფილმი — ეს ერთდროულად ჭეშმარიტიც და მცდარიც შეიძლება იყოს. მე მაინც მგონია, რომ შეიძლება ფილმის მომავალი ბედის წინასწარი განჭკვრეტა, ამაში რეჟისორს სცენარი, მსახიობთა შემადგენლობა და გადაღებული მასალები ეხმარება. წინასწარი პროგნოზირება მაშინაც კი შეიძლება, როდესაც პროექტის გონებრივი დამუშავების სტადიაში იმყოფები, როდესაც ყველაფერი თავში გიტრიალებს (რასაკვირველია, ამ დროს კარგი მახსოვრობა სასურველია). „პოლიციის“ გადაღებამდე, რომელსაც პერსონალურ ფიასკოდ ვთვლი და რომლის წარმატებაზე ლაპარაკი ზედმეტია, მქონდა გრანდიოზული სიუჟეტი და ყველა ტექნიკური საშუალება მის განსახორციელებლად. თავში კი — არაფერი, ოდნავი მინიშნების გარდა, ვერც მოსამზადებელ პერიოდში, ვერც გადაღების დროს ვერაფრით ვერ მოვახერხე ამ მინიშნებების დომინაცია.

„სატანის მზის ქვეშ“ დაიბადა „პოლიციის“ მუშაობის გამოცდილების, ძლიერი სიუჟეტისა და ყვარარ დებარდეს ერთგულების (ერთგულება, რომელიც ეკონომიკურობასაც ნიშნავს) წყალობით. ჩემს ხელთ იყო ასევე ძლიერი ფილმის გადასაღებად აუცილებელი ყველა შანსი. ნათელი წარმოდგენა ფილმის დასრულებულ ფორმაზე თავიდანვე, რასაკვირველია, არ მქონია. არქიტექტურაში დაახლოებით მაინც შეიძლება მიხედვით, თუ რა გამოვა გამზადებული პროექტისაგან, ფერწერაშიც დასაშვებია წინასწარმეტყველება.

რაც შეეხება რომანსა და მუსიკას, ნუტრას უკაცრავად, ფილმის შექმნა მთელი რიგი პრობემების ერთობლიობას გულისხმობს. ვიცი, გამოძიერწვა დამოკიდებულია მსახიობების თამაშზე, ბუნებრივი დეკორაციების უსაფრთხოებაზე, ატმოსფერულ პირობებზე და ვინ მოსთვლის, კიდევ რაზე.

გადაღება ოქტომბერ-ნოემბერში მიმდინარეობდა. მოქუფრულ დღეებს დასასრული არ უჩანდა. მუშაობისას ამაზე ნაკლებად ფიქრობ, მაგრამ, ეტყობა, ესეც ქვეცნობიერად გაწვევა ფსიქიკაზე. დასაწყისში ძალზე დაბნეული ვიყავი და არ ვიცოდი საიდან დამეწყო, თუმცა მუშაობის მეთოდები უკვე გააზრებული მქონდა (რასაკვირველია, იგივე, რასაც წინათ ვიყენებდი). ჩემი ღრმა რწმენით, ახალ ფილმზე უნდა მეშრომა ნაკლებად ლაჩრულად, უფრო მეტი თავდაჯერებულობითა და სერიოზულობით და რაც მთავარია, ნერვებს უნდა გავფრთხილებოდი.

რაც შეეხება მსახიობებს, აქ ყველაფერი არეულ-დარეული იყო; პროფესიონალი, არაპროფესიონალი და გამოუცდილი — ყველაფერი ერთმანეთში იყო ახელილი. ეს ფაქტორი თავიდანვე მთელი რიგი სიძნელეების მიზეზი გახდა. პირველი დღეებიდანვე მუშაობა ვარდებოდა. მეც ერთგვარი უღარდებლობის სენი შემეყარა, რომელსაც სიზარმაცეს ვერაფრით ვერ დაარქმევ. მაგრამ უკან დასახევი გზა მოჭრილი მქონდა. დავიწყე დეკორაციებზე ფიქრი, გადასაღები ადგილების შერჩევა. თავიდან დეკორატორი არ გვყავდა, უფრო სწორად, გვყავდა ერთი მონიშნული, რომელიც, სხვათა შორის, საუკეთესოდ ითვლება საფრანგეთში, მაგრამ, რად გინდათ, იგი საქიორი მონეტში დაკავებული აღმოჩნდა. დაუჯერებელია, მაგრამ ფაქტია: ვისაც არ მივმართეთ, ყველა დაკავებული აღმოჩნდა. ბოლოს ხელში ჩავგვივარდა ერთი ძალზე სიმპათიური ადამიანი, რომელიც ამერიკაში მუშაობდა, მაგრამ თანამშრომლობაზე უარი მაინც არ გვთხოვა. იგი ყოველ შაბათ-კვირას უნდა ჩამოსულიყო კონსულტაციების ჩასატარებლად. საოცრად შრომისუნარიანი აღმოჩნდა. ორ დღეში ასწრებდა კვირის განმავლობაში სისრულეში მოსაყვანი „ბრძანების“ გაცემას. საბედნიეროდ, სილვის ხელი ყველაფერს სწვდებოდა. იგი იყო ფილმის ნამდვილი ბატონ-პატრონი. მანვე წარმატებით აწარმოა გარიგებანი ანტიკვარული ავეჯის გამჭირავებელ ბუნქებთან. დეკორატორ-

რის მუდმივი მზრუნველი ხელის უქონლობას შეიძლება ძირი გამოეთხარა ნაწარმოების ღირებულებისათვის, მისი ნორმალური ადაპტაციისათვის. დეკორაციების უკმარისობა, ჩვენი სიზანტე და ჯეროვანი მოუმზადებლობა, აქედან გამომდინარე არათანმიმდევრულობა, ქაოტური ან ცელიდნენ ჩემს გეგმებს. ყოველივე ამის გამო იძულებული ვავხდით ვადავლებე დაგვეწყო იმ სცენიდან, რომელთა პირველ რიგში გადალება გათვალისწინებული არ მქონდა. ჩანაფიქრში ფილმში ლირიკული ხაზი აუცილებლად უნდა გამეტარებინა, როგორც ეს „ხის სახლში“ გვაკეთე. (სხვათა შორის, „ხის სახლი“ ჩემი ერთადერთი ლირიკული ფილმია). ასე მსურდა ჩემი ხასიათიდან და ტემპერამენტიდან გამომდინარე.

მასობრივი სცენების გადაღებას არ ვჩქარობდი. ყველა საშუალება გამაჩნდა იმისათვის, რომ ფილმში ყოფილიყო გრანდიოზულობა, დიდი გადაადგილებანი, მოძრაობა. ამ მიმართულებით ყველაფერი დეტალურად მქონდა გააზრებული. მაგრამ რად გინდათ — დეკორაციები ამუხრუჭებდა ყველაფერს. კიდევ კარგი, რომ კატია ვიეკოვმა, შესანიშნავმა ადამიანმა, გამოგვიწოდა დახმარების ხელი. სწორედ მან ითავა დანაკარგის ანაზღაურება. მასხოვს, ერთხელ ვთხოვე დეკორაციები მოეზადებინა მუშეის სცენისათვის დოქტორ გალესთან. მეორე დღეს ყველაფერი მზად იყო. კათიას მთელი ღამე მუშაობაში გაეთენებინა. დეკორაციები ხარისხიანი და გემოვნებით შესრულებული გახლდათ. გადაღების კალაპოტში ჩაყენება არც თუ ისე იოლი საქმე აღმოჩნდა. მაგრამ მოითმინეთ, უარესი შემდგომში მოხდა: დეკორაციების რიგი, რომელიც თავიდანვე მქონდა დაფიქსირებული, დაირღვა. ამის გამო გადაღების დაწყება ძნელი სცენებიდან მოგვიხდა, კერძოდ, ჩემი და ე. დეპარდიეს სცენებიდან. მე კი მსურდა, სანამ თვითონ ვითამაშებდი, სხვებისათვის მედვენებინა თვალყური. მოგესხენებათ, თურა ძნელია ჟერართან ერთად თამაში. მისი ოსტატობით გაოგნებულს, საკუთარი მოვალეობა გაიწყდება. სხვათა შორის, ყველას იგივე მოსდის. მაგრამ თვითონ ჟერარსაც კარგი დღე დაადგა. სასწაულის სცენაში კორინ ბურდონი იმდენად ძლიერი იყო, რომ დებარდე მთლიანად მისი გავლენის ქვეშ მოექცა. ერთი სიტყვით, გადალება დაიწყო იმ სცენებით, რომლებიც რომანში ლიტერატურული თვალსაზრისით იმდენად სუსტია,

რომ მათი შედარება მხოლოდ ფელეტონთან თუ შეიძლება. აქ კიდევ ერთმა ასპექტმა დაბრკოლებამ იჩინა თავი: ძნელი პროფესიონალი მსახიობების დროშის საერთოდ, მათთან მუშაობას ყოველთვის წარმატებით ვართმევდი თავს, მაგრამ ამჯერად ნუბის უკაცრავად. ამას ზედ დაერთო დაქირავებულ ტექნიკოსთა მოუქნელობა და აუხსნელი შიში. კილომეტრობით ფირი გადამიყარეს წყალში. მაგრამ უეცრად ლუკიანო ტოვოლი გახდა ავად. საჭირო გახდა მისი სასწრაფოდ შეცვლა ეაკ ლუაზელით, რომელსაც მოგვიანებით ვილი კუნანი შეუერთდა. მეც გავხდი ავად. გულმკერდის ატონი მწვევე ტკივილები მაწუხებდა, წნევა 240-მდე ავიდა. იძულებული ვავხდით ერთი კვირით ყოველგვარი მუშაობა შეგვეჩერებინა. სხვათა შორის, ამ პაუზამ დადებითი ზეგავლენა მოახდინა გადაღების შემდგომ მსვლელობაზე. მდგომარეობა ოდნავ გამოსწორდა, მაგრამ თავდაპირველი ჩანაფიქრიდან მაინც შორს ვიყავი. მე თუ მკითხავთ, არცერთი სცენა არ იყო უხინჯო.

ძალზე გამიგრძელდა სიტყვა, მაგრამ მაინც მოგახსენებთ, რომ ახლა რომ ვიწყებდე გადაღებას, ალბათ, უფრო ლირიკულ ფორმას მივცემდი მას. პოეტურ სულს ჩაებერავდი და ამით უფრო სიცოცხლისუნარიანს გავხდიდი. ეს თავიდან აგვაცილებდა იმ ერთგვარ ნაძალადეგ ელფერს, რომელიც დღეს ფილმს დაჰკრავს.

— ფილმის ნახვისას არა მგონია მაყურებელი ფიქრობდეს, რომ ზოგიერთი სცენის გადაღება შედარებით ადვილი იქნებოდა, ზოგიერთისა კი შედარებით ძნელი.

— ადვილად გადასადები შეიძლება ის სცენები იყო, რომლებსაც რომანთან საერთო არაფერი აქვს და საბოლოოდ მონტაჟის გარეშე დარჩა.

არსებულ პირობებში, ვფიქრობ, გადაღების მხოლოდ ის მანერა იყო შესაძლებელი, რომელიც მე ვარჩიე. მიუხედავად იმისა, რომ მოგონილი სცენები მონტაჟიდან ამოვადგეთ, რომანისადმი ბოლომდე ერთგული მაინც ვერ დავრჩით. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, რომ ბერანოსის ნაწარმოები ლირიზმით ეფუძვას, რომლის იოტისოდენა კვალიც კი არ შემორჩა ფილმში. შეიძლება, ეს ჩემი ხანდაზმულობის ბრალია. „ხის სახლს“ როცა ვიღებდი, მხოლოდ 40 წლისა ვახლდით, ენერგიით სავსე ვიყავი და ყველაფრის გაკეთების უნარი შემ-

წევდა. 3 თვეში 6-საათიანი ფილმი გადავიღე. ამჟამად კი 14 კვირის განმავლობაში საათნახვერიან სურათს ძლივს მოვაბი თავი. ის კია, რომ „პოლიციაზე“ უფრო მეტად ამ ფილმისათვის გავისარჯე. „პოლიციის“ შექმნისას უფრო შემოსავალზე ფიქრობდი, „სატანის მზის ქვეშ“ კი სხვა მიზანს ემსახურებოდა. როგორც ჩოგბურთის მოთამაშენი ამბობენ, პარტიის მიღმა ვახლდით. აქ მახსენდება ეშმაკის სცენა ფილმიდან. ბევრი ოფლი დავღვარე მის გადაღებაზე. გადასაღებ მოედანზე წშირად ვიმეორებდი ჩემთვის: „გათავდა, ეს სცენა თუ კარგი არ გამოგვივიდა, ყველაფერი დალუპულია“... ნისლიანი დღე გამოდგა და მუშაობა კირდა. ჩემდა საუბედუროდ, მსახიობებიც ვერ იყვნენ იმ დღეს ფორმაში. ბირჰავეიმს ტექსტი ავიწყებოდა, ყერარსაც ცუდად ჰქონდა იგი ნასწავლი. ბევრი ვიჯახირეთ, ბოლოს, როგორც იქნა, ყველაფერს მოვაბი თავი. თუმცა სცენა საკოქმანო გამოვიდა, მაგრამ სწორედ მან გადაწყვიტა ფილმის შემდგომი ბედი. მოვჩჩით თუ არა გადაღებას, მისი დამონტაჟება იან დედსა და სილვის გადავებარე. მადლობა მინდა მოვახსენო მათ გაუფლეთ სამსახურისათვის — პირადად მე ამას ვერაფრით ვერ გავავითებდი, იმიტომ, რომ სინჯების ერთი დანახვაც კი მზარავდა, იმდენად არ მომწონდა ისინი. საერთოდ, ვფიქრობდი, რომ ფილმი ჩავარდნილი იყო. პარიზში გაქცევით ვუშველე თავს. შაბათ-კვირის განმავლობაში იანმა და სილვიმ მოასწრეს სცენის დამონტაჟება და სწორედ მათი ვარიანტი დაეტოვე ფილმში.

— საოცარია, მაგრამ „სატანის მზის ქვეშ“ არ ტოვებს მძიმე პირობებში გადაღებული ფილმის შთაბეჭდილებას.

— ამბობენ, სწორედ ტკივილები და სიძნელენი შობენ ნამდვილ, კემშარტ ხელოვნებასო.

— მოდით, ცოტა მსახიობებზეც ვილაპარაკოთ. სანდრინ ბონერი და ყერარ დეპარდიე ფილმის სიამაყე ვახლავთ. და თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო თქვენი ერთგული არიან, ვიდრე ბერნანოსის.

— ყერარ დეპარდიე უქვეყლად, სანდრინიც ასევე. უნდა მოვახსენოთ, რომ დეპარდიე გასაოცარი ინსტინქტური ნიჟის პატრონი და ფართო დიაპაზონის მსახიობია. დიდად ვაფასებ იმ მოკრძალებას და ტაქტის გრძნობას, რომელიც მას ახასიათებს. სამწუხაროა, რომ ის, ცოტა არ იყოს, მოგვიანებით აღმოვაჩინე.

ყერართან ყოველგვარ კონტაქტს ჩემთვის სიახლე მოაქვს. ჩემს მიერ მისი „გახსნა“ თანდათანობით ხდებოდა... სანამ გადაღებაში ჩაებმებოდა, დეპარდიე ბერნანოსის ნაწარმოებს ვაეცნო. გაუჭირდა, ალბათ, მისი გადაღება. ბერნანოსი, სხვათა შორის, ბევრს არ მოსწონს. მისი ან უცბად შეყვარება შეიძლება, ან არასდროს. ზოგი რამ ბერნანოსიდან ყერარის ბუნებას ეწინააღმდეგება და არ მოსწონს. სანდრინი კი მთელი თავისი სხეულით უეცრად შეიჭრა ფილმში ყოველგვარი მოსამზადებელი ეტაპის გარეშე. მგონი, რომანის წაკითხვა ზრდაც არ მოსვლია... ჩემსა და ყერარს შორის თავიდანვე დამყარდა ურთიერთგაგება და ნდობა. „მორის, მდილი თამაშე, მე შენ მოვბაძაე“ — მიმეორებდა ხოლმე, სინამდვილეში კი მიბაძვა მისთვის მიუღებელია... სანდრინთან მუშაობა დიდი სიამოვნებაა, უფრო მეტიც, უზომო ბედნიერებაა, თამაშით მინიჭებული ბედნიერების ნამდვილი განცდაა.

იმ დღეს, როდესაც სანდრინსა და გალიის შორის ხანგრძლივი სცენა უნდა გადაგველო, სანდრინი გაციებული იყო და როლში კარგად ვერ შედიოდა, დილით სამჯერ გადავიღეთ 8-წუთიანი სცენა, სამიცი — ნაშუადღევს. შედეგი შესანიშნავი გამოდგა. ჩემი მხრივ მოვახსენებთ, რომ მსახიობის თამაშს მსგავსი სიამოვნება მანამდე არასდროს არ მოუწიებია. ფილმის პირველი მასურებელი ყოველთვის ტექნიკოსები არიან. უნდა გენახათ, რა გოგნებით უყურებდნენ ისინი სანდრინის თამაშს...

...ბონერი ვირტუოზებს მაგონებს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მათ მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვთ, სანდრინს კი — არავითარი. მისი ტლანტი ხალასია, უფრო ზუსტად, ღვითი ნაბოძებია. ყერარსაც გააჩნია რაც საჭიროა, მაგრამ ეს უფრო მოუწესრიგებელია. სანდრინი მუდამ ჩაფიქრებულია. მას ფილმში დახვეწილობა, სინატიფე და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცივილიზაცია შემოაქვს.

— სილვი დანტონი: სანდრინი ყოველთვის უფრო სერიოზულია. ყერარმა, როგორც მსახიობმა, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კიბის სცენის ვადაღების დროს. კიურეს სამოსელში გამოწყობილი ის შურდულივით ჩარბის კიბეზე და თან იცინის. სცენა მზეზე უნდა გადაღებულიყო. ჩვენდა საბედნიეროდ, მან სწორედ მაშინ გამოიკიციტა და დაყო-

ნება ყოვლად გამორიცხული იყო. კამერაც სწრაფად ჩაირთო.

— **პილა:** მაყურებლები ემოციამ შეგვიპყრო. გვიან აღმოვაჩინეთ, რომ ჟერარს მაჯის საათის მოხსნა დაეწყებოდა. კიდევ ერთი ბრწყინვალე სცენა გავგიფუჭდა. ამასობაში მზეც მიეფარა ღრუბლებს. დაეწყეთ ნერვული ლოდინი... იმავე დღეს იგივე სცენა მ-ჭერ გავიმეორეთ. მე-8 მცდელობა საუკეთესო აღმოჩნდა. მე კი I-ზე მწყდებოდა გული.

სანდრინის და ჟერარის შედარება შეუძლებელია. ეს ორი სხვადასხვა ჩამოსხმის მსახიობია. საოცარი კია, თუ როგორ ანვიტარებს სანდრინი ასეთ არახსულ რიტმს თამაშის დროს. ჟერარს ომის წინა პერიოდის დიდ ფრანგ მსახიობებს ადარებენ. ამას წინათ მონოგრაფია წავიკითხე ლუსიენ გიტრიზე. მე ვთვლი, რომ ჟერარი მსგავსი გაქანების მსახიობია. რაც შეეხება სანდრინს, მისი კლასიფიცირება ყოვლად გამორიცხულია. თამაშის მსგავსი მანერა დღემდე ხმოვანი კინოს არც ერთ მსახიობში არ შემიმჩნევია.

— **იმ ორი ტემპერამენტის მსახიობისაგან განსხვავებით, თქვენი თამაშის მანერას ზომიერებისა და სისავსის შტრიხი შემოაქვს ფილმში. თქვენი გმირის — მენუ-სეგრეს სახეც ბევრად უფრო ამაღლვებელია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მაყურებელს მოეჩვენოს. თუმცა დონისონისაგან განსხვავებით მისი ხასიათი ვამპირულია. ბერნანოსის რომანში კი ეს ნაკლებად მკაფიოდა წარმოჩენილი. ამავე დროს, მინდა გავიხსენო ფრაზა, რომელიც ხანდაზმულობას ეხება და ფილმში წინა პლანზეა გამოტანილი. საკუთარი თავი ხომ არ გყავთ მხედველობაში?**

— უეჭველად. სხვათა შორის, ეს ფრაზა ჩემს მიერაა შეთხზული და ბერნანოსში მისი ძებნა ფუჭია.

ფილმში თამაშის სურვილი დიდი ხანია მქონდა — ყოველგვარი ამბიციებისაგან დაცლილი მიამბიტი სურვილი. „სატანის მზის ქვეშ“ ჩემთვის კარგი ვაკვეთილია. შემდგომში უფრო ფრთხილი ვიქნები. ოდესღაც თეატრშიც მითამაშია, მაგრამ ამის შესახებ ბევრმა როდი იცის. მსახიობის უნარი რომ გამართლდეს, ალბათ ამ მიმართულებით გავაგრძელებდი. კინოს სამყაროში შესაღწევად წინათ სწორედ ეს გზა მესახებოდა. როგორც კი ძალღონე მოვიკრიბე, თეატრიდან წავედი. ფილმის — „ჩვენი სიყვარულისა

იყოს!“ — გადაღების შემდეგ ისევ გამიჩნდა ძველ ნავთსაყუდელში დაბრუნების სურვილი, მაგრამ დღეს დარწმუნებით შემიძლება განაცხადო, რომ არც თეატრისთვის ვაპირებ ჩენილი.

რაც შეეხება მსახიობობას, სხვის ფილმებში, ალბათ, უარესი ვიქნებოდი. რეჟისორებს, რაგინდ ნიჟიერნიც არ უნდა იყვნენ ისინი, არ სჩვევიათ მსახიობების ბოლომდე განწყობა, მათთვის ყველა სასურველი პირობის შექმნა. პირადად მე, თუ რამე უპირატესობა გამაჩნია ჩემს კოლეგებთან შედარებით, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ შემწვევს მსახიობებისათვის შინაურული ატმოსფეროს შექმნის, ხანგრძლივი ლოდინის უნარია.

ფილმში თამაშის დროს მივხვდი, რომ პირადი არსენალიდან ყველა საშუალებას მაქსიმალურად ვიყენებდი, რომ მეტის გაკეთების თავი უბრალოდ არ მქონდა. ასე რომ, მხოლოდ ზომიერი და მოკრძალებული თამაში თუ შემიძლია. თავს ხშირად მოშვებულ ონკანს ვადარებ, საიდანაც წყალი ყოველთვის ერთი და იგივე სიჩქარით იღვრება.

სცენებში, სადაც მე და ჟერარი ვმონაწილეობთ, ხმა ავიმადლე, სრულიად უსაფუძვლოდ თავი ნამდვილ მსახიობად წარმოვიდგინე.

ერთგვარი ნარცისიზმის გრძნობა უნდა გააჩნდეს, კარგად რომ ითამაშო, რაც ჩემთვის აბსოლუტურად მიუღებელია. თუ რამე გამომივიდა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ჟერარის დამსახურებაა. ის იყო ჩემი პირდაპირი ხელმძღვანელი და არა მარტო ჩემი. თუ რამე არ გამომივიდა, მაშინვე ვიხსენებ, არც თავისი საქმე ავიწყლებოდა. ვერ ვიტყვი, რომ ეს დღე-ტური სცენები ურიგო გამოვიდა, თუმცა კრიტიკოსებმა სწორედ მათზე იყარეს ჭავრი. რისხვას მხოლოდ ჟერარი გადაურჩა. მისი ინტერპრეტაცია მართლაც საოცარია. რადგან კრიტიკაზე ჩამოვარდა ლაპარაკი, შახალზე მინდა მოგახსენოთ, რომელიც თავის ერთ ციკლსა სტატიაში ლეგარძლიანად წერდა: „ძალიან ცდება პილა, თუ გონია, რომ თავისი თამაშით რაიმე ხეირო მოუტანა ფილმს“. „სატანის მზის ქვეშ“ ბევრი რამ შეიძლება ვუსაყვედუროთ, მაგრამ ჩემს როლზე გადაჭარბებული ყურადღების შეჩერება ბოროტებად მიმაჩნია, განსაკუთრებით კი რამდენიმე სტრიქონიან „კრიტიკულ სტატიაში“. სხვები კიდევ ებიზოლდურ როლებს დააცხრნენ,

ყველაფერს გადაუსვებს ხაზი. დედის საუცხოო თამაში სასწაულის სცენაში რატომღაც ყველას გამორჩა მხედველობიდან, აქაოდა მსახიობი ცნობილი არ არისო. არ შეიძლება ერთი ხელის მოსმით ყველაფერის ასეთი გულგრილი ნიპილირება. ამით იმის თქმა არ მსურს, რომ ყველა კრიტიკოსი უსამართლო იყო. მე ხელებს ვწევ მათ წინაშე.

— ჩვენ გამოვგზარჩა ერთი ორიოდ სიტყვა გვეთქვა ისეთ რამეზე, რასაც ფილმში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. მხედველობაში მაქვს თვით ბერნანოსის ნაწარმოების გამჭვირვალება, რომელიც ყველა იმ პრობლემასთან ერთად, რომლებთანაც გამკლავება თქვენ მოგიხდათ, ბაღებს მისი გახსნის, უფრო ზუსტად, კინემატოგრაფიული რაკურსით მიღგომის სიძნელეს.

— მეტს გეტყვით, ჩემი არჩევანი ისეთ ნაწარმოებზე რომ შევაჩერე, რომელიც თავისი ფორმით, შინაარსითა და სტილით გადაღებას აბრკოლებს, უფრო მეტიც — თითქმის შეუძლებელს ხდის, — ამაში მხოლოდ და მხოლოდ ბედისწერის ხელი ურევია. ფილმი უარესი შეიძლება გამოსულიყო, ჩვენდა საბედნიეროდ, ეს არ მოხდა. არც ერთ კრიტიკოსს არ უცდია ჩემი ბრესონთან დაპირისპირება. იმათაც კი, რომლებიც თვლიან, რომ ბერნანოსის ადაპტაციის ჩემი ვარიანტი უკბილოა. მოგახსენებთ, ბრესონის „მუშეტი“ ბერნანოსის აშკარა ღალატია, ხოლო „სოფლის კიურეს დღიურებში“ იმდენად ერთგულია მისი, რომ ამის გამო ფილმი ნაწარმოების ერთგვარ ფოტოილუსტრაციას წააგავს. არა, ბრესონის არჩევანი, ეკრანის მიღმა ხმის გამოყენება, საერთოდ მისი გადაღების სტილი არ იძლევა ჩვენს ერთმანეთისადმი დაპირისპირების საშუალებას.

ბოლო რომ მოვუღოთ გადაღების სიძნელებებზე საუბარს, რომელთაც ცოტა არ იყოს, დაუჭერებლობის სუნი ასდით, მოგახსენებთ, რომ ყველაფერი კარგად რომ წარმართულიყო, დღეს, ალბათ, უფრო უფერული ფილმი შეგვჩრებოდა ხელში, რასაც ღვთის რისხვად ჩავთვლიდი. უარეს წყევლას, ალბათ, კაცი

ვერ მოიფიქრებდა ჩემთვის. იმდენად კრუ-მორწმუნე რომ გახლდეთ და ზებუნებრივი ძალების მწამდეს, ვიტყოდი, რომ გადაღებას ეშმაკი კი არ გვაცდენდა, არამედ მისივე ხევენ დაგვანებთ იგი ჩვენი ხრიკებით.

— მაინც არ მსურს დაგეთანხმოთ ფილმში თქვენი თამაშის შეფასებაში. მიმაჩნია, რომ ზედმეტ სიმკაცრეს იჩენთ საკუთარი თავის მიმართ.

— ფილმში ჩემი მონაწილეობის მიზეზი შესაფერისი მსახიობის არყოლა გახლდათ (იგივეს ვიტყოდი მარკიზ კადინიანის როლზეც), სხვათა შორის, მსახიობების არჩევანში ძალიან ჰირვეული და მომთხოვნი ვარ. ბევრი კარგი მსახიობი, სხვადასხვა რეჟისორთან თანამშრომლობის გამო, იმდენად „გაცვეთილია“, რომ მათი ფილმში დაკავება ხშირად სარისკოა. ბრესონი, მოგეხსენებათ, ძირითადად უცნობებთან მუშაობას არჩევს, უყვარს მათი „მოთვინიერება“, თავის გემოვნებაზე ჩამოსხმა. ჩემს მომავალ ფილმზე მუშაობის მთავარ სიძნელეს სწორედ ამაში ვხედავ. რისკის გაწევა ჩემს ასაკში დაუშვებელია.

— ნუთუ ასე ძნელია ნიჭიერი მსახიობის პოვნა მხოლოდ ერთი, მაგრამ მნიშვნელოვანი სცენისათვის.

— ძალიან. ამიტომაც მარკიზის როლს, რომელიც ფილმში უმნიშვნელოა, სხვა იუმორისტული სცენებიც დავამატე. საბოლოოდ ყველაფერი ერთ საკმაოდ მოზრდილ სცენაში გაერთიანდა.

...ეპიზოდური როლის შესრულება საშინელებაა. პირადად მე ეს კარგად თეატრში ვიწვნიე — ალებ კარებს, წარმოთქვამ სამიოდე სიტყვას და გაღიხარ. მორჩა, ამით ამოიწურა შენი როლი. დამერწმუნეთ, ამაში სახარბიელო და მოსაწონი არაფერია.

— დავუბრუნდეთ ისევ თქვენს პერსონაჟს, გარეგნულად იგი მშვიდი ჩანს, შინაგანად კი, ექვგარეშეა, მთელი მისი არსება შფოთავს. მიუხედავად იმისა, რომ დონისონის სულიერი მღელვარებანი მისთვის უცხო არ არის და შეუძლია მისი ხსნა, ის მაინც ერთგვარ სატანისეულ გულგრილობას იჩენს მის მიმართ.

— სრული ჰეშმარიტებაა, ის აქეზებს დონსონს თავის მოქმედებაში, რასაც უბედურება შემდეგ მოჰყვება. გაიხსენეთ ბოლო — აღსარების სცენა.

— შეფასება, რომელიც თქვენს ფილმს ხვდა წილად, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც თქვენი შემდგომი წარმატებების საწინდარი.

— ვერაფერს მოგახსენებთ ამის თაობაზე. ისე კი ცხადია, რომ ნებისმიერი წარმატება რაღაც ვალდებულებას გვაკისრებს, ასე ვთქვათ, უღელში გვაბამს. არა მგონია, რომ ის რეჟისორები, რომლებმაც ახალგაზრდობაშივე მოიხვეჭეს სახელი (უწინარეს ყოვლისა მე ანტონიონიზე და ფელინიზე ვამახვილებ ყურადღებას. საფრანგეთში იმდენ წინაღმდეგობებს უქმნიან ნიჭიერ რეჟისორებს, რომ იძულებული ვარ მაგალითი სხვა ქვეყნებში ვეძიო. ბრესონიცი კი ნაკლებადაა ცნობილი და აღიარებული მსოფლიოში, ვიდრე სხვა უცხოელი რეჟისორები, რომლებიც მნიშვნელობით მასთან ახლოს ვერ მივლენ, თუნდაც იგივე ანტონიონი და ფელინი, ან კიდევ ვისკონტი. მათი წვლილი მსოფლიო კინემატოგრაფიის განვითარებაში ბევრად უფრო ღარიბია, ვიდრე ბრესონის), გულ-ხელ დაკრეფილი ისხდნენ და თავისთვის ამბობდნენ „ახლა საჭიროა მხოლოდ ვიტრინა გავალამაზოთ. მყიდველები ისედაც მოვლენ“. პირიქით, იწვინეს რა დიდების გემო, ისინი თავიანთი ზემოქმედების გაღრმავებაზე, ახალი გზების ძიებაზე ფიქრობენ, თავისუფლებისაკენ ილტვიან. მიღწეული წარმატება ერთგვარ კომფორტს უქმნის კინოხელოვნების მსახურთ. სწორედ აქაა მოსალოდნელი შემოქმედებითი გაყინვის საშიშროება. ხელოვანი, რომლებიც ამ სახელის ტარების ღირსი არიან, სხვა რაღაცას ითხოვენ. მაყურებლის მხრივ მეტი სიმტკიცისა და დაუნდობელი კრიტიკის გამოჩენას ელოდებიან ისინი. ზოგიერთებზე წარმატება უარყოფითად მოქმედებს. აქ მინდა ოსტაშის მაგალითი მოგიყვანოთ. „დედისა და მეძავის“ გადაღების შემდეგ ის ცოტა არ იყოს მოეშვა, „პატარა შეყვარებუ-

ლები“, ჩემი აზრით, ყოველგვარ შემოქმედებით ძიებას მოკლებულია. წარმატება ბევრს ძალ-ღონეს მატებს. გაფურჩქენის საშუალებას იძლევა. საერთოდ, საფრანგეთის კინემატოგრაფის შემდგომ განვითარებაზე ლაპარაკი ძნელია. აღმავლობას ადგილი არა აქვს — „ახალი ტალღის“ გამოჩენიდან თუ რამე შეიქმნა, ეს „ახალი ტალღის“ პირველი ფილმის ნაირსახეობაა და სხვა არაფერი. სიახლეს მე ვერსად ვერ ვხედავ. „ახალი ტალღის“ ღვაწლს ყველა თავისებურად აფასებს, ჩემთვის კი ეს მიმართულება არაფერს ნიშნავს, მისი არც პირველი და არც ბოლო ფილმები არ მიყვარს. „ლამაზი სერჟის“, „400 დარტყმისა“ და „ქანცის გაწყვეტამდე“-ს შემდეგ ყველა ფიქრობდა, რომ „ახალი ტალღის“ მსახურნი საარსებო საშუალებებს იპოვიდნენ, მაგრამ ამაოდ. მათ ვერ შეძლეს ერთგული მაყურებლის ყოლა. მხოლოდ ლელუმმა მიაღწია ერთგვარ პოპულარობას და ისიც დროებით. ყველაზე საწყვეტი ის გახლავთ, რომ „ახალმა ტალღამ“ შემდგომი ევოლუცია ვერ განიცადა. ამბობენ, რომ „უქანასკნელ მეტროს“ დიდი წარმატება ხვდა წილადო. მე კიდევ საწინააღმდეგო აზრისა ვარ. კომფორტი აღუნებს წინსვლას, თუმცა მაყურებელი ინერციით ყოველთვის შეიძლება წავიდეს ამა თუ იმ ცნობილი რეჟისორის ბოლო ფილმის სანახავად. ვუდი ალენის „ბოლო შედეგა“ ამის მკაფიო დადასტურებაა. ყველაფერ ამას მხოლოდ ერთი სახელი შეიძლება მოეძებნოს — აკადემიზმი. „ახალი ტალღის“ მიმდევრებსა და ჩემს შორის მხოლოდ ერთი რამაა საერთო — რენუარისადმი უსაზღვრო სიყვარული. რენუარმა მხოლოდ ერთი ღირსეული ფილმი გადაიღო — „დიდი ილუზია“.

„თამაშის წესებს“, ჩემი აზრით, ნაკლები წარმატება ხვდა წილად. „მიდინარემ“ მაყურებლის ყურადღება მხოლოდ ომის შემდეგ მიიპყრო. რენუარის ზოგიერთი ფილმი 20-ჯერ მაინც მექნება ნანახი. სინემათეკაში მისი ფილმების ნახვისას შევეცადე მისი კარნესთან შედარება, რომელსაც ნაკლები გაქანების რეჟისორად ვთვლი. გაუგებარია, რატომ აღიარებენ „ქანდარის შვილებს“ „საუკუნის ყველაზე დიდ ფრანგულ ფილმად“?

თეატრის ახალგაზრდა შემოქმედთა

პრობლემატიკა

ჩვენმა რედაქციამ მოაწყო ე. წ. „მრგვალი მაგიდა“, რომელზედაც მსჯელობა გაიმართა ქართული დრამატული თეატრას ახალგაზრდობის შემოქმედების პრობლემაზე.

მსჯელობაში მონაწილეობა მიიღეს „ახალგაზრდა შემოქმედთა დათვლიერების“ მუდმივმოქმედი რესპუბლიკური კომისიის წევრებმა: ი. გამრეკელმა (რესპუბლიკის კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე, კომისიის თავმჯდომარე), ა. ქუთათელაძემ (კულტურის სამინისტროს თეატრალური სამმართველოს უფროსი), ვ. ბრეგვაძემ (კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის უფროსი), ვ. ძიგუამ (კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის წევრი), თეატრმცოდნეებმა ნ. ურუშაძემ, ვ. კიკნაძემ (თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი), ნ. შვანგირაძემ (მუდმივმოქმედი კომისიის მდივანი), მ. კობახიძემ, სასცენო მეტყველების სპეციალისტმა ბ. ნიკოლაიშვილმა, მუსიკათმცოდნე მ. ახმეტელმა, თეატრალურმა მხატვარმა თ. გეინემ და ურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წარმომადგენელმა, რომელიც უძღვევოდა კიდევ „მრგვალი მაგიდას“.

რძ. ახალგაზრდა შემოქმედთა სასცენო მოღვაწეობისა და ცხოვრების პრობლემატიკა ყოველთვის იყო ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში. ჩვენს ყურნალ-გაზეთებში, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პლენუმებზე თუ სამდივნოს სხდომებზე, კულტურის სამინისტროს კოლეგიაზე ხშირად განხილულა ახალგაზრდა რეჟისორთა, მსახიობთა წვლილი თეატრის რეპერტუარის ფორმირებაში, მათი მონაწილეობის საკითხი შემოქმედებით ცხოვრებაში, სამხატვრო საბჭოების მუშაობაში, განხილვას კონკრეტული შედეგიც მოჰყოლია. მაგრამ ვადასაჭრელი პრობლემა ჯერ კიდევ მრავალია. განსაკუთრებით ეს ითქმის ე. წ. სარაიონო და საქალაქთაშორისო თეატრების მისამართით.

მართალია, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის სპეციალურმა დადგენილებამ ამ თეატრებში მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ, დიდი როლი შეასრულა მრავალი შემოქმედებით-ორგანიზაციული პრობლემის გადაჭრასა და მოგვარებაში, მაგრამ ცხოვრება წინ მიდის, მიმდინარეობს გარდაქმნა ჩვენი ცხოვრების ყველა სფეროში, ტარდება სხადსხვა სახის ექსპერიმენტები და, ბუნებრივია, ახალ-ახალი პრობლემატიკა იჩენს თავს. პრობლემათა

სიახლეს და პერმანენტულობას თვით თეატრის დინამიური ბუნება განაპირობებს. თეატრი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ფაქიზი ორგანიზმი, უმალ გრძნობს ხოლმე ცხოვრებაში მომხდარ ძვრებს და სათანადოდ რეაგირებს მათზე.

ჩვენი საუბრის დასაწყისში გვსურს დავარდლიოთ სტერეოტიპული ტრადიცია და პირველი შეკითხვა მივცეთ არა ამ მუდმივმოქმედი კომისიის თავმჯდომარეს, რომელიც კოორდინაციას უწევს მთელს მუშაობას (დათვლიერება მიმდინარეობს საქ. კულტურის სამინისტროს, საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის, საქ. ალკც ცენტრალური კომიტეტისა და კულტურის პროფკავშირის ეგიდით), არამედ ამ კომისიის მდივანს ნ. შვანგირაძეს.

ქ-ნო ნინო, თქვენ ბრძანდებით ამ მუდმივმოქმედი კომისიის მუდმივი მდივანი. თავმჯდომარეები მიდიან და მოდიან, მინისტრის პირველი მოადგილეები იცვლებიან, კომისიის შემადგენლობა თითქმის ყოველწლიურად ახლდება ხოლმე, თქვენ კი უცვლელად უძღვებით ამ საქმეს და მართლაც მძიმე და შრომატევადი სამუშაო გაწევთ; ურთიერთობა სხვადასხვა ორგანიზაციასთან, თეატრის სამხატვრო საბჭოს ხელმძღვანელებთან, დათვლიერების გრაფიკის შედგენა, თეატრში შექ-

მნილი კომისიების ინფორმირება. კომისიის წევრების მიერ დაწერილი რეცენზიების შეკრება და გახზობა, პრესაში და ტელევიზიით გამოსვლა, ანგარიშგებანი და მრავალი კიდევ სხვა დიდი თუ პატარა საქმე, რომელიც ჩამოთვლილ უკვე შედგენილად ეკ მიგვაჩნია. ხომ ვერ გვეტყვი, მოკლედ, კბაღია, ამ კომისიის მიზანსა და დანიშნულებაზე, მისი შექმნის ისტორიაზე?

ნინო შვანგირაძე — ახალგაზრდა შემოქმედთა განვითარებისათვის და ახალი ცვლის მომზადებისათვის ზრუნვა პირველხარისხოვანი ამოცანაა, სწორედ ეს უდევს საფუძვლად იმ ცნობილ გადაწყვეტილებებს, რომლებიც დღეს ჩვენს ხელთაა.

ამ დადგენილებებამდე, ვერ კიდევ 1970 წლის შემოდგომაზე, სსრკ კულტურის სამინისტრომ, კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტთან, სრულიად რუსეთის თეატრალურ საზოგადოებასთან და კულტურის პროფკავშირთან ერთად გადაწყვიტეს გამოეცხადებინათ თეატრების ახალგაზრდობის ნაშუადღართა ორწლიანი დათვლიერება და ამასთანავე შეესწავლათ ამ ახალგაზრდობის შემოქმედებითი მიღწევები. მალე ასეთი დათვლიერება მულტიმედიური გახდა.

მულტიმედიური კომისიის მიზანი ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების მხატვრული მიღწევების შემდგომი გაძლიერებაა, ნიჭიერი ახალგაზრდობის გამოვლინება და ამ მხრივ თეატრებში მუშაობის უკეთ წარმართვა. საკავშირო მნიშვნელობის ეს ღონისძიება ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებში თხუთმეტი წელია მიმდინარეობს და უკვალოდ არ ჩაუვლია, მაგრამ ჩატარებული მუშაობა მაინც არ აღწონდა საკმარისი იმ დიდი საქმისათვის, რომელიც მომავალი თაობის დაოსტატებას სჭირდება. თვით საქმემ გამოაჩინა ახალი, სხვა ფორმების ძიების აუცილებლობა. ჩვენს მიერ ჩატარებული მუშაობის მიუხედავად ზოგიერთი რამ მიუღწეველი დაგვრჩა.

ია გამრეკელი — ახალგაზრდა შემოქმედთა დათვლიერებას ჩვენგან დიდი ყურადღება ექცევა. სისტემატურობა, რომელიც ამ ღონისძიებას ახლავს, საშუალებას გვაძლევს თეატრებში მიმდინარე პროცესებს მაქსიმალურად ვადევნოთ თვალი. ამ პროცესებში უპირველესი ადგილი ეთმობა ახალგაზრდა შემოქმედთა შიდა თეატრალურ ცხოვრებას, მათ შემოქმედებას. გამოცდილი სპეციალისტის წინადადებები, კონსულტაციები ყოველ-

თვის ყურადღას უნდა იყოს თეატრის მხატვრო ხელმძღვანელებისათვის. ეს ასეც ხდება. მიზნობრივი ჯგუფები, რომელთაც ატრალური ინსტიტუტი აზრადებს, სწორედ მათი რეკომენდაციებით იქმნება. წახალისების ფაქტორსაც ხომ თავისი მნიშვნელობა ენიჭება და ამასაც დროულად ვაქცევთ ყურადღებას. ასე რომ, ჩვენი ინტერესების ხელოსანს არ რჩება თეატრის არც ერთი ახალგაზრდა შემოქმედი — ეს იქნება რეჟისორი, მხატვარი, მსახიობი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი თუ დრამატურგი.

ბ. შ. — მაგრამ დღემდე არ არის დანერგილი ისეთი ფორმები, როგორცაა ახალგაზრდობის დათვლიერების „მიყვანა“ საკავშირო ფინალამდე. არ ხდება ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ, დათვლიერების შედეგების, მოსკოვში, მსახიობის სახლში, გამარჯვებულ ახალგაზრდა თეატრალური მხატვრების გამოვენა-განხილვა, რაც, უმეტეს შემთხვევაში, ქეშმარიტად ნიჭიერი ახალგაზრდისათვის შეიძლება იქცეს დიდი მასშტაბის გამარჯვების საწინდარად. ასევე დღემდე ვერ წამოვიწიეთ თუნდაც ერთი ისეთი ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელსაც, მთელი რესპუბლიკის მასშტაბით, რეკომენდაცია გაეწევა ცენტრალური კომისიაში და გამარჯვების შემთხვევაში, უფლება მიეცემა გასტროლისა საბჭოთა კავშირის ცენტრალურ ქალაქში (თვით ახალგაზრდა რეჟისორის ნება-სურვილის მიხედვით).

ი. გ. — მართალია, ახალგაზრდობის უმრავლესობა აქტიურად მონაწილეობს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, მაგრამ სადღესოდ ეს არასაკმარისად მეჩვენება, თითოეულ მათგანს მეტი აქტიურობის გამოვლენა მართებს თანამედროვე დემოკრატიზაციისა და საჯაროობის ფონზე, მიუთმეტეს, როცა საამისოდ ათასი საშუალება არსებობს.

რედ. — თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე გ. ლორთქიფანიძე, აგრეთვე ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილების ავტორები ძალიან მწვევედ აყენებენ საკითხებს სტუდიური მუშაობის, ახალი ექსპერიმენტული თეატრების თუ საერთოდ სტუდიური თეატრების ორგანიზაციის თაობაზე, ჩვენს რესპუბლიკაში რაღაც უცნაური, ვიტყვოდი, აუხსნელი ინდიფერენტის იგრძნობა ამ საქმეში.

ი. გ. — მართალი ბრძანებით — მე მოველოდი თავმუთავებელი სტუდიური მუშაობის გაშლას ჩვენს რესპუბლიკაში, მაგრამ

თქვენ წარმოდგინეთ, აქა-იქ და ისიც პასიურად, გამოჩნდა რამდენიმე ენთუზიასტი. უფრო მეტი წვა, აღმოჩენა, ძიება მოეთხოვება ახალგაზრდებს, სანამ ისინი ამ ასაკს არ გაცილებიან. მხოლოდ მოძრაობა, შრომა და სწრაფვა — აი, დევიზი, რომლითაც უნდა ხელმძღვანელობდეს დღეს შემოქმედებითი ახალგაზრდობა.

რედ. — ჩვენს თეატრალურ საზოგადოებრიობას ძალზე აფიქრებს საერთოდ რეჟისორთა და განსაკუთრებით ახალგაზრდა რეჟისორთა ინერტულობა. ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე თეატრალურ საკითხებთან დაკავშირებით გამართულ დისკუსიებშიც გამოითქვა შემოთავაზება იმის გამო, რომ ავადმუშის თეატრების შტატებს მრავალი რეჟისორია „შეფარებული“ ისეთნაირად, რომ სეზონიდან სეზონამდე არაფერს დგამს, ფაქტიურად არ მონაწილეობს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, „გვერდზეა“, არ იბრძვის საკუთარი თეატრალური იდეების ხორცშესხმისათვის. თუმცა ესეცაა: ჯერ ეს იდეა უნდა გაგაჩნდეს და მერე იგი თვით არ მოგცემს მოსვენებას საშუალებას.

ბატონო ვასო, თქვენ ხშირად გამოუსულხართ ამ პრობლემის გამო, ახლა დამატებით ხომ არაფერს გვეტყვი. დთვალეირების პროცესში ახალი აზრი ხომ არ დაგებადათ?

ვასო კეკელიძე — ახალგაზრდა თაობის რეჟისორის პრობლემა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს „რეჟისორის თეატრის“ კონცეფციის პრობლემაში. მართალი ხართ, უთუოდ გვეუფლება უკმაყოფილო გრძნობა, როცა ახალგაზრდა რეჟისორის დადგმებს ვუყურებთ, მაგრამ უფრო მეტად დამაფიქრებელია შრომითი, შემოქმედებითი უინიციატივობა ახალგაზრდობისა. აქა-იქ თუ გაიღვავებს ხოლმე მნიშვნელოვანი სპექტაკლი. ახალგაზრდა თაობის რეჟისორთა შორის გამოიკვეთა ა. ქანთარის სახე. მაგრამ საერთოდ ამ პროცესში არაფერი მოულოდნელი და ახალი აღარ არის. რა ხდება ისეთი, რაც არ ახასიათებს თაობათა მონაცვლეობის პროცესს? გინა ყოველ დროში ერთეულები არ ავლენდნენ თაობათა შემოქმედებით პოტენციას? უნდა დაიდგას ბევრი და დაგრჩება ცოტა! უნდა მოღვაწეობდეს ათი-ოცი რეჟისორი, რომ დრო-ყამს მათგან სამი თუ ოთხი შემორჩეს (ან ცოტა მეტი — იქნებ ნაკლებიც!). ყოველივე ეს კანონზომიერია, მაგრამ თუ დღეს მაინც ველავეთ ქართული თეატრის მომავალ-

ზე, ეს იმიტომ, რომ ჩვენი ახალი თაობის რეჟისორთა ნაკლები დატვირთვა სრულიად ნაკარაა. თითქოს ყველა იმას ფიქრობდა, რომ დადგამ და არაჩვეულებრივს. შემოქმედებაში კი ასე არ ხდება.

რედ. — თქვენი ინსტიტუტ წელზე მეტია, რაც თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორად მუშაობთ, გაქვთ რაიმე სურათი მსახიობთა და რეჟისორთა შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრებისა?

ვ. კ. — ბოლო ათ წელიწადში თეატრალური ინსტიტუტი დამთავრა 53 რეჟისორმა. მათ შორის ვაჟია 38, ქალი—15. ეს პროპორცია დამაფიქრებელია. საკითხი ეხება არა იმას, საერთოდ ვაყი რეჟისორი სჯობია თუ ქალი რეჟისორი. არა, საქმე სოციალურ სახიბებსაც ეხება. ქალი ოჯახია, დედაა. იგი სხვა ფსიქოლოგიის ადამიანია, ბუნებით უფრო მგრძნობიარეა, რაც გარკვეულად ხელს უშლის მის ინტენსიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას.

რედ. — მაინც სად არის ეს 53 რეჟისორი?

ვ. კ. — ორი ოსურ თეატრშია, ერთი თურქმენეთში, სამი რუსულ თეატრში, ერთი დაღესტანში, დარჩა 46 ქართული რეჟისორი. მათ შორის: ერთი გარდაიცვალა. ტელევიზიასა და რადიომაუწყებლობის კომიტეტში მუშაობს 9, ასპირანტურაში—1, თოჯინების თეატრში — 6, ორი ოპერის თეატრში. მასსადავამე, ქართული დრამისთვის დარჩა 27 რეჟისორი. აქედან: ოთხი უკვე თეატრის მთავარი რეჟისორია. ამათ გარდა რაიონის თეატრებში მუშაობს კიდევ 6 ახალგაზრდა რეჟისორი. ე. ი. სულ 10. სად მუშაობს დანარჩენი 16 კაცი. თეატრალურ ინსტიტუტში — 3, რუსთაველის თეატრში — 1, მარჯანიშვილის თეატრში — 1, კინომსახიობთა თეატრში — 2, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში — 1, თბილისის დრამატულ თეატრში — 3, კონსერვატორიაში — 1, კინოსტუდიაში — 1.

რედ. — როგორც ვხედავთ, ე. წ. „პროფესიული განთესვა“ თუნდაც დროებითი, მინიმალურია. არსებითად ყველა კურსდამთავრებული მუშაობს და რაკი მუშაობს, მასსადავამე, საჭირონიც არიან. ეს არის სტატისტიკა, რომელიც გარკვეულად ცხადყოფს რაღაც ტენდენციასაც. რამდენად პროფესიულად მალალ დონეზე დგანან ისინი? რამდენად კარგად ფლობენ თავიანთ ხელოვნებას? რა პროცესები იგრძნობა მათ შემოქმედებაში? რა

შექმნეს მნიშვნელოვანი და რა ვერ გააკეთეს?

3. კ. — ყველაფერი ეს დიდმნიშვნელოვანი საკითხებია, რომელსაც გამოკვლევა და ანალიზი უნდა. აქ ჩვენ არ გამოვვადგება ფრაზოლოგიური განცხადებები თაობის სისუსტესა თუ ძლიერებაზე. ყველაფერი თავისი დროის სოციალ-პოლიტიკური პირობებით არის განსაზღვრული. აქ მარტო ნიჭი არ კმარა (ეს თავისთავად უნდა იგულისხმებოდეს). ისინი ე. წ. „მოდუნების“ ეპოქის შეილები არიან, რომელსაც არ შეიძლებოდა მათზე გავლენა არ მოეხდინა. ამასთანავე მათ შორის ზოგს სამი-ოთხი წლის მუშაობის პრაქტიკა აქვს და უნდა დახვედროდა რას გვეტყვის მათი მომავალი..

ანზორ ქუთათელაძე — ბოლო წლებში, ისე როგორ არასდროს, რესპუბლიკის თეატრებში განსაკუთრებული სიმწვავეთ იჩინა თავი რეჟისორის პრობლემამ. ჩვენ რაოდენობრივ მაჩვენებლებით კი არა ვართ შეშფოთებულები, არამედ ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებითი პასიურობით. და აქ მე საკვებით ვეთანხმები როგორც რედაქციის, ასევე, ბატონ ვასო პოზიციას. მაშინ როცა დედაქალაქის თეატრები გადატვირთულია რეჟისორებით და წლების მანძილზე მათ საშუალება არა აქვთ საკუთარი ძალების გამოცდისა პერიფერიის თეატრში დადგმებით. რეჟისორების ვაკანსიები თითქმის მუდმივად შევსებას ელოდება. ეს ფაქტი მრავალმხრივად დამაფიქრებელი. იქნებ შემოქმედებითი ინფანტილიზმი გაპირობებულია პროფესიის არჩევის შეცდომით? და თუ ეს ასეა, მაშინ პროფესიულ ტრავმისთან გვაქვს საქმე! აბა, რას უნდა მივაწეროთ ის, რომ გადის წლები და თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულები ზურგშექცევით დგანან თავიანთ პროფესიისთან. დათვალე რეჟისორების დროს გამოვლინდა ზოგიერთი პერსპექტიული რეჟისორი, რომელნიც მომავლის ამდს გვინერგავენ, მაგრამ მათაც მიიწია ერთი რამ ვლსაყვედურო — ზედმეტი ვატაცება ფორმისეული ძიებებით, რომელიც უფრო მიმბაძველობისკენ იხრება, მაშინ როცა პერსონაჟთა ხასიათები სპექტაკლში რეჟისორებისაგან მეტ ყურადღებას იმსახურებს.

რედ. — ბუნებრივად მივადექით ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებით საკითხებსაც. აქაც ბევრი პრობლემა გვაქვს. ვიცით, რომ

ახალგაზრდა თეატრმოდუნე მია კობახიძე/მ პრობლემებზე ბევრს მუშაობს, ხომ არ აზრებებს, რომ მას მოვესმინოთ?

მაია კობახიძე — ბოლო წლების თეატრების ცხოვრებაში ახალგაზრდა მსახიობთა წვლელი იმდენად მოკრძალებულია, მათი არსებობა იმდენად უფერული, რომ შეიძლება ითქვას, დღეისათვის იგი უკვე მწვავე პრობლემად ჩამოყალიბდა და საქმე აქ მხოლოდ ახალგაზრდათა ინტერესებში არ არის. თუმცა ესეც, თავისთავად, ანგარიშგასაწევია, არამედ იმაშიც, რომ თვით თეატრები განიცდიან იმ ახალი ნაკადის ნაკლებობას, რომელის შემოტანაც მხოლოდ ახალგაზრდებს შეუძლიათ და ურომლისოდაც კოლექტივის შემოქმედებითი ცხოვრების სურათზე გარდუვალად აღიბეჭდება დაბეჭდვის პროცესისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

თუ იმ სპექტაკლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, რომელიც თეატრალური ახალგაზრდობის დათვალე რეჟისორების პროგრამით იყო გათვალისწინებული, თეატრების უმრავლესობას ეს პრობლემა გაცნობიერებული აქვს და თითოეული მათგანი ცდილობს თავისი გზა იპოვოს მის გადასაჭრელად. ბუნებრივია, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შედეგიც განსხვავებულია. მაგალითად, რუსთაველის თეატრმა გაუკვეთილი ორგანიზაციული ცვლილებების საშუალებით სცადა მდგომარეობის შეცვლა — მცირე სცენაზე სამუშაოდ მოიწვია მთელი კურსი თავისი საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებით. ამავე დროს მათ მოსვლამდე დასში უკვე იყო რეპერტუარში თითქმის გამოუყენებელი ახალგაზრდა მსახიობთა საკმაოდ დიდი ჯგუფი და დღემდე ასეთებად რჩებიან იმ რამდენიმე მსახიობის გარდა, რომელთა მონაცემები გულსუნდა სიხარულიძის ორი სპექტაკლის წყალობით გამოიკვეთა.

მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდობას ვფიქრობ, ძალზე ცოტა სიხალე შეაქვს თეატრის შემოქმედებით სახეში. და ალბათ პირველ რიგში იმის გამო, რომ თვით ახალგაზრდათა შორის არ აღმოჩნდა ადამიანი, რომელიც გაერთიანებდა თავისი თაობის მსახიობებს. ახალგაზრდა რეჟისორის დ. ანდლუაძეს არ აღმოჩნდა საამისო მონდომება, ძირითადად უფროსი თაობის მსახიობებთან მუშაობაზე გადაერთო, თუმცა ყველა ობიექტური პირობა ჰქონდა ახალგაზრდებთან დამოუკიდებლად და სინტერესოდ ემუშავა (მინდა აღვნიშნო, რომ წლების მანძილზე რიგითი

რეისორების მუშაობისათვის გამორჩეულად ხელსაყრელი პირობები იყო შექმნილი). დღეს ახალგაზრდა მსახიობებს უმეტესწილად აშკარად კომერციული ხასიათის სპექტაკლებში უხდებოდათ თამაში, შესაძლოა, სალაროს პოზიციიდან ამგვარი სპექტაკლები ამართლებენ კიდევაც თავს, მაგრამ მათ მიერ მოტანილი შემოქმედებითი და მხატვრული დანაჯარგები მაინც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი და ანგარიშსასაწყევია. ამ სიტუაციაში ძნელია მსჯელობა რაიმე თანმიმდევრობასა და მხატვრულ ლოგიკაზე, ხოლო რ. ჩხიკვიშვილის საინტერესო ბოლო ნამუშევრებს ამავე თეატრში, სამწუხაროდ, არ გააჩნია ანალოგი.

ახალგაზრდა მსახიობთა ზვედრით დაინტერესება ამჩნევია ახმეტელის სახელობის თეატრის რეპერტუარს, მაგრამ მხატვრული შედეგი, სამწუხაროდ, ამ დაინტერესების ტოლფასი არ არის. ურთიერთმსგავსი სადადგმო ხერხების გადატანა ერთი სპექტაკლიდან მეორეში, დაუმუშავებელი მეორე პლანი, ხელოვნურად შექმნილი რიტმი, მთლიანად უხალისო შემოქმედებითი ატმოსფერო, მსახიობთა ადრეული „დაშტამპვის“ დიდ საშიშროებას ქმნის. თუმცაღა ყოველივე ეს შეიძლება არაფრად იქნას ჩაგებული იმ კატასტროფულ მდგომარეობასთან შედარებით, რომელშიც იუმორისა და სატირის თეატრის ახალგაზრდობა იმყოფება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აქ ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებითი მდგომარეობა არავის აინტერესებს. დათვალე რეპერტუარის პროგრამის მიხედვით ნანახი სპექტაკლები „ნახვამდის ვანიჩკა“, „კარგი მუშაობისათვის“ ცხადყოფენ მსახიობთა სახელ პროფესიულ უმწირობას და იმასაც რომ, ამ თეატრში ისინი ფაქტიურად მოკლებულნი არიან რაიმე მხატვრულ ფუნქციას, ხოლო მათი სცენური არსებობა უგემოვნოდ შერჩეულ მხატვრულ ფონამდეა დაყვანილი.

ბოლო ორმა სეზონმა გარკვეული კორექტივები შეიტანა შაუმიანის თეატრის შემოქმედებით სახეში. პოზიტიური ცვლილებები ამ თეატრის ცხოვრებაში ახალგაზრდა მსახიობთა საკმაოდ აქტიური მონაწილეობით ხდება. ვფიქრობთ, თეატრალური ინსტიტუტის გამარჯვებლად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ შაუმიანის თეატრისთვის აყვანილ მიზნობრივ ჯგუფს ჯერ კიდევ სწავლების პროცესში, მესამე-მეოთხე კურსზე ყოფნისას აღმოაჩნდა უნარი და საკმარის პროფესიული მო-

მზადება, მხარი აება რეისურის მიერ გამოწყებული პროცესებისათვის და რეალური/ძალის სახით ჩამბულიყო თეატრის შემოქმედებითი განახლებისაკენ მიმართულ მუშაოში. ამჟამად ლ. მკრტიჩიანის, ტ. ჟანგარიანის, ა. საფარიანის, რ. აკოპიანის ნამუშევრები სპექტაკლებში „ძველი ვოდევილები“ ანდა „სამი აბი“ აშკარად იმსახურებენ ინტერესს, ხოლო ა. ბეიკინის ივანე „ძველ ვოდევილებში“, ვფიქრობ, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია.

რედ. — თვით თეატრის სტრუქტურაში ხომ არ არის „ჩადებული“ ისეთი რამ, რაც ხელს უშლის ახალგაზრდა მსახიობის დაწინაურებას?

მ. კ. — ჩვენი თეატრალური პროცესის ყველაზე სუსტი წერტილი, ალბათ, ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებითი სტატუსია. ბუნებრივია, მათი მდგომარეობა ყველა კოლექტივში თანაბარი არ არის. მაგრამ, ვფიქრობ, არ შეეცდები თუ ვიტყვი, რომ მთლიანობაში იგი არ არის სახარბიელო. ერთი მხრივ, სახეზეა ახალგაზრდებთან ე. წ. „წამყვანი“ რეისურის თანმიმდევრული მუშაობის ნაკლებობა, მეორე მხრივ კი — მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობების დეფიციტი თვით ახალგაზრდა მსახიობთა შორის. ამას ისიც ემატება, რომ ძალზე ცოტაა კოლექტივები, სადაც ახალგაზრდები შინაგანად არიან გაერთიანებულნი რაიმე მხატვრული იდეის გარშემო. ყოველივე ამის გამო მთლიანობაში, თაობის არსებობა თეატრში ნათელ შემოქმედებით ორიენტირებასაა მოკლებული და ამდენად, ამორფულია, ხოლო ცალკეული წარმატებები დიდ იშვიათობას წარმოადგენს.

რედ. — პრინციპულად გეთანხმებით, ზაერითო სურათი არ გვაძლევს დამწვიდების საბაბს. მაგრამ, ხომ არის იმედის მომცემი მრავალი ფაქტიც, მაგალითად, მიგვაჩნია, რომ ახალგაზრდების ის ჯგუფი, რომელიც თეატრში გიზო ყორღანიას ეკიდით მოვიდა და თეატრის მცირე სცენის რეპერტუარი შეადგინა, სასხარბულო მოვლენათა რიგს უნდა მიეკუთვნოს.

განსაკუთრებით გვსურს აღნიშნოთ ის თვალსაჩინო, დიდი იმედის აღმძვრელი წარმატება, რაც წილად ზედა ზ. პაპუაშვილის გამოსვლას ახალგაზრდა დრამატურგის ირაკლი სამსონაძის პიესაში „ბედნიერი ბილეთი“. ამ მსახიობის ასე ბრწყინვალე თამაში გვაიმე-

დებს და გვერდგავს იმის რწმენას, რომ მი-
სი სახით ფრიად საიმედო ძალა ვვეზრდება.
ახალგაზრდობის დათვლიერების ამ კომისიამ
ყველაფერი უნდა იღონოს იმისათვის, რომ
სათანადოდ გამოაჩინოს ამ მსახიობის ნიჭი-
ერება.

ვაჟა ბრეგაძე — საერთოდ, ბოლო ხანს,
შედარებით უფრო მეტად გამოჩნდნენ
თეატრებში ახალგაზრდა მსახიობები. ამ მოვ-
ლენას რეჟისორების გადაჭარბებულ ყურად-
ღებას ვერ დაეპარალებთ — ახალმა დრამა-
ტიკებმა შემოიყვანა ახალგაზრდობა სცენაზე.
აქედან გამომდინარე, დასვენა — გსურს თუ
არა გსურს, ახალგაზრდობას უნდა მისცე ას-
პარეზი. არის შემთხვევები, როცა უკვე ასაკ-
გადაცილებულ მსახიობს ხელოვნურად ვუხა-
ნგრძლივებთ ამპლუას. ყველაფერს თავისი
დრო აქვს. ეს არც იმ მსახიობისთვისაა სასა-
რგებლო, არც თეატრისთვის და მითუმე-
ტეს — სპექტაკლისათვის. ახალგაზრდა მსა-
ხიობების მიმართ ერთი საერთო ხასიათის შე-
ნიშვნა მინდა გამოვთქვა — ახალგაზრდობა
ეს ასაკის ნიშანია, ზოლო სულის ახალგაზ-
რდობა შინაგანი თვისება ხასიათისა, რომელ-
საც ახლავს ტემპერამენტი, შემართება და
ძალთა მაქსიმალური ხარჯვა, რასაც ნაკლე-
ბად ვხედავთ ბევრი მათგანის შესრულებაში.
ინდიფერენტობი, მოღუენება, უხალისობა,
გულგრილობა გამოსკვივის მათი სცენური
პერსონაჟებიდან, რაც ყოვლად მიუტყვებე-
ლია და როდესაც მათ შორის გამოჩნდება
ნაღდი ნიჭისა და სულიერი შემართების მა-
ტარებელი ახალგაზრდა მსახიობი, ასეთ შე-
მთხვევაში თვალნათლივ ვხედავთ ახალგაზ-
რდა შემოქმედის უნარსა და სურვილს.

6. შ. — ახალგაზრდა მსახიობის მიმართ დღეს
პრობლემათა მთელი კომპლექსია დასადგენი.
როდია მნიშვნელობას მოკლებული ის საკი-
თხი, თუ როგორ უნდა შეეგუოს და შეერ-
წყას ჯერ გამოუცდელი შემოქმედი იმ თეატ-
რის ანსამბლს, ზადაც ის განაწესეს სტუდენ-
ტობის წლების შემდეგ. ცხოვრების უჩვეუ-
ლო გზაზე შემდგარი ახალგაზრდისათვის,
რომელმაც პირველად გადალახა დიდი თეატ-
რის კარიბჭე, ბევრი რამ არის მოსავარაუბე-
ბელი. მას იქ დახვდა „ძველი“ და „საშუალო
თაობა“, რომელთაც უკვე ჩამოყალიბებული
აქვთ ურთიერთობათა მთელი სისტემა.

ახალგაზრდა მსახიობი კი უნდა შეეცადოს
ზორკოს თეატრის სტილს, მის ანსამბლს.
ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ ინსტიტუტის და-
თავრების შემდეგ ახალგაზრდა მსახიობი
მთელი ჯგუფი ერთად ქმნის თეატრს, ამის
შესანიშნავი მაგალითები იყო ადრე რუსთა-
ვის, მესხეთის, მეტეხის თეატრები, ამჯერად
რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, მაგრამ
ეს გამონაკლისია. უფრო ძნელია, როდესაც
ერთი მსახიობი, ჯერ კიდევ გამოუცდელი და
გაუბედავი, მარტო შედის დიდ ანსამბლში.
აი, სწორედ აქ უნდა აღმოცენდეს ფრიად
მნიშვნელოვანი საკითხი კულტურის სამინის-
ტროსათვის, — თუ რა ნიშნით განაწილდეს
ახალგაზრდობა თეატრებში. სამინისტრომ სა-
მსახიობო ოსტატობის პედაგოგთან ერთად
ზუსტად უნდა განსაზღვროს, თუ რო-
მელი თეატრისათვის უფროა შესაფერისი ესა
თუ ის ახალგაზრდა მსახიობი. როდესაც ახალ-
გაზრდა მსახიობი შემოქმედებითი კოლექ-
ტივის წევრი ხდება, მან პირველსავე დღიდან
უნდა იგრძნოს თეატრის მხარდაჭერა და ყუ-
რადღება. ის რაც აქამდე მისთვის მხოლოდ
რეალური შესაძლებლობის მატარებელი
იყო — ამ დღიდან იქნეს განსაკუთრებულ
აზრსა და მნიშვნელობას — ესაა ჯანსაღი
ურთიერთობა უფროს, გამოცდილ, ნიჭიერ
კოლეგებთან, ზრუნვა პროფესიული დაოსტა-
ტებისათვის.

3. ბ. — ამ რამდენიმე ხნის წინათ შესაძლებ-
ლობა მომეცა მენახა ცხინვალის თეატრის
ოსური დასის რამდენიმე სპექტაკლი, რომელ-
შიც ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. ძალ-
ზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს ფატიმა
კვეზეროვამ, ტამერლან ქუძოვამ, მელს კო-
კოიშმა და თეიმურაზ მელაძემ.

ოსური დასის მთავარი რეჟისორის გურამ
აბესაძის მიერ განხორციელებულ სპექტაკ-
ლში — ვიქტორ ვანევის „ქადრაკის თამა-
ში“, თანამედროვე თეატრალური სტილისტი-
კა ორგანული გახდა ახალგაზრდა მსახიობე-
ბისათვის. ისინი ქმნიან კომიკურ სახეს გრო-
ტესკულ პლანში და მათ შესრულებას ახასია-
თებს გემოვნება, კოლორიტი, ყანრის შეგრ-
ძნების უტყუარი უნარი.

ვაჟა ძიგუა — მე მსურს გავავრძელო მიაი
კობახიძის მიერ წამოჭრილი საკითხი მსახიო-
ბის სტატუსის შესახებ. ახალგაზრდა მსახიო-
ბებთან დაკავშირებით მრავალ პრობლემას

ვაწყდებით და მათ შორის ერთი, მეტად სა-
ჭირობოროტოდ მესახება. ხშირად ვხვდებით
თეატრში მოსულ ახალგაზრდა მსახიობს, რო-
ველსაც უკვე თეატრალური ინსტიტუტიდან-
ვე ნიჭიერს, პერსპექტიულს რეპუტაცია
გამოჰყვა. ჩვენდა საბედნიეროდ, მან არათუ
გამართლდა ეს იმედი თეატრში მოღვაწეობის
დროსაც, არამედ პროფესიონალური ოსტა-
ტობითა და გამოცდილებით გაამდიდრა თა-
ვისი შესაძლებლობები; წარმატებას წარმა-
ტება მოჰყვა და კოლექტივის ერთ-ერთ წამ-
ყვან ჰალად იქცა. თუმცა ამ გარე-
მოებამ ოდნავადაც არ იმოქმედა მის
მატერიალურ მდგომარეობაზე. მატერი-
ალურ სტიმულირებას კი, როგორც
მოგვეხსენებათ, ვაღამწყვეტი მნიშვნელო-
ბა ენიჭება. ეს ახალგაზრდა მსახიობიც ჩა-
დგა იმ დიდ, ჩვეულებრივ რიგში, რომელიც
სამწუხაროდ, ხიჯის კი არა, ასაკის მიხედვით
მიიწევს წინ. ჩვენ, დათვალეირების დროს,
არაერთხელ მივაქციეთ ყურადღება ამ მტკივ-
ნულ საკითხს, ზოგიერთ შემთხვევაში ნაწი-
ლობრივ მაინც მივალწიეთ საწადელ შედევს,
მაგრამ როგორც იტყვიან, ეს ზღვაში წვეთია.
გათანაბრების მანკიერი ჩვევა, სამწუხაროდ,
თეატრებში ჯერ კიდევ მყარადაა ფესვგადგ-
მული.

ამას წინათ, ახალგაზრდა შემოქმედთა და-
თვალეირების მიზნით, ვნახე ცხინვალის ოსტ-
რი და ქართული დასის სპექტაკლები. ამჯე-
რად, ყურადღებას გავამახვილებ ქართული
დასის წარმოდგენებში მონაწილე ახალგაზ-
რდა მსახიობებზე, რომელთა რიცხვი, რო-
გორც მოსალოდნელი იყო, საკმაოდ მცირეა.
სიტყვამ მოიტანა და არანაკლები გულსიტკი-
ვილით მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენი რესპუბ-
ლიკის თეატრები, განსაკუთრებით პერფორი-
ული, ახალგაზრდა მსახიობთა მწვევე ნაკლე-
ბობას განიცდიან. ეს, ერთი მხრივ გამოწვე-
ულია თვით ახალგაზრდა სპეციალისტების
ხშირ შემთხვევაში მცდარი, მაგრამ მტკიცე
გადაწყვეტილებით — „თავი შესწირონ“
თბილისს და მხოლოდ თბილისს!.. თუნდაც
წლობით არ ჰქონდეთ სამუშაო; მეორე
მხრივ (რაც ყველაზე მეტად დამაფიქრებე-
ლია) ადგილობრივი ხელმძღვანელობის გულ-
გრილობით და უპასუხისმგებლობით — სა-
მუშაოდ ჩასულ სპეციალისტებს, უმრავლეს
შემთხვევაში, მინიმალური პირობებიც კი არა
აქვს შექმნილი, რაც, ბუნებრივია, იწვევს კა-
დრების დენადობის არასასურველ პროცესს.

დათვალეირებაში მონაწილე ცხინვალის
თეატრის ქართული დასის 5-6 მსწობობიდან
მხოლოდ ერთი მათგანი — მარინე ჩხუტია-
შვილი წარსდგა ჩვენი წინაშე სამი საინტერეს-
სო ნამუშევრით. თეატრის რეჟისურამ შესაძ-
ლებლობა მისცა მსახიობს სრულად გამოე-
ვლინა თავისი აქტიურული მონაცემები. გან-
საკუთრებით კარგი შთაბეჭდილება დატოვა
მსახიობის შესრულებით ზიზიმ — ლალი რო-
სებას „პროვინციულ ამბავში“. თეატრის მთა-
ვარი რეჟისორის უშმაგი მინდიაშვილის დად-
გმით როსებას ეს ნაწარმოები ახლებურად
აქლერდა — რეჟისორი ფაქიზად, პოეტური
ნიუანსებით, ნახევარტონებში გვაწვდის
პერსონაჟთა წუხილს, მათ პრობლემებს, კირ-
ვარამს... ზომიერად, ტრაგიზმის უტყუარი
შეგრძნებით გვიხატავს თავის გმირს მარინე
ჩხუტიაშვილი. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც
ამოიკითხება მსახიობის შესრულებაში — ეს
არის ადამიანური ღირსების, ამ უძვირფასესი
თვისების წინ წამოწევა; ჩვენ ბოლომდე გავ-
ითავისეთ ზიზის განცდები და ეს, ვფიქრობ,
ახალგაზრდა მსახიობის უცილობელი წარმა-
ტებაა.

სამწუხაროდ, ამავე თეატრის სხვა ახალგა-
ზრდა მსახიობებზე ვერაფერს ვიტყვი —
იმდენად უფერულად წარმოგვიდგნენ ისინი
დასათვალეირებელ სპექტაკლებში. ჩემი აზ-
რით, თეატრმა — და არა მარტო ამ თეატრ-
მა — სამომავლოდ უფრო მეტი ინიციატივა
და სითამამე უნდა გამოავლინოს შემოქმედე-
ბით ახალგაზრდობასთან მუშაობისას, რამე-
თუ ვარკვეული რისკის, რწმენისა და ძიების
გარეშე არ გამოიკვეთება გამარჯვებისაკენ
მიმავალი გზა.

5. შ. — ჩვენი რესპუბლიკის რაიონების თე-
ატრებთან სიახლოვემ წლების მანძილზე, და-
მარწმუნა, რომ ბევრ მათგანში დარღვეულია
მსახიობთა დასის შექმნის სისტემა, მისი ფორ-
მირება. მე მხედველობაში მაქვს ასაკობრივი
შეფარდება ახალგაზრდებისა და უფროსი თა-
ობისა. ზოგ თეატრში კი არამც თუ შეფარ-
დება, საერთოდ არ არის ახალგაზრდობა.

განალიზება სჭირდება ისეთ მოვლენას,
როგორცაა ახალგაზრდა შემოქმედთა „მიგ-
რაცია“. მართლაც, დიდად გაიზარდა „მომ-
თაბარე“ ახალგაზრდა შემოქმედთა რიცხვი.
ახლა უკვე კარგ მავალითად ითვლება, თუკი
ახალგაზრდა ერთ თეატრში ორ-სამ წელი-
წადს მაინც იმუშავეს. ასეთი მდგომარეობის
ვარკვევას, მისგან თავის დაღწევას, ვფიქ-

რობ, დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ყოველი ჩვენთაგანისათვის ცნობილია, თუ რა ზიანს აყენებს ასეთი „პრაქტიკა“ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების რიტმს, მის რეპერტუარს.

რედ. — რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, „დათვლიერება“ კომპლექსურია და იგი თეატრალური ხელოვნების ყოველ კომპონენტს მოიცავს. ამ კომპონენტთა შორის უპირველესი ადგილი უჭირავს დრამატურგიას. ბოლო ხანს გამოჩნდა ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა ფრიად ნიჭიერი თაობა. ამ თაობის წინა პლანზე გამოსვლაში — გვულისხმობთ მათი პიესების სცენურ განხორციელებას, პუბლიკაციას ჟურნალის ფურცლებზე — დიდი წვლილი შეიტანა ახალგაზრდა დრამატურგთა ბიკვინთის სემინარმა, რომელსაც, რა ხანია, მწერალი თამაზ კილაძე ხელმძღვანელობს.

ჩვენმა ჟურნალმა ამ ახალგაზრდა დრამატურგთა თითქმის ყველა პიესა დასტამბა. ასევე, მისი ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა ამ პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლები.

განზრახული გვქონდა, ჩვენგან უდროოდ წასული თამაზ ბაძაღუს ახალი პიესის დაბეჭდვაც. ავტორთან გვქონდა საუბარი, მან გაიზიარა რედაქციის შენიშვნები და აპირებდა პიესის ვადამუშავებას. სამწუხაროდ, ეს პიესა მისთვის უკანასკნელი აღმოჩნდა. დიდად გულსატკენია ასეთი ნიჭიერი, სწორედ დრამატურგიული ნიჭით დაჯილდოებული პიესტის სიკვდილი. ჩვენ განზრახული გვაქვს მისი პიესის იმ სახით დაბეჭდვა, რომელსაც მან უკანასკნელად შეავლო თვალი.

მოდით, ისევ დათვლიერებას დაეუბრუნდეთ. ვიცით განა დათვლიერების ბოლო ორი წლის მანძილზე რამდენი ახალგაზრდა დრამატურგის პიესა დაიდგა საქართველოს თეატრებში?

ნათელა ურუშაძე — დიახ, როგორ არა! ხუთი დრამატურგის ექვსი პიესა: თ. ბაძაღუს „ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო“ (გლდანის თეატრში), მ. დოლიძის „მდგმურები“ (მეტეხის თეატრში), ი. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ (რუსთაველის თეატრში), ირ. ლომოურის „რა ურჩევნია მამულსა“ (გორის თეატრში) და შ. შამანაძის ორი პიესა — „ღია შუშაბანდი“ (გლდანის თეატრში), ხოლო „ერთხელ მხოლოდ ისიც ძილში“ მარჯანიშვილისა და გრიბოედოვის სახელობის თეატრებში.

ამ ხნის განმავლობაში ჩვენ გავიცინოთ 9 ახალგაზრდა რეჟისორის, 6 ახალგაზრდა მხატვრის, 2 კომპოზიტორის, ასზე მეტი მსახივრის და, სამწუხაროდ, არც ერთი ახალგაზრდა ქორეოგრაფის შემოქმედებას — არ გავცნობივართ.

რედ. — რაც შეეხება იმ ხუთი ახალგაზრდა დრამატურგის პიესებს: შეიძინევა თუ არა მათ შორის ყანრობრივი მრავალფეროვნება?

ნ. უ. — ექვსივე პიესა ჩვენს დღევანდლობას ასახავს. არც ერთი ისტორიული პიესა, არც შორეული, არც ახლო წარსულის შესახებ.

რაც შეეხება ყანრობივე მრავალფეროვნებას, თვით დრამატურგთა განსაზღვრით ყველა მათი ნაწარმოები უყანრო — „პიესა“, მხოლოდ შ. შამანაძის „ღია შუშაბანდი“ კომედია. ჩვენის ფიქრით კი მ. დოლიძის „მდგმურები“ ყოფითისა და ფანტასტიკის გადაკვეთაზე აღმოცენებული გროტესკია. საკმარისია თვალი გადავავლოთ ავტორისეულ რემარკებს, რომ ეს ნათელი ვახდეს: „ხორცს კბილებით ჩააფრინდებ“; „აქოთებული ბოხჩების და მწვანლის სუნი“; „თემური ტახტზე აღის, მას ახლა აღმოსავლურ ღვთაებასავით რამდენიმე ხელი გამოებმება“; „ქართლოსი ამოჭრის კედლისა და იატაკის ფრაგმენტს და მოხუციანად გადაადგებს ფანჯრიდან“; „ქართლოსი აიღებს თემურის თავს და კულისებში მოისვრის“ და სხვა.

რედ. — ვახდა თუ არა რომელიმე ამ პიესათაგან საინტერესო სპექტაკლის ან მნიშვნელოვანი სცენური სახის საფუძველი?

ნ. უ. — ჩემი აზრით, ასეთია გ. თოდაძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული შ. შამანაძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“, სადაც ორი საინტერესო სცენური სახე შეიქმნა — ნ. კობერიძის დარეჯანი და ნ. დუმბაძის ქეთი.

რედ. — რომელ პიესაში იგრძნობა აშკარად, რომ ეს ახალგაზრდა მწერალი დრამატურგიული ნიჭითაა დაჯილდოებული?

ნ. უ. — კატეგორიული დასკვნის გამოტანა ძნელია, რადგან ერთი პიესა იშვიათად იძლევა ამის საშუალებას. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძინევა, რომ მ. დოლიძის სინახაობა იზიდავს, რაც სინამდვილის თეატრალურ აღქმაზე მიგვითითებს, რომ ირ. ლომოური ვითარების გამძაფრებისა და ადამიანთა შინაბუნების სიღრმევი წვდომისაკენ ისწრაფვის, თუმცა ჭარჭარობით მათ პიესებში ძირითადი დატვირთვა მაინც სიტყვას აქვს. ვფიქრობ,

სადღესოდ ყველაზე აშკარად შ. შამანაძის დრამატურგიული უნარი გამოვლენილია.

რედ.—არის თუ არა რომელიმე ამ ახალგაზრდა დრამატურგის პიესაში პიროვნება, გმირი, რომლის იმედიც შეიძლება იქონიოდეს ცხოვრებაში?

ს. უ.—სამწუხაროდ, ჭერჭერობით ასეთი არ ჩანს. ახალგაზრდა დრამატურგთა ყურადღება ეკუთვნის ნეგატიურ მოვლენებს. მათ პიესებში ბინადრობენ უმიზნოდ მცხოვრები უსაქმურები, ნარკომანები, აქტიური საქმოსნები და სხვა ამგვარნი. ხოლო ის ადამიანები, რომელთაც მალაღუნობრივი იდეალები ასულდგმულელები, რომლებიც თამაშად იბრძვიან ამ იდეალების ცხოვრებაში განხორციელებისათვის, — ყურადღების გარეშე არიან დარჩენილნი. ჩვენს ცხოვრებაში რეალურად არსებული არა ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი შინაარსი არ აისახება ჩვენს დრამატურგიაში. მაშასადამე, არც სცენაზე. ვფიქრობ აქ უნდა ვეძებოთ თავი და თავი დღევანდელი ქართული თეატრის შემოქმედებითი მდუმარებისა.

რედ.—დათვალიერების პროცესში განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება სასცენო მეტყველების აკარგვიანობა. ყურადღების გამახვილებას საჭიროებს მსახიობის სამეტყველო ხმა, საერთოდ მეტყველების კულტურა. თანამედროვე თეატრში ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ სამეტყველო ხმის კულტურას. „ხმა — ჩვენი ხელოვნების პლაცდარბია. ხმით თვალსაჩინოდ გამოვხატავთ სიტყვას, ხმით ვანაცხდით, ვიტარაჩვენთ, აღვფრთოვანდებით“—წერდა „ერთი მსახიობის თეატრის“ შემქმნელი, მხატვრული კითხვის დიდოსტატი იახონტოვი.

სავსებით ბუნებრივია, რომ დროთა განმავლობაში დრამატული თეატრის გამომსახველი საშუალებები იცვლება. საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა მიმდინარეობა ცვლის თეატრის ესთეტიკას, რეჟისურას, მსახიობის ოსტატობას.

ქ-ნო ბაბულია, თქვენ სასცენო მეტყველების სპეციალისტი ბრძანდებით, თქვენი სადოქტორო დისერტაციაც ამ საკითხს ეხება, ამიტომ სწორედ თქვენ გმართებთ აღიმაღლოთ ხმა ქართული მეტყველების, სცენიდან ნათქვამი სიტყვების დამახინჩების წინააღმდეგ. ჩვენ მხოლოდ კულუარებში ვლაპარაკობთ ამ საკითხზე. არც თეატრმცოდნეები და არც ამ დარგის სპეციალისტები მწვავედ არ აყენებენ საკითხს. ისევ მსახიობები —

პირველ რიგში კი გიორგი გვაქვს — თუ დასძრავენ ხოლმე სიტყვას „სიტყვა“ გამო.

ბაბულია ნიკოლაიშვილი — თეატრმცოდნე-სცენო მეტყველების თვალსაზრისით, რთული მდგომარეობაა. ზოგი რეჟისორი და მსახიობი თვლის, რომ ბუნებრივი მოქმედებისათვის საჭიროა იმგვარი მეტყველება, როგორც ცხოვრებაში ლაპარაკობს ადამიანი. ამგვარმა მიდგომამ ზოგიერთი სპექტაკლი სასცენო მეტყველების უარყოფამდე მიიყვანა, რის გამოც სცენაზე წარმოთქმული სიტყვა აღარ გასაგონია და აღარც გასაგები. სწორად შენიშნავს ტოვსტონოვოვი, „მსახიობს მიაჩნია, რომ თუკი სცენაზე მისი მოქმედება მართალი უნდა იყოს, მას სრული უფლება აქვს ისე იმეტყველოს, როგორც ცხოვრებაში ლაპარაკობს, თანაც ამგვარი მიდგომა სასცენო მეტყველების გამოსახულების უარყოფა კი არ არის, არამედ ეს არის მსახიობის ან რეჟისორის პრინციპი, შემოქმედების რავგაროების საკითხი. მაგრამ აქ ისპობა ის, რისთვისაც ჩვენ ვარსებობთ, იკარგება ნაწარმოების აზრი და შინაარსი. საქმე ის კი არ გახლავთ, რომ საჭიროა უბრალო შეთანხმება: „მოდით, ამხანაგებო, უფრო ხმამაღლა ვიმეტყველოთ, იმგვარად, რომ ყველაფერი ისმოდეს“, არამედ აქ გარკვეულ კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე და ამგვარი კანონზომიერების წინააღმდეგ შემოქმედებითი ბრძოლა საჭიროა.

არსებობს სხვა ძველი ავადმყოფობაც, როდესაც სიტყვა ყოველისდამორღუნავ მოვლენადაა ქეუელი, მაშინ ქმედითი პროცესი წყდება და იწყება მხოლოდ ლაპარაკი. თეატრის ბუნება ამ შემთხვევაშიც ისპობა, რადგან სიტყვა თეატრში უნდა იყოს მთელი პროცესის საბოლოო, უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ არა ერთადერთი გამომხატველი“.

სცენაზე სიტყვა თვითნებურად არ უნდა ელრდეს. იგი უნდა აღიქმებოდეს ქმედითი პროცესის საშუალებით, როგორც ამ პროცესის საბოლოო გამომხატულება.

თანამედროვე სასცენო მეტყველების ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა მისი სასაუბრო ხასიათი. მსახიობი სცენაზე უნდა ფიქრობდეს, განიცდიდეს, აქტიურად აღიქვამდეს სამყაროს და აქტიურად მოქმედებდეს ავტორისეული ტექსტის შესაბამისად ქმედითი სიტყვის პროცესის გავლით. თეატრში დრამატურგის მიერ დაწერილი ტექსტი გა-

დაიტანება ცოცხალი, სასაუბრო მეტყველებით.

არსებითი შენიშვნები მაქვს სამეტყველო ხმის ვარგისიანობაზე. ტრადიციულად ქართული თეატრის მსახიობები ხმის მდიდარი მონაცემებით გამოირჩეოდნენ. ახლა კი შეიმჩნევა სამეტყველო ხმის მდიდარი მონაცემების მქონე ახალგაზრდობის კლება და იშვიათობა. ეს, ალბათ, იმის შედეგად არის, რომ დრამატული თეატრის მსახიობები ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ საკუთარი ხმის მოვლა-პატრონობას. არ უფროსილდებიან სახმო ორგანოს. პროფესიული ვარჯიშის შეწყვეტა აჩლუნგებს მსახიობის მეტყველებას, რასაც, სამწუხაროდ, ახალგაზრდა მსახიობები ვერ გრძნობენ.

რედ. — ქართულ თეატრში მუდამ განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა მუსიკას. სინთეზური თეატრის ეს აუცილებელი კომპონენტი მრავალმხრივ განსაზღვრავდა სპექტაკლების (და როლების) ტემპო-რიტმს, ატმოსფეროს, მოქმედების წინაარსსაც კი.

თქვენ, ქ-ნ მანანა, როგორც მუსიკათმცოდნეს, რა შთაბეჭდილება შეგექმნათ დათვალიერების პროცესში ნანახი სპექტაკლების შემდეგ: უტილიტარულია ეს მუსიკა თუ ფუნქციური?

მანანა ახმეტელი. — დათვალიერებამ შემდეგი სურათი დამანახა: ახალგაზრდა კომპოზიტორები ებოზოდურად, კანტი-კუნტად მუშაობენ ქართულ დრამატულ თეატრში (გამონაკლისია ვ. კახიძე, რომელიც სისტემატურად ფორმებს სპექტაკლებს რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში).

მიჭირს დავასახელო ამ ბოლო დროს ქართულ სცენაზე ახალგაზრდა კომპოზიტორის თანამონაწილეობით დადგმული, საინტერესოდ, შემოქმედებითად გაფორმებული რომელიმე სპექტაკლი.

სამწუხაროა, რომ ახალბედა ავტორები თავიდანვე ეტანებიან იმ სტერეოტიპებს, რომლებმაც ფეხი მოიკიდეს ჩვენი რესპუბლიკის მრავალ თეატრალურ კოლექტივში! ნაკლებად წერენ საკუთარ, ორიგინალურ მუსიკას. მიმართავენ კომპილაციის ხერხს, უხვად იყენებენ ფრაგმენტებს პოპულარული აკადემიური, ხალხური თუ საესტრადო მუსიკალური ლიტერატურიდან. სხვათა შორის, შეხედებით უხამს, უგემოვნო შლაგერებსაც. მთავარი კი ისაა, რომ მათ მუსიკა დაჰყავთ დამხმარე, გამოყენებითი ფუნქციის დონემდე,

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა თეატრმა (მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლებიდან დაწყებული და რ. სტურუას, ფეხაძეებით დამთავრებული) დიდი ხანაა დამსწრეთა თავი სპექტაკლების მუსიკალური გაფორმების გათვალისწინებით ვხვას. ახალგაზრდა ავტორთა მიერ შემოთავაზებული მუსიკა სპექტაკლებში გამოყენებულია უმეტესწილად როგორც ფონი (თანაც ნეიტრალური), როგორც პაუზების შევსების, როგორც გასართობი, ყურის მამამებლო საშუალება.

ამიტომ, რომ ჩვენს მიერ ნანახი სპექტაკლების დიდ ნაწილს დაკარგული აქვს ქართული თეატრისათვის ეგზომ დამახასიათებელი თვისება — სინთეზურობა.

ცხადია, ეს აიხსნება თეატრის ბუნების, მისი ტრადიციების, შესაძლებლობის უცოდინარობით. მაგრამ ამაში მარტო კომპოზიტორებს ვერ დავადანაშაულებ. ამის მიზეზები, პირველ რიგში, რეჟისორთა ნამუშევრებში უნდა ვეძიოთ. მხედველობაში მყავს ის რეჟისორები, რომლებიც მუსიკას ფორმალურად იყენებენ, ვერ ფლობენ თეატრალურ ქსოვილში, სცენურში მოქმედების დრამატურული განვითარებაში მუსიკის შეყვანის ფორმებსა და პრინციპებს, რომელთა სფერო თანამედროვე თეატრში დღითიდღე ფართოვდება და სულ უფრო უნივერსალური ხდება.

ამითვე აიხსნება ერთი უკვე ერთობ ფეხმოკიდებული ტენდენცია: რეჟისორები ხშირ შემთხვევაში უარს ამბობენ კომპოზიტორებთან შემოქმედებით თანამშრომლობაზე, და აცდელად ამისა, ფართოდ უღებენ კარს ხმის რეჟისორებს, სპექტაკლების გაფორმებლებს, პირადად მე წინააღმდეგი ვარ ამ არასასურველი ზედაპირული და ფორმალური ტენდენციისა.

რედ. — ცნობილია ქართული სცენოგრაფიის მიღწევები. არაერთ გამოფენაზე, მრავალრიცხოვან ბიენალესა თუ ტრიენალეზე, რომლებიც ტრადიციულად იმართება ევროპის ქვეყნებში, ქართველ მხატვარ-დეკორატორთა ნამუშევრები საყოველთაო ინტერესს აღძრავენ. ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ვიკტორ ბერიოზინი სპეციალურად იკვლევს საბჭოთა სცენოგრაფიის „ქართულ ფენომენს“. ტრადიციულად, ქართული საბჭოთა თეატრის მიღწევები მჭიდროდ უკავშირდება ქართველ მხატვართა შემოქმედებას, მრავალმხრივ არის მათი სცენური აზროვნებით განპირობებული. დღეს შეუძლებელია ვილაპა-

რაკით ქართულ თეატრზე ამ მხატვარ-დევორატორთა განსაკუთრებული წვლილის ანალიზის გარეშე.

ქართულ თეატრში ახლა მოვიდა მხატვარ-დევორატორთა მთელი თაობა, აღზრდილი არა მხოლოდ ტრადიციებზე, არამედ თანამედროვე სცენოგრაფთა შემოქმედებაზე. ეს ახალგაზრდები ჯერ კიდევ პირველ ნაბიჯებს ადგამენ სცენაზე, საინტერესოა, როგორია მათი აზროვნების სიღრმე და ორიგინალობა (თუკი ასეთი რამ არის, ცხადია), რამდენად ეყრდნობიან ისინი წარსულის გამოცდილებას და თუ ამკვიდრებენ რაიმე სიახლეს?!

თინათინ გინე — თეატრის ახალგაზრდა მოღვაწეთა შემოქმედების რესპუბლიკურმა დათვალიერებამ გვაჩვენა, რომ ჩვენ ჯვყავს ბევრი საინტერესო მთაზროვნე, ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვარი. ისინი მზად არიან გადაწყვიტონ მრავალი მხატვრული ამოცანა, მაგრამ ჩემი აზრით, მათ აკლიათ ლიდერი, რომელიც ძირფესვიანად გარდატეხას მოახდენს სცენოგრაფიაში. წინა თაობაში ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ ასეთ ლიდერთა მთელი ჯგუფი: სამეული, გ. ალექსი-მესხიშვილი, მ. მალაზონია, მ. შველიძე, მ. ჭავჭავაძე, გ. გუნია, მ. მურვანიძე, ყველას ჩამოთვლა შორს წავგიყვანდა. მე მსურს, რომ ახალმა თაობამ წარმოგვიჩინოს ახალ სახელთა თუხდაც უფრო მეტად ბრწყინვალე თანავარსკვლავედი და მტკიცედ მჭერა, რომ ასეც მოხდებოდეს.

ჩემი თაობა იყო მოწმე და მონაწილე იმ რევოლუციური ძვრებისა, როდესაც სურათების მიხედვით გაფორმებული სპექტაკლები შეცვალეს სიმულტანურ პრინციპით გაფორმებულმა სპექტაკლებმა, სცენაზე ერთიანი დანადგარი გაბატონდა. თეატრის მხატვრებმა შეიგნეს, რომ მათ ეკისრებათ არა მხოლოდ სცენის სივრცის ორგანიზაცია, არამედ სპექტაკლის დროში კომპონირება, მისი რიტმის განპიროვნება. დეკორაციის კინეტიკა მხოლოდ სამოქმედო ადგილის შენაცვლებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმ დინამიკაში, რასაც სპექტაკლის შეუფერხებელი მსვლელობა შეიძლება ვუწოდოთ. ამრიგად, მხატვრის ხელთ აღმოჩნდა სცენის სამგანზომილებიანი სივრცე — სცენა-კოლოფი, ფერი, სინათლე, და ისეთი კატეგორია, როგორც დროა. წარმოიქმნა ტერმინი: სცენოგრაფიული რეჟისურა.

უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე სცენო-

გრაფიის ამ ცნებას კარგად დაეუფლებოდნენ ახალგაზრდა მხატვრები. მაგ. ვიკო ლაშქარაშვილი სპექტაკლში „დღიური, ანუ მთავარი ბრძენი“ შეცვლიდა, „დიტატორის“ სასიხარულო კი გამოამჟღავნა, ვინაიდან „ხელთ იგლო“ მასურბლის დიდწილი ყურადღება. მაგრამ, ამავე დროს არ დაუბრუნებია თეატრისთვის ბუნებრივი სინთეზობა (ფერწერულად აკეცილი ფარდების კარგად გააზრებული ცვალებადობით მან სპექტაკლს შეუქმნა მკაფიოდ გამოვლენილი რიტმო-პლასტიკური მონახაზი). იგივე ტენდენცია შეიგრძნობა მისავე სპექტაკლში რ. მამულაშვილის „გამოცდა“. ორივე სპექტაკლი დაიდგა მოზარდ მასურბელთა რუსულ თეატრში. დადგმები ეკუთვნის რეჟისორებს გ. კიტიასა და ე. ბალიაშვილს.

საინტერესოდ და ნაყოფიერად მომუშავე მხატვრად მოგვევლინა შოთა გლურჯიძე. მის დეკორაციებს მტკიცე არქიტექტონიკა და დინჯი სტატიურობა ახასიათებს. ეს ის სტატიურობაა, რომელიც ყოველგვარ პირობებს უქმნის სპექტაკლის დინამიკას, მის რიტმს, სვლას, გამჭოლ მოქმედებას. მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ გ. თოღაძის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „ნეაბიმი — ქალაქი მილიონერი“. გლურჯიძემ შექმნა მე-20 საუკუნის დასაწყისის სამხრეთ-ევროპული ბურჟუაზიული ქალაქის სახე: ცემენტით შეღესილ რუხ კედლებზე ჩამოკიდებული შუშბანდიტა და ვიწრო აივნებით, ვიწრო ქუჩებითა და პატარა მოედნებით, სადაც სიცოცხლე სჩქევს. აღამიანთა ვნებებსა და საბედისწერო შეცდომებს გულგრილად შესცქერის მინის თავსახურის ქვეშ მოთავსებული წმინდანის შეფერადებული ქანდაკება.

რაც შეეხება მის მიერ რუსთაველის თეატრში (მცირე სცენა) განხორციელებულ სპექტაკლს „ანა ფრანკის დღიური“ (რეჟისორი გ. ჟორდანიას), აქ მხატვრის პოზიცია რამდენადმე გაურკვეველია — მან შექანიკურად გადმოიტანა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტურ სცენაზე შექმნილი ამავე სპექტაკლის გაფორმება.

აქვე მინდა შევხზო ყოველი ახალგაზრდა მხატვრისთვის მტკივნეულ პრობლემას — როგორ ხდება მისი მიწვევა თეატრში. ამ მოწვევას უპირატესად შემთხვევითია ხასიათი აქვს. სასიხარულოა, რომ შ. გლურჯიძემ პროფესიით არქიტექტორმა, მრავალი რეჟისორისა და თეატრის ყურადღება მიიპყრო. მას მი-

ეცა შესაძლებლობა შეექმნა საინტერესო სპექტაკლები. რარიგ მისასაღმებელი იქნებოდა, რომ ყოველ ახალგაზრდა მხატვარს, რომელმაც თეატრი თავისი შემოქმედების სარბიელად აირჩია და წლები შეაღია პროფესიის დაუფლებას, გზა გაეხსნა სცენაზე ძალების მოსასინჯად. ამით გაიხსნებოდა ზოგჯერ უსამართლოდ მიმალული ნიჭი, რესპუბლიკის სცენები კი ნაირფეროვნებას შეიძენდნენ.

რედ. — თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა მხატვარი. რა პრობლემების პირისპირ აღმოჩნდება, როდესაც სპექტაკლის გაფორმებას შეუდგება?

თ. გ. — თანამედროვე სცენოგრაფია რთულ ამოცანებს უყენებს მხატვარს, უპირველეს ყოვლისა, მან უნდა შექმნას ამა თუ იმ სპექტაკლის (მხოლოდ მისთვის!) დამახასიათებელი მხატვრული სახე. თითქოსდა აქსიომაა, მაგრამ მხატვართა თაობებმა მხატვრული ხერხების ისეთი არსენალი შექმნეს, რომ ახალგაზრდა მხატვარს საშუალება ეძლევა თაროზე განლაგებული მზა რეცეპტების სხვადასხვა კომბინაციაში გამოყენება. ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობის პროცესი, რომელიც ერთი სიტყვით შეიძლება გამოიხატოს — **უნიფიცირება**. ერთი სპექტაკლი მეორეს ემსგავსება და თეატრი კარგავს მჯისცემის სასიცოცხლო რიტმს და მასთან ერთად მაყურებლის ყურადღებას და, თუ გნებავთ, სიყვარულსაც კი. რთულია, ავრეთვე, მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზასთან დაკავშირებული პრობლემა. არა მხოლოდ ახალგაზრდა მხატვარი, ხშირად თეატრის თვით მთავარი მხატვარიც კი იძულებულია დათმოს მასალის ხარისხი, ფერი, ფაქტურა და ზოგჯერ დეკორაციის მნიშვნელოვანი დეტალიც კი, იმის გამო, რომ თეატრს, ამა თუ იმ მიზეზით, არ გააჩნია საშუალება მხატვრული მოთხოვნის შესრულებისა.

რედ. — რამდენადაც ვიცით, დათვლიერების ეს მიმდინარე ციკლი ჯერ არ დამთავრებულა. მრავალი პრობლემა განსახილველი დაგვრჩა, თუმცა, ჩვენი ფიქრით, ის პრობლემებიც, რომლებიც ამ „მრგვალი მაგიდის“ მსვლელობაში წამოიჭრა, არანაკლებ მნიშვნელოვანია და ჯეროვან ძალისხმევას მოითხოვს გადასაჭრელად.

ბ. შ. — დაიბ, ჩვენს მკითხველს დათვლიერების საბოლოო შედეგს არ ვაცნობთ.

დათვლიერება გრძელდება. წინ დიდი და

საინტერესო სამუშაოა და, როგორც ვთქვით, ამ გზაზე არის სიძნელებიც. ზოგადად თეატრი ნაკლებ აქტიურია, მათ დღემდე არ შეუქმნებიათ შიდა თეატრალური კომისიები და მათეკალიერების კომისიას დროულად არ უდგენენ ახალგაზრდა შემოქმედთა რეპერტუარს. ზოგჯერ სპექტაკლებში ძიებები თვითმიზნურია, სათქმელი ბუნდოვანი, ფორმა — ეპიკონური. დათვლიერება ამჟღავნებს, რომ არ ხდება სისტემატური წვრთნა სასცენო მოძრაობაში, მეტყველებაში, ვოკალში... დღესდღეობით თეატრალური ახალგაზრდობის პროფესიული დაოსტატების ღონისძიებათა კომპლექსში არ შედის ახალგაზრდების ნამუშევართა დაწვრილებითი განხილვა სამხატვრო საბჭოების სპეციალურ სხდომებზე, სადაც ახალგაზრდა მსახიობს, ცალკეულ შემთხვევაში, აძლევენ რჩევას, კრიტიკულ შენიშვნებს, ყურს უდგებენ ახალგაზრდობის შემოქმედებით სურვილებს (ამ მხრივ გამონაკლისია კინომსახიობის თეატრი). ასევე შეინიშნება, რომ ახალგაზრდა შემოქმედნი ნაკლებად შეპყავთ თეატრის სამხატვრო საბჭოების შემადგენლობაში.

ამ დათვლიერების მიმდინარე პროცესში (ასევე ადრეულ დათვლიერებებშიც), როგორც ვხედავთ, შედგება ფრიალ საგულისხმო სიძნელები, მაგრამ ზოგიერთმა თეატრმა მაინც შეძლო გამოეჩინა თავი ახალგაზრდობასთან კარგი მუშაობით (თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, რუსთაველის, მარჯანიშვილის, რუსთავის თეატრები, მეტეხის, ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური თეატრი). მათგან შეიძლება ყველა არ იმსახურებდეს მალა შეფასებას, მაგრამ მხარდასაჭერია თეატრების ამგვარი პოზიცია.

რედ. — ჩვენის მხრივ დავსძენთ, რომ ყურნალი კვლავ დაუბრუნდება თეატრის ახალგაზრდა შემოქმედთა პრობლემებს და თავის ტრიბუნას სიამოვნებით დაუთმობს მათ გამოსვლებსაც.

გიორგი ჩიჩერინი

მოცარტმა ააფეთქა თავისი საუკუნე და გავიდა მომავალში. მომავლის ელემენტები მოცარტის ხელოვნებაში გამომდინარეობს თვით ამ ხელოვნების არსიდან, რომელიც წარმოადგენს საკონცერტო პუნქტს. ის არის სრული დაპირისპირება ფორმალისტური, ანგარიშიანი, მანერული, გარეგნულად გრაციოზული დროებისა (რომლის როკოკო თავის თავში ატარებს თავადაზნაურულ და ბურჟუაზიულ ელემენტებს), თუმცა კი მოცარტმა შეისრულა მისგან ყოველივე საუკეთესო, რათა შემდეგ უკუეგდო ის. სინთეზი იქცა ანტითეზისად, მისგან წარმოიშვა მისივე დამანგრეველი. მოცარტის ეს სინთეზი შეიცავს უფრო დაშორებულ წარსულსაც: მასში ხშირად ანეხს ძველი პროტესტანტული ქორალები („ჯადოსნური ფლეიტა“), პალესტრინა (მესემპში), გრეგორიანული გალობა (კომანდორი). ხოლო შინაარსით ის გაცილებით უფროა რენესანსის ადამიანი (ჯოკონდა), ვიდრე კაცი XVIII საუკუნისა; „დონ ჟუანი“ — XIV ან XV საუკუნე, მაგრამ არანაირად — XVIII; „ტიტუსის გულმოწყალება“ — თითქოს პრერაფაელიტები ან რავენული მოზაიკები; მისი ყველაზე უბრალო აკორდების იდუმალი და განუსაზღვრელი ქდერადობა გვაგონებს ადრეული რენესანსის ელემენტარულ და თან გამოუყვანო ფიგურებს; მის სიღრმეში კი — ელინი, ძველი ბერძენი. ელევზინის მისტერიების მომრთველი აყვავებული მიწის ნაყოფით; ხორციელი ორგინასტულობა და გასხვიონსებული კოსმიურობა. მთელი ეს წარსული — თავადაზნაურული, ბურჟუაზიული, ხალხური, ხელოსნური, გლეხური — მის მუსიკაში ხელს უწყვდის მომავალს და მონაწილეობს ახალი სამყაროს შექმნაში. წარსულის ელემენტები იქცევა ელემენტებად მომავლისა. წყალგამყოფი

ფი გავლილია, შედეგი — შორეული მომავლის დაუფლება. როგორც ლერტი შენიშნავს: მოცარტი „ფლობდა ეპოქის ყველა ურთიერთსაწინააღმდეგო მდინარების შეკერისა და მათი ერთად შედნობის შემდეგ ახლის შექმნის საშინელ ძალას“.

უწინარეს ყოვლისა, მოცარტასეულ მომავლის ელემენტებში ჩვენ ვპოულობთ იმ სულიერ ქეშმარიტებას, რეალიზმს, ხასიათების უზარმაზარ მრავალფეროვნებასა და შინაგან მრავალმხრივობას (არა საყოფაცხოვრებო ჩანახატებს, არამედ ადამიანთა შინაგანი ბუნების წარმოჩენას), რომელიც მას აქცევს მეორე შექსპირად და აახლოვებს XIX საუკუნის ფსიქოლოგიურ რომანთან მსგავსი არაფერი ყოფილა მუსიკაში არც მანამდე და არც შემდეგ. მსგავსი არაფერი ყოფილა პოეზიაში შექსპირის შემდეგ (ფრანკ კლასიკოსებს არ მოეპოვებათ სახეების ეს შინაგანი მრავალმხრივობა და მათი შეუღებელი ნამდვილობა). მოცარტთან ერთად გამოჩნდა მისი სულიერი ძმა, გოეთე, რომლის „გეც ფონ ბერლიხინგენი“ აღორძინებს შექსპირის დრამას. რეალისტური სახეების მოცარტის დარი სიმდიდრე XIX საუკუნის რომანში მოგვცა ბალზაკმა. სწორედ ეს არის მუსიკალური სცენის რეველუცია, რომელსაც ლერტმა თავისი წიგნი მიუძღვნა. მან პალზე კარგად აჩვენა თუ როგორ წარმოიშვა ძველის სინთეზიდან სრულებით ახალი რამ — დამანგრეველი ძველისა... „როგორც ჩვენ უკვე დავინახეთ—წერს იგი—მთელ მუსიკას ახსიათებდა ის, რომ იგი ცდილობდა გამოეხატა აფექტები“ (ხაზს ვუსვამ: არა მთლიანი მრავალმხრივი ხასიათები, არამედ ცალკეული აფექტები — გ. ჩ.) ოპერა-სერია აიძულებდა სულს ლირიკულად ემდერა; ფრანგული ოპერა აიძულებდა თავის პერსონაჟებს დეკლამაციები ეკეთებინათ; ოპერა-ბუფი გამოხატავდა აფექტებს ისე, როგორც ისინი გარდატყდებოდნენ გარეგნული მოძრა-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1988 წ. № 4, 5, 6.

ობის რიტმულ სახეში; კომიკური ოპერა იძლეოდა როკოკოს დროის საზოგადოებას ფსიქოლოგიის მუსიკალურ გამოხატულებას, ზინგშპილი სიმღერებით აღწერდა გერმანულ ფსიქოლოგიურ ტიპებს. როგორც გოეთე-პოეტმა, ისე მოცარტი-კომპოზიტორმა გააერთიანა ყველა ეს ცალკეული მიმართულება და შექმნა მთლიანი, რელიეფური ადამიანი. სული მღერის, ხასიათი მოქმედებს, ცხოვრება წინ მიდის მის გარეგან რიტმულ გამოვლენაში, პერსონაჟთა საზოგადოებრივი მდგომარეობა მქდავდება მათ პირველსავე თემებში და ყველა მათგანში კიაფობს გერმანული ზეგრძნობიერად გრძნობადი სიმღერის მელოდიკა“.

როგორც აბერტი ამბობს: „ყოველი ადამიანი მოცარტისთვის იყო რაღაც ახალი, აუხსნელი, სულიერ ძალთა აქამდე არარსებული ნაერთი... და ეს ნაერთი იყო ის, რაიც მას ყველაზე მეტად იზიდავდა. ამიტომაც ხელეწიფებოდა მას ისეთ სახეთა შექმნა, რომლებიც, მთელი მათი სისადავის მიუხედავად, ხშირად ესოდენ წარმოუდგენლად რთულია“.

და კვლავ მოვიყვან ლერტის სიტყვებს: „მისი ეპოქის საყოველთაო მისწრაფებებით გატაცებული — მოცარტი თვითონ უნდა გამხდარიყო შექსპირის მსგავსი, — ბოზოქარი და შეუპოვარი. ამგვარად, გრძნობდარა დროის მაჯისცემას, მან თავისივე თავიდან შექმნა თავისი მუსიკის ახალი ადამიანი“.

გლუკმა — საფრანგეთსა და ავსტრიაში, იომელიმ — გერმანიაში და იტალიაში, დაიწყეს „საოპერო თეატრის ის დიდი რევოლუცია, რომლის დამაგვირგვინებელი და კლასიკოსი იყო მოცარტი“.

ამრიგად, გლუკი და იომელი — დამწყებნი, მოცარტი — დამაგვირგვინებელი. თავის ვეება ორტომიან ნაშრომში აბერტი დაწვრილებით ანალიზს უკეთებს საოპერო სცენის მოცარტამდელ კომპოზიტორებს და არჩევს მოცარტის ოპერების თითოეულ დეტალს, ისე რომ ლამის ხელით ეხება მუსიკალური სცენის მოცარტის მიერ მოხდენილ გადატრიალებას.

იომელის არ დაუტოვებია კვალი გვიანდელ თაობებში. გლუკი ვაცილებით უფრო მსხვილი და არდავიწყებული ფიგურაა, მაგრამ მის შესახებ გაბატონებული წარმოდგენები არც თუ მთლად სწორია. მისი ოპერების კონსტრუქციასა და ვაგნერის სის-

ტემას შორის არავითარი კავშირი არ არსებობს (ვლასარაკო კონსტრუქციის) და სავბოლოოდ დაბერდა. მისი აღდგენის ცდები გერმანიასა და საფრანგეთში წარუმატებელი მთავრდება. ეს ისტორიული სექტაკლებია და არა აქტუალური (მაშინ როცა ხერხდება თვით ჰენდელის ოპერების მეტნაკლები აღორძინება. მათში უფრო მეტად ღვივის სიცოცხლე!) ამის მიზეზია გლუკის მშრალი, უმოძრაო აკადემიზმი, თეორიადაც კი ჩამოყალიბებული იმის მიერ. დინამიკობის უქონლობა და აკადემიური თეორია ამ კომპოზიტორს შინაგანად ინერტულს ხდის. „მუსიკის ისტორიაში“, ჰაიდნზე და გლუკზე დაწერილი თავების შემდეგ, უშუალოდ მოცარტისადმი მიძღვნილი თავის წინ, ჰაულბეკერმა მოათავსა საკვანძო ფრაზა მუსიკის ასპარეზზე ახალი, დინამიური, რევოლუციური პიროვნების გამოჩენის შესახებ.

მეორეხარისხოვან ვაგნერიანელთა მთელი პლეადა, როგორც არის, მაგალითად, ედუარდ შიურე, გლუკში ხედავს ვაგნერის წინამორბედს, ნახევრად ვაგნერს. ეს არ არის სწორი. გლუკის ოპერა აგებულია რეჩიტატივების, არიების, გუნდების, პანტომიმების, ბალეტებისა და ცეკვებისაგან (მენუეტი, სარაბანდა, პასკალია). ერთ ნაწყვეტს მოსდევს მეორე — მათი ერთმანეთზე შემდგომი ელემენტის გარეშე; თითოეული მათგანი შინაგანად უმოძრაოა. გრძნობები აღებულია აბსტრაქტულად, მსგავსად ქიმიური ელემენტებისა, და მთელი ნომერის განმავლობაში დემონსტრირდება უმიკროსი შინაგანი ცვლილების გარეშე. ეს არ არის ცოცხალი, მუამბოხე ცნობიერება. გლუკის თეორიაში ეს ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია. მან დააფუძნა გამარტებების თეორია: უნდა იყოს დიდებული, მარტვი ხაზები, ელემენტარული სახეები, ამიტომაც თითოეული პერსონაჟი განასახიერებს ერთ რომელიმე აფექტს და ავითარებს მას გრანდიოზულ გამოხატავამდე. ეს არ არის ცოცხალი ადამიანის სახე.

თვითონ ვაგნერი არ იზიარებდა მეორეხარისხოვანი ვაგნერიანელების ცთომილებებს გლუკთან მიმართებაში. თუმცა ამ უკანასკნელს იგი ხოტბას ასხამდა, მაგრამ მოცარტთან დაკავშირებით წერდა (როგორც ყოველთვის — „ინსტინქტის“ მიკერებით), რომ „ამ შესანიშნავმა კომპოზიტორმა თავისი უტყუარი ალლოთი“ ვაცილებით მეტი გაა-

კეთა მუსიკალური დრამის განვითარების-თვის, ვიდრე გლუქმა და მთელმა მისმა სკოლამ. ვილჰელმ შერერიც კი, თავის „გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში“, წერს, რომ მოცარტის მიმართება გლუქთან დაახლოებით ისეთივე იყო, როგორც გოეთესი — კლოპშტოკთან. გლუქმა ოპერას მოაშორა ის, რაიც მას ჰქონდა არა საკუთრივ დრამის საჭიროებისთვის, არამედ ბრიყვი მაყურებლისთვის („გრძელი ყურები“, რომელთათვისაც მოცარტს არ სურდა ეწერა მამის დაქინებათა მიუხედავად). ტაძრიდან ქორავაჭურის გამოყარის მსგავსად — გლუქმა გამოყარა ხმის ეფექტებით მოვაჭურენი, მაგრამ თვით ტაძარი ძველი დატოვა. გლუქის ოპერის მნიშვნელობა იმაშია, რომ ის თავიდან იშორებდა ყველაფერს, გარდა თითოეული მომენტის მთავარი აფექტისა. მაგრამ ეს მთავარი აფექტი გამოიხატებოდა ძველი ფორმებით და ფიქსირდებოდა როგორც უძრავად მყოფი რამ, — ისეთივე სტატიური, როგორც სტატიურია მთელი მოცარტამდელი ოპერა. იმ დროების რაციონალიზმში, ალეგორიამ, აბსტრაქციამ, გამარტივებამ მოსხო სიცოცხლე. ყველაფერი მშრალია, უძრავია, არ არსებობს ცოცხალი ადამიანური ინდივიდუალობა. **მოცარტს ჭერ კიდევ არ აუყირავებია ეს უსიცოცხლობა.**

„მუსიკის ისტორიაში“ ჰაულ ბეკერი აღნიშნავს, რომ გლუქის რეფორმაში ისპობა ხმის პრიმატი, ისპობა მელოდია, როგორც თვითმიზანი, მაგრამ რჩება ვოკალური მელოდია და, ამდენად, როგორც „წამყვანი საწყისი“, გლუქის ცივი პლასტიკა ვერ მოახდენდა მუსიკალური სცენის რევოლუციას. გადატრიალება მოახდინა მოცარტმა, რომელმაც მუსიკაში გადაიტანა მოქმედება: ინტროდუქცია, ფინალები, ანსამბლები, მოქმედების არიები. მოცარტის სხვა არიები იძლევა ფსიქოლოგიურ ანალიზს და აქაც — განუწყვეტელი მოქმედება, ოლონდ შინაგანი; უძრაობა არსად და არასოდეს; სულერი ქმედება განუწყვეტელი: მუდმივად მეამბოხე სული ათასი ტანჯვით, ათასი ცვლადი განწყობილებით; ყოველთვის ყველაფერი მოძრაობს. ეს არის მოცარტის — ახალი პიროვნების, ძველი სამყაროს ამფეთქებლის დინამიკა. მან არ მიიღო გლუქის სისტემა, რადგან მისი საკუთარი სისტემა გაცილებით უფრო შორს წავიდა.

აღნიშნავს რა გლუქის (განსაკუთრებით — მისი გუნდების) მძლავრ გავლენას მოცარტზე, რომელმაც თავი იჩინა „იდომენეისში“, პაუმგარტნერი ამბობს, რომ: **„მედვი მოცარტისთვის სრულეობით სხვაა: გლუქისეული ინდივიდუალობებისა და მისი სცენური ქმედების კლასიციკლური, უმოძრაო, უცვალელებელი სული სრულეობით საწინააღმდეგოა მოცარტის ცოცხალი ბუნებრივი არსებისა. ასე მაგალითად, „იდომენეისის“ გუნდები და დიდი პარტიები, ჰეროიკულ-პათეტიკურ ეპიზოდებში მოჩვენებითი მსგავსების მიუხედავად, პრინციპულად სხვა ხორციუხმას ღებულობს. მასა, რომელიც გლუქთან მიავაგვს რაღაც ბნელი ძალით ამოძრავებულ ერთ არსებას, მოცარტთან ქცეულია აღფრთოვანებული ინდივიდების ერთობლიობად.“**

ყველა ეს საკითხი განსაკუთრებული სიზუსტით აქვს დამუშავებული აბერტს. მყობადი ეკუთვნოდა არა გლუქის აკადემიზმს, არამედ მოცარტის დინამიკას — ჰუმარტი ცხოვრების დაუოკებელი სტიქიის მარად მოვიზიზე ცეცხლს, რეალურ, მეამბოხე, სიმართლით სავსე ადამიანურ ხასიათებს. გლუქის შემოქმედების ანალიზისადმი მიძღვნილ თავში, მისი ოპერების მოქმედ პერსონაჟთა ხასიათებზე აბერტი ამბობს, რომ „ეს არ არის ინდივიდუალობა თანამედროვე გაგებით (ესენი არ არიან მოცარტის ინდივიდუალობები! — გ. ზ.) და არც სრულეობით განსხვავებულ თვისებათა ერთდროული მთლიანობა, არამედ განსაზღვრული, ცხადი და გასაგები, გლუქი მიერ უმარტივეს ფორმებში მოთავსებული ძირეული იდეების მატარებელი არსება, იდეების, რომელთა წინაშე ყველა სხვა თვისება უკანა პლანზე უნდა გადავიდეს ან სულაც გაქრეს, როგორც მეორეხარისხოვანი რამ. სწორედ ამიტომ გლუქისთვის უცნობია დრამატულ-ფსიქოლოგიური განვითარების თანამედროვე გაგება და ამაშია მისი დრამატურგიის გადამწყვეტი სხვაობა როგორც გვიანდელ, ასევე მოცარტის დრამატურგიასთან“.

გლუქმა გააუმჯობესა დეკლამაცია, განავითარა საორკესტრო ფერადოვნება (ეს მისი დიდი დამსახურებაა), მაგრამ ეს არ ცვლის მისი მუსიკალური დრამის მეტისმეტი პრიმიტიულობის ფაქტს. თუმცა, როგორც სამართლიანად თქვა აბერტმა, „გლუქის დრა-

მატურგის გაზომვა გვიანდელი კომპოზიტორების მასშტაბით (მაგალითად, მოცარტისა ან ვაგნერის) საბედისწერო იქნებოდა მისთვის... ეს დრამატურგია ჯერ კიდევ არ იცნობს ფსიქოლოგიურ პრობლემათა გვიანდელ სიხარულს, მაგრამ თავის ძირითად იდეებში და მათ განვითარებაში მისდევს ერთადერთ მიზანს: უმადლეს უბრალოებასა და სიტყვადეს“.

გლუკის მუსიკალურ გავლენას მოცარტზე აბერტი ამჩნევს ამ უკანასკნელის მთელი შემოქმედების მანძილზე, თვით „ჰაიდონისურ ფლეიტამდე“. მაგრამ უწინდელი კონკრეტული მოცარტმა სრულებით ახალი რამ შექმნა: მან შექმნა თანადროული მუსიკალური დრამა თანადროული ფსიქოლოგიით, მასთან — ადამიანის შინაგანი სამყაროს უაღრესი მრავალფეროვნებით. თავის პერსონაჟთა შინაგანი ბუნების გახსნაში მოცარტი „თანამედროვე გონებად გვევლინება“. „ილიმენესში“, სადაც გლუკის გავლენა უფრო დიდია, ვიდრე მომდევნო თხზულებებში, აბერტი თვალს ადევნებს ამ ფუნდამენტურ სხვაობას. მაგალითად, ილიის არია: „ილიის გულში ერთმანეთს ებრძვის სავსებით განსხვავებული გრძნობები და წარმოდგენები: მისი თანდაყოლილი ქალწულებრივ მოკრძალება, მოწიწება მეფის წინაშე, სევდა თავის ხედრისა გამო, მოგონებები სამშობლოში გატარებულ ბედნიერ დღეებზე, დაბოლოს — სიყვარულა იდამანტისადმი. გლუკი ჯერ კიდევ ატიპიურებადა, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველაფერი უბრალო ფორმულაზე დაჰყავდა. მოცარტი კი, პირიქით, აინდივიდუალებს, ის სრულფუნქციონირებს ხდის ყოველ სულიერ აღტყინებას და, ეკონომიური გლუკის საპირისპიროდ, იყენებს ამ მიზნისათვის მოტივების სიმრავლეს, რომლებიც ერთიმეორეს ცვლიან ხშირად უმკიდროეს სივრცეშიც კი. ჩვენს წინაშეა სრულყოფილ განსხვავებულ სულიერ თვისებათა მუდმივი გადაჭვრედილება და აღრევა... და მაინც არასოდეს არა გვაქვს გაფანტულობის განცდა, პირიქით: მთელი მრავალფეროვნება ჩვენდა გაუცნობიერებლად ერთ მთლიანობაში იკვრება“.

ეს ანალიზი ნათელ შუქს ფენს მუსიკალური სცენის სრულ გარდაქმნას. მოცარტის მუსიკალური სცენა არის ჩვენი თანადროული რომანი მუსიკაში. აქ სწორედ მოცარტ-

მა განვლო წყალგამყოფი ძველსა და ახალ სამყაროს შორის. აქედან — მოცარტის დღევანდელი აღორძინება.

თავის პოპულარულ წიგნში მოცარტის შესახებ ამ აღორძინების შესახებ ლეოპოლდ შმიდტი ასე ლაპარაკობს: „მოცარტიანული მოძრაობა დაიწყო და განსაკუთრებით მკაფიოდ ეჯამოვლინდა კომპოზიტორის დაბადებიდან 150 წლისთავთან დაკავშირებით“. დღევანდელი თაობის ერთ-ერთ თავისებურებად პაულ ბეკერი თვლის რომანტიზმიდან და ვაგნერის „საკულტო მუსიკალური დრამიდან“ დაშორებასა და მოცარტის „Erosspiel“-თან დაბრუნებას (ნამდვილი ცხოვრების ძალთა თამაში, რომელსაც საფუძვლად უდევს რეალური განცდები). ლერტის წიგნი — მთლიანად მოცარტის აღორძინების კონკრეტული გამოვლენა და მისი ერთგვარი ძველია. ბეკრს ამბობს ამ აღორძინებაზე პაუმგარტნერი. „წინათგრძნობებით აღსავსე“ მოწიფული მოცარტის ხმა „ელაპარაკება მომავალი ეპოქის სულს“.

მხოლოდ ახლად დაიწვეს მოცარტის გაგება: „მხოლოდ ახლად შესძლეს ადამიანებმა გადასვლა მშვენიერების უაზრო კულტიდან წმინდა შემეცნების გზაზე, — გზაზე მის შემოქმედებაში განხორციელებული ბუნების მძლეველი სინთეზისა. სწორედ ამ სინთეზშია ჩამარხული მოცარტის მუდამ მომავლისკენ მიმნიშნებელი მუსიკის მარად უქცნობი ჰაბუკური ძალისა და მარადი თანადროულობის საიდუმლო“.

მოცარტი — უთანადროულისა. რიჰარდ შტრაუსის გადასვლა შემოქმედების „ვაგნერული“ პერიოდიდან „მოცარტულისკენ“ — ამის ცოცხალი დადასტურებაა. შპეტტი ლაპარაკობს „მოცარტის ბეგერთი სამყაროს გულწარმეტყ აღორძინებაზე...“ „მოცარტი კვლავ ღორძინდება“. აბერტი ამბობს: „სწორედ ამ ბოლო ოც წელიწადში ჩვენი პოზიცია მოცარტის მიმართ თვალნათლივ შეიცვალა უწინდელის საპირისპიროდ... დღეს მოცარტი უფრო სავსეა სიცოცხლით, ვიდრე ოც-დღი წლის წინ“.

მისი აღორძინების ძალამ საფრანგეთში თავი იჩინა ბრუნო ვალტერის მიერ პარიზში მოცარტის ციკლის დადგმისას. ლალუს წიგნიც ამ რენესანსის ილუსტრაციაა. ყველა დიდ კომპოზიტორს აქვს თავისი ჟამი, თავისი „დღე“, როდესაც ის ბრწყინავს და მაქსიმალურად პასუხობს ადამიანთა მოთხოვნილებ-

ბებსა და საჭიროებებს, მაქსიმალურ აღფრთოვანებას იწვევს კაცთა გულებში. მოცარტისთვის ეს დღე მისივე საუკუნეში არ დამდგარა, პირიქით — ამ უკანასკნელმა ზურგი აქცია მას. მაგრამ არც შემდეგი საუკუნე იყო მოცარტის დღე; რომანტიკოსები ბრიყვულ ალტაცებაში მოდიოდნენ მისით, ამხინჯებდნენ მის მუსიკალურ სახეს, აყალბებდნენ კიდევ, სხვებს კი საერთოდ არაფერი ესმოდათ მისი. მხოლოდ ახლა იწყება მოცარტის დღე. თუმცა პაუმგარტნერი მომავალში ათავსებს მას, რადგან თვლის, რომ ჩვენ მოცარტამდე გერ არ გავზრდივართ.

დიდი კომპოზიტორებისადმი მიმართებათა ცვლა — ძალზე ღრმა საზოგადოებრივი და კულტურულ-ისტორიულ მდინარებათა გამოვლინებაა. ამ მოვლენის ანალიზს აქვერ შევუდგები. საზოგადოების მიმართებაში პუშკინთან, შექსპირთან, რასინთან, ესქილესთან და სოფოკლესთან ჩვენ ვხედავთ დაშორებებსა და დაბრუნებებს, — ქანქარას მოძრაობის მსგავსად. რამდენადმე მკაფიოდ და უკეთ არის კომენტირებული ამჟამინდელი დაშორება ვაგნერისგან. ვაცილებით ნაკლებად ცხადია ბეთოვენის მიმართ ახლახანა დაწყებული გაცივების მიზეზი. ეს მოვლენა საფრანგეთში უფრო შეიძინევა, ვიდრე გერმანიაში, თუმცა პარიზის დიდ პუბლიკას გერ არ შეხებია, — არც ერთ კომპოზიტორს არ ასრულებენ პარიზში ისე ხშირად, როგორც ბეთოვენს. დაშორდნენ ან ახლა შორდებიან ჯუნოს, დელიზს, სენსანსს, რეიეს,⁷ თვით მასნესაც, — ბეთოვენი კი ისევ ბატონობს. სხვა სურათია საფრანგეთის მოწინავე მუსიკალურ წრეებში. წინა თაობისთვის ბეთოვენი იყო ყველაფერი. მისი უდიდესი თაყვანისმცემელია რომენ როლანი (ის ბეთოვენს უწოდებს XIX საუკუნის ყოვლისმომცველ განსახიერებას). ერროოს⁸ წიგნი ბეთოვენზე ძალიან კარგი და აღსანიშნავია იმით, რომ თუმცა ერროო არის არა პროფესიონალი, არამედ დილექტანტი, მაგრამ ის გულისგულში ხედავს ბეთოვენს და მშვენიერად ესმის იგი ყველაზე მეტ ყურადღებას ის აქცევს უკანასკნელ კვარტეტებს, და ერთგვარი უბუღებელყოფით გვერდს უვლის ისეთ თხზულებებს, როგორც არის სეპტეტი, საფორტეპიანო კვარტეტი, საფორტეპიანო კვინტეტი, რომლებიც განსაკუთ-

რებული ყურადღების ცენტრში იყო ჩვენი ახალგაზრდობის ეამს. ერროოს ბრწყინვალე ესმის ბეთოვენის უკანასკნელი კვარტეტები, უკანასკნელი სონატები, საღმრთო მესა. ეს ნაწარმოებები დღეს მეტნაკლებად ყველას ესმის.

მაგრამ სულ სხვა სურათია საფრანგეთის მოწინავე წრეების წარმომადგენელ ლალუასთან. იგი დებიუსისთან ახლოს მდგომი იმპრესიონიზმის პერიოდის მთავარი მუსიკალური ესთეტიკა, ამ ეტაპის ესთეტიურ-ფილოსოფიური ინტერპრეტატორი. იგი სწავლობდა ძველი სკოლის წარმომადგენელ დენდისთან, რომელსაც არ უყვარდა მოცარტი და ყველაზე მეტ ყურადღებას ბეთოვენს უნაწილებდა და აი, ლალუა მოცარტის კულტი ამთავრებს! სიკაბუჯეში ლალუა, დენდის განმარტებათა შემდეგ, უდიდესი ქედმოდრეკით უსმენდა ბეთოვენის ბოლო კვარტეტებს... და უცებ ამჩნევდა, რომ მეტად აღარ უსმენს: „მე უკუვაგდებდი — როგორც ეშმაკეულ ცთუნებას — საზარელ და აკვიატებულ აზრს, რომ ამ კვარტეტებში მიღწეული შედეგი არ შეესაბამება მთელ შესაქმნელად დახარჯულ ძალისხმევას“.

რაულ პაუნო,⁴ იზაი⁵ და სხვები მუდმივად ასრულებდნენ ბეთოვენის კვარტეტებსა და სონატებს. აი რას მოგვითხრობს ლალუა ამ თხზულებათა სმენის შესახებ: „დედაჩემი და მე ვთვლიდით თავს ვალდებულად, რომ დავსწრებოდით ამ სერიოზულ კონცერტებს, ვცდილობდით — გულხელდაკრეფილებს გვესმინა მათთვის სამლოცველოდ ქცეულ პლეიელის დარბაზში. მაგრამ ეშმაკი იქვე იყო. ის იმალებოდა ჭადის ბრწყინვაში, ფორტეპიანოს რეზონანსში, ხემაა წრიბინში, რათა შეეპყარით — ზოგჯერ ყველაზე პათეტიურ მომენტში — დანაშაულის ადგილზე, როცა წამიერი თვლემის დროს უცებ გელვძებდა მოდუნებული თავის უეცარი დაქნევით, რომელსაც განზრახ აგრძელებ, რათა თვალი აუხვიო მახლობლად მსხდომებს ისეთი სახის მიღებით, თითქოს შენი ყურადღება შემთხვევით კვლავს პირნაკეთობის რომელიღაც ეტეალმა მიიზიდა“.

პირადად მე არ ვიზიარებ ასეთ დამოკიდებულებას ბეთოვენის ბოლო კვარტეტებთან, მაგრამ მოწინავე ფრანგ მუსიკოსებთან ასეთი განწყობილებების გაჩენა მოითხოვს სერიოზულ კვლევას. მე არ ვიცი თუ უახლესი ფრანგული მუსიკალური წრეების ლიტერა-

ტურას, მაგრამ პრესაში, გაზეთებსა და სა-
ქურნალო სტატიებში ხშირად მხედებოდა
მითითებები იმის თაობაზე, რომ ამ წრეებ-
ში გავრცელებულია აზრი ბეთოვენიზე, რო-
გორც „დიდ, მაგრამ ზორზოხა გენოსზე“,
რომელთანაც სკოზის ნაკლებად დაიპირო საქ-
მე და რომელსაც აქვს არასაინტერესო თე-
მები და ბანალური ჰარმონიები. დებიუსი
ბეთოვენს ბარბაროსს უწოდებდა.

გერმანიაში ტრადიციები უფრო ძლიერია,
მსგავსი გამონათქვამები — უფრო იშვიათი,
სუსტი, მორიდებული. პაულ ბეკერი გადა-
ქარბებით აქებს ბეთოვენს და მის სამ B-dur
ფუგას (სონატაში, კვარტეტში და სადღესას-
წაუგლო მესაში) ლინეარული მუსიკის წინა-
მორბედადაც კი თვლის. მაგრამ მასთანაც არის
იმ შეხედულებათა გამოძახილი, რომლებსაც
უფრო ხშირად ვხვდებით საფრანგეთში. „არ-
სებობენ მეორე და მესამე რანგის კომპოზი-
ტორები, რომლებმაც, ვიწრო მუსიკალური
აზრით, შექმნეს მნიშვნელოვანწილად უფ-
რო მშვენიერი თემები და მელოდიები, ვიდრე
ბეთოვენმა“ — ამბობს ბეკერი „ახალ მუ-
სიკაში“, მაგრამ აქვე ამატებს, რომ სიმფო-
ნიური მუსიკის კრატერიუმში ამაში კი არ
არის, არამედ ძალასა და უნარში — ერთი-
ანი განცდით იქნეს აუდიტორია შეკრული.
და შემდეგ ის იმეორებს ამ აზრებს, რათა
უკუაგდოს მალერის მიმართ წაყენებულ
ბრალდებანი მისი თემებისა და მელოდიების
თაობაზე.

მე ერთხელ ვკითხე ოტტო კლემპერერს,
თუ როგორ ხსნის გაცივებას ბეთოვენის მი-
მართ. მან მიპასუხა, რომ დანაშაუვა სკოლ-
ის მასწავლებელი, რომელმაც ლამის ფილი-
სტერად აქცია ბეთოვენი, ხოლო მისი, ოტ-
ტო კლემპერერის, ამოცანაა უჩვენოს საზო-
გადოებას ცოცხალი, ბობოქარ-მრისხანე ბე-
თოვენი. საერთოდ კი, ბევრი უახლესი მუ-
სიკალური ესთეტიკის ცივი დამოკიდებულება
ბეთოვენთან არ შეიძლება უბრალო გაუ-
გებრობად ჩაითვალოს, ეს რაღაც უფრო
ღრმა და სერიოზულია.

სხვათა შორის, დაპირისპირებას მოცარ-
ტის პესიმიზმისა ბეთოვენის ოპტიმიზმთან,
რომელთაგან პირველის ყრმობა ბრწყინეა-
ლებით იყო მოსილი და ცხოვრების ბოლო
კი — დაეწყებით, ხოლო მეორემ ბრძოლით
დაიწყო და ტრიუმფით დაამთავრა, — მე
შევხვდი რამდენიმე ავტორთან. მერსმანი ამ-

ბობს: „ბეთოვენი, რომელიც ავსტრიის დე-
დაქალაქში გამოჩნდა მოცარტის ჯარდგეგ-
ლების მეორე წელს, საწინააღმდეგეა მისი
იარა. ის იწყებს ჩლუნგი ბიურგუაზის შუა-
ზღუდულ ატმოსფეროში, რომელიც მოცარ-
ტის სიციცხლის უკანასკნელ წლებში სულ
უფრო ხშირად არღვევდა ცხოვრების მოჩი-
თულ საფარველს, და ამთავრებს გულთა-
მპყრობელი მწვერვალით, რომელზეც ჩაიქ-
როლა მოცარტის სიკვამლე. კონტრასტი მათ
დაკრძალვებს შორის ღრმად სიმბოლურია“.

ბეთოვენის რენტასთან დაკავშირებით პა-
ულ ბეკერი წერს: „ყოველდღიური საზო-
გადოების შორის იყო მისგან. მოთხოვნა მის თხუ-
ლებებზე იყო როგორც პუბლიკაში, ასევე
გამომცემლებშიც... მოცარტის უკმარობის
მსგავსი მატერიალური გაკვირება ბეთოვენს
არ განუცდია. 1809 წელს, როდესაც მან
წინადადება მიიღო გამხდარიყო მეფე ერო-
მის კაპელმეისტერი კასელში, — სამი ვენელი
არისტოკრატი შეიკრა და უზრუნველყო იგ-
რენტით, რათა ვენაში დარჩენილიყო. მომ-
დევნო წლებში ფულის ღირებულების და-
ცემის შედეგად რენტა შემცირდა და ბეთ-
ოვენს სასამართლომდე მიუყვანდა საქმე სრუ-
ლი თანხის გადასახდელად.“

შეფასებათა სხვაობა გამომდინარეობს
თვით შემფასებელთა შინაგანი სხვაობიდან.
„მელოსის“ თანამშრომელი, პეტერ ეშტეინ-
ნი, სავსებით სამართლიანად წერს მოცარ-
ტის აღორძინების შესახებ, რომ საზოგადო-
ებრივ შეგნებაში იგრძნობა სერიოზული
ცვლილებები, რომლებიც მიმართულია მო-
ცარტზე საყოველთაოდ მიღებული წარმოდ-
გენების წინააღმდეგ... მოცარტის აღორძინ-
ება მთავრდება ღრმა გავება იმისა, რომ თით-
ქოსდა ეგზომ არაპრობლემატური ხელოვნე-
ბა (მოცარტის ხელოვნება — გ. ჩ.) სინამ-
დვილში იხსნება მხოლოდ ყველაზე მეტად
გამჭრიახი დამკვირვებლის თვალისთვის და
რომ მისი გამომსახველობის სფერო დიდად
სცილდება მარად უღრუბლო სიხარულის
საზღვრებს და გადადის სულის იმ დემონურ
სამყაროში, რომლის არსებობას მოცარტში
ძნელად თუ ვინმე ხედებოდა.“

მოცარტის დინამიურობისა ჯდა პრობლე-
მატიკის გაღრმავებული გავება განპირობე-
ბული იყო ერთიმეორეს შემცვლელ თა-
ბებში განცდისა და ათვისების უნარის ცვლი-
ლებით. შუბერტზე დაწერილი დიდი წიგნის

ავტორი, ფელიქს გუნტერი, ამბობს: „ექვი არ არის, რომ დაღვად დრო მოცარტის აღორძინებისა, მეტიც — ჩვენ საბოლოოდ შეპყრობილი ვართ მოცარტით“. ძალზე კარგად არის ნათქვამი: „შეპყრობილი ვართ მოცარტით“. ეს მისი აღქმის პათოსია!

მუსიკის ისტორიკოსი, ერნსტ ლევიცი, რომელმაც გადააკეთა „იოდონენესი“ და მოამზადა შესასრულებლად მესა c-moll, თავის ნაშრომში — „მოცარტი, როგორც მინორული კომპოზიტორი“, იკვლევს, თუ რაოდენ ხშირად გამოუყენებია მოცარტს მინორი. ეს აბსოლუტურად მცდარი მიდგომაა. სწორედ რომ მის ზოგიერთ მაჟორულ თხზულებაში ყველაზე მძლავრად ჩანს ქმუნვა, კეჟანი, უიმედობა. ამის მაგალითია ბოლო საფორტეპიანო კონცერტი, ბოლო სავიოლინე სონატა, ადაჟიო კლარნეტებისა და ბასეტჰორნისთვის.

ჩვენ ვუფრთხილდებით მოცარტის გაღრმავებულ გაგებას, ჩვენ ვუფრთხილდებით წინსვლას მისი შეცნობის გზაზე („ჩვენ დაეინებით ვუსვამთ ხაზს ღრმა, დემონურ, ტრაგიკულ მოცარტს“). ეს ისტორიული ფაქტია და არა მოდის ახირება.

ბერლინელი ჰიანსტი, ედვინ ფიშერი, ამნაირად ხატავს მოცარტის შემოქმედების საერთო შინაარსს: ის, ფიშერი, შეხვდა „მომხიბლავ არსებას ძველი ვენიდან — ეს იყო მოცარტის ერთი ნატეხი, ერთი მისი ასპექტთავანი. ბოლონის მუსიკალურ აკადემიაში ის კითხულობდა ძველ იტალიურ პარტიტურებს — და მის წინაშე კვლავ მოცარტის ნატეხმა გაიბრწყინა. ხოლო როდესაც ბეთჰოვენთან ჩნდება დემონი და რომელიმე სცენის ხასიათის მოხაზვა ხდება რამდენიმე ბგერით, მაშინ არ ამბობენ: „ქეშმარიტად ბეთჰოვენისებურად“, არამედ იტყვიან: „ქეშმარიტად მოცარტისებურად“, რადგან ეს დიდი დრამატული, ყველაზე მეტად მომაჯადოებელი ადგილები, პირველად სწორედ რომ მოცარტთან გვხვდება. ოლონდ, ჩემი აზრით, ფიშერმა უნდა განაგრძოს და თქვას: მოცარტი ყველაზე თანადროულია თანამედროვეთა შორის.

ჩვენი საკუთარი თავისთვის ჩვენ განვიცდით მოთხოვნილებას გაფშინდოთ მოცარტის სახე „როკოკოზე“, „მზიურ ქაბუტზე“ და „იტალიელზე“ შექმნილი ლეგენდებისგან. ერთი მხრივ — შეუღარბელი რეალიზმი,

სიცოცხლის შეხვთამფრქვევი თავი, ხასიათები, აყვავებული მიწის სურნელი; მეორე მხრივ — კოსმიურებზე სამყაროული ძალები, ელინური ორგანოსტრუქტურა, პრობლემატიკა, პესიმიზმი, დემონურობა. ორი პოლუსის — კოსმოსისა და კონკრეტული ცხოვრების — ეს სრულიად უნიკალური შეერთება განსაკუთრებულად გამოჰყოფს მოცარტს და ასე ახლობელს ხდის ჩვენთვის. რენესანსის შესახებ როტკოვი ამბობს: „დიდი რევოლუციების ეპოქებში (ლაპარაკია საზოგადოებრივ გადატრიალებებზე ფართო გაგებით — გ. ჩ.) კულტურის ცალკეული მიღწევები არაა შეუღლებრივ სიმადლეზე ადიან და შორეულ მომავალს განჭვრეტენ“. ასეთია მოცარტი.

ჯოკონდას პრობლემატიკა — კეთილგონიერება და ბაკქობა, მსოფლიო ძალთა სიღრმიდან მომდინარე გამოუცნობი მშვენება, ნისლით მოსილი შინაგანი სამყაროები — წარმოგვიდგება ჩვენ ბოდლერთან, ვინაც ასეთი მგრძნობიარობით აირეკლავს თავისი ურთულესი ისტორიული პერიოდის საშინელებებსა და უნაზეს ყვავილებს.

ნეტავ ხაიდან იბადები, მშენიერებავ?
ლურჯ ზეცა გაქვს სათავედ თუ შავი ქვესკენელი?
შენი მზერიგან თითქოს გულში ღვინო
გვეღვრება,
ღვინო, სიკეთის და სიავის ერთად მოხველი.
აღიონია შენს მზერაში, თანაც — დღისი,
აფრქვევ სურნელებს, ვით ხალამო ნაწად
მშფოთვარი,
ყრმა განადიდე, ტიტანი კი მუხლზე დაიხვი,
ოღეს იგვემ ბავე შენი ეშის მოთვარი.

ნამდვილი მოცარტია! უნივერსალური მოცარტის ერთ-ერთ ძირითად სტიქიაზე — ავხორც და იდუმალ ქლერადობებზე, გრძნობად და იდეალურ, ვენებიანობით გააქვნილ აკორდებსა და ათრთოლებულ მელოდიებზე — პოეტურ „კომენტარებს“ გვაძლევს ბოდლერი და არც ერთი კომპოზიტორი არ ასხამს ხორცს ამ „კომენტარებს“ ისე, როგორც მოცარტი. ამ მხრივ ოპერა „შეყვარებულთა სკოლა“ — ეროსის, მსოფლიო ძალის, სიყვარული-ბალის, სიყვარულის-პოეზიის მონუმენტური ძეგლი — არის მუსიკალური განხორციელება ყველაზე უკეთესის, რაც ბოდლერს შეუქმნია, ოლონდ კოლოსალურად გაზრდილი. და საქრავიერი მუსიკაც, განსაკუთრებით ოთხი უკანასკნელი კვარტეტი, ყველაზე მეტად გრძნობადი და ორგანისტული, კვინტეტი კლარნეტი (K 580), საერ-

თოდ, მისი საკრავიერი მუსიკის ყველა სისხლსავსე და უნატიფესი, ვნებით განწონილი და სარულქმნილი მშვენიერება — ბოლღერის საუკეთესო ნაწილის მუსიკალური ხორცშესხმაა.

კიდევ ერთხელ გავიხსენებ აბერტის აზრს იმის შესახებ, რომ მოცარტი არ აანალიზებს ადამიანებს განყენებულად გაგებული კეთილისა და ბოროტის პოზიციებიდან. მისი მოწიფულობის ხანის ნაწარმოებებში სიყვარულის განხორციელებაზე აბერტი ამბობს: „ასეთ დასაბამიერ ფენომენთან მიმართებაში არ არსებობს არავითარი მორალური საწომი, არავითარი განსხვავება კეთილსა და ბოროტს შორის. თვით სიყვარულში მოცარტი არ ხედავს არც ცოდვას და არც ხსნას... მის სისხლში გამაქდარი ეს ბუნებითი ძალა თავს იჩენს ერთობ სხვადასხვა გამოვლენაში. მოცარტის ნიჟს — მრავალმხრივ განიცადოს სიყვარული (საპირისპიროდ ვაგნერისა თავისი მარადიული გამოსყიდვით — გ. ჩ.) და ხორცი შეასხას მას ხელოვნების საშუალებებით — ბადალი არ მოეძებნება ოპერის მთელი ისტორიის მანძილზე“.

აი პაულ ბეკერის სიტყვები მოცარტთან სიყვარულის განსახიერების შესახებ: „შეიძლება გვეთქვას, რომ ეს არის წარმართული გამოხატულება პირველყოფილი ადამიანური, ცოდვილიანობის შეგრძნებისგან თავისუფალი ლტოლვისა... სასიყვარულო სწრაფვის ცოდვილიანობის ეს შეგნება პირველად ვაგნერთან იჩენს თავს“.

მე, რა თქმა უნდა, გვერდს ვუვლი ბოლღერის მეორე ნახევარს, ჭეჭუყიანისა და ჩამბალის ამსახველს, პარიზის ბნელ სარდაფებს, „მკვლელის ღვინოს“, „ლუშს“, „ვამპირებსა“ და „ლატაკებს“. ბოლღერის მთელი ეს ბინძური, დაურდომილი, სიღამპლით თავისშემტკევი მხარე მოცარტს არ გამოუხატავს უშუალოდ. ის შეხიზნულია მოცარტის ცუდად ცნობილი სულიერი სფეროს იმ სამალავებში, რომლებიც შეიგრძნობა ისეთ დიდებულ მსოფლიო ტილოებში, როგორცაა საფორტეპიანო კონცერტი c-moll, საფორტეპიანო კვარტეტი g-moll, სადაც ადამიანთა მასები თითქოს ქვითინებენ და გმინავენ ზაფრით, მწუხარებითა და საშინელებით მოცულნი. ყველაზე უკეთ ეს ჩანს სრულად განსაცვიფრებელ c-moll ფუგაში ორი ფორტეპიანოს-

თის (K 426). რაც შეეხება ბოლღერის მშვენიერ მხარეს — ის გამოხატავს მოცარტის ერთ-ერთ ძირითად ასპექტს. ასე ახსენებენ ბოლღერს პოლ ვალერი: „...ყველაზე უფრო მისი ში — ხაზლი, მუსიკა და გრძნობიერება ძალუმი და განყენებული... ბრწყინვალეობა, ფორმა და ავტორცობა. ბოლღერის საუკეთესო ლექსებში არის შეხამება სხეულისა და სულის, შეერთება ზეიმის, მსურვალებისა და ნალველის, მარადიულობისა და ინტიმურობის, უიშვიათესი შერწყმა ნებისა და ჰარმონიის...“

სრული თანხვედრაა მოცარტთან! სწორედ რომ მოცარტთან და არა რომელიმე სხვასთან, მხოლოდ მოცარტის მუსიკაში გვხვდება ეს შეერთება ასეთ ხარისხში.

გრძნობის სიჭარბით შობილი ჭმუნვა... შადრევნის ნახად მოჩხრილავ ხმები... მშვენიერი ღამის კოსმითრობა... მუღმივი მწუხარება — „ჩივილი მარადისი“, „ქვითინი გაბმული“ — დამათრბელ ორგანისტულობასთან შერთული... ო, ვოლფგანგ, ვოლფგანგ! ზუსტად ამ ელემენტებისგან შედგება ბოლო კვარტეტები და კვინტეტები, ტრიოები, სავიოლინე სონატები, ბეთოვენთან ვერ ნახავთ ასეთ გრძნობადობას; რომანტიკოსები უფრო ზედაპირულები არიან. იმპრესიონისტები — უფრო პატარება. რასაკვირველია, მე პროგრამებს არ ვუმზადებ მოცარტს, ეს სრულებით მცდარი გზა იქნებოდა, — მე განცდებს ვადარებ... უღრმესი... ურთულესი... უმსუბუქესი... უჯადოსნურესი...

ბოლღერის პროზად დაწერილი პოემებისადმი მიძღვნილ სახელგანთქმულ ნარკვევში თეოფილ გოტიე ლაპარაკობს ფერნანდ ბუასარეზე, რომელთანაც იკრიბებოდა ბოლღერის წრე: „ის ეწაფებოდა ხელოვნებას რაღაც ავტორცობით და არაფერ არ ნეტარებდა დიდი ნაწარმოებით მასზე მეტი დახვეწილობით, ვნებიანობითა და სიფაქიზით“. ეს განცდები სრულ კავშირშია მოცარტთან: დახვეწილობა, ვნებიანობა, სიფაქიზე.

ბოლღერის ლექსებზე პროზაში თეოფილ გოტიე ამბობს: „მან სიტყვად აქცია ისეთი რამ, რაც არ ექვემდებარებოდა გამოთქმას... მოიხელთა ოდნავ გამკრთალი შუქჩრდილები, რომლებსაც საშუალო ადგილი უჭირავთ აზრის ბგერასა და ფერს შორის და ჰკვანან არაბესკების მოტივებს თუ მუსიკალურ ფრაზათა თემებს...“ — თითქოს მოცარტს უს-

მენო! ეს უნატიფესი პაწია ეპიზოდები, ძლივს გასაღონი ნახევარფრაზები, ოხვრები, თავშეკავებები, უცებ გამკრთალი მკვეთრი დისონანსები, სასულევების უეცარი გაბმული ნოტები — ყველაფერი სრულად თანხვედება! „ბორტების ყვავილთა ავტორმა“ პროზად დაწერილი მცირე პოემის ფორმიდან ამოიღო განსაცვიფრებელი ეფექტები და ხანდახან გაოცება გიპყრობს — რანაირად აღწევს ენა მზის სხივის იმ კაშკაშა თვალსაჩინოებას, რომელიც ცისფერ შორეთში გამოკვეთს კომპებს, ნანგრევებს, მთის მწვერვალს, ხეთა შეგჯუფებას, რისი წყალობითაც გამოსახულებას იძენს ისეთი საგნები, აქამდე რომ არავითარ აღწერასა და სიტყვიერ გადაწყვეტას არ ექვემდებარებოდა“.

აი, სწორედ ეს არის მოცარტის შეუღარებელი ხელოვნება ეპიზოდების შექმნისა! ყველა ეს თვისება მიეკუთვნება მოცარტის ერთ პოლუსს, ასე საოცრად რომ უერთდება მის მეორე, რეალურ-ცხოვრებისეულ, ბალზაკისეულ პოლუსს... მაგრამ როგორ თანხვედება ეს თვისებები გოტიეს სიტყვებს! აი, ბოდლერის კიდევ ერთი პოემა, მთლიანად მოცარტის ადაიოს მსგავსი, სადაც მზის ნათების მიღმა მიმალულია ტრაგედია, — პირდაპირ არ ჩანს, მაგრამ ზედაპირთან ახლოს იგრძნობა, თანაც — რეალური, ცხოვრებისეული ტრაგედია („მასხარა და ვენერა“): „რა საოცარი დღეა! ვეება პარკს ალღობს მხურვალე მზის თვალთვალი, როგორც ახალგაზრდობას — ყოვლისშემძლე სიყვარული“.

უმცირესი ხმაურიც კი არ ამხელს ბუნების ამ საყოველთაო ექსტაზს; თვით წყლებიც თითქოს ძილს მისცემიან. ეს — უჩუმარი ორგანია, არაფრით რომ არ ჰგავს ადამიანთა ხმაურიან ზეიმებს.

და გვეჩვენება, რომ სინათლე სულ უფრო და უფრო იზრდება, ვარშემო ყველაფერი სულ უფრო კაშკაშა და თვალისმომკრელი ხდება... ცეცხლმოდებული ყვავილები თითქოს იწვიან სურვილით — ამო ფერებით გაეჭიბონ ზეიურ ლავარდს და, კვამლის ჰავლების დარად, სურნელებანი მიიწვიენ თავარა ჰაერში შორეული მნათობისაკენ...“

გულისგამლვეი მოცარტისეული ადაიო ძლივს შესამჩნევი კანტილენით, კლარნეტებისა და ვალტორნების გაბმული ხმებით, ფერადოვანი გრძნობადი დისონანსებით... და ამ ვითარებაში თავის ტანსაცმელში გამოწყო-

ბილი, უსიყვარულოდ დარჩენილი მასხარა იტანჯება და თვალცრემლიანი უმხერს ვენერას ქანდაკებას (როგორც მოცარტს აქვს მთელი ადამიანური სულის სიღრმე-სიყვარულიანი ხიერებული პაპავენოში ან როგორც იტანჯება მონოსტატოსი), მაგრამ შეუბრალებელი ვენერა მარმარილოს თვალებით სადღაც შორს იმზირებოდა“, ბოლოს ყველაფერს მოცარტის კოსმოურობა ფარავს.

აი, მოცარტისთვის ტიპური კიდევ ერთი სურათი: ელვარება და მავი უფსკრული („ნამცხვარი“), „...დიდი სიღრმისგან ჩაშვებული, პატარა, უმოძრაო ტბის ზედაპირზე ხანდახან გაკრთებოდა ხოლმე ღრუბლის აჩრდილი — თითქოს ცაში მიფრინავი ჰაეროვანი გივიანტის წამოსასხამის ანარეკლიათო. და მე მახსენდება, თუ ამ დიდებულთ, უხმო მოძრაობით გამოწვეული არაჩვეულებრივი და საზვიამო გრძნობა როგორ მივსეღდა სულს სიხარულითა და ზაფრით.“

მოცარტს აქვს ადაიო B-dur კლარნეტებისა და ბასეტჰორნებისთვის: სადღესასწაულო ბრწყინვა და რაღაც სიმრუმე, როგორც უფსკრულის პირას; წყნარი სიხარული და მასთან შეწყვილებული საშინალება. საერთოდ, რა ხშირად ვგვხვდება მოცარტთან ეს ფარფატი, უსხეტულო ლანდები, ჯადოსნური, როგორც წყლის წვეთები ან ჩრდილები მთვარიანში; ფანტასტიური, ტრიალ-ტრიალა და მიმხმობი სახეები. ბოდლერის ერთ-ერთ პროზად დაწერილ პოემაზე თეოფილ გოტიე ამბობს: „ბოდლერის „მთვარის საჩუქრები“ განსაცვიფრებელი ქმნილებაა, სადაც პოეტი ზღაბრული საღებავებით ხატავს ოთახის განათებას ღამეული მნათობის ფსოროული მოციხფრო შუქით, მისი ცისარტყელასებრი მონაცრისფრო ნათელით, ნაზი სხივებით განწონილი მისი ბინდბუნდით, სადაც, ფარვანათა მსგავსად, ვერცხლის ნამსხვრევეები თრთიან ღრუბლითა ნაგები კიბის თავიდან იხრება მთვარე მძინარე ჩეილის აკვანზე, იღუმალი სიცოცხლით სავსე სინათლესა და მანათობელ შხამს აფენს მის ფერმკრთალ თავს, უცნობი საჩუქრებით ავსებს, ვით ფერია, და ყურში ჩასჩურჩულებს: „შენ სამუდამოდ დაგებდეება ჩემი კოცნა. შენ ისეთივე მშვენიერი იქნები, როგორც მე ვარ. შენც იმას შეიყვარებ, რასაც მე ვუყვარვარ და რაიც მე მიყვარს: წყალს, ღრუბლებს, ღუმელს, დამეს, უსაზღვროსა

და მწვანე ზღვას (საფორტეპიანო კონცერტი D-dur, K 5371 — გ. ჩ.), უფორმო და მრავალსახოვან წყალს (მისი ლარგეტო! — გ. ჩ.), ქვეყანას, სადაც შენ არ იქნები, სატრფოს, რომელსაც შენ არ შეხვდები, შემზარავ ყვავილებს, ნების დამთრგუნველ სურნელებს, კატებს, ფორტეპიანოზე გაყურსულთ და, ქალთა დარად, ხრინწიანი და ნაზი ხმით მკენესართ“.

მოცარტს აქვს შეუღარებელი ადაჟიო და რონდო შუშის პარამონიკის, ფლეიტის, პობოის, ალტისა და ვიოლონჩელისთვის (K 617,) შექმნილი სიკვდილამდე ნახევარი წლით ადრე. თვით ჟღერადობათა შეხამება ქმნის რაღაც მსუბუქს, დანისლულს, მინელებულს, ვერცხლისფერსა და ჯადოსნურს. ეს თითქმის პოემაა მთვარიანისა. რა თქმა უნდა, ბოდლერის ლექსი ამ მუსიკის „თარგმანი“ არ არის. საეჭვოა, რომ ბოდლერს მოცარტის ეს რონდო სცოდნოდა. აქ არც კატების კნავილია. მაგრამ ეს განცდები საოცრად გვახსენებენ ბოდლერის პროზად დაწერილ ლექსს. ო, რა ზღაპრული მუსიკაა! რა მსუბუქი, პოეტური, იღუმალბეძოთა და ფარული საშინელებით აღსავსე! პირველად ადაჟიო: „საბურველით შემოსილი მთვარის ნათელი, ოცნება...“ შემდგომ ამისა, რონდოში, იმავე მთვარის შუქზე მოსრიალე უწონო აჩრდილები... და მუდამ რაღაც ბოლომდე უთქმელი, დაფარული პათოსი და კაემანი, სიახლოვე რაღაც ენით უთქმელის, ჯადოსნურის, გამოუცნობის, ნაწყვეტები სიყვარულისა თუ წინათგრძნობები სიყვარულისა და სიკვდილის... ყოველივე ზმანების ამოუხსნელ სიღრმეში გახვეულა, ყოველივე მსუბუქ, ვერცხლისფერ, ეთერში ატივტივებულ სახეებზე გვანიშნებს.

ბოდლერის ამ პოემებთან დაკავშირებით გოტიე იხსენებს ვებერის „ოპერონს“, მაგრამ ვებერი გაცილებით უფრო მცირეა და უფრო ზედაპირული. მასში არ არის ეს დამათრობელი გრძნობადობა და ფარული უფსკრული.

ბოდლერისა და მისი ინფენალურ-ზეციური მშვენიერების დაწყვილება მოცარტის უაღრესად ინტენსიური შინაარსით დატვირთულ კანტილენებთან და იღუმალ ჟღერადობებთან — თვალისმომკრელი სიცხადით წარმოაჩენს, თუ რარიგ დიდია ამ კომპოზიტორში არა როკოკო, არა მხიარულება, არა გრაცია, არა პელიოსის ბრწყინვა, არა იტალიანიზმი,

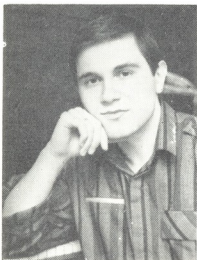
არა ფიდიასის გარეგნული გაწონასწორებულობა, არამედ გაცილებით უფრო რთული რამ, უფრო ძნელად მისაწვდომი ტენდენციულობი, როგორც გოეთეს „დედეები“, როგორც ელევზინის ორნამენტების ელინიზმი (მისტიკის გარეშე) და გლიპტოთეკის ეგვიპტურ მარმარილოთა — ბუნებრივ მარმარილოზე უფრო მსუბუქთა — იღუმალეებით მოცული ღიმილი. მაგრამ ეს სულაც არ არის მისტიკა — ეს ახალი ფანტასტიკაა, „გამოუცნობი სულიერი სფერო“, უფრო ღრმა სამყაროული ბაღები, უფრო ღრმა სულიერი და ბუნებითი, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ადამიანური ბედისწერის ძალები...

შენიშვნები

1. იომელი ნიკოლო (1714-1774) — ნეაპოლიტანური სკოლის იტალიელი საოპერო კომპოზიტორი. ცდილობდა დაცემის გზაზე მყოფი ოპერა-სერიას განახლებას დრამატული საწყისის გაძლიერებისა და ორკესტრის პარტიის განვითარების გზით.
2. რეიე ვრენესტ (1823-1909) — ფრანგი კომპოზიტორი და მუსიკალური კრიტიკოსი.
3. ვერიო ელჟარდ (1872-1957) — ფრანგი პოლიტიკური, საზოგადო და სახელმწიფო მოღვაწე, პუბლიცისტი, ისტორიკოსი, მწერალი, ლიტერატურისა და მუსიკის კრიტიკოსი, ავტორი მონორაფიისა „ბეთოვენის ცხოვრება“.
4. პიუნიო პულ (1852-1914) — ფრანგი პიანისტი, ორღანისტი, კომპოზიტორი, პედაგოგი. გამოდიოდა როგორც ანსამბლის სოლისტი იზაისთან ერთად.
5. იზაი ევენ (1858-1931) — ბელგიელი მევიოლინე, კომპოზიტორი, დირიჟორი, პედაგოგი.

(გავრძელება იქნება)

თარგმანი **დათო აღმაკვიძისა**



ალექსანდრე კორსანტია

სოლისტი და ორკესტრის დილოგი

დავით დავლიანიძე

ახალგაზრდა ნიჭიერ პიანისტ ალექსანდრე კორსანტიას, რომლის ყოველი გამოსვლაც საკონცერტო ესტრადაზე თბილისის მუსიკალური საზოგადოების ცხოველ ინტერესს იწვევს, უკვე საკმაოდ კარგად იცნობენ როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთაც. მის მზარდ ხელოვნებას მოწონებით ზედებიან მოსკოვის, ერევნის, ბაქოს, საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქების მუსიკის სპეციალისტები და მოყვარულები. ჯერ კიდევ 1982 წელს მან ამიერკავკასიის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსზე I პრიზი და ლაურეატის წოდება მიიღო. ბოლო წლებში კი საერთაშორისო კონკურსებისათვის გამართულ რამდენიმე საკავშირო შესარჩევ მოსმენაში მონაწილეობდა და გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკოსების აღიარება დაიმსახურა. განსაკუთრებულად უნდა მივიჩნიოთ ა. კორსანტიას წარმატება 1986 წელს ვარშავაში გამართულ შოპენის სახელობის საერთაშორისო კონკურსში, სადაც მან დიპლომი მოიპოვა. შოპენის კონკურსი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და პრესტიჟულია. პოლონელი მსმენელი, რომელმაც პირველივე ტურიდან შეიყვარა ქართველი პიანისტი, ბოლომდე გულწრფელად გულშემატკივრობდა მას

სულ ახლახანს, ქ. კუიბიშევეში ჩატარდა საკავშირო შესარჩევი მოსმენა ავსტრალიის ქ.

სიდნეის საერთაშორისო კონკურსისათვის. ა. კორსანტიამ ბრწყინვალედ გაართვა თავი მეტად რთულ საკონკერტო მოთხოვნებს. ყიურბი, რომელსაც ცნობილი პიანისტი ლევ ვლასენკო თავმჯდომარეობდა, იგი პირველ ნომრად დაასახელა, თუმც ამ მოხსენებაში უკვე ცნობილი პიანისტები — სხვა საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატებიც მონაწილეობდნენ.

როგორც კუიბიშევის საოლქო გაზეთ „ვოლესკაია ზარია“-ში ყიურის წევრი, საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს საკონკერტო განყოფილების უფროსი ოლეგ სტაროდუმოვი წერდა: „მიმდინარე შეჯიბრის ნამდვილი აღმოჩენა გახდა ა. კორსანტია. სცენაზე პირველი გამოსვლისთანავე მან ყურადღება მიიპყრო როგორც მასშტაბურმა და ღრმა მუსიკოსმა, რომელსაც პრაქტიკულად ძალუქს ნებისმიერი საშემსრულებლო ამოცანის დაძლევა“.

უნდა აღინიშნოს, რომ ა. კორსანტიას პენდავოგია, თ. ამირჯიბის თბილისური სკოლა ამყვამად ერთ-ერთი წამყვანია ჩვენს ქვეყანაში.

და აი, 1 აპრილს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ალექსანდრე კორსანტია



ეროვნული
წიგნების კავშირი

კვლავ წარსდგა ქართველ მსმენელთა წინაშე. საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებულ სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად მან მოცარტის № 24 (დო-მინორი) კონცერტი შეასრულა (დირიჟორი პეტერ ალტრინხტერი, ჩეხო-სლოვაკიიდან).

მოცარტის ეს გენიალური ქმნილება ა. კორსანტიამ თავის მომავალ საკონკურსო პროგრამაში შეიტანა და ამდენად მსმენელიც განსაკუთრებული ინტერესით შეხვდა მის შესრულებას. წინასწარვე ვიტყვი — ეს იყო ახალგაზრდა მუსიკოსის მორიგი შემოქმედებითი წარმატება. სრულად წარმოაჩინა პიანისტის ღრმა, დავაჟკაცებული შინაგანი სამყარო, მისი **დამოკიდებულება** მოცარტისეული მხატვრული იდეალებისადმი. პიანისტის სტილისტურად გამოკვეთილი ბგერა, მხატვრულ სახეთა საუცხოო ემოციური შეგრძნება, ასაკისათვის „ნაადრევი“ თავდაჭერილობა, რაც ასე აუცილებელია მოცარტის ნაწარმოებთა ინტერესებისათვის, ზუსტად შეერწყა კონცერტის რთულ მხატვრულ შინაარსს. სონატური ალეგროს ღრმა დრამატიზმი, მთავარი პარტიის ტრაგიკული პათოსი, პეროიკული და კეთილშობილური ლირიზმით აღსავსე ინტონაციები ქმნიან კონცეფციას, გამოხატულს სოლისტისა და ორკესტრის „მწვავე დიალოგში“. პიანისტის ინტონაციური „ხედვა“ ზუსტი, დამაჯერებელი იყო და რაც მთავარია, მან შესძლო დამუშავებაში და განსაკუთრებით კადენციაში **ლოგიკურად** შეეკრა ტრაგიკულ-პეროიკული მრწამსის გამომხატველი ცენტრალური მხატვრული სახე.

ასევე დამაჯერებელი, საინტერესო იყო კონცერტის დანარჩენი ნაწილების შესრულებაც. პოეტურად აუღერდა მეორე ნაწილი — კონცერტის ლირიკული ცენტრი, რომელშიც ფორტეპიანოსთან და სიმებიან საკრავებთან

ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფის დაპირისპირების მხატვრული ხერხის მეშვეობით იქმნება საოცრად აძაღვლებელი იდეალური ვანწყობილება. პიანისტმა აქ ტემბრალური ქდერადობის საკმაო ოსტატობა გამოავლინა.

კონცერტის მესამე ნაწილის თარიღებურება მის ფორმაში მდგომარეობს: ტრადიციული რონდოს ნაცვლად მოცარტმა აქ ვარიაციული ფორმა გამოიყენა. ეს შემსრულებლის წინაშე დამატებით სირთულეებს ქმნის, რამდენადაც ვარიაციების ცვალებადი ხასიათის შიგნით თანდათანობით უნდა გამოიკვეთოს კონცერტის შინაარსის ძირითადი მოტივი — პეროიკული სულისკვეთება, განზავებული ტრაგიკულ განცდათა სფეროში. პიანისტის შესრულება ამ მხრივაც დამაჯერებელი, რწმენით აღსავსე იყო. მან შესძლო სხარტი რიტმისა და პარმონიათა (განწყობათა) ცვლის შეგრძნებით ფინალი წარმოდგინა, როგორც ფანტასტიკური სკერცო, ასერიგად აუცილებელი **ხასიათი** კონცერტის ემოციური შინაარსის აღქმისათვის.

ა. კორსანტია წლეულს ამთავრებს თბილისის კონსერვატორიას. იგი ჩვენი გამოჩენილი მუსიკოსის **თენგიზ ამირეჯიბის** აღზრდილია, რომელმაც ჩვეული უტყუარი პედაგოგიური ალლოთი წარმართა ახალგაზრდა პიანისტის დაოსტატების პროცესი და შედარებით მოკლე დროში განსაცვიფრებელ შედეგს მიაღწია.

1988 წლის ზაფხულში ა. კორსანტია ავსტრიაში მიემგზავრება ურთულეს საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობისათვის. ვუსურვოთ მას გამარჯვებით დაბრუნება, ეს ხომ მთელი ჩვენი მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნების მორიგი დიდი წარმატება იქნება!

ქრონიკა

❁ მართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის — მელიტონ ბალანჩივაძის დიდი ღვაწლის კიდევ ერთი აღიარება იყო ამას წინათ ქუთაისის საოპერო თეატრში გამართული საღამო.

ქუთაისის ესტუმრენ მ. ბალანჩივაძის ვაჟი — გამოჩენილი კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე, მისი ოჯახის წევრები, სხვა საპატიო სტუმრები. შემოქმედებითა საღამომ „ბალანჩივაძეების ოჯახი და მათი მემკვიდრეები“ ტონი მისცა ღონისძიებათა ციკლს, რომელიც ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახელობის სამუსიკო სასწავლებლის 75 წლისთავს მიეძღვნა.

იმღვეანდელი საღამო-შეხვედრა შეხავალი სიტყვით გახსნა და სტუმრებს მიესალმა მ. ბალანჩივაძის სახელობის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი თამარ გვაძია.

სასწავლებლის პედაგოგმა, მუსიკათმცოდნე ენი არსენიძემ თავის გამოსვლაში ილაპარაკა ბალანჩივაძეების ოჯახის ღვაწლზე ეროვნული კულტურის განვითარებაში და თვით სასწავლებლის ისტორიაში. სპეციალურად ამ საღამოსთვის მომზადდა 2 სტენდი. ერთი მათგანი „სათავეებთან“ მ. ბალანჩივაძისდროინდელი სასწავლებლის ცხოვრებას წარმოაჩინს, ხოლო მეორე — „ბალანჩივაძეების ოჯახი“ ავლენს თაობათა ცვლას. მნახველთა დიდი ინ-

ტერესი გამოიწვია დოკუმენტურმა ფოტომასალამ, რომელიც საოპერო თეატრის ფოიეში იყო გამოფენილი.

სცენა დაამშვენა მ. ბალანჩივაძის ბიუსტმა, რომელიც ქუთაისის მხატვართა კავშირის წევრმა, მოქანდაკე ა. კიკვიძემ იუბილესთან დაკავშირებით საჩუქრად გადასცა სასწავლებელს.

საღამოზე მოგონებებით გამოვიდნენ: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორები, კომპოზიტორები: ე. ექსანიშვილი, ა. შავერზაშვილი.

კონცერტში მონაწილეობდნენ სამუსიკო სასწავლებლის კურსდამთავრებულები, მოსწავლეები, პედაგოგთა სიმებიანი კვარტეტი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვა-

ტორიის სტუდენტები, ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტები.

საღამოზე თვით ა. ბალანჩივაძის ღირსეურობით შესრულდა მისი მესამე საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილი (სოლისტი I კ. მოსწავლე ლ. ქაშიბაძე, პედ. თ. გვაძიას კლასი), II ნაწილში კი კომპოზიტორმა თავად შესრულა ფორტეპიანოს პარტია. მანვე თავის შევითან ა. ბალანჩივაძესთან ერთად შეასრულა ფრაგმენტი თავისი ბოლო ოპერიდან „განჯა“.

რამოდენიმე ძვირფასი სტრიქონით გამდიდრდა სასწავლებლის შთაბეჭდილებათა ალბომი „ნემსატაიანე“. ა. ბალანჩივაძემ შემდეგი ჩანაწერი გააკეთა:

„ქუთაისი ჩემი მშობლიური ქალაქია, მე აქ არ დავბადებულვარ... მაგრამ მაინც ასე ვთვლი. ეს კი ამ ქალაქის დამსახურებაა“.

მარინე ბუშბელაძე



„ხსალი სხემები“

● შპანბსანელი თვეების მანძილზე ჩვენს მაღაზიებში მწე-
ლად თუ მოიძებნებოდა ფირმა
„მელიოდის“ მიერ გამოშვებული
ფირფიტები, რომლებიც ჰეტ-ნაქ-
ლებად წარმოაჩენდნენ ახალი პრო-
დუქციის საინტერესო პოზიციებს.
ეს მით უფრო სამწუხაროა, ვი-
ნაიდან ეს საბჭოთა ფირმა პირველ
რიგში აკმაყოფილებს პოლონელი
მელომანების — სერიოზული მუ-
სიკის მოყვარულთა ფართო წრე-
ების გაზრდილ მოთხოვნილებებს.
პოლონური გრამფირფიტების ჩამ-
წერი ფირმები ამ ეპოქის ძველ-
ბურად, მეორეხარისხოვანად თვლი-
ან, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი
ქვეყანა ბრწყინვალე კომპოზიტო-
რებისა და შესანიშნავი შემსრუ-
ლებლების ქვეყანადაა მიჩნეული.

საბჭოთა ფირფიტების უქონ-
ლობის გამო ბოლო დროს ჩვენს
ფურნალში ვეღარ ვაქვეყნებდით
ახალ მასალებს. გარკვეული შესე-
ვნების შემდეგ მითხველს ვაწვდით
არა მარტო ჰენდელის სიუიტებს,
არამედ ვურდგენთ არაჩვეულებრი-
ვი ნიჭით დაჯილდოებულ ახალგაზ-
რდა ქართველ პიანისტ რუსუდან
ხოფერიას, რომელსაც დიდ მო-
მავალს უწინასწარმეტყველებენ.

მე შესაძლებლობა მომეცა ეუ-
რნალ „პოპონის“ ფურცლებზე
წარმომეჩინა საბჭოთა საქართვე-
ლოს თანამედროვე მუსიკალური
ცხოვრების ზრგებით ასექტორ,
რომელსაც, სამწუხაროდ, ცუდად
იციონენ ჩვენს ქვეყანაში. ამ
მუსიკალურ ცხოვრებაში, რომე-
ლიც კარგა ხანია გასცდა საბჭო-
თა კავშირის საზღვრებს, ჩაბმუ-
ლი არიან კომპოზიტორები —
გია უანჩელი თუ ბიძინა ცვერნაძე,
გამორჩეული დირიჟორი ჭანსულ
კახიძე და მთელი პლეიდა მუსი-
კოსებისა, რომელთა ნაყოფიერი

სრომა ხელს უწყობს ახალგაზრდა
ტალანტების გამოვლენას.

ამის მაგალითად გამოდგება მო-
მხიბლავი რუსუდანი (ეს სახელი
მართლაც ზღაპრულად უღერს),
რომელიც შვიდი წლისა შევიდა
თბილისის ცენტრალურ მუსიკა-
ლურ სკოლაში, ცნობილი პედაგო-
გის ე. მაკალობლიშვილის კლასში
და სულ მალე გამართა კონცერ-
ტები ჯერ სასკოლო სცენაზე, შემ-
დეგ კი ესტრადაზე...

და აი, თორმეტი წლის რუსუ-
დანი უკვე სოლო კონცერტით
წარსდგა თბილისელი მსმენელის
წინაშე. მაგრამ ეს არ იყო მისი
საესტრადო კარიერის დასაწყისი,
ეს იყო მხოლოდ ოსტატობის და-
უფლებიანიკენ მიმავალ გზაზე გა-
დადგმული კიდევ ერთა ნაბიჯი.
ამის შემდეგ დაიწყო მეცადინეო-
ბა მოსკოვის კონსერვატორიასთან
არსებულ მუსიკალურ სკოლაში,
პროფ. ნეიპაუვის კლასში, ხოლო
შემდეგ კი ჩაიკოვსკის სახელობის
კონსერვატორიაში.

იგი მონაწილეობს საერთაშო-
რისო კონკურსებში, მართავს კონ-
ცერტებს საზღვარგარეთ — პო-
ლონეთში, პორტუგალიაში, შვეი-
ცარიაში, იტალიაში, რამაც ხელი
შეუწყო მისი შემოქმედებითი პო-
ზიციის განმტკიცებას.

რეცენზენტები ხაზს უსვამენ მის
ლირიკულ ტალანტს, შესანიშნულე-
მადი ნაწარმოების ღრმად წვდო-
მის უნარს. ამას ადასტურებს მის
მიერ შესრულებული ჰენდელის
ორი სიუიტის (№ I და № II) ჩა-
ნაწერი.

ჰენდელი თვითონ განსაზღვრავ-
და ამ ნაწარმოებებს, როგორც
„ფორტეპიანოს გაკვეთილებს“ და
ისინი გამიზნული ჰქონდა უმეტე-
სად თავისი მოსწავლეებისათვის.
ამას გარდა იგი თავად იყო ამ ნა-
წარმოებების ბრწყინვალე შემს-
რულებელიც.

ფორმით მდიდარი და მრავალ-
ფეროვანი ეს სიუიტები თავისებუ-
რი პიანისტური საყარგიშეობია.
მათი შესრულება ძალუძს მხოლოდ
ისეთ ხელოვანს, რომელიც ფლობს
მაღალ სამეცნიერებლო ტექნი-
კას. თავიანთ კოლექციაში დიდი
ჰენდელის შემოქმედების დამფა-
სებლებს აუცილებლად უნდა
ჰქონდეთ რუსუდანის მიერ შეს-
რულებული არა მარტო ჰენდელის
სიუიტის ფირფიტა, არამედ ამ ჩი-
ნებული პიანისტის მიერ ჩაწერილი
ყველა სხვა ფირფიტაც.

იუზეფ პოტენგა. ეურნალი
„პოპონი“. პოლონურიდან
თარგმან

ბ. ბარშენაშვიტმა.

● მინის ბოლოს თბილისის
საოპერო თეატრის სცენაზე გა-
მოვიდა ცნობილი საბალეტო კო-
ლექტივი „პარღემის საცეკვაო
თეატრი“ ამერიკის შეერთებული
შტატებიდან.

დიდი მოწონება დამსახურეს ამ
ნიჭიერი კოლექტივის მიერ წარ-
მოდგენილმა დადგმებმა პლასტი-
კური გადაწყვეტით, კლასიკური
და ეროვნული (ზანდური) ქორე-
ოგრაფიის ელემენტთა ორიგინა-
ლური სინთეზით, ცეკვალობის
ელვარე, უაღრესად დინამიური
სტილით. განსაკუთრებული წარ-
მატება ხვდა სტრავინსკის ბალეტს
„ფასუნჯეს“, რომელმაც ნათლად
წარმოაჩინა „პარღემის საცეკვაო
თეატრის“ სტილი, მისი ინდივი-
დუალური სახე და ხელწერა.

ეს საინტერესო დასი 1969 წელს
ჩამოუკალიბდა. მისი ფუძემდებე-
ლია ცნობილი ამერიკელი მოცეკ-
ვავე და ქორეოგრაფი არტურ
მიტჩელი, რომელმაც განაოლებდა
მიიღო ჯერ ნიუ-იორკის სანახაო-
ბითი ხელოვნების უმაღლეს სკო-
ლაში, შემდეგ ამერიკული ბალე-



მრავალფეროვანია პარკეტის საცეკვაო თეატრის რეპერტუარი, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა საბალეტო კლასიკას. განსაკუთრებული რეზონანსი ხვდა ადანის „უიზელს“, რომელშიც წარმოდგენილია ლუიზიანას შტატის ფერადი მოსახლეობა. სპექტაკლმა დიდი დისკუსია გამოიწვია. მიუხედავად ამისა, „უიზელის“ მონაწილენი (მთელი დასი) დაჭილდოვდნენ ლორენს ოლივიეს პრემიით.

ტის სკოლაში. 1956 წლიდან ამიტჩელი მუშაობდა „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის“ დასში, რომელსაც ჯორჯ ბალანჩინი ხელმძღვანელობდა. მიტჩელი დიდი წარმატებით ასრულებდა მამაკაცთა პარტიებს ჯ. ბალანჩინის საქვეყნოდ ცნობილ დადგმებში: „სორული დასავლეთის სიმფონია“ (1956 წ.), „აგონი“ (1957 წ.), „საფხულას ღამის სიზმარი“ (1962)... 1966-68 წლებში მიტჩელი მუშაობდა ბროდვეიზე, სადაც შექმნა საკუთარი კოლექტივი. ეს დასი წარმატებით მონაწილეობდა სპოლეტოს (იტალია) ორ ფესტივალში. 1968 წ. მიტჩელმა ჩამოაყალიბა ბრაზილიის ეროვნული საბალეტო დასი.

ლაინინი თავიდანვე დიდი ინტერესით შეეგება თავისი ნიჭიერი მოწაფის ქორეოგრაფული იდეებს, მით უფრო, რომ „პარლემის საცეკვაო თეატრი“ იმთავითვე დაეუბრნო „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის“ ტრადიციებს, ამტომაც მის რეპერტუარში დღესაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ჯ. ბალანჩინისა და ჯ. როზინის დადგმებს. 1971 წელსვე შედგა „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტისა“ და „პარლემის საცეკვაო თეატრის“ ერთობლივი შემოქმედებითი გამოსვლა — ამ ორმა დასმა ბალანჩინისა და მიტჩელის დადგმით წარმოადგინა როლფ ლიბერმანის „კონცერტი ჯაზ-ბანდისა და ორკესტრისათვის“.

„პარლემის საცეკვაო თეატრი“ იმთავითვე ჩაერთო ინტენსიურ საგაბრტოლო ცხოვრებაში. წარმატებით გამოდის ევროპასა და ამერიკის კონტინენტზე.

15 წლის აღსანიშნავი საღამო დასმა გადაიხადა ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-ოპერის სცენაზე. „პარლემის საცეკვაო თეატრი“ არაერთხელ გამოსულა ვაშინგტონში — თერთ სახლში, კენედის ცენტრში.

„პარლემის საცეკვაო თეატრი“ იცავს როგორც წარსულის გამოჩენილი ქორეოგრაფების — ფოკინის, ნიჟინსკის — მემკვიდრეობას, ისე ამერიკული ეროვნული ბალეტის კლასიკურ ნიმუშებს დაბოლოს, „პარლემის საცეკვაო თეატრი“ თავის სცენაზე დიდ ადგილს უთმობს თანამედროვე ქორეოგრაფებს, რომლებიც აწარმოებენ გაუღელთ ექსპერიმენტებს.

„პარლემის საცეკვაო თეატრში“ სინთეზირდება კლასიკური და თანამედროვე ამერიკული ბალეტის ნიშანდობლივი ტენდენციები, მას ახასრდობებს ხალხური შემოქმედება. ამ ნიჭიერი კოლექტივის საშემსრულებლო სტილი ვითარდება ეროვნულ ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირში.

უაღრესად ფართოა იმ კომპოზიტორთა წრე, რომელსაც მიმართავს „პარლემის საცეკვაო თეატრი“. ამას მოწმობს საბჭოთა კავშირში ჩამოტანილი ოთხი პროგრამა, რომელშიც შეტანილი იყო სტრავინსკის, პულენკის, გერშვინის, დვორჟაკის, ხინდემიტის, მალერის, მარტინუსა და სხვა ავტორთა ნაწარმოებების მიხედვით დადგმული ბალეტები.

მიტჩელმა მძიმედ განიცადა ამერიკელი ჯანგების უფლებებისათვის მებრძოლი გმირის მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობა. რასისტების მიერ ჩადენილმა ამ საზარელმა ბოროტმოქმედებამ აძულა იგი დაბრუნებულიყო ნიუ-იორკში, რათა ეზრუნა ჯანგთა ხელოვნების განვითარებაზე და ხეივარსებინა ახალი შემოქმედებითი ეკრა. ამ მიზნით პარლემში დაარსა საბალეტო სკოლა, რომელშიც სწრაფად მოიხვეჭა პოპულარობა ამერიკის შერტებულ შტატებში.

ამ სკოლის საფუძველზე აღმოცენდა „პარლემის საცეკვაო თეატრი“, რომელშიც თავისი პირველი წარმოდგენა გამართა 1971 წლის 8 იანვარს ნიუ-იორკში, გუგენჰაიმის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის შენობაში. ახლადშობილმა დასმა წარმოადგინა სამი ერთაქტიანი ბალეტი, რომელთა ქორეოგრაფია მიტჩელს ეკუთვნოდა. იმავე სეზონში „პარლემის საცეკვაო თეატრმა“ წარმოადგინა ჯორჯ ბალანჩინის დადგმები. თვით ბა-



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 7, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



Валерий Асатиани

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ
ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье министра культуры ГССР В. Асатиани затрагиваются проблемные вопросы грузинской культуры — музыки, театра, изобразительного искусства (стр. 2).

Михаил Туманишвили

ДУМАЯ О ТЕАТРЕ

В рубрике «Позиция» народный артист СССР режиссер М. Туманишвили размышляет о проблемах и чертах современного грузинского театра (стр. 9).

Эльдар Шенгелая

О СУТИ КИНОЯЗЫКА

В статье речь идет о практическом значении последовательного изучения проблем кинематографической образности (стр. 18).

Гурам Батишвили

ГРУЗИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
1987 ГОДА

В статье анализируются грузинские пьесы последнего года. Автор размышляет вокруг некоторых вопросов современной драматургии (стр. 23).

ПЕРВАЯ ГРУППОВАЯ ВЫСТАВКА
ГРУЗИНСКИХ АБСТРАКЦИОНИСТОВ

Первой групповой выставке грузинских художников-абстракционистов в этом номере журнала посвящены две статьи: искусствоведка Самсона Лежава (стр. 33) и писателя Гурама Петриашвили — «Творит сердце, а не рука» (стр. 39). В номере печатаются цветные репродукции произведений.

Этери Гугушвили

ИМЯ ГРИГОЛА РОБАКИДZE
ВОЗВРАЩЕНО

Автор касается некоторых фактов взаимоотношения грузинского писателя Г. Роба-

кидзе с критиком Виссарионом Жгенти (стр. 45).

БЕСЕДА С РЕВАЗОМ ЛАГИДZE

Вниманию читателей предлагается беседа музыковедом Мананы Ахметели с замечательным грузинским композитором Ревазом Лагидзе, записанная за несколько месяцев до его смерти (стр. 49).

Манана Кордзе

ПРОБЛЕМЫ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ
ЖИЗНИ

Автор делится своими наблюдениями о гастрольной деятельности исполнителей в концертных залах Тбилиси (стр. 52).

Кити Мачабели

ИЗОБРАЖЕНИЕ КАМЕННОГО КРЕСТА
НА ДРЕВНЕМ ГРУЗИНСКОМ РЕЛЬЕФЕ

В Государственном музее искусств Грузии хранится фрагмент каменной стеллы, покрытый символическим рельефным изображением сцены «Поклонение Кресту». Стилистические и иконографические признаки позволяют датировать памятник VI веком (стр. 63).

Владимир Асатиани

АНАЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ТВОРЧЕСТВА ДАВИДА КАКАБАДZE

Творчество выдающихся грузинских мастеров-живописцев первой половины XX века автор исследования условно делит на две группы: художники мифологически-фольклорного поэтического видения (Пиросмани, Гудиашвили) и художники-аналитики. Ко второй группе он относит Давида Какабадзе (стр. 70).

Генриетта Юстинская

ВИТРАЖ И СРЕДА

В статье рассматриваются произведения витражного искусства, созданные грузинскими художниками-монументалистами, говорит-

ся о его роли в формировании среды и проблемах дальнейшего развития этого вида искусства (стр. 77).

Манана Хвтисиашвили

НОВЫЙ РАКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ ОПЕРЫ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

В статье проанализирована партитура оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» (стр. 80).

Каха Трапаидзе

К ВОПРОСУ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ

В рубрике «Мастерская молодого критика» публикуется статья театроведа К. Трапаидзе о проблеме вольной интерпретации классического материала (стр. 87).

Натела Урушадзе

МАСТЕРА ГРИМА

В рубрике «Невидимые участники спектакля» театровед Н. Урушадзе рассказывает об искусстве грима и его мастерах (стр. 96).

Тедо Пааташвили

«АМАДЕУС» МИЛОША ФОРМАНА

В рубрике «Мнение зрителя» физик Т. Пааташвили делится своими впечатлениями о фильме американского режиссера М. Формана «Амадеус» (стр. 103).

Дмитрий Джанелидзе

ВЕПХИСТКАОСНОВА



В научном труде о «Витязе в тигровой шкуре» Руставели профессор Д. Джанелидзе пытается установить связи мифологическо-мистериально-зрелищных элементов народных представлений со словесными символами поэмы (стр. 108).

ИНТЕРВЬЮ С МОРИСОМ ПИАЛА

Интервью с известным французским режиссером, лауреатом кинофестиваля «Канн-87» Морисом Пиала перепечатано из журнала «Кафе дю синема» (стр. 121).

ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Члены республиканской постоянно действующей комиссии «Смотр творческой молодежи» подводят итоги работы комиссии и беседуют об общих проблемах театральной молодежи Грузии (стр. 132).

Георгий Чичерин

МОЦАРТ

Продолжается публикация книги Чичерина о Моцарте в переводе Д. Адикашвили (стр. 144).

Давид Давлианидзе

ДИАЛОГ СОЛИСТА И ОРКЕСТРА

В этом очерке автор рассказывает о творческих достижениях студента Тбилисской консерватории А. Корсантия, недавно успешно выступившего на нашей концертной эстраде (стр. 154).

გადაეცა წარმოებას 20. 05. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქლად 18. 07. 88 წ.
საბუქლი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბუქლი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1377. უფ 06800. ტირაჟი 5500.

ქურნალში დაბუქვლილია მ. ბაბოვის და
ი. კვაპანტრიასის ფოტოები.



