





ქართველი
ჟურნალისტთა
კავშირი
1921 წლიდან

ხელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ხელოვნება

3•4 – 2001

ჟურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მრავლი
ლამარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავლუ შავეჩიძე

თბილისი – 2001

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

ნოქარი:



ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიზუნა

გულიკო ჯავახიშვილი — კუსთაველის სახელობის თეატრი — 1995-2000 წწ.	17
თინათინ ციციანიძე — ანდრეი ტარკოვსკის „სტადიარი“ ბიზნისური პარადიგმაში	41
სოფო მედიოძე — ვიმ ვენდერსი: მითი და კაბლოზა	50
მაკა გოგუა — სამხაროს გამომდინარების თემა პერო ადმონიზაციის შემოქმედებაში	57
ილია ველაშვილი — მარტოვი საპუბლიკო არქიტექტურის უახლესი ნიმუშები	69

არქიტექტურა

ვუერ ციციანიძე — ფოტო-გამოფენა „მოღერნი თბილისში“	65
მედეა მედიანიძე — გივი მდივანის ბანსენება (არქიტექტურის მატრიცა)	115

თეატრი

პაოლა ურუშაძე — რობერტ სტურუას „მეკავები“	3
მარინა ხარტიშვილი — სარეჟისორო მესანიკატი — მომავალი სემპტიკის მოღერნი	27
ნოდარ გურაბანიძე — მსოფლიოს მესამე თეატრალური ოდინოვიდა თამაშა ჭინაძე-ჯო	81 113

მუსიკა

ლიკა ასათიანი — ნორა ბაბუნიას პედაგოგიური სისტემა	102
--	-----

მხატვრობა

ქეთევან შაველიძე — კოსტიუმი ვენე ახვლედიანის სცენოგრაფიაში	119
ნათია ასათიანი — ვიენა ახვლედიანი	142

კინო

გურამ ქარქაშაძე — „აღვანეთის დიდი მომარი სკანდერბეგი“	129
--	-----



ხელოვნება
№ 3-4
2001 წ.

გარეკანის I და IV გვერდებზე: ფოტო-გამოფენა, „მოღერნი თბილისში“
ექსპონატები.

ქურნალი „ხელოვნება“

№ 3-4 2001 წელი

ახალგაზრდა

ხელოვანთა

ტრიბუნა

ქურნალი „ხელოვნება“ აბრკელვს მასა-
ლეგის გეჭღვას რუბრიკით „ახალგაზრდა ხე-
ლოვანთა ტრიბუნა“.

რობერტ სტურუას „მაკბეტი“

(წაკითხვის მსვლელობა)

კარლა ურუშაძე

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“, რომელიც 80-იანი წლების ბოლოს შეიქმნა, თითქოსდა აჯამებდა ისტორიის მთელ ანტიკუიზმს გამოცდილებას, რომელმაც მე-20 საუკუნის უბედურებებში აქამდე არნახული მასშტაბი და გაქანება შეიძინა. ამ მხრივ, ეს სპექტაკლი, და განსაკუთრებით მისი ესქატოლოგიური დასასრული, წარმოადგენდა საუკუნის დასასრულისათვის დამახასიათებელი „ფინალისტური“ განწყობილების — მოწივი წარღვნის მოლოდინის — ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო მხატვრულ განსახიერებას. მასში ვადაძვევებ მნიშვნელობას იძენდა გლოსტერის სასოწარკვეთით აღსავსე სიტყვები: „ოდესმე ეს სამყაროც ასე დაინგრევა“.

და, ამავე დროს, ამ სპექტაკლში დასახულ მსოფლიო კატასტროფის პერსპექტივაში ჩაქსოვილი იყო ბევრად უფრო მცირე, ასე ვთქვათ, ლოკალური „წარღვნის“ წინასწარ განჭვრეტა. უფრო მეტიც, სწორედ 80-იანი წლების ატმოსფეროში მონაგარდ ნგრევისა და განახლების სული ანიჭებდა მასში ელერად წინასწარმეტყველებებს უდავო ქეშმარიტებათა „გემოსა“ და შეგრძნებდას. „კარათაგენი უნდა დაინგრეს!“

იმედი იმისა, თუ როგორი იქნება „მაკბეტი“ სამყარო“, ჩვეულებისამებრ პიპოთეტურ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ ის, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობდა, ჩვენს ცნობიერებაში გარდაუვალი ნგრევისათვის

იყო განწირული და, რა ვასაკვირია, რომ თეატრი და კინემატოგრაფი თავისებურად „აჩქარებდნენ“ საწადელი მერმისის დადგომას და აწმყოს მისი სრული დაცემისა და გაცამტვერების სიმბოლურ სცენებში უმკაცრესა და გარდაუვალ განაჩენს უცხადებდნენ. ვასახსენებლად ელდარ შენგელიას „ცისფერი მთების“ ფინალიც კმარა: მოუვლელი და საყრდენგამოცლილი შენობის დაწვრევა გია ყანჩელის მუსიკის ნელი და ხვევრდოვანი პანკების თანხლებით.

სამყარო, რომლის წიაღში და რომლის საპასუხოდ იქმნებოდა ეზოპეს ენით შექმნილი ნაწარმოებები, მართლაც, დაინგრა. ჩვენს განთავისუფლებას ყოვლისშემძლე უხილავი ურჩხულისაგან ლანსელოტი არ დასჭირვებია. მან თვითონ განუტევა სული და თავად დაუღო ბოლო თავის თავზე ზღაპარს.

ბუნებაში არარსებული, თავისი საკუთარი, მოგონილი კანონებით მცხოვრები, ჩინური კედლით შემოღობილი ზღაპრული ქვეყნის მკვიდრნი, ჩვენ, უცაბუდად, იმ ღია და თვალუწევდნელ ოკეანეში აღმოვჩნდით, რომლის სახელი ცხოვრებაა, ნამდვილი ცხოვრება — მთელი თავისი უკიდევანო შესაძლებლობებით, არსებობისათვის უმკაცრესი ბრძოლის კანონებით, თავისი მდიდრებით, თავისი მათხორევრებით... ცხოვრება, რომელშიაც საკმარისია ერთხელ მაინც შეყოვნდე და მიღლა

ვრი მორევი წამსვე ჩავითრევს ფსკერზე, თითქოს არც კი ვიარსებო... ოკეანის ზედაპირზე კი არაფერი შეიცვლება...

რობერტ სტურუას თეატრალური ხომალდი (ან იქნებ — კილობანი) თავის გზას მანც ვანაგრძობდა. მას უკვე აღარ ეშუქსტრიმი. შორს, უკან დარჩნენ ოდესღაც ძნელად გადასალახი ცენსურული მარიერები. პროკურატუსთან შეხვედრაც არ ელოდა — იმ არც თუ ისე სამიმ მოხელესთან, მარჩენალი ხელისუფლების უშიშროებაზე რომ ზრუნავდა მუდამ... მაგრამ კურსი, რომლითაც იგი ეხლა მიცურავს, ბევრად უფრო სასიფათოა. იდეოლოგიური „ბადეებისაგან“ განთავისუფლებულ ღია სივრცეში ძალზე ძნელია აღლო აული ახალ დროებას, მითუმეტეს „უდროობას“, რომელმაც ბინძურ წყალს ცხოვრების არა ერთი ჰემმარტი ფასეულობაც გადააცილა... მისი ტრიუმი ძველი მარაგოიაა სახვე... მის ფიცარნაზე ხან ნაცნობი რეკვიზიტის დეტალები გამოჩნდება, ხან აღედრდება ნაცნობი მუსიკალური თემა და ჩვენს გულებს ნოსტალგიური სევდით აავსებს... ვემბანზე უკვე ნაცად მხატვრულ ხერხებსაც მოვკრავთ თვალს და იმ კირებსაც, ძალაუფლების ყინით აყოლილ არაერთხელ რომ გაუღლიათ ჩვენს თვალწინ... და ზოგჯერ, 90-იანი წლების პირველ ნახევარში, საასალწლო საიუქარივით, მოულოდნელად, „კავკასიური ცარცის წრე“ ცხადდებოდა, საკულტო სპექტაკლი-წარმოდგენა, რომელიც აქამდე მტკიცედ ინარჩუნებს რუსთაველის თეატრის მხატვრული „ნორმისა და მიუღწეველი ნიმუშის“ სტატუსსა და მნიშვნელობას...

ერთი შეხედვით, 90-იანი წლების I ნახევარის სპექტაკლებს შორის აპრობირებული თემებისა და მხატვრული ხერხების ნაცნობობა ყველაზე მკაფიოდ „მაკბეტში“ შეიმჩნევა, ისევ ტახტისათვის ბრძოლა... საწადელი გვირგვინი ისევ ხელიდან ხელში გადადის და ერგება იგი ისევ ყველაზე სასტიკს, მარდსა და ცბიერს... თანამე-

დროეე შინელებში გამოწყობილი ელემენტები ერთმანეთს მახვს უკებებს და მხოლოდ თვითონვე ხდებიან საკუთარი მხატვრობის მსხვერპლნი... და მიუხედავად ამისა, საერთო ამ სპექტაკლსა და ადრინდელ შექსპირულ სპექტაკლებს შორის არც თუ ისე ბევრია... ისინი ორ სრულიად განსხვავებულ, სამუდამოდ ერთმანეთისაგან გამობილ, სამყაროებს ეკუთვნიან და თითქოსდა უზარმაზარი დროთა და სივრცით არიან დაშორებულნი...

„წარღვამდელი“ პერიოდის შექსპირული სპექტაკლები გამსჭვალული იყო „რიჩარდობისა“ და „ლირობის“, როგორც საუკუნეებში განმეორებადი სოციალური მოვლენის მხილების პათოსით. მოქმედი პირნიც უფრო ამა თუ იმ ანტისოციალური ან ანტიჩინებრივი ძალის მხატვრულ პერსონიფიცირებას წარმოადგენდნენ, ვიდრე ღრმა, წინააღმდეგობებით აღსავსე, ძლიერი ვნებებითა და სწრაფებით შეპყრობილ შექსპირულ პერსონაჟებს. ამ სპექტაკლების ატმოსფეროში მაყურებელს უნდა შეეგრძნო კაცობრიობის მიერ საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი ის უზარმაზარი უარყოფითი ენერგია, რომელსაც ყოველ წამს შეეძლო მიეყვანა მსოფლიო ტრაგიკულ ფინალამდე. სცენოგრაფია ძივიდანვე წარმოადგენდა სპექტაკლის ერთადერთ იდეის თითქმის ამომწურავ დახასიათებას. თამაშდებოდა ერთი და იგივე სიუჟეტური ხაზი — აღმინანსმავარი მაქციების ძალაუფლების მწვერვალისაკენ მსვლელობა და ამ გზაზე ძალადობისა და სისასტიკის სრული განუკითხაობა... „რიჩარდ III“ წარმოადგენდა ამ პროცესის ერთ-ერთ საკანძო ეპიზოდს, „ლირი“ — მისი კვანძის ლოგიკურ განსნას.

ასეთი უღმობელობა თავისი თანამედროვეების მიმართ და ამასთან ერთად მოელი კაცობრიობის მიმართ, ამავე დროს, ჰემმარტი პუშანურობის საფუძველზე იყო აგებული... ასე მკაცრნი ჩვეულებით სამებრ მშობლები არიან თავიანთი შვილების მიმართ, — ბრძენი მშობლები... ყოვლისშემძლე სიკეთის თემა არც ერთხელ

არ ავლერდა სტურუას შექსპირულ სპე-
ტაკლებში. სამაგიერო მიეზლო ყველას
— რიჩარდს, ლირს და მათ შემყურე მაყურე-
ბელსაც. მაგრამ ამ ზნეობრივ იმპერატივი-
ში, ამ უღმობელ დიდაქტიკაში იმაღე-
ბოდა რწმენა იმისა, რომ ოდესღაც სიკეთე
და საღი აზრი მაინც გაიმარჯვებს და „სა-
სტიკი თეატრი“ ამაში თავის როლს შეას-
რულებს.

სადაც, თავისი არსით, ეს იყო უტოპი-
ური თეატრი, რომელიც ქადაგებდა რა ძა-
ლადობის სამყაროს დანგრევას, ამავე დროს
არ სვამდა კითხვას — მერე? მერე რა მო-
ხდება? სამყარო მართლაც დაინგრა. დაინ-
გრა არა მსოფლიო ბოროტების იმპერია,
რომელსაც საბოლოო ჯამში უმიზნებდა
რეჟისორი შორსმსროლელი შექსპირული
ქვეყნებით, არამედ მხოლოდ ის მისი ნა-
წილი, რომელმაც 80-იან წლებში უკვე
მოასწრო დანგრევა სხვა არაშექსპირულ
სპექტაკლში „კონცერტი ორი ვიოლინი-
სათვის აღმოსავლური საკრავების თანხ-
ლებით“ (1985).

ნამდვილი ნგრევა თეატრალურ „ნგრე-
ვაზე“ ბევრად უფრო სასტიკი და უღმო-
ბელია. და ისევ, თავისი არსით მაღალი
იდეის ხორცშესხმას თან მოჰყვა ძალადო-
ბა, სისხლი და მძათაქველდობა... და და-
დგება დრო, როდესაც თვითონ რეჟისორი
ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში გაიმეორებს
ჯეფერსონის სიტყვებს, რომ დემოკრატია
ის ზეა, რომელიც ადამიანთა სისხლით ვრ-
წყდება და დაინახავს ამაში იმ ტრაგიკულ
კანონზომიერებას, რომელსაც მრავალი
ისტორიული პარალელი ამტკიცებს, მათ
შორის ჩვენი სინამდვილაც. მის გარშემო
აბოზოქრებულ ნამდვილ ცხოვრებაში იგი,
ისევე როგორც ყოველი ჩვენთაგანი, დაი-
ნახავს ნამდვილი სიძულვილითა და ღვარ-
ძლით და, ამავე დროს, ნამდვილი განცდი-
თა და ტანჯვით აშლილ ადამიანურ სახე-
ებს და იგი უკვე ვეღარ მიმართავს ამის
განსაკითხავად აბსტრაქტულ კატობრიო-
ბას... მისი გული მოღებმა... ჩვენს და სა-
კუთარი თავის წინაშე იგი დასვამს უკუ-
ლეს ფილოსოფიურ კითხვებს: ადამიანის
ცხოვრებისა და სიცოცხლის არსზე, მარად
ადამიანურ ფასეულობებზე, სიკეთისა და
ბოროტების ფატალურ თანაურთიერებობა-

ზე, იმაზე თუ ვინ ან რა არის ადამიანი...
„ორფეხა ცხოველი“, ლირის თქმისა არ
იყოს, თუ „ქმნილების გვირგვინი“,
გორც ამას ჰამლეტი იმედოვნებდა... კი-
თხეებს, რომელთა ამოსახსნელად მხატ-
ვარს მხოლოდ ერთი დრო ეძლევა, და ეს
დრო მარადისობაა.. მის კიდობანზე რთუ-
ლი ლაბორატორიული სამუშაოები მიმ-
დინარეობს... თავისებური თეატრალური
აქტივია, რომელიც ახლა ერთ ნადულში
აერთიანებს ცუდსა და კარვს, სიძულვი-
ლსა და შეწყალებას, სიზმარსა და რეალო-
ბას, სიცოცხლესა და სიკვდილს და ეძებს,
ეძებს იმ „ფილოსოფიური ქვის“ ტოლ-
ფას იდეას, რომელიც ყველაფერს აგვიზ-
ნის, ყველაფერს თავის ადგილზე დააყე-
მნის, შეგვაკავშირებს, მარადიული ჰუმ-
მარიტებების ნამდვილი არსის შეცნობაში
დაგვეხმარება და ზნეობრივ საყრდენებსაც
მოგვაძებნინებს... იქნებ.

მას გამოჰყავს გრუშე „კავკასიური ცარ-
ცის წრის“ ზღაპრული პირობითობიდან და
„სეჩუანის“ სასტიკ რეალობაში უკრავს
თავს.

„მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხსო!..
მხოლოდ მაშინ, 90-იანი წლების დასაწყი-
სში, გაიხსნა ჩვენთვის შეზარხოშებული
მღვდლის ამ თითქოსდა უაზრო შეძახი-
ლის ნამდვილი აზრი, ომისშემდგომი მშვი-
დობა, წარღვნისშემდგომი მოჩვენებითი
სიმშვიდე, ახალი ომის, ჩვენი არსობის
პურისათვის ყოველდღიური ომის დასა-
წყისი — აი, მარადიული ჰუმარიტებო-
სათვის ყველაზე სახიფათო სიტუაცია.
იგი თავის შორალს ჰქმნის და თავის ღმე-
რთებს, ღმერთებს, რომლებსაც საკუ-
თარი ცნებების შეცვლა შეუძლიათ, რომ-
ლებსაც ადამიანებზე თეშინათ უღმო-
ბელი სინამდვილისა და ადამიანებზე თე-
შეშვიონი არიან მასში გამეფებული უსამა-
რატლობისა და სისასტიკის წინაშე.

ინო კასრადის შენ-ტე მართლაც უაღ-
რესად სათნო და გულუხვია. მას უღიჯკი
მოთმინებისა და შეწყალების უნარი გააჩ-
ნია. მაგრამ მისი სიკეთე ძალზე შორსაა იმ
აბსოლუტისაგან, რომელიც ადამიანს წმი-
ნდანად აქცევს და სხვებისათვის სამაგა-
ლითო გმირობას ჩაადგინებს. იგი კეთი-
ლი ადამიანია, სხვებთან შედარებით კე-

ბოლო... სამყაროს შეცვლისათვის კი ეს ძალზედ ცოტა... მისი სიკეთის ფარდობითობა თითქმის თავიდანვე იგრძნობა სპექტაკლში. შუი-ტა ცოცხლდება შენ-ტეში ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე იგი მის, ასე ვთქვათ, მატერიალიზაციას მოახდენს... მისი „ჩანასახი“ მკრთალად, მაგრამ მაინც გაკრთის დროდადრო — შენ-ტეს მზერაში, პლასტიკაში... ეს მას არც მომხიზველეობას უკარგავს, არც სხეულისაგან გამოჩნეულობას, მაგრამ ასეთს, მას უკვე აღარ ძალუძს განასახიეროს ის სიკეთე, რომელიც სამყაროს გადარჩენას დაუდო საფუძვლად 2000 წლის წინათ ნაზარეთელმა კეთილმა ადამიანმა.

სპექტაკლის ფინალში ღმერთები ელვისებური სისწრაფით მოქუსლავენ ცოდვილი დედამიწიდან და კეთილ ადამიანს მართო ტოვებენ მისთვის გადაუწყვეტელი დილემის წინაშე. მაგრამ ხომ უნდა იყოს რაიმე გამოსავალი? იკითხავს ბრესტთან მსახიობი, როგორი? სხვა გმირი? სხვა სამყარო? იქნებ სხვა ღმერთები, იქნებ საერთოდ ღმერთების გარეშე? რ. სტურუასათვის პასუხი აქ სავსებით ნათელია: გამოსავალი სხვა ადამიანშია, სეჩუანელ ახალ ადამიანში თუ მისი სული ისეთივე წმინდა და უბიწო იქნება, როგორც სპექტაკლს ფინალში წყლის გამყიდველ ვანგის მიერ პაერში ატუორცნლი ახალდაბადებული ჩვილის არტახები.

„სიკეთისაკენ მხოლოდ კეთილი გზები უნდა ვეძიოთ“ — ამბობს ბრესტი. და თუ ეს არ მოხდება, ჩვენს სამყაროს საშველი არ დაადგება, რატომ ხდება, რომ ქვეშაირი სიკეთის მავალითებით აღტაცებულნი, ჩვენ ასე უძღურნი ვართ მივსდითო მათ ჩვენს საყოთარ ცხოვრებაში? და ამ ჩვენს უძღურებაში ადვილად ვუშვებთ აზრს, რომ სიკეთე მართლაც შეიძლება ბოროტების წყაროდ იქცეს, ბოროტებამ კი მოულოდნელად კეთილი ნაყოფი გამოიღოს.

„ყოველთვის ბოროტის მსურველი და მხოლოდ სიკეთის შემქმნელი“... მეფისტოფელის ეს გამოხატულება გოეთეს „ფაუსტიდან“ საფუძვლად დაედო მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთ ბრწყინვალე სახეს — მიხეილ ბულგაკოვის უსიმპათიურეს ვოლანდს... მაგრამ არა მართო ეს მოზი-

ზლავი და ერთბაშად მაცდური პარადოქსი, არამედ სავსებით რეალური ისტორიულ პიროვნებებზე იკითხება ამ წყვედიან მთა უფეში და მათ შორის (ყველაზე მეტად) ის ადამიანიც, რომლის განსაკუთრებულმა ქარიზმამ არა ერთი მისი დიდი თანამედროვე მოხიზლა და აიძულა დაეშვა მის საქმეებში ამ ორი ურთიერთგამომრიცხავი საწყისის თანაარსებობა. რამდენმა დაინახა მის სისასტიკეში ის ისტორიული აუცილებლობა, რომელიც მომავალი თაობების კეთილდღეობას უზრუნველყოფს... პასტერნაკი მასთან სიცოცხლესა და სიკვდილზე საუბარს ლამობდა... ბერნარდ შოუმ მასში ჯარისკაცისა და სასულიერო პირის ოვი-სებათა იშვიათი ნარევი დაინახა...

„ეშმაკი თამაშობს ჩვენი, როდესაც ჩვენ სწორი აზროვნების უნარს ვკარგავთ“ (მერაბ მამარდაშვილი).

რ. სტურუას „მაკბეტში“ ეს აზრი მტკიცდება მორიგი მძლავრი „სამეულის“ თანამონაწილეობით. თუ „სეჩუანში“ ღმერთებმაც კი დაუშვეს კეთილი მიზნებისათვის სიკეთისა და ბოროტების კოპერირების შესაძლებლობა, „მაკბეტში“ მათ ანტიპოდებს სავსებით თამამად შეუძლიათ განაცხადონ, რომ „კეთილსა და ბოროტს შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“ და ბრწყინვალედ დაამტკიცონ ეს თეზა მათ მიერ დაგეგმილი და ჩატარებული ექსპერიმენტით.

„მაკბეტში“ რობერტ სტურუა უკვე აღარ ცდილობს თავზარი დაგეცეს სამყაროს წერევისა და ლბობის შემზარავი სურათებით. არც ადამიანთა მოღმის ცოდვებისათვის აუცდენელი შურისგების მოლოდინს ბადებს მისი მესამე თბილისური შექსპირი. მიმართავს რა ისევ ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემას, იგი მთელ თავის ყურადღებას ამხვილებს საწყისთა საწყისზე, ადამიანზე და მას, ერთადერთს უძღვის მისდამი უსახდგრო შეცოდებით გამსჭვალულ ქმედებას.

„ჩვენ გვინდა ფსიზელი თვალთ შევხედოთ ჩვენს გმირს. ეს იქნება სპექტაკლი ადამიანის ტანჯვაზე. მის სევდასა და სინანულზე, ტყუილად და უაზროდ განვლილ ცხოვრებაზე; იმაზე თუ როგორ ვკლავთ ჩვენ ყოველწამიერ ჩვენს საუკეთესო ზრახვებსა და იმედებს, დაუფიქრებლად ვხარ-

ჯავთ და ვანიავემთ ღმერთის მიერ ნაბო-
ძებ სიმდიდრეს, არაფრად ვავებთ ჩვენს
ნამძვილ მოწოდებას და სიკეთის მაგივრად
ბოროტების მორევში ჩავდივართ ისე აღ-
ვილად, თითქოს რაღაც უხილავი ძალა
გვიბიძგებს მისკენ“.

ამ სიტყვებით 1983 წელს რობერტ
სტურუამ განსაზღვრა „მეფე ღირის“ და-
დგმის მთავარი იდეა. 4 წლის შემდეგ გა-
ნსხორციელებულ სპექტაკლში კი პირველ
პლანზე ადამიანთა ცოდვებითა და უბიწოე-
ბით დანადგმული სამყაროს მოდელი გამო-
იკვეთა. იდეური ჩანაფიქრის გლობალური
მასშტაბების ფონზე ერთობ დაიჩრდილა
ღირი-ადამიანის ტრაგედია. რამაზ ჩხი-
კვაძის ღირი უფრო მის გარშემო მძინე-
ვარე ბოროტების — სამეფოს დემიურგად
აღიქმებოდა და ის უბედურებანი, რაც მას
თავს დაატყდა, ვერ გაუტოლდებოდა მის
მიერ დატრიალებული ტრაგედიის საშინელ
შედეგს — მის სამეფოში ნაგულისხმევი
ქვეყნიერების დაღუპვას.

„მაკბეტ“ რობერტ სტურუას ყველაზე
სრული ცდაა შექსპირის ტრაგიკული მასა-
ლის საფუძველზე ხორცი შესახსნ 1983
წელს დასმულ საკითხებს. ამ სპექტაკლში
ადამიანის სულიერი გადაგვარება და სიკ-
ვდილი აღიქმება არა ნაკლებ ტრაგიკულ
მოვლენად ვიდრე სამყაროს ჰიპოთეტური
ნგრევა და ვაცამტვერება.

თუ ჩვენ მოვხსნით ჰიესას მის „სლაპ-
რულ შრეს“, იმ „უხილავს“, რაც შექსპი-
რის მიხედვით თითქოსდა უბიძგებს მაკ-
ბეტს ბოროტებისაკენ, ეს მაინც არ მოაკ-
ლებს მას იმ პირად თვისებებს, რომლებიც
საკმარისად ძლიერი „ბიძგების“ შესაძლე-
ბლობას შეიცავენ — მის პატივმოყვარე-
ობას, მის ამპარტავნობას, რწმენას იმისა,
რომ ბრძოლაში გამარჯვება მას მეფობი-
საკენ გზას გაუხსნის, რაოდენ სისხლიანიც
არ უნდა გამოდგეს ეს გზა. აღქაჯებმა
მხოლოდ უწინასწარმეტყველეს მას დი-
დება, დაარწმუნეს, რომ მისი ფარული
ნატურები აუცილებლად აღსრულდება. მო-
მავალი „სერიული მკვლელობების“ გეგმა
ხომ მისი საკუთარი ქმნილებაა, ისევე რო-
გორც მისი განსხორციელების მეთოდები.
მაგრამ ჩაიდენს რა თავის პირველივე
მკვლელობას, იგი აღმოაჩენს, რომ ბრძო-

ლის კანონები მშვიდობისას არ მოქმედე-
ბენ, რომ ახლა იგი მკვლელობა მხოლოდ...
და თავის გადასარჩენად ბოროტების
გზა აღარა აქვს. მასში იღვიძებს სინდის-
ლი, სასჯელის შიში... იგი სრულ სიმარ-
ტოვეში რჩება თავისი სინდისის, თავისი
ოდესღაც ღირსეული წარსულის წინაშე.
ეს არ აძლევს მას საშუალებას დატკბეს
თავისი სისხლიანი გამარჯვებებით და მი-
უხედავად ამისა იგი უკვე ვეღარ ჩერდება,
ვერ სვამს წერტილს და სულ უფრო და
უფრო ღრმად იძირება „ბოროტების მო-
რევში“.

თუ შექსპირის მაკბეტს არც თუ ისე აღე-
ლევს საკითხი „იმქვეყნიური დასჯის“
შესახებ, ზაზა პაპუაშვილის გმირისათვის
კითხვა — თუ რა მოელის მას სიკვდილის
შემდეგ, „და მე სად გამეღვიძება?“ (რე-
ჟისორის მიერ ჩართული ფრაზა) ერთ-ერ-
თი ყველაზე მტკივნეული კითხვაა და ამით
სპექტაკლში კიდევ უფრო გაღრმავებულია
მისი დანაშაულისა და სასჯელის ზომა. სა-
კუთარი სისასტიკით შეცბუნებული, სინდი-
სის ქენჯნით დატანჯული, იგი მაინც ჯი-
უტად და მეთოდურად აგრძელებს საკუ-
თარ თავში ადამიანის ჩაკვლას. თანდათან
ნობით, თითქოს გემოს გაუგებსო, მასში
იღვიძებს ბოროტებისაკენ განსაკუთრებუ-
ლი, ახლა უკვე დაუოკებელი ლტოლვა.
თუმცა აღუქანის მკვლელობის შემდეგ იგი
თვითონ უკვე აღარ ისვრის ხელებს, მკვლე-
ლებს „ქირაობს“. ეს სცენა სპექტაკლში
ექსცენტრული რეპრიზის სტილშია გადა-
წყვეტილი. უნარული კონტრასტი აქ სრუ-
ლიადაც არ ნიშნავს ტრაგიკული სიტუაცი-
ის ფარისის განზომილებაში ვადატა-
ნას. იგი გმირის ცნობიერებაში მომხდა-
რი უკვე შეუქცევადი ზნეობრივი გა-
დაჯიშების აღქმას უმძაფრებს მაყურებელს,
მკვეთრად წარმოაჩენს ზღვარს ძველსა და
ახალ მაკბეტს შორის და გროტესკულ ფე-
რებსა და ფორმებში, თითქოსდა გამადიდე-
ბელი შუშის ქვეშ ცხადად დაგვანახებს თუ
რა ძალით იფეთქა ამ „ახალ“ ადამიანში
ბოროტმოქმედებისა და პირმოთნეობის ფი-
ნმა, რა ვირტუოზულად ფლობს იგი ახ-
ლა ადამიანთა მოთვინიერების, საკუთარ
„თამაშში“ მათი ჩათრევის აქამდე მიძინე-
ბულ ადლოსა და უნარს.

ამავე დროს, თავად ზაზა პაპუაშვილის თამაშში ფსიქოლოგიურად ზუსტად და თანმიმდევრულადაა წარმოჩენილი გმირის სულიერი დაკნინების პროცესი. სასცენო ქმედების მსვლელობაში იგი სულ უფრო და უფრო ნაკლებად მოგვაგონებს ყოფილ მაკბეტს — მამაც მეომარს, ლედი მაკბეტის მგზნებარე შეყვარებულს... თანდათანობით ქრება მასში ადამიანური ღირსების, სხვებისაგან გამორჩეულობის შეგრძნება. საკუთარი თავისადმი პატივისცემა, იქონიება რა ბოროტებითა და სიძულვილით, აგრესიული თვითდაპყვიდრებისაკენ სწრაფვით იცვლება.. და სულში გაჩენილი სიცარიელე ივსება შიშით, დაუცხრომელი შიშით, რომელსაც იგი ჯამბაზობით, ქვეშევრდომებთან ძმობიპობადა დაუფარავი ცინიზმით ნიღბავს. და თანდათანობით მის სულს ეკვეთება ყველაფერი ის, რაც ჯერ კიდევ რჩებოდა მასში ადამიანური — სინდისი, სიყვარული და ბოლოს შიშიც. მიიღებს რა კუდიანებისაგან „დაუსჯელობის სიკვლს“, იგი აღვირს ახსნის ყველა თავის ქვენა გრძობასა და ინსტინქტს.

კორნაციის სცენაში მის მედიდურ გამოსვლას პენდელი ახლავს. რიჩარდის „ამაღლებას“ ბახი უძღვდა. „ავე მარიას“ ქეშმარიტი სიღიადე აქ მოჩვენებითი სიღიადის ფარსულ სარჩულს ამხელდა. „მაკბეტში“ პენდელის მუსიკის მაყორული პანგები და გვირგვინის ბრქვეიალი ამ ზეიმისათვის გადახდილი ფასის ტრაგიკულ არათანაზომიერებაზე მეტყველებს და ადამიანური დაცემის სიღრმეს მიგვანიშნებს. აქვე ევენებიათი ქუდით მორთული მასხარა (დავით უფლისაშვილი) დაძრწის — მაკბეტის ერთ-ერთი ბოლო მონოლოგის გაცოცხლებული მეტაფორა, „ცხოვრება-ტაკიამასხარა...“ „სულელის ენით მოთხრობილი ამბავი“... უაზრო მანქვა-გრეხით იგი თავის ნამდვილ ფასს ადებს მის ფუჭად და უღირსად ვანვილილ ცხოვრებას. უფრო სახიერად ეს აზრი გამოიხატა სპექტაკლის II აქტში, მაკბეტის „ბედის გარდატეხის“ სცენაში. აქ მაკბეტი უკვე თვითონ წარმოადგენს მის მიერ შექმნილი პოეტური ტროპის ხილულ განსახიერებას. მთელი მისი სამფლობელო ჰაერში გაკიდებული ბალანსური ტახტის ზამამდე

არის შეკუმშული. მაგრამ თვითონ კიდევ ყოვლისშემძლე მაკბეტად თავს და, მიწასა და ცას შორის დული, კრულვასა და წყევლას თავის მოწინააღმდეგეებს. სწორედ აქ დაეწევა მას ცნობა ლედი მაკბეტის სიკვდილის შესახებ. აქვე გაიგებს იგი, რომ „ბიჩინამის ტყე“ დაიძრაო და, აქამდე ჩამკვდარი შიში გაღვიძება. ლედი მაკბეტის დაკარგვით აღძრული ტკივილი და „ამქვეყნიური დასჯის“ შიში მისი „გაღვიძების“ საწინდარი გახდება. იგი დაეშვება მიწაზე, ჩამოვა ტახტიდან, გადაბიჯებს კუდიანების მიერ შემოსაზულ „მაგიურ წარს“ და იმ მყარ ნიშნავს ადგამს ფეხს, რომელზედაც მაკბეტი-მკვლელის ბოროტომედებაზე პასუხს მაკბეტი-მეომარი აგებს.

„სიკეთე ძილშიც სიკეთეა“ მტკიცდებოდა 1993 წელს დადგმულ სპექტაკლში, კალდერონის „ცხოვრება-სიზმარში“. კუდიანებით მოგვრილ ძილში ჩადენილი ბოროტება ცხადშიც ბოროტებად რჩება, ოღონდ მის საზღაურად უკვე რეალური ფასის გადახდაა საჭირო.

„რიჩარდ III“-ში გმირის შინაგანი საწყარო ჩვენთვის მთლიანად ჩაკეტილი იყო. მხოლოდ შექსპირული ტექსტი ანიჭებდა მას პიროვნულ უპირატესობას. მის გარეშე იგი ივივე „კალიბრის“ მედროვედ აღიქმებოდა; როგორც ყველა მის გარშემო მყოფი — მოწინააღმდეგე და მომხრე. და იმარჯვებდა იგი იმიტომ, რომ სხვებზე უფრო მარჯვე, სასტიკი და ცინიკური აღმოჩნდა. მაგრამ მისმა ნამდვილმა ისტორიულმა პირველსახეებმა — დიდატირანებმა და დიქტატორებმა ადამიანთა მოდგმისადმი თავიანთი მიკუთვნების არაერთი უტყუარი მოწმობა დაგვიტოვეს. ეს ჩვენ საშუალებას გვაძლევს „შევვხოთ“ მათ ჩვენს წარმოდგენაში და დავრწმუნდეთ, რომ ისინი ცოცხალი ადამიანები იყვნენ და არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო მათთვის, ჩვენ ვიცით, რომ ნერონს თავის მსხვერპლთა ხილვები სტანჯავდა, რომ იონე მრისხანე დროდადრო მკაცრი თვითდასჯით ცდილობდა საკუთარი ცოდვების მონანიებას, რომ „პატარა კამრალს“ პერტოვ ენგიენელის სიკვდილი უშმაავდა სიცოცხლეს. შეიძლება ითქვას

სტალინის ღამისთევები თანამმართველემთან ერთად ასევე საკუთარ თავთან მართოდ დარჩენის შიშით იყო განპირობებული. და ამავე დროს ყოველი მათგანი უნიკალურ ადამიანურ ეგზემპლარს წარმოადგენდა.

რ. სტურუას „მაკბეტი“ საშუალებას გვაძლევს, ასე ვთქვათ, „ცოცხლად“ წარმოვიდგინოთ ფაქიზი სულიერი კონსტრუქციის მქონე, ტანჯული—ბოროტმოქმედის ისტორიაში ეს ძალზედ გავრცელებული ფენომენი. ამასთანავე სწორედ შექსპირის მაკბეტის „ეპილოგებში“ — მისი განუშეორებელი სულიერი სამყაროთი, მისი გამბედაობითა და რეფლექსიით, მის ცნობიერებასა და ქვეცნობიერებაში დაბუდებული ხილვებით — წარმოადგენდა სპექტაკლის შემქმნელთა მთავარ მიზანს. ზაზა პაპუაშვილის სამსახიობო ბუნების საფუძველს სწორედ გარდასახვის, გმირის სულიერი სამყაროს შეცნობისა და გათავისუფლების ნიჭი განაპირობებს. და სწორედ ამ უნარის გათვალისწინებით, მსახიობთან მკიდრო თანაზროვნებასა და თანამშრომლობაში იქმნებოდა რუსთაველის თეატრის „მაკბეტი“. მოქმედების ადგილისა და დროის პირობითობა, სპექტაკლის ირეალური „არე“ არც ერთი წამით არ არღვევენ გმირის სახის ფსიქოლოგიურ მთლიანობას, მისი სცენური განვითარების ლოგიკას, მის ადამიანურ დამაჯერებლობას. „კინკები“ და „აირდილები“, სპექტაკლი ეს სრულფასოვანი მონაწილენი, მაკბეტთან შეხებისას მისი, ძალაუფლების წადილით აღგზნებული გონების, მისი დაფარული ფიქრებისა და ფანტაზიის ნაყოფად აღიქმებიან. ყველაზე მკაფიოდ მათში აისახება მისი დაუძლეველი შიში, ქვეცნობიერი სწრაფვა — მოხსნას თავის სულს მისთვის აუტანელი ზნეობრივი ტვირთის მცირე ნაწილი მიიღოს და „გადააბრალოს“ იგი უხილავ, მასზე მძლავრად ზემოქმედ „თანამესაქმეებს“.

რაც შეეხება სპექტაკლის ფანტასმაგორიულ შრეს, იგი აქ თავისებურ ფილოსოფიურ „ზედნაშენად“ აღიქმება. სწორედ მასში ჩაქსოვილი ის მარადი, დღემდე ამოუხსნელი კითხვები, რომლებზედაც პასუხის გაცემა ბოლომდე ვერც შექსპირის დრომ შეძლო და ვერც ამ დრო-

ზე უფრო ხშირმა და გამოცდილმა დღევანდებლობამ. ეს კითხვები ეხება ჩვენს ყოფიერებას, ადამიანის სულის საფუძველს, ლოებებს, ამ სულის შეუცნობად კავშირებს იმ „სასწაულებრივ სამყაროსთან“, რომელიც, წმინდა ავეუსტინეს თქმით, ეწინააღმდეგება არა ბუნებას, არამედ ჩვენს — ძალზედ არასრულყოფილ წარმოდგენებს ბუნების შესახებ. კითხვების ეს კორიანტელი უნებლიეთ თვით მაკბეტსაც უსვამს კითხვას: კაცია-ადამიანი? სპექტაკლის მიხედვით პასუხი ერთნაირია: ქვეშაარტილად ადამიანია... და მთელი უბედურება სწორედ იმაშია, რომ იგი ადამიანია.

ფრედრიხ შელინგის თქმით, შექსპირი „მაკბეტში“ მრისხანე მსაჯულია და სჯის იგი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანს. ამ მხრივ ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი ყველაზე უფრო „შექსპირული“ სახეა მის წინამორბედ რუსთაველის თეატრის შექსპირულ გმირებთან შედარებით. მისი მამხილებელი არსი და მნიშვნელობა ხომ ძალზედ ახლოს დგას დიდი დრამატურგის ჩანაფიქრთან. შექსპირმა წარმოვიდგინა მაკბეტი მამაც, ბრძოლაში შეუპოვარ მეომრად, პოეტად, ფილოსოფოსად, დააჯილდოვა იგი უღრმესი სიყვარულის გრძობით და, აჩუქა რა ეს უიშვიათესი, ყოველ დროს ძვირად ღირებული პიროვნული თვისებები, სწორედ მათი საზომით განსაზღვრა მის მიერ ჩადენილი ბოროტების მასშტაბიცა და ამ ბოროტებისათვის მიზღვეული სასჯელის ზომაც. მაკბეტის საკუთარ თავთან ჰიდლიში, მის ყოყმანსა და ტანჯვაში მან დაგვანახა ის ურთულესი სულიერი მდგომარეობა, ის გარესამყაროსათვის დაფარული „ბალდამის დულიდი“, რომელიც, შესაძლოა, თან სდევდა არა ერთი მსოფლიო მანშტაპის ავაზაკის გამარჯვებას მისთვის ყველაზე საშინელ ქიმერაზე — სინდისის ქიმერაზე.

ადამიანმა, რომელსაც „სჯიან“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე, დაიჯერა, რომ მან სხვა ადამიანებზე ბატონობის უფლება მოიპოვა. ამიერიდან ყველაფერი ის, რითიც ბუნებამ ესოდენ უხვად დააჯილდოვა, ბოროტების კონტექსტში მოქმედი, სასტიკ და დამანგრეველ ძალად იქცევა. განსაკუთრებით კი მისი უმდიდრესი წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნარი, პოეტური

სასეპეზოა და მეტაფორებით აზროვნების ნიჭი, რომლის ბადალი შექსპირს არც ერთი მისი გმირისათვის არ უბოძებია. მაკბეტის შინაგანი ბუნების ეს მხარე სცენაზე ვლინდება არა მარტო მის გამძაფრებულ გერმანობაში, მის უნარში დინახოს ის, რაც სხვებისათვის უხილავია, არამედ იმაშიც თუ როგორი შთაგონებით „დგამს“ იგი თავის ბოროტქმედებს. ბენკოს, შემდეგ კი მაკდუფის ოჯახის მკვლელობა კემშარიტი აღმაფრებით აღსავსე „დადგმებია“. როგორც რეჟისორი იგი გარედან ყურადღებით ადევნებს თავალს მისი ჩანაფიქრის განხორციელებას და თავის სამსახიობო ნიჭსაც დადასტურებს მკიერე ეპიზოდში შეკრიკის პატარა, მაგრამ საპასუხისმგებლო როლის ბრწყინვალე შესრულებით.

მაგრამ ყველაზე საშინელ „მაქციად“, ბოროტების ყველაზე ქმედით შექმედ და სულისჩამდგმელ ძალად ამ სპექტაკლში სიყვარული გვევლინება. თანაც მთელი თავისი არსითა და გამოვლინებებით ნამდვილი სიყვარული.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი — ნინო კასრაძე — აქ კემშარიტად იდეალური წყვილია. მათი სულების უმჭიდროესი კავშირი მათ განსაკუთრებულ, ზოგჯერ უსიტყვო ურთიერთგაგებაში, ყველაზე ფარული და სანუკვარი სწრაფების მხოლოდ გუმანით გამოცნობის უიშვიათეს უნარშია წარმოჩენილი. ამ სიყვარულის სასცენო „დრამატურგიის“ შექმნაში რობერტ სტურუა შექსპირის სრულფაფეობანი თანაავტორია. პიესის ტექსტში და ტექსტის მიღმა მან ამოიკითხა შესაძლებლობა წარმოადგინოს, უფრო სწორად, გააცოცხლოს სცენაზე ნამდვილად უკიდევანო გრძნობა. თავის სცენურ ხორცშესხმაში ეს სიყვარული გმირების პირველი გამოჩენისთანავე იწვევს ასოციაციას მსოფლიო ლიტერატურისა და თეატრის უკვდავ შეყვარებულე-ბთან. იმისათვის, რომ რაც შეიძლება სრულად გამოხატოს მისი „არამიწიერი“ ბუნება, რობერტ სტურუა ქორეოგრაფიულ პლასტიკას მიმართავს, მის კანონიკურ ფორმებს (ქორეოგრაფი ვია მარღანია). ტექსტი რომ მოვამოროთ იმ სცენებს, სადაც გმირები ჯერ გვეგავენ და მერე ახო-

რიცელებენ ღუნკანის (დავით პაპუაშვილი) მკვლელობას და დავტოვოთ მხოლოდ პირაქტიური ნახაზი, ჩვენ მივიღებთ მკვლელ გამოხატველ, მძაფრი ექსპრესიით აღსავსე პიესის ქორეოგრაფიულ ვერსიას, თავისებურ „მაკბეტ-სუიტას“ (ამგვარი ვერსიები უკვე იყო განხორციელებული პინა ბაუშის, იოჰანეს კრეისნიკის მიერ...), რომელიც ყოვლისშემძლე და უძლეველ სიყვარულს განასახიერებს.

ამ სიყვარულის საუკეთესო ჟამი ბოროტმოქმედებისათვის განკუთვნილი დროით ამოიწურება. სიყვარული კებავს ბოროტებას, და ბოროტებიც თავის მხრივ ანიჭებს მას განსაკუთრებულ, თავდავიწყებამდე მიმყვან სიმწვავესა და გზნებას... და შემდგომში, ამ ორი ადამიანის ენება უკვე ვერასოდეს ვერ გამოხატავს იმ სრულ სულიერ ერთიანობას, რომელიც ღუნკანის მკვლელობის ღამეს მათი სისხლსმოწყურებული ხელების სათუთსა და უნაზეს ჩაკონებაში გამოიხატა... ფინალში კი ჩვენს წინაშე ოდესღაც უსაზღვრო გრძნობის ნამსხვრევებია მხოლოდ. მისი აჩრდილი რამდენიმე წამით ლედი მაკბეტის სომნამბულურ ხილვებში გაიფლავებს... ცდილობს რა მოაშოროს ხელებს უხილავი სისხლი, იგი ისევ მაკბეტს, მხოლოდ მისთვის ხილულს, ელაპარაკება, აშოშმინებს და ეალერსება... და ამავე დროს რაღაცას ეძებს, რაღაცის გასხენებას ცდილობს. და ეს რაღაც მაკბეტის ის წერილი აღმოჩნდება, სადაც იგი ცოლს კუდიანებთან შეხვედრის ამბავს ამცნობს... და იგი ხევის მას, ნაკუწ-ნაკუწ, თითქოს ამ ქმედებას შეუძლია გააბათილოს ყოველივე მომხდარი, მართლაც უკუღმა დაატრიალოს მათი ბედის ჩარხი და თავის საწყისს დაუბრუნოს იგი.

ბოროტსა და კეთილს შორის ტოლობის ნიშანი სპექტაკლში უძლიერესი აბერაციის ძალას იძენს... და არა მარტო ზნეობრივი ნორმებისა. დარღვეულია დროთა ჩვეული დინება... სიზმრები რეალობაში იჭრებიან, სინამდვილე ზმანებად იქცევა, ყოფნა-არყოფნად...

ამ გამრუდებულ რეალობაში ჩვეულებრივი სარდაფი ბოროტი ძალების სა-

პარპაშო საწამებლად გადაიქცევა; სასაცილო, მანქა ბებრუცუნები მოულოდნელად მხეცებივით დაკრეპენ ეშვებს და თავისი მძლავრი ენერგეტიკით ვაკეაღს აუბნევენ ბრძოლაში ნაცად მეომარს; სხვადასხვა დროსა და ადგილას მომხდარი ამბები ერთმანეთთან თანამოქმედების უნარს იძენენ. ერთ-ერთ ასეთ „დოქტრინაში“ მალკოლმი (თემიკო კიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტისათვის სამაგიეროს გადასახდელად ემზადებიან, მათი მოქმედების ადგილის გასწვრივ მდებარე სივრცეში კი სასჯელი მას თითქმის დაეწია: იქ შიშით, სინდისის ქენჯნითა და სიყვარულის დაკარგვით განგმირული ლედი მაკბეტის აგონია თამაშდება...

მაკდუფის (მალხაზ ქერივიშვილი) ცოლის (ლელა ალიბეგაშვილი) და შვილის (დავით იაშვილი) მკვლელობის სცენა თავისი ინტონაციურ-პლასტიკური და ემოციური წყობით თითქოსდა ორ ურთიერთგამომრიცხავ განზომილებაში აღიქმება — სინამდვილესა და კომპარულ ზმანებაში. სინათლის შუქი მხოლოდ სახეებს გამოკვეთს სიბნელიდან. მათ ფეხით თაყვი ორმო რაღაცას საშიშსა და ამპარზენს მალავს. დედა-შვილი უგრძობლად, მექანიკურად წარმოთქვამენ შექსპირულ ტექსტს „მოღალატე მამების“ შესახებ, მათი ყურთასმენა კი მთლიანად იმ სიჩუმისკენაა მიმართული, საიდანაც ისინი გრძნობენ რაღაც შემზარავი, ადამიანის გონებისათვის აღუქმელი ძალის მოახლოებას. უკანა პლანზე, ლურჯ ბურუსში მაკბეტის შავი სილუეტი მოჩანს. სცენა ნათდება, მაგრამ სიზმარს ბოლო არ უჩანს. მაკბეტი ახლოსა... აი იგი უკვე მათ წინაშე... მაკდუფის შიკრივად მოაჩვენებს თავს, მოუწოდებს მალე მოშორდნენ აქაურობას, და თითქოს იმავე წამს ჩნდებიან მკვლელები, ისეთივე როგორც „რიჩარდ III“-ში — მხიარული, საქმიანი, მარდი მკვლელები... და გინდა გაიქცე და გასაქცევიც აღარსად არის...

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“-სა და „მეფე ლირში“ მოქმედების ადგილი და დრო — კაცობრიობის ისტორიაა, დასაბამიდან დღემდე. რეჟისორის ნებით გმირები თავის სრულ მფლობელობაში

მოაქცევენ არა ინგლისს (რიჩარდი, ლირი მონდი), არა ბრიტანეთს (ლირი), არამედ მთელ სამყაროს და ამასთან ერთად მკვლელებს პოვებენ უფლებას თვითნებურად განსახლებრონ მილიონობით ადამიანთა ბედი. მათი „განსხვებისა“ შექსპირული პირველსახეებისაგან, სასცენო აქსესუარებისა და დეტალების სემანტიკური დატვირთვა ჩვენს წინაშე უსასრულო დროსა და სივრცეს „ხაზავდა“, სადაც წარსული და დღევანდლობა მოასწავებდა სავსებით წარმოსადგენ მერმისს.

„მაკბეტში“ დროთა კავშირი არ არსებობს. პიბერეალისტური სიზუსტით აღდგენილი იატაკქვეშეთი თავისი საკომუნიკაციო სისტემებითა და მილებით არაფერით განსხვავდება დიდი ქალაქის ასეთივე ცივი და ნესტიანი სარდაფ-თავშესაფრებისაგან თუ არა ალაგ-ალაგ მკრთალი სისხლისფერი ლაქები მის კედლებზე (მხატვარი მირიან შველიძე), ჩვენს წინაშე ის ადგილი, სადაც სიცოცხლეს, სხვის სიცოცხლეს, ივივე ფასი ადევს, რაც ავანსცენაზე ორმოში ჩაყრილ გაცვეთილ და ფუნქციადაკარგულ ძველმანებს. ლირისა და რიჩარდის განძარცვულ სამეფოებში მაინც იგრძნობოდა წარსულის ოდესღაც მწყობრი და პარმონიული სახე. „მაკბეტის“ სცენა-სარდაფს მესხიერება არ გააჩნია... სამომავლოდაც არაფერს გეკიპადის... სულიერების ყოველგვარ ნიშანს მოკლებული, ძალზე ცნობადი და კონკრეტული, იგი ამასთანავე თითქოსდა რეალობასთან მომიჯნავე, მისგან უხილავი კედლებით თავდაცული სამყაროა. სცენაზე ჩამოწოლილი თეთრი ამორფული მასა ირეალობის შეგრძნებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. და რა არის იგი? — სოლარისი? ადამიანზე ზემოქმედი კოსმიური გონება? ბირთვული ღრუბელი? ან შეიძლება ის მხამიანი ანაორთქლი, „ოზონის ხვერი“ რომ გააჩნდა ატმოსფეროში? მნიშვნელოვანია იგი არა მასში ჩადებული აზრობრივი ქვეტექსტით, არა ასოციაციათა უხვი კასკადით, რომელსაც თავის დროზე ბადებდა „რიჩარდისა“ და „ლირის“ სცენოგრაფიის ყოველი დეტალი, არამედ იმ უნებლიე სულიერი დღევით, საიდუმლოებასთან შეხებისას რომ დაგეუფლება, იმ, მხოლოდ ადღოთი და გუმა-

ნით ნაკარნახევი მიხვედრებით, რომლე-
საც ბადებს ჩვენში მისი ყოველი გარდა-
სახვა და ფერისცვალება, მისი სასცენო
სიერცეში არსებობის იდუმალი არსი, მისი
უხილავი კავშირი სასცენო ქმედების ყვე-
ლაზე მძაფრ და საბედისწერო კოლიზი-
ებთან.

სწორედ ამ, ბოლომდე გამოუცნობ ძა-
ლათან არის დაკავშირებული კუდიანე-
ბის დაბადებაც ამ სპექტაკლში. პირველ
სცენაში, ჯერ კიდევ მიწაზე გართხმული,
თითქოს უზარმაზარი გამკვირვალე გარ-
სით დაფარული ნაგვის შვავიაო, იგი მო-
ულოდნელად „ამოაგდებს“ თავისი შიგა-
ნიდან კონკეზში ვახვეულ, ვაუგებარი
სქესისა და ბუნების უცნაურ „სულდგმუ-
ლებს“... „დედაკაცები უნდა იყოს, მაგ-
რამ ეგ წვერი თითქოს სხვას მოწმობს“,
— ამბობს გაოცებული ბენკო შექსპირთან.
რ. სტურუას სპექტაკლში არანაკლებ გა-
ოცებულ ბენკოს შეეძლო ეთქვა: „მამაკა-
ციები უნდა იყოს, მაგრამ“... ყოველ
შემთხვევაში გიორგი გეგეჭკორისა და
ჯემალ დალანძის კუდიანთა მისა-
მართით. რაც შეეხება გურამ სა-
ლარაძის ეშმაკს — იგი აქ აშკარა ბერი-
კაცია, გუდიანი „ჯოჯო“, რომელსაც მისი
ძონძემისათვის სრულიად შეუფერებელი
აღბური ქული ახურაეს, ყურში კი მიხაკი
აქვს გარპობილი. ყოველივე ეს უნებლიე
ასოციაციას ბადებს ადამიანთა მოდგმის
დასაცინად და ასაგდებად საგანგებოდ გა-
მოწყობილ ვოლანდის ამაღასთან, იგივე
აზაზელოსთან, რომლის ისედაც უმცავსო
ფართომხრებიან პიჯაკს ზედა ჯიბეში
ჩაჩხერილი ნახევრადშემოდრღნილი ქათ-
მის ფეხი ამშვენებდა.

რომერტ სტურუას სპექტაკლში ბედი
მაკბეტის წინაშე წარსდგება არა „გრძნე-
ული დების“ ზღაპრული სახით, არამედ
სწორედ ადამიანური, დაკინებისა და გა-
დაგვარების განსახიერებით. და, ამავე
დროს, ეს მართლაც რომ უცნაური არსე-
ბანი (Weird Sisters) ჩვენს თვალში უფ-
რო სასაცილონი ჩანან, ვიდრე შიშის მო-
მგვრენი — თავისი სულელური ხითხი-
თითა და ჩიფჩიფით, მოულოდნელი პათე-
ტიკით, მედიდური პოზებითა და ჟესტე-
ბით, აშკარად თავის გემოზე შერჩეული
ხატოვანი ძონძებით... ზოგჯერ კი პატა-

რა მოხეტიალე დასაც მოგვაგონებენ, გა-
ნსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პროვიცი-
ელი ტრაკიკოსების მსგავსად მსცენებს
წინაშე „სათაგურის“ სცენას გაითამაშე-
ბენ — მისივე ყველაზე სანუკვარ ნატე-
რებს „გაახმოვანებენ“... „ეშმაკი თამა-
შობს ჩვენი“... და მის ფანტაზიას და
გამომგონებლობის უნარს ისევ ჩვენივე
ზნეობრივი სიბეცე და გაუთლელითა
კვებავს...

მაკბეტის პირველივე გამოჩენა სცენა-
ზე არაფრით ჰგავს „რიჩარდისა“ და
„ლირის“ გმირების ბრწყინვალე თეთ-
პრეზენტაციებს, რომლებშიაც უკვე თავი-
დაწვე იყო გამოსატული მათი არსი და
მათი შემდგომი მოქმედების სრული პრო-
გრამა.

მაკბეტი და ბენკო-ლევან ბერიკა-
შვილი — სცენაზე პირდაპირ ომიდან გა-
მოდიან „გამარჯვებულთა მარშით“, ბრძო-
ლითა და წარმატებით გატარებულნი...
„რა უცნაური დღე იყო, ერთდრო-
ულად კეთილი და ბოროტი“, — გაიხსე-
ნებს მაკბეტი.

„ბრძოლაში კეთილსა და ბოროტს შო-
რის ზღვარს ვერ ვაარჩევ“, — მიუგებს
ბენკო.

ბენკოს ეს ჩართული სიტყვები აზრობ-
რივად ერითმებიან III კუდიანის—გიორ-
გი გეგეჭკორის—მიერ წარმოთქმულ მაგი-
ურ ფორმულას: „კეთილსა და ბოროტს
შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“. ბენკოს
ნათქვამი ამ ფორმულის კიდევ ერთი, და-
მატებითი შემაღგენელია, — დასტური
იმისა, რომ გრძნეული არც თუ ისე სცო-
დავს. ადამიანმა ხომ თვითონ, მის გაუ-
რველად, უკვე შექმნა ასეთი ზღვარის გა-
რეშე არსებული „ზონები“. მაგალითად
ბრძოლის ველი... და მაკბეტიცა და ბენ-
კოც სცენაზე გამოსვლისთანავე ამ სიტყ-
ვის სრული მნიშვნელობით „ეფლობიან“
კუდიანების ხროვაში. აღქაჯებთან შეს-
ვედრა მაკბეტს არა მარტო გაუმავრებს
მის წადილს, არამედ გადატანილი კომ-
მარის რეალობის უტყუარ მტკიცებასაც
დაუტოვებს ხელში — ერთ-ერთი კუდიან-
ის საშინელ ნადავლს — „მეზღვაურის
ცერს“. ამ ტროფეის იგი თილისმასავით
ყელზე ჩამოიკიდებს, როგორც ამქვეყნად

მისი სრული დაუსჯელობის ბტკიცე ვა-
რანტს.

ამ სასტიკი მეტაფორის არანაკლებ სა-
სტიკო ვარიაციებს შემდგომში სპექტაკლის
შოქმედ გმირთა ბოროტი ხელები წარ-
მოგვიდგენენ. ისინი ასევე მოულოდბე-
ლად გაუცხოებისა და დამოუკიდებლად არ-
სებობის უნარს იძენენ, თითქოს სამოქმე-
დო იმპულსს ცნობიერებისათვის ჯერ კი-
დევე შეუცნობადი სიღრმებიდან ღებუ-
ლობენ... და ზოგჯერ სწორედ ისინი, პი-
რველები, გვიმხელენ გმირთა გულებში
ღრმად ჩამალულ ზრახვებს. ღუნკანის —
დავით ბაპუაშვილის — თვალები, მისი
სიტყვები კავდორისადმი გულწრფელი სი-
ბრალოდით არიან სავსე, მისი ხელები კი
ამ ღროს, თითქოსდა მისდა უნებლიეო.
ურიაკამი ჩაგდებულ გევამს ნავით სავსე
თხრილისაკენ მიაქანებენ... ლედი მაკბე-
ტისათვის სპექტაკლის დასაწყისში მისი
ხელები მისი თანამოაზრის არიან, მისი
სურვილის ყველაზე ერთგული შემსრუ-
ლებელნი. „სიცივის სცენაში“ კი იგი მათ
მტრებდ აღიქვამს, მათში მისთვის რაღაც
უცხო და შემზარავია ჩამალული... ღუნკა-
ნის მკვლელობის წინა სცენაში მაკბეტი
ყოყმანობს, საკუთარ სინდისს ებრძვის,
სასჯელი აშინებს — „ადამიანს ჯოჯოხე-
თშიც მოეკითხება“, — მისი ხელები კი
ნიიწვევენ კავდორის გევამსაკენ თიქოს
უნდათ დაეხმარონ მას დაძლიოს ზიზლი და
დარწმუნდეს, რომ „ნამდვილი შიში მარ-
თლაც არ არის ისე საზარი, ვით შიშის
ლანდი“. პირველ სცენებში მაკბეტის ში-
რა ყველაზე ხშირად სწორედ თავისი ზე-
ლებისკენ არის მიბჯრობილი, თითქოს ვერ
ცნობს მათ, თითქოს თვითონაც უკვირს —
რას სჩადიანო?... ხელები კი ვერ ითმენენ,
ჩქარობენ და თავისას სჩადიან ისევ და ისევ,
დაბოლოს მათ შორის სრული ვაკება და
თანხმობა დაიკვიდრებს და მაკბეტის
თვლებიდან ღიღი ხნით გაქრება საკუთა-
რი ქმედებით გამოწვეული გაოცება, შიში.
სპექტაკლის სიკვრე ჩვენთვის ხილული
საწამებლით როდი შემოიღარავლება მხო-
ლოდ... მის მიღმა ჩვენთვის უცნობი სა-
ყაროა და ეს სამყარო არც თუ ისე უიმე-
ლო და პირქუშია... იქ მაყურებლისათვის
უხილავი ღამეა, რომელიც ასე მოაჯადო-
ებს მკვდრეთით აღმდგარ ღუნკანს... იქ

ის ბუნებაა, რომელსაც ვერ მოსწყავებ
მზერას სასიკვდილოდ განწირული ბუნ-
კო... ზარის ხმაც ისმის... საღდაც
სტრინული
გინგლირთხაა

სცენაზე ჩამოწოლილი თეთრი ღრუბე-
ლიც — აუხსნილი და თვალბედიით — არც
თუ ისე მტრულადაა განწყობილი ადამი-
ანების მიმართ, როგორც ეს პირველი შე-
ხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს... მისი
„მეტამორფოზები“, უპირველეს ყოვლი-
სა, ადამიანთა ქმედებებითაა ნაკარნახევი.
იგი ხან მათი ანარეკლია, ხან კი „მსტვე-
რბლი“... სწორედ სცენაზე მომხდარის სა-
პასუხოდ იგი ხან სისხლით გაეირვდება,
ხან ნაღველით... ხან მრისხანე ზვაგივით
ჩამოწვება, ხან კი თითქოს შეცბაო, იკრუ-
ნჩხება, იკრუშება და გვიანტური მოღი-
უსკვივთ უხილავ ნიჟარაში ჩამალვას ცდი-
ლობს. იგი ჩვენგან დაფარული სიცოცხ-
ლითაა სავსე: სუნთქავს, ბორკავს, დრტკე-
ნავს... ზოგჯერ კი მის მრისხანე მრავალ-
სმიანიობას წვიმის ნელი ჩხრიალი შეერევა,
ფოთლების ჩურჩული...

„ეს არეული ჩვენი სამყარო ზოგჯერ
ისეთი უცნაურია, სიხმარს გვაკონებს,
იდუმალ სიხმარს... ნუთუ მთელი ჩვენი
ცხოვრება სიხმარია და გავლიძებით მთავ-
რდება მხოლოდ“ (სპექტაკლიდან: „ცხო-
ვრება — სიხმარი“, კალდერონი).

აქ კი სიკვდილიც ვერ იხსნის გმირებს ამ
ცხოვრება-სიხმარისავან. ღუნკანი, ბენკო,
ლედი მაკბეტი, თავად მაკბეტი სიკვდილის
შემდეგ ისევ უბრუნდებიან საქაოს, თით-
ქოს არც კი მოშორებიან.

მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი
გმირი სტურუას თეატრის უკვე ჩვეული პე-
რსონაჟია. ასეთი გმირი ან თვითონ „ელ-
სდგება“, როგორც „მეორედ მოსული“
ყვარყვარე, ან მისი საქმის გამგრძელებლე-
ბში „ცოცხლდება“ (პიტლერი „ასერ-
გასის ღღე“; რიჩარდი). „მაკბეტში“,
მლის რა ზღვარს სიკვდილსა და სიცო-
ცხლეს შორის, რევისორი პირველად
თავის შექსპირულ პრაქტიკაში, სამყაროს
გადარჩენის იმედს აღუძრავს მაყურებელს,
იმედს იმისა, რომ კულდინების მიერ დანა-
პირები „ზღვარის წაშლა“ შეიძლება ვერ
შედგეს... და ამ იმედის გამომხატველი
ხდება ასლა არა „უცხო წალკოტში“ მძი-
ნარე სერუანელი ჩვილი, არამედ უკვე ჩა-

მოყალიბებული ადამიანი, შექსპირის ყველაზე სისხლიანი და ცოდვით სავსე გმირი. სწორედ ამ მიზნით ეძლევა მაკბეტს იმის უფლება, რომ „გადააბიჯოს“ შექსპირული ფინალის ზღვარს, რათა რეჟისორის ნებით განსაზღვრულ წამებში გადაწყვიტოს სამყაროს ბედისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი — ადამიანის სულის გადარჩენის ან საბოლოო დაღუპვის — დილემა.

ამ დილემის გადაწყვეტაში „მაკბეტის“ ასაღვარდობაც მონაწილეობს, „სასტიკი მამების“ შვილები, მათი პოტენციური შეგირდები. „შვილებს“ ერთი მსახიობი დავით იაშვილი განასახიერებს. ფაქტიურად კი ეს ერთი სახეა. იგი ხან „ნაწვერდება“ ტრაგიკული სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად, ხან კი ისევ ერთიანდება, რათა ხაზი გაესვას მის ძირითად გამაერთიანებელ იდეას. ამ იდეის გაცნობიერებისას უნებლეთ იბადება ასოციაცია შექსპირის სხვა ტრაგედიის გმირთან (რომლის მამა ასევე მისივე მკვიდრი ნათესავის სელით იყო განგმირული) — ჰამლეტთან.

„საწყალი ბიჭი წიგნით ხელში“, — ასე უწოდა ჰამლეტს ვისპიანსკიმ. იან კოტმა, გაიძეორა რა ვისპიანსკის სიტყვები, დაუმატა, რომ ყველაზე მთავარი ის არის თუ რა წიგნებს კითხულობენ ყველა დროისა და ეპოქის ჰამლეტები...

სექტაკლში იგი თავიდანვე ჩნდება. კედელთან ზის, სხეებისათვის შეუმჩნეველი, და მუხლებზე წიგნი უდევს. დედოფალ მარგარეტს („რიჩარდ III“) შექსპირის ტომი ბედისწერის წიგნით პქონდა ხელაღმართული... შესაძლებელია, რომ ბიჭი აქ შექსპირის „მაკბეტს“ კითხულობს, უფრო სწორად სწავლობს... და ბევრი რამ, რაც სცენაზე ხდება მისი წარმოსახვის ნაყოფიც უნდა იყოს... იქნებ ამიტომაც გვანან მას ეს — მეომარი მამების — შვილები, რომ კიბავის დროს იგი უნებლავთ მათ თავისთავთან აიკვებეს; შეიძლება ეს ალქაჯებიც იმიტომ არიან ესოდენ შეუსაბამონი მათ ტრადიციულ ზღაპრულ იერთას, რომ ისინიც მის წარმოსახვაში შეიქმნენ, და მას კი არც თუ ისე სჯერა მათი არსებობისა. და საერთოდ საიდან, რომელი ნაფტალინის სუნით გაჟღერებული

ჯადოსნური სკივრიდან მოევლინებოდა სცენას ეს ყვავისჩვიკვის მამიდები... ეს ჩვენი ბავშვობის ქორწილებისა და ქვეყნის უცილობელი სტუმარნი. სწორედ მათგან აქვს ნასესხები ბებერ „ციცუნის“, ვიორჯი გეგაჭკორის კუდიანს — ეს ახალგაზრდული კეკლუცობა, მკვდრისფერი ფერუმარული და სისხლისფერი ტუჩსაცხებელი, ეს გაცვეთილი მარაო და ნახევრად გაპუტული ბეწვის გორჯეტი, ეს მუდამ რადისი ძებნა ძველ რედიკულში, რომელიც მხოლოდ მათთვის სანუკვარი წვრილმანებით — გაუკებარი დაბინძურების ფლაკონებითა და ვადაგასული რეცეპტებით იყო სავსე...

ყველაზე მკაფიოდ ჰამლეტის თემა იკითხება დონალბენისში, მეფე ღუნკანის უმცროს ვაჟიშვილში, ისტორიული მაკბეტის ძმისწულში. არდადეგებზე ჩამოსული სკოლიარის იერით, იგი მოლიანად გაუცხოებულია თავისი გარემოცვისაგან, და არა მარტო იერით — მათი სისხლიანი საქმეებისადმი დამოკიდებულებითაც (უკვე პირველივე სცენაში აჟღერებულმა „ბარაკამ“ თავიდანვე მიგვანიშნა ტახტისათვის მოქიშებთა მართლაც რომ ველურ სისასტიკეზე). კავდორის თენის ნეშთზე მკრეხელობის სცენაში მისთვის ერთნაირად ამაზრზენია ღუნკანის უღმობელობაც და აქამდე თვინიერი მალკოლმის უმეცარი გამხეცებაც. ჩვეული ენსტით იგი წიგნს შლის, რათა მოუნახოს ახსნა უფროსთა კეთილშობილებით აღსავსე სიტყვებსა და მათ უღირს ქმედებებს შორის აშკარა შეუსაბამობას და რომ ვერ მონახავს, იგი ფარად დამცინავ ღიმილს მოიშველიებს, შემდგომში კი არც მასხარობას თაკილობს. არც უკმებ, ზოგჯერ ცინიკურ სიცილს — ყველა დროის ჰამლეტების თავდაცვის ჩვეულ ატრიბუტიკას... და ყოველივე ეს მაინც ვერ მალავს მის შეცბუნებას მოულოდნელად წამდგარი სასტიკი რეალობის წინაშე.

მაგრამ როდესაც სისხლიან სამარცხეში მისი მამის გვამს ჩააგდებენ, იგი მისთვის უჩვეულო გამბედაობას შეიძენს. იგი განსეუ გადადებს წიგნს („სიტყვებს... სიტყვებს... სიტყვებს...“) და ხელში ხანჯალს აიღებს. მაგრამ ყოყმანმა აიტანა: „ცრემლი

ჯერ არ დაგეშადავბია“ .. იგი გაქცევას აირჩევს... და, როგორც კი ადვილს მოშორდება, სცენაზე ღუნკანის, მამის აჩრდილი გამოჩნდება.

ფლენსის ბედსაც სპექტაკლში „მამის აჩრდილი“ განსაზღვრავს. ცოცხალი ბენკო — მისთვის მხოლოდ მამა როდი იყო, არამედ პირველი მეგობარი, სიმამაცისა და კეთილშობილების მაგალითი, მესაიდუმლე. მისი მკვლელობის შემდეგ ფლენს პამლეტივით შექმლო ეთქვა: „ის კაცი იყო!“.

სასწაულით გადარჩენილები — ფლენსი და დონალბეინი სპექტაკლის ბოლოს ახალგაზრდა სივარდში „ერთიანდებიან“. იგი პირველი აღმართავს ხმალს მაკბეტზე. მის გეჰმასაც სამარცხეში გადაისვრიან, და, ისევე, როგორც სხვა მკვდრები, ისიც აღსდგება... და ახლა უკვე მასში სპექტაკლის ყველა „სისხლიანი ბიჭი“ იგულისხმება... იგი მოიხსნის დონალბეინის საყურეს, ახალგაზრდა სივარდის წითელ ყელსამაშს, ხავერდოვან ბერეტს და ხსსხასა ოთარ პერანგში დარჩენილი, ისევ წიგნს აიღებს ხელში, გულში მამის ქურთუკს ჩაიკრავს და დუმილით გაქვავდება ავანსცენაზე. მის ზურგს უკან კი, უფროსები „სამართლიანობის აპოთეოზს“ გაითამაშებენ, მორიგ სისხლიან კორიდას, რომლის მსხვერპლი ახლა — თვითონ მაკბეტია. სიტყვები, რომლითაც შეიძლება ბიჭის დუმილის „გახმოვანება“, უკვე წარმოთქვა ამავე სცენაზე მოხუცი ჩინელის ზურგზე მჯდომმა სერუანელმა ბიჭმა: „მომავალი შევლას ითხოვს!“

„რიჩარდს III“ მასხარას უიმედო მხერით თავდებოდა, „მეფე ლირის“ ფინალში მეფის სასოწარკვეთით აღსავსე თვალეში მხოლოდ ერთი რამ იკითხებოდა: „სხვა რაღა დარჩა — საუკუნო დუმილი მხოლოდ“.

მაგრამ „მაკბეტის“ ფინალში, დასასრულამდე რამოდენიმე წუთით ადრე მწიგნობარი ბიჭი მოულოდნელად ახალ გამოცანას შემოგვთავაზებს. „გასაღებ“ მის ამოსასხნელად სპექტაკლის დასაწყისში უნდა ვეძიოთ, იმ სცენაში, სადაც მეფის უმცროსი ვაჟი ასე თვალჩაიციებით აკვირდება გამარჯვებული ბიძის ქცევას და ზოგჯერ, თითქოსდა საკუთარი თავისთვის შეუმჩნე-

ვლად, მის მოძრაობებსაც კი იმეორებს. „გასაღებად“ მისი თითქოსდა ბავშვური, გვირგვინით თამაშით გამოგვადგება, მარცხენა სპექტაკლის მისი მომენტიც, როდესაც დონალბეინი ფრთხილად და მოკრძალებულად გაიტანს სცენიდან ამ ნიშნის მეფური ღირსებისა... დიასაც, „ბიჭმა წიგნით ხელში“ ადგილად შეიძლება აირჩიოს „ემმაკის მოწაფეობა“. ასეთ შემთხვევაში მისი მაძიებელი გონება, მთელი მისი ცოდნა, მისი მწიგნობრობა — ის სიკეთე, რომელიც მას ღმერთმა არგუნა — უზარმაზარ დამანგრეველ ბოტენციას შეიძენს. ის „აჩრდილები“ და „კუდიანები“, რომლებსაც იგი საშველად მოიხმობს, არამც თუ მთლიანად გააიგივებენ კარგსა და ცუდს, არამედ, საერთოდ დააფიქვებენ აღამიანებს, რომ ზღვარი მათ შორის ოდესღაც არსებობდა... ანდა როგორ უნდა შეძლო შეინარჩუნო გრძობათა სიფაქიზე, „უძაწილური სიწმინდე გონებისა“, როდესაც შენს გარშემო ბედნიერების ცნება მხოლოდ ძალასა და ძალაუფლებასთან არის გატოლებული... სწორედ ეს, სპექტაკლის დასაწყისში წარმოჩენილი, მკრთალი, თითქმის უჩინარი, „რიჩმონდისეული“ იოსტარი დონალბეინისა „გამოეყოფა“ ფინალში თეთრპერანგიან ტრაგიკულ ბიჭს. სწორედ იგი და არა ვინმე სხვა, დაუდგება წინ მაკბეტის „აჩრდილს“ და არა იმისათვის, რომ ბრძოლაში გამოიწვიოს... იგი მზადაა მონაწილე გახდეს „აჩრდილის“ მიერ დაკეცილი „სასწაული თამაშის“. მაკბეტის ფერხაით ბურთის ფორმის თეთრი საგანია... იგი უკვე არაერთხელ უსროლიათ თხრილში — ჯერ როგორც კავდორის, შემდეგ როგორც თვით მაკბეტის მოკვეთილი თავი... და ბიჭიც ელოდება, მოუთმენლად... იგი დგას, როგორც მოთამაშე, რომელიც მზადაა მიიღოს ფეხით ბურთი... ადამიანთა თავებთ, ადამიანთა სიცოცხლით თამაშს ბოლოს თვითონ მაკბეტი დაუდებს. ბურთი ადგილზე რჩება... „აჩრდილის“ სინდრომი აღარ იმოქმედებს... და ახალი რიჩმონდიც არ შედგება. ბოროტების „ჯაჭვური რეაქცია“ შეწყდა... ყოველ შემთხვევაში ამ სპექტაკლში... შეწყდა იმის გამო, რომ თვითონ ადამიანმა არ მოინდომა... თვითონ ადამიანმა დასვა წერტილი...

ფრანგი „წყვეული პოეტის“ გრაფ დე ლატრემონის „მალდორორის სიმღერებში“ ვკითხულობთ:

„ტიუილრის ბაღში ყვავილების, ფერადი ფარნების და ბავშვების აურზაურის ფონზე მალდორორი, ყოვლისშარამყოფელი ბოროტების განსახიერება, რვა წლის ბიჭს მოძღვრავს: იყავი ყველაზე ძლიერი და ყველაზე ეშმაკი... მაგრამ, იცოდე, გამარჯვება თავისით არ მოდის. სისხლისა და სოცევა-გლეტის გარეშე ომი არ გამოვა, ომის გარეშე კი გამარჯვებას ვერ მოიპოვებ... სახელი რომ გაითქვა, სისხლის ზღვაში უნდა ისწავლო ცურვა. სიყვარული და გამარჯვება ყველაფერს გააძარტლებს, და ვინ იცის, იქნებ მერე, შენისთანებზე მაღლა რომ დადგები, შენ მათ იმდენივე სიკეთეს მოუტან, რამდენიც აქამდე ბოროტება მოუტანე“.

ბავშვი აცრემლებული გარბის... და მალდორორიც უცებ შეშინდება. მას შეაშინებს ის, თუ რა მოყვება მის სიტყვებს, რომ ყველაფრის თქმა ვერ მოასწრო და ბიჭს სულში მხოლოდ ბოროტება ჩაუნერგა. „ღმერთმა ჰქნას, — ფიქრობს იგი, — რომ დედის ნახმა აღერსმა ცოტაოდენი სიმშვიდე მაინც მოპყვაროს მის აფორიაქებულ სულს“...

თუ მალდორორს შეეშინდება... თუ მკენეტი დაინდობს ბავშვის სულს...

შექსპირთან კუდიანების სიტყვებში მკაცრი იმპერატივია „სიკეთე ბოროტებაა, და ბოროტება — სიკეთე“ (fair is foul, and foul is fair). მასთან ამ ნათქვამს ჯადოსიტყვის ძალა აქვს, რომელმაც კუდიანების სურვილით უნდა არიოს ერთმანეთში ეს ორი ზნეობრივი ცნება და ისევ მათთვის სანუკვარი ქაოსი გაამეფოს დედამიწაზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ამ სიტყვებს თავისებური ელფერი ეძლევათ: „ბოროტსა და კეთილს შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“. ეს არ არის შელოცვა. ეს სამყაროს მდგომარეობით ნაკარნახევი ძალზე რეალური შესაძლებლობის კონსტატაციაა. ერთი კუდიანი ამას რწმენით წარმოთქვამს, მეორე კი კითხვის ნიშანს უსვამს. ეს „ნიშანი“, ეს „ორაზროვნება“ ბოლომდე მიყვება სპექტაკლს და ღრმა ფიქრსა და განსჯაში გვიძირავს... პასუხი სომ ჩვენსია...



თეატრისა და საზოგადოების ურთიერთობა, სოციალურ მოვლენათა განვითარება და ამიტომ მისი კვლევა მრავალი ასპექტით უნდა წარმოებდეს. საკუთრივ თეატრალური ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებათა გარდა ამ საკითხს სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული, ეკონომიკური თვალსაზრისით სჭირდება განხილვა.

მაყურებლის პრობლემა მუდამ იდგა თეატრის წინაშე, მაგრამ იგი ადრე, XX ს. დასაწყისამდე, არ გამხდარა სოციალური კვლევის ობიექტი, ვინაიდან მათ შორის არსებული კავშირი მდგრადი იყო, თეატრს წამყვანი ადგილი ეკავა საზოგადოების ცხოვრებაში.

თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობების რღვევა იმ საერთო ტენდენციების გამოხატულებაა, რასაც განიცდის თანამედროვე საზოგადოება. ეს არც მხოლოდ თეატრის ბრალია და არც მაყურებლის. თუმც ორივე მხარეს მიუძღვის ამაში წვლილი. მას ობიექტური მიზეზები განაპირობებენ, რომლის კვლევა და გაანალიზება აუცილებელია თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის.

თეატრის სოციოლოგიამ ერთობლიობაში უნდა შეისწავლოს ის პროცესები, რომლებიც განვითარების თეატრალური ხელოვნების როგორც წარმოებას, ასევე მოხმარებას. მან უნდა შეისწავლოს თეატრისა და საზოგადოების ის კომპლექსური ერთიანობა, რომლის გარეშეც თეატრალური ხელოვნება დაკარგავს აზრს. უნდა იკვლიოს ის შემოქმედებითი თუ არაშემოქმედებითი ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებენ ამა თუ იმ სახის თეატრის არსებობას მოცემულ საზოგადოებაში და მის ზეგავლენას მაყურებლის იდეურ-ესთეტიკურ ჩამოყალიბებაზე. თეატრის სოციოლოგიის მიზანია შეისწავლოს თეატრის ცხოვრება საზოგადოებაში და საზოგადოებისა — თეატრში. თეატრის სოციოლოგიური კვლევის გაღრმავება და გაფართოება საშუალებას გვაძლევს

რუსთაველის სახელობის

თეატრი—1995-2000 წ. წ.

(სოციოლოგიური კვლევის შედეგები)

გულიკო ჯაპაზვილი

უფრო ზუსტად ჩამოვყალიბებთ მეცნიერული კვლევის ობიექტი. შეისწავლიან რა ისეთ სპეციფიკურ საკითხებს, როგორცაა სპექტაკლის მხატვრული ღირსება, მისი შეფასება კრიტიკის მიერ, პოპულარობა (ან არაპოპულარობა) სხვადასხვა მაყურებელში, სხვადასხვა სოციალურ-დემოგრაფიული ჯგუფის მაყურებლის განსხვავებულ დამოკიდებულებას სპექტაკლის მიმართ, მათი აღქმის თავისებურებებს, შემოქმედების ეფექტს, თეატრალური ხელოვნების იდენტურ-ესთეტიკურ თუ სოციალურ-ეკონომიკურ მახასიათებლებს და ა. შ. სოციოლოგებისათვის აუცილებელი გახდა ყველა ამ ასპექტის ერთ ცნებაში ინტეგრირება. ასეთი ცნებაა „თეატრალური ცხოვრება“, რომელიც მოიცავს საკითხთა მთელ კომპლექსს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თეატრის სოციოლოგია არ დაიყვანება მარტოდენ მაყურებლის შესწავლაზე, რა თქმა უნდა, უნდა ვიცოდეთ, ვინ არის ეს მაყურებელი, რა მოსწონს, რა აღელვებს, რა ინტერესები ამოძრავებს, მაგრამ ამავე დროს არ შეიძლება მაყურებელი შევისწავლოთ თვით თეატრალური პროცესისაგან დამოუკიდებლად, ცალკეული თეატრის შემოქმედებითი პროცესების გაუთვალისწინებლად.

თეატრალური კოლექტივი უნდა განვიხილოთ, როგორც ჩამოყალიბებული სოციალური ჯგუფი. მხოლოდ ამ გზით შეგვიძლია შევისწავლოთ იგი, როგორც გარკვეული შემოქმედებითი მრწამსის კოლექტივი და განვიხილოთ თეატრსა და მაყურებელს შორის არსებული კავშირის სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლები.

მსახიობი და მაყურებელი პირისპირ ხედებიან ერთმანეთს. უშუალოდ მსახიობი ესაუბრება მაყურებელს იმ უამრავი პრობლემის შესახებ, რაც მას დღეს აღელვებს. ეს მაყურებელი კი მკვეთრად განსხვავდება თუნდაც 10 წლის წინანდელი მაყურებლისაგან. რა უბედურებამ არ გადაიარა ამ დროის მანძილზე ამ მაყურებლის თავზე... უამრავმა პოლიტიკურმა, სოციალურმა თუ ეკონომიკურმა კრიზისებმა სრულიად შეცვალეს ადამიანთა ფსიქიკა, გადააფასეს ღირებულებანი...

მსახიობი თვით არის წევრი საზოგადოებისა. ისიც ჩვეულებრივი ადამიანის ცხოვრებით ცხოვრობს და ცხოვრებისეული კატაკლიზმები მას, როგორც სოციალურად დაუცველ ფენას, მთელი სიმწვავეით დაატყდა.

„თეატრი არის ნაყოფი საზოგადოების თვითშემოქმედებისა, მასის მოღვაწეობისა და ამრიგად ყოველად შეუძლებელი“

ლია მისი (თეატრის) ავ-კარგიანობა მკიდროდ არ იყოს დაკავშირებული საზოგადოების ავ-კარგიანობასთან... თეატრიც საზოგადოებრივ ცხოვრებასავით იძულებული იყო ხან ძირს, ხან მალლა მოქცეოდა დროთა ვითარებას — წერდა ჯერ კიდევ ერთი საუკუნის წინ ვალ. გუნიო.

დროთა ვითარებამ კი კვლავ ძირს დასცა საზოგადოება. პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური კატაკლიზმებისაგან განაწამები ხალხი მხოლოდ თავის გადარჩენას ლამობდა. დანიგრა ათეული წლებით ნაშენები საზარელი, მაგრამ შეჩვეული და შესისხლობრცეული სამყარო. ამ ნგრევაში ქართულ თეატრს ერთი უპირველესი როლი მიუძღვის. 60-80-იანი წლების სპექტაკლებმა შეამზადა საზოგადოება იმისათვის, რომ ტოტალიტარული, დესპოტური ხელისუფლების ნგრევა გარდაუვალა. უძრობისა და მკაცრი ცენზურის პირობებშიც კი სცენიდან ისმოდა სიმართლე არსებულ სინამდვილეზე. თეატრის მოღვაწენი ბარკადებზე და მიტინგებზე არ იდგნენ, მაგრამ მათ მარცვალ-მარცვალ მოქონდათ ადამიანთა ცნობიერებამდე ის, რომ ეს ქვეყანა წარმავალია, მას მომავალი არ უწერია. თეატრი თავისი ენით, სახიერად ამბობდა ამას.

სანავგიდან ამოდიოდა და ხალხის ბრბოს უერთდებოდა ყვარყვარე, რათა თვითმარქვია დიქტატორად მოვლინებოდა ქვეყანას (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“). თავისუფლებისაკენ მოგვიწოდებდა ლელთ-ლუნია, კომუნისტებისა და ფაშისტების საერთო იდეოლოგიაზე მიგვანიშნებდა „ას ერგასის დღე“. ჯაყოს ველური ინსტიტუტები ანადგურებდა სილამაზეს, კეთილშობილებასა და პარმონიას, ძლიერი ინგლისი ტორტმანებდა, ირყეოდა რიჩარდის ძალაუფლებისაკენ ავადმყოფური სწრაფვის გამო და ბოლოს თავზე გვენგრეოდა ბუტაფორული, შეკაწიწეული სამყარო „მეფე ლირში...“

თეატრი მაცურებელთა ცნობიერების გამოფხიზლებას, შტამპებისა და კერპე-

ბის გარეშე ცხოვრებას ასწავლიდა, არა დიდაქტიკური. პლაკატური მეთოდებით, არამედ ალეგორიული, თეატრული გამომსახველობითი ხერხებით. სწორედ ამიტომაც თეატრი სკოლა — მაცურებელი თავისუფალ აზროვნებას შეაგუოს. ევენ იონესკოს ეკუთვნის ასეთი პარადოქსი — „თეატრი უსარგებლოა, მაგრამ აუცილებელი“, რომლის აზრსაც იგი ასე განმარტავდა. „თეატრი არავის და არაფერს არ ემსახურება. იგი თავისუფალია ყველანიური მოვალეობისა და პასუხისმგებლობისაგან. მაგრამ სწორედ ეს მისი თავისუფლება აუცილებელი ხალხისათვის, რათა დაეხმაროს მას მოიპოვოს საკუთარი სული თავისუფლება“.

ხელოვნებამ, თეატრმა გაუსწრო დროს და იწინასწარმეტყველა „ქვეყნის დაქცევა“. ამ მსხვერველს უდიდესი მსხვერპლი მოჰყვა, ფიზიკურიც და სულიერიც. მაცურებელს თეატრისათვის აღარ ეცალა. თეატრს არსებობა გაუქირდა. სახელმწიფო ბიუჯეტზე უზრუნველად მყოფი თეატრები შემოქმედებითა და ეკონომიკურმა კრიზისმა მოიცივა. თეატრში არ იყო ელემენტარული პირობები მუშაობისა. არ იყო შუქი, გათბობა, ტრანსპორტი, ხელფასი, არ იყო მაცურებელი. მაგრამ მიუხედავად ამისა, არც ერთ თეატრს მუშაობა არ შეუწყვეტია. მართალია იშვიათად, მაგრამ სპექტაკლები მაინც იმართებოდა. თეატრი ცდილობდა კვლავ საზოგადოების ცხოვრებით ეცხოვრა. ეს ათი წელი, შეიძლება ითქვას, იყო გარდამავალი პერიოდი საზოგადოებისა და თეატრის ცხოვრებაში.

თეატრი ეძებდა, იმეორებდა უკვე მიღწეულს, ცდილობდა ეპოვა ახალი გზები მაცურებელთან ურთიერთობისა. ამ პერიოდში იყო ცალკეული გამარჯვებები, მაგრამ სკარბობდა წარუმატებლობა. უკანასკნელ წლებში თბილისის ვერცერთმა თეატრმა ვერ შესძლო გავთვალისწინებინა საზოგადოების მკვეთრი ცვლილება, ვერ უჩვენა მას ჭეშმარიტად საინტერესო წარმოდგენა. ერთ ხანს ყველა თეატრში შეიმჩნეოდა

შემობრუნება, ეროვნული დრამატურ-
გისაკენ, მცდელობა, აქტიური მონაწი-
ლეობა მიეღოთ ეროვნულ მოძრაობა-
ში, თუმცა გავვიკირდება იმის თქმა, რომ
რომელიმე თეატრმა შეასრულა ეს მი-
სია. სამწუხაროდ, თეატრი და მსაყურე-
ბელი სხვადასხვა ცხოვრებით ცხოვ-
რობენ.

ამ ბოლო დროს შეინიშნება მსაყურე-
ბლის შემობრუნება თეატრისაკენ. სპე-
ქტაკლები უკვე ცარიელ დარბაზებში
აღარ თამაშდება. მაგრამ თუ თეატრმა
ვერ შესძლო მსაყურებლის დაინტერე-
სება, მისთვის საჭირობოროტო პრობლე-
მების წარმოჩენა. თუ არ შედგა დია-
ლოგი, თეატრი ისევ დაკარგავს მსაყურე-
ბელს და ამის საშიშროება ნამდვი-
ლად არის.

საქართველოს შოთა რუსთაველის
სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
ინსტიტუტის სოციოლოგიისა და შემო-
ქმედებითი ფსიქოლოგიის ლაბორატო-
რიის თანამშრომლებმა შეისწავლეს რუ-
სთაველის თეატრის მუშაობა 1995-
2000 წ-ში. ჩვენი მიზანი იყო კომპლუ-
ქსურად შეგვესწავლა თეატრის მუშა-
ობის ყველა ასპექტი — სარეპერტუა-
რო პოლიტიკა, დოკუმენტური მონაცე-
მები, მსაყურებლის დამოკიდებულება
თეატრისადმი, კრიტიკა თეატრის შესა-
ხებ, აგრეთვე შეგვესწავლა რუსთავე-
ლის თეატრის კოლექტივი, როგორც
გარკვეული სოციალური ჯგუფი. გავე-
რკვია რა ხდება დღეს თეატრში. შეს-
წევს კი ძალა თეატრს დააკმაყოფილოს
საზოგადოების მოთხოვნები, გამოხა-
ტავს თეატრის პოლიტიკური თუ იდეო-
ურ-ესთეტიკური მრწამსი მსაყურებლის
ინტერესებს, ან არის თუ არა თეატრში
სათანადო პირობები მუშაობისათვის.
რას ფიქრობენ ყოველივე ამის შესახებ
ისინი, ვინც ქმნიან წარმოდგენას, გავე-
რკვია იქ მოღვაწე შემოქმედთა ინტე-
რესები და მოთხოვნილებანი, რა აწუ-
ხებთ, რა აღელვებთ და როგორ ესახე-
ბათ თეატრის ხვალისდელი დღე. ყოვე-
ლივე ამის გაანალიზების გარეშე შეუ-
ძლებელია თეატრს მაღალი მოთხოვ-
ნები წაუყენო.

გადავხედოთ როგორ გამოიყურება ამ
წლებში თეატრის რეპერტუარი, არსე-
ბობს თუ არა რაიმე სახის სარეპერტუა-
რო პოლიტიკა, რომლის გარეშე თეატ-
რის ნორმალური ფუნქციონირება წარ-
მოუდგენელია. ამ ხუთი წლის მანძილ-
ზე თეატრმა მსაყურებელს შესთავაზა 17
ახალი წარმოდგენა. I სეზონში (1994-
95 წ. წ.) — 7, II — 2, III — 4, IV — 4,
ხოლო მეხუთეში — 1, როგორც ვხე-
დავთ, პირველ სეზონებში ინერციით
გრძელდება ძველი თეატრალური სე-
ზონებისთვის დამახასიათებელი პრემი-
ერათა სიმრავლე, შემდეგ კი იგი იკ-
ლებს, ხოლო 1999 და 2000 წ. მხოლოდ
თითო ახალ დადგმას სთავაზობს მსაყურე-
ბელს (ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადა-
მიანი“ და შექსპირის „როგორც გენე-
ბოთ ანუ მეთორმეტე ღამე“). ამასთანა-
ვე ნათლად გამოიყვება, რომ არავი-
თარი საკოორდინაციო მექანიზმი, სის-
ტემა თეატრს არ გააჩნია, და „შიდა სა-
თეატრო ცხოვრება“ თვითდინებაზეა
მიშვებული. ერთი კი ნათელია — თე-
ატრს სახელმწიფოსაგან ავტონომია
აქვს მინიჭებული და ამიტომაც ანგა-
რიშწორების ვალდებულებისაგან სა-
ხელმწიფოს წინაშე იგი განთავისუფ-
ლებულია, უფრო ზუსტად, მან თავად
გაითავისუფლა თავი. იგი არც პრემიე-
რათა რაოდენობას იღებს მხედველობა-
ში, როგორც მსაყურებლის მოზიდვის
აპრობირებულ ფორმას. თუ გავითვა-
ლისწინებთ იმას, რომ თეატრის პოტენ-
ციური მსაყურებელი მოსახლეობის
მხოლოდ 10-12% შეადგენდა (რაც ახ-
ლა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვნად შე-
მცირდებოდა), ადვილი წარმოსადგე-
ნია, რომ ახალი სპექტაკლების სიმცირე
პროპორციულად მსაყურებლის შემცი-
რებას იწვევს. თეატრის ხელმძღვანე-
ლობა ამას ვერ ან არ ითვალისწინებს.
ამ ვითარების ერთ-ერთ მიზეზად შეიძ-
ლება ფინანსების ნაკლებობა, მცირე
სადადგმო ხარჯები დეფისახელოთ, მაგ-
რამ მხოლოდ ამით არ შეიძლება ავხს-
ნათ თეატრის უმოქმედობა. მცირე სა-
დადგმო ხარჯებიც შეიძლება მიზანშე-
წონილად გამოიყენოს თეატრმა და აქ-

ტიური შემოქმედებითი ცხოვრებით იცხოვროს.

უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა — თეატრის ხელმძღვანელობამ ვერ შესძლო დამოუკიდებლად ცხოვრება. მისთვის საკუთარი გზის გაკვლევა საბაზრო ეკონომიკის პირობებში უფრო რთული აღმოჩნდა, ვიდრე პოლიტიკურ ცენზურასთან ბრძოლა.

აღნიშნულ სეზონებში თითო ახალ წარმოდგენას დგამს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა, ხოლო დანარჩენ სპექტაკლებზე მიწვეული იყვნენ რეჟისორები (თუმც ბოლო ორი წლის განმავლობაში ეს მიწვევები აღარ განხორციელებულა და მხოლოდ რობერტ სტურუას თითო ახალი წარმოდგენა ნახა მაყურებელმა). ეს მიწვეული რეჟისორები არიან: გოგი ქავთარაძე, მედეა კუჭუხიძე, ოთარ ევაძე, ანდრო ენუქიძე, დავით საყვარელიძე, ბექა ქავთარაძე, გოგი თავაძე, გოჩა კაპანაძე, რეზო ჩხაიძე.

სრულიად გაუგებარია, რა პრინციპით ირჩევენ ეს რეჟისორები დასადგმელ პიესებს, როგორც ირკვევა, თვით რეჟისორს მოაქვს პიესა და არავითარი განხილვა, მათი შერჩევის არავითარი კრიტერიუმი თეატრს არ გააჩნია. რა თქმა უნდა, არც ერთი რეჟისორი არ არის დაზღვეული იმისაგან, რომ სპექტაკლი არ შედგეს, მაგრამ რა კრიტერიუმით იქნა შერჩეული რუსთაველის თეატრში დასადგმელი პიესები, რომლებიც არც თავისი პრობლემატიკით, არც მხატვრული ღირებულებებით, არც აქტუალური თემატიკით, არ შეესაბამება რუსთაველის თეატრის იდეურ თუ ესთეტიკურ მრწამსს (თუ ასეთი რამ კიდევ არსებობს), არც თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნებს. ამ წლებში დადგმული სპექტაკლების უმრავლესობა იმავე წელს მოიხსნა რეპერტუარიდან. ესენია:

ლ. გერშის — „ეს თავისუფალი პეპლები“ (რეჟ. დ. მღებრიშვილი).

კობურნი — „ვეთამაშობთ ჭინს“ (რეჟ. ო. ევაძე).

სლეიდი — „წელიწადში ერთხელ“ (რეჟ. რ. ჩხაიძე).

ლევინი — „პირდაღებულნი“ (რეჟ. დ. საყვარელიძე).

სამსონაძე — „იქ სადაც ღვარად მოედინება“ (რეჟ. გ. თავაძე).

ა. ნიკოლაი — „მაცდური“ (რეჟ. რ. ჩხაიძე).

ან. ენუქიძე — „ქალები ნისლში“ (რეჟ. ან. ენუქიძე).

რ. კლდიაშვილი — „შორაპნელი ქალბატონები“ (რეჟ. მ. კუჭუხიძე).

ეს სპექტაკლები ხომ თავიდანვე იყო განწირული. რეპერტუარს შემორჩა თითქმის მხოლოდ რ. სტურუას სპექტაკლები (რამდენიმე გამონაკლისის გარდა). სწორად წერს ერთი რეცენზენტი — „აქ ერთ გულწასულ სპექტაკლს მეორე ცვლის, მეორეს მესამე და გამკითხავი არ არის“ („ქართული თეატრის დღე“, 1999 წ.).

უმეტესად სპექტაკლზე მუშაობა ასე მიმდინარეობდა: რეჟისორს მოაქვს მისთვის სასურველი პიესა და იწყებს რეპეტიციებს, ხოლო შემდეგ სარეპეტიციო პროცესში ერთვება რობერტ სტურუა. თეატრში ხომ მხოლოდ ერთი რეჟისორია — სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა. არ არსებობს სხვა რეჟისორი ან რეჟისორთა გუნდი, ან სამხატვრო საბჭო, რომელიც იქნება სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამოაზრე და ისინი ერთად იზრუნებენ თეატრის შემოქმედებით, ადმინისტრაციულ პრობლემებზე, მათ შორის რეპერტუარზე და დასის პროფესიულ დაოსტაბეზე. რობერტ სტურუას ხშირად იწვევენ დადგმებზე საზღვარგარეთ, იგი სამი-ოთხი თვით და ზოგჯერ მეტი ხნითაც ტოვებს პოსტს. ასეთ შემთხვევაში ვინ ხელმძღვანელობს თეატრს, ვინ არის პასუხისმგებელი იმაზე, რომ თეატრში შემოქმედებითი პროცესი აღარ მიმდინარეობს, გაუგებარია. თეატრის დირექტორი ადმინისტრაციულ-ფინანსურ მხარეს განაგებს, შემოქმედებითი საკითხების მოგვარება მას არ შეუძლია.

რუსთაველის თეატრი აკადემიური, სარეპერტუარო თეატრია საკმაოდ დი-

დი, სტაბილური დასით. ამიტომ მისი ხელმძღვანელობა მოვალეა ზრუნავდეს არა მხოლოდ ცალკეულ სეზონზე, არამედ მისი განვითარების პერსპექტივაზე, მსახიობთა დაოსტატებაზე, ახალგაზრდა თაობის აღზრდაზე... დღეს ასეთ თეატრებს უჭირთ. სახელმწიფო ხარჯზე უზრუნველად მყოფმა თეატრებმა ვერ შეძლეს ვაეთვალისწინებინათ საბაზრო ეკონომიკის პირობები. ამიტომ იქმნება ე. წ. „ანტრეპრიზის თეატრები“, მხოლოდ ერთი ან რამდენიმე დადგმის განსახორციელებლად. ამ თეატრებს სულ სხვა მიზნები აქვთ — უმეტესად კომერციული, თუმცა აქაც არც თუ იშვიათია შემოქმედებითი და კომერციული მიზნების წარუმატებელი შერწყმა. დღეს სარეპერტუარო თეატრები განიცდიან არა მხოლოდ ეკონომიკურ, არამედ შემოქმედებით კრიზისსაც. ასეთი თეატრების არსებობას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, თუ მათ აქვთ მკაფიოდ გამოხატული მხატვრული პროგრამა. მხოლოდ იმის დაშვებაც კი, რომ რუსთაველის თეატრმა დაკარგოს თავისი სახელი და დიდება, ისტორია, მყურებელი. საქართველოსთვის ტრაგედია იქნება. თეატრის მიმდინარე რეპერტუარი ძალზე მწირია. აღნიშნულ წლებში იგი 12-14 წარმოდგენით შემოიფარგლება. მათ შორის არის ისეთი სპექტაკლებიც, რომლებიც უკვე მყურებელსაც მობეზრდა და თეატრსაც (მაგ. ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, რომელიც 25 წელზე მეტია იდგმება სცენაზე).

ახალი სპექტაკლების ნაკლებობა, მწირი რეპერტუარი, წარმოდგენების სიმცირე (სპექტაკლები მხოლოდ კვირაში 2-3-ჯერ იმართება. თუ 1989 წ. გაიმართა 408 წარმოდგენა, 2000 წ. — 64). ეს კი ძალიან დიდი რაოდენობის მყურებლის დაკარგვას იწვევს და ამავე დროს თეატრსა და საზოგადოებას შორის არსებულ კონტაქტს ასუსტებს. ერთი და იგივე სპექტაკლების მრავალჯერ ტირაჟირება, ყოველგვარი მიზნის გარეშე, მხოლოდ რეპერტუარის შევსების გამო, სრულიად გაუმართლებელია. მყურებელმა წარმოდგენა შეიძლება

ნახოს 2-3-ჯერ, მაგრამ არა 20-ჯერ. რუსთაველის თეატრის მყურებელთა უმრავლესობა ახალგაზრდობაა, 72% თითქმის ყველა გამოკითხულ სპექტაკლზე 25 წლამდეა (1990 წ. ჩატარებულ გამოკვლევაში ამ ასაკის მყურებელი იყო — 53%). 35 წლამდე — 16%, 35 წ. ზემოთ — 12%. რა თქმა უნდა, მისასალმებელია ის, რომ თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა, მაგრამ ამავედროულად მნიშვნელოვნად იკლო ძველმა, თეატრალურმა მყურებელმა. ეს მყურებელი თეატრში იშვიათად სიარულის მიზეზად ასახელებს როგორც საყოფაცხოვრებო პრობლემებს (ბილეთების სიძვირე, სიცივე, ტრანსპორტი), ასევე თეატრში ახალი, სინტერესო სპექტაკლების ნაკლებობას. ამ ახალგაზრდა მყურებელს აღზრდა, თეატრის მყურებლად გადაქცევა სჭირდება. ეს თეატრის უშუალო მოვალეობაა.

რესპოდენტთა დიდი ნაწილი ითხოვს ბილეთების გაიაფებას, კომფორტულ პირობებს, ხშირ პრემიერებს, თანამედროვეობის ამსახველ სპექტაკლებს. სამწუხაროდ, დღევანდელ პირობებში თეატრში მისვლის სიხშირე მათ ფინანსურ მდგომარეობაზე უფროა დამოკიდებული, ვიდრე სულიერ-ინტელექტუალურ დონეზე. ამიტომ, როცა ვამბობთ, რომ თეატრმა დაკარგა თავისი ძველი მყურებელი, ერთ-ერთ მიზეზად ფინანსური მხარეც უნდა დასახელდეს.

რუსთაველის თეატრის მყურებელი საყვარელ თეატრად ასახელებს შემდეგ თეატრებს. რუსთაველის თეატრი — 76%, მარჯანიშვილის თეატრი — 32%, კინომსახიობის თეატრი — 11%, თეატრალური სარდაფი — 5%. სხვა თეატრები ამ ჩამონათვალში არ გვხვდება. საოცარია, რომ რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მყურებელთა მცირე რაოდენობა ასახელებს ქალაქის ახალგაზრდობაში ასე პოპულარულ „სარდაფს“. ეტყობა ეს მაინც სხვადასხვა მყურებელია.

რესპოდენტთა 55% საყვარელ სპექტაკლად დაასახელა ლ. თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამა-

ნი“. ეს წარმოდგენა ცალკე შესწავლას მოითხოვს. როგორც ცნობილია, იგი პოპულარობით სარგებლობს უკვე ხუთი წელია, მეტიც. შეიძლება ითქვას, სწორედ ამ სპექტაკლმა მოიყვანა ახალგაზრდობა რუსთაველის თეატრში. ამჯერად მის მხატვრულ ღირსებებზე ვერ ვისაუბრებთ, ვიტყვი მხოლოდ, რომ თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლი ყოველთვის მაყურებლის დიდ ინტერესს იწვევს, რასაც ჩვენი გამოკითხვაც ადასტურებს. სპექტაკლებიდან დასახელდა აგრეთვე — კ. გოცის „ქალი გველი“ — 19 %, შილერის „მარიამ სტიუარტი“ — 3%, ბრეტის — „კავკასიური ცარცის წრე“ — 9%.

საყვარელი მსახიობებიდან ხმათა დიდი უმრავლესობით ლიდერობს ზაზა პაპუაშვილი — 44 %, რამაზ ჩხიკვაძე — 14%, ზ. ყიფშიძე — 9%, ოთ. მელვინეთუხუცესი — 5% და ა. შ.

ეს მონაცემები კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ თეატრში სულ სხვა, ახალი მაყურებელი მოვიდა, რომელიც არ არის გათვითცნობიერებული თეატრალურ ხელოვნებაში, არ ამჩმებს თეატრალური მოგონებანი და ისინი სულ სხვა მოთხოვნებს უყენებენ თეატრს. ამ მაყურებელს აღზრდა ჰქონდა და თუ თეატრს თავისი პოზიცია არ ექნა, თუ არ გაითვალისწინა ამ ახალი მაყურებლის მოთხოვნები, იგი კვლავ დაკარგავს მას.

მაყურებელი კი მოითხოვს — თანამედროვე სპექტაკლებს — 15%, ახალ სპექტაკლებს, მეტ მრავალფეროვნებას — 8%. ქართულ პიესებს — 2 %. მაყურებლის უმრავლესობა არჩევანს ვერ აკეთებს, რაც მის დაბალ ინტელექტუალურ დონეზე მეტყველებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეროვნული რეპერტუარის მოთხოვნის დაბალი ხარისხი. ჩანს ეროვნული მუსტი თანდათან კლებულობს ახალგაზრდებში, რაც უკვე საგანგაშოა.

შევისწავლეთ აგრეთვე კრიტიკის დამოკიდებულება თეატრისადმი, გავეცანით პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებს და სპეციალური ანკეტების მეშ-

ვეობით 10 ექსპერტს — თეატრმკოდნეს ვიხივეთ სპექტაკლების შეფასება ხუთბალიანი სისტემით.

რეცენზირებულია ძირითადად რ. სტურუას სპექტაკლები. თითოეულ მათგანზე რამდენიმე რეცენზია გამოქვეყნებული, ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგოც, მაგრამ საინტერესო. სხვა სპექტაკლები (გამონაკლისია შილერის „მარიამ სტიუარტი“) ნაკლებადაა განხილული. თითო-ორთა რეცენზია, რომლებიც უმეტესად ყურნალისტების მიერაა დაწერილი, ხშირად არაობიექტურ, არაპროფესიულ შეფასებას აღწევს სპექტაკლს. სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნოს, რომ დღეს, ასე მომრავლებული გაზეთები უმთავრესად ყურნალისტებს აქვთ დამპყრობილი და პროფესიონალი კრიტიკოსები ნაკლებად მონაწილეობენ ამ პროცესში.

ექსპერტთა მონაცემების შესწავლისას აღმოჩნდა, რომ მათ უმრავლესობას არა აქვს ნანახი რუსთაველის თეატრის ბოლო წლებში დადგმული სპექტაკლები (რა თქმა უნდა, რ. სტურუას სპექტაკლების გარდა). ამას აქვს ალბათ ობიექტური მიზეზებიც (თუნდაც ბილეთების ფასი, როცა კრიტიკოსს არა აქვს საშუალება უბილეთოდ შევიდეს თეატრში), მაგრამ კრიტიკოსთა ატრამკოდნე ვალდებულია ქვეყნის უპირველესი თეატრის ყველა სპექტაკლი აინტერესებდეს, ნახოს და შეაფასოს კიდევ.

რაც შეეხება ექსპერტთა მიერ სპექტაკლების შეფასებას, აქ ამგვარი სურათია. არც ერთი სპექტაკლი არ არის შეფასებული მაღალი ქულებით (გამონაკლისია ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“, რომელიც რამდენიმეჯერ იქნა წარმოდგენილი ბოლო წლებში). ე. ი. ამ წლებში რუსთაველის თეატრში დადგმული არც ერთი წარმოდგენა არ არის მაღალმხატვრული სპექტაკლი, მოვლენა ქალაქის თეატრალურ ცხოვრებაში ანკარგი. პროფესიული სპექტაკლი, რომელიც აუცილებლად უნდა ნახოს მაყურებელმა:

„მლიჩხ დიდი განსხვავებაა ცალკეუ-

ლი სპექტაკლების შეფასებებს შორის. აქ რაიმე კანონზომიერების დადგენა შეუძლებელი ხდება. მაგ. „მარიამ სტიურტი“ შეფასებულია 1, 2, 3 და 4 ქულითაც, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ — 2, 3 და 4 ქულით. ზოგ სპექტაკლზე შედარებით ერთგვაროვანი შეფასებებია. მაგ. ნიკოლაის „მაცდური“ ნახა მხოლოდ 5 ექსპერტმა და ყველამ შეაფასა იგი ორი ქულით.

ა. ენუქიძის „ქალები ნისლში“ — ნახა ექვსმა ექსპერტმა, ოთხმა შეაფასა ერთი ქულით, ორმა — ორი ქულით.

მაყურებელთა მიერ საყვარელ სპექტაკლად აღიარებულმა „მერე რა რომ სველია, სველი იასამანმაც“ განსხვავებული შეფასებები დაიმსახურა — ოთხმა ექსპერტმა იგი შეაფასა 2 ქულით, 4 — სამით, 2 — ოთხით. შედარებით ერთგვაროვანი შეფასება მიიღეს სპექტაკლებმა „ქალი-გველი“ და „ლამარა“.

ჩვენი გამოკვლევის შედეგად წარმოჩინდა ტენდენცია, რომ კრიტიკა, პრესა თეატრის ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას არ იღებს. ბევრი სპექტაკლი საერთოდ შეუფასებელი რჩება. უმეტესად იწერება რეცენზიები წარმატებულ სპექტაკლებზე. ეტყობა არც თეატრია დაინტერესებული კრიტიკოსთა აზრით. თეატრის ფინანსური მდგომარეობის მიზეზით აღარ იმართება ტრადიციული გასინჯვა-განხილვები, რომლებიც ერთნაირად სარგებლიანი იყო ორივე მხარისათვის. თეატრი დგამს სპექტაკლს და არ ინტერესდება მისი ბედით. თეატრსა და კრიტიკოსებს შორის კონტაქტი თანდათან სუსტდება. თეატრსა თუ ცალკეულ წარმოდგენას არ უყვითდება არავითარი რეკლამა. ამის გარეშე კი წარმოდგენელია დღეს მაყურებლის დაინტერესება.

პასიურობა, სამწუხაროდ შეინიშნება თვით თეატრის მუშაკებშიც, რაც შეიძლება წარუმატებლობის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი იყოს. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს რუსთაველის თეატრის მსახიობთა სოციოლოგიური გამოკითხვის შედეგები.

სპეციალურად შედგენილი ანკეტის

მიხედვით გამოკვლეულ იქნა რუსთაველის თეატრის 55 მსახიობი (სულ დასაშვი 90-მდე მსახიობია). გამოკვლევაში მონაწილეობდა ყველა თაობის მსახიობი, რაც აუცილებელია პრობლემის სრულად წარმოჩენისათვის.

უფროსი თაობის მსახიობთა უმრავლესობას, რომელიც 25 წელი და მეტია მუშაობს თეატრში, შესრულებული აქვს 50-60, ზოგს — 100-ზე მეტი როლი. ეს ჩვენი ცნობილი მსახიობები არიან, რომლებიც 60-იანი წლებიდან მოყოლებული თეატრის ძირითად ბირთვის წარმოდგენენ და სწორედ მათი დამსახურებაა ამ პერიოდის ქართული თეატრის დიდი წარმატებები. მაგრამ აქაც ვხვდებით ისეთი მსახიობები, რომელთაც მთელი მოღვაწეობის მანძილზე 20-25 როლი აქვთ შესრულებული. ცხადია, ასეთი მსახიობების რჩენა, რაოდენ სამწუხაროც არ უნდა იყოს, თეატრს აღარ შეუძლია. მაგრამ თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა ისეა აგებული, რომ ფაქტიურად თეატრის გარეთ დარჩენენ სრული შემოქმედებითი ენერჯით სავსე, ცნობილი მსახიობები. ეს პირველ ყოვლისა თეატრს და მაყურებელს აყენებს ზიანს.

ამ გამოჩენილ მსახიობთაგან მხოლოდ რამოდენიმეა დაკავებული ერთ ან ორ წარმოდგენაში, უმრავლესობა კი საერთოდ არ მონაწილეობს არაფერში.

რაც შეეხება საშუალო თაობას, რომელიც 10-20 წელია მუშაობს თეატრში, აქაც იგივე მდგომარეობაა. მხოლოდ მცირე მათგანს აქვს ნათამაშები 30-40 როლი, ე. ი. 3-4 როლი წელიწადში. უმრავლესობა ამ პერიოდში 10-15 როლით შემოიფარგლა, ხოლო მიმდინარე რეპერტუარის 2-3 წარმოდგენაში დაკავებულია მხოლოდ 15%. დანარჩენი კი ერთ ან არცერთში არ მონაწილეობს.

ახალგაზრდა მსახიობთა შორის, რომლებიც 10 წელია, რაც მოღვაწეობენ თეატრში, სულ რამოდენიმეს აქვს ნათამაშები 10-15 როლი. ისინი მიმდინარე რეპერტუარის 4-5-6 წარმოდგენაში მონაწილეობენ. ესენი დღეისათ-

ვის უკვე საკმაოდ ცნობილი მსახიობები არიან, რომელთაც უნდა შექმნან მომავლის თეატრი. მაგრამ მათ უმრავლესობას 10 წლის მანძილზე 4-5 როლი აქვს შესრულებული, მიმდინარე რეპერტუარშიც ნაკლებად არიან ჩართული. მათ არა აქვთ საშუალება წარმოაჩინონ თავიანთი შესაძლებლობანი, დაიმკვიდრონ ადგილი თეატრში.

თეატრში ყოველთვის იყვნენ დაუსაქმებელი მსახიობები, მაგრამ ისინი მაინც საჭირონი იყვნენ თეატრისათვის. სარეპერტუარო თეატრისათვის ადვილი იყო დიდი დასის შენახვა. დღეს, პრემიერათა კატასტროფულად მცირე რაოდენობა შეუძლებელს ხდის მსახიობთა დასაქმებას. მსახიობებს კი თამაში უნდათ. ეს მათი პროფესიაა, მათი სულიერი მოთხოვნილება და ეწყობა საესტრადო სანახაობანი — თეატრისა და კინოს ვარსკვლავთა მონაწილეობით, რომელსაც უამრავი მაყურებელი ესწრება. ამაში ცუდი არაფერია—მსახიობი ბერკეა, მან უნდა ითამაშოს. მაგრამ რატომ არ ვუფიქრდებით, როგორ შეიძლება ეს მსახიობები დავასაქმოთ თეატრში და ეს ათასობით მაყურებელი თეატრის მაყურებლად ვაქციოთ. ისინი ხომ აქ საყვარელი მსახიობების სანახავად მოდიან. მაგრამ ამას მსახიობი ვერ შეძლებს, ეს თეატრის ხელმძღვანელობის ზრუნვის საგანი უნდა გახდეს. მაყურებლის მიზიდვა და თანდათანობით თეატრის მხატვრულ პრინციპებზე აღზრდა თეატრის მთავარი ამოცანაა.

კითხვაზე აქვთ თუ არა დღეს თეატრში მუშაობის შესაძლებლობა, მიუხედავად მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობისა, რესპოდენტთა 57%-მა დადებითი პასუხი გასცა (ყველა ჯგუფში), 24%-ს მიაჩნია, რომ იქ არასამუშაო ატმოსფეროა, ხოლო 12% თვლის, რომ დღესდღეობით აქ მუშაობა შეუძლებელია, 10% აღნიშნავს, რომ არა აქვს სრულყოფილი მუშაობის შესაძლებლობა. ვინაიდან მთლიანად ყოფითი პრობლემების მოგვარებით არის დაკავებული.

მსახიობთა უმრავლესობას კარგად

აქვს გაცნობიერებული თეატრის მიმდინარე ფინანსურ-ეკონომიკური მდგომარეობა, მაგრამ როგორც ჩანს, გამოსავალს ვერც თვითონ ხედავს. უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ თეატრი უნდა არსებობდეს სახელმწიფო ხარჯზე, პლუს სპონსორების დახმარებით — 32%. მაგრამ აქვე აღნიშნავენ, რომ დღესდღეობით საქართველოში არ არსებობენ დანტერესებული პირები, რომელთაც აქვთ სურვილი დააფინანსონ თეატრი ან ხელოვნების სხვა დარგი. მსახიობთა 29%-ს მიიჩნია, რომ თეატრი უნდა შეისყიდოს თვით თეატრის კოლექტივმა და თავად ირჩინოს თავი, თუნდაც რაიმე სახის კომერციული საქმიანობით, როგორც ეს მიღებულია მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში.

რაც შეეხება თეატრებში არსებულ, ხელშეკრულებათა სისტემას, 30% მიიჩნევს, რომ ეს ერთადერთი გამოსავალია, იგი ხელს შეუწყობს ნიჭიერი მსახიობების გამოვლენას და მოაგვარებს თეატრის ბევრ მტკივნეულ პრობლემას. 63% თვლის, რომ მსახიობი ამ შემთხვევაში სრულიად დაუცველი რჩება და ეს დალუპავს თეატრს, რადგან ხელშეკრულების გაფორმება არაობიექტურად ხდება, არ არსებობს შეფასების კრიტერიუმი.

კითხვაზე — თქვენზე რომ იყოს დამოკიდებული თეატრის ბედი, რას მოიმოქმედებდით, სამწუხაროდ, მსახიობთა უმრავლესობამ პასუხი ვერ გაგვცა. ჩანს, ისინი შეჩვეულნი არიან პასიურ ცხოვრებას და თუნდაც ოცნებაში ვერ წარმოიდგინეს რა და როგორი თეატრი სურთ. ხოლო იმ მცირე სურვილებში სჭარბობს შემდეგი — ბევრი სპექტაკლი და მსახიობთა დაკავება, სამუშაო ატმოსფეროს შექმნა, ხელფასის მომატება...

ასევე რესპოდენტთა მხოლოდ მცირე რაოდენობამ შესძლო დაესახელებინა ავტორი ან პიესა, რომლის დადგმაც სჭიროდ მიაჩნია. ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ მსახიობი ძალიან კარგად გრძობს მაყურებლის განწყობას, იცის რა აღლევებს და რა მოსწონს მას. და

კიდევ, ყველა მათგანს აქვს საოცნებო როლი (ან როლები), რომლის თამაში მთელი ცხოვრების აზრად იქცევა ხოლმე. ჩვენდა გასაოცრად, მსახიობებმა ავტორი ან პესა, რომელიც დღეს საჭირო იქნება მაყურებელთან კონტაქტისათვის, ვერ დაასახელეს. მხოლოდ რამოდენიმე მათგანმა დაასახელა განყენებულად — შექსპირი, ჩეხოვი, ქართული დრამატურგია, კლდიაშვილი ან 'ულაჯ ფანტასტიკა, მისტრია... ეს, თითქოს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი, მსახიობთა დაბალ ინტელექტუალურ და სოციალურ დონეზე მეტყველებს, რაც ალბათ, თეატრში არსებული ბევრი სირთულის საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ.

მსახიობთა უმრავლესობას მიაჩნია, რომ დღეს მაყურებელს ყველაზე მეტად აინტერესებს თანამედროვეობის ამსახველი და კომედიური სპექტაკლები — 45% და 40%. ეროვნული დრამატურგია — 21%. ცხადია, თანამედროვე პრობლემების ასახვა, თანაც დღევანდელ სიტუაციაში, ყველაზე აქტუალური უნდა იყოს თეატრისათვის, თუმც თბილისის ვერც ერთმა თეატრმა ვერ შესძლო დღევანდლობის მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ასახვა. ვერ დააინტერესა მაყურებელი მისთვის საჭირობო პრობლემების მაღალმხატვრული წარმოჩენით. ერთადერთი სპექტაკლი, რომელიც ასახავს თანამედროვეობის ცხოვრებას, ლ. თაბუკაშვილის „მერე რა რომ სველია, სველი იასამანი“, მეხუთე წელია მაყურებლის უდიდესი ინტერესით სარგებლობს.

როგორც აღვნიშნეთ, მსახიობები სოციალურად დაუცველ და ეკონომიკურად ძალზე გაჭირვებულთა კატეგორიას მიეკუთვნებიან. შესწევს კი ძალა უამრავი ყოფითი პრობლემით შეჭირვებულ მსახიობს, რომელმაც თავის შემოქმედებას მთელი სული, გონება, ენერგია უნდა შესწიროს და ამისათვის რაღაც სიმბოლურ ანაზღაურებას ღებულობს. შექმნას სცენაზე მაღალმხატვრული სახე. დღესდღეობით ეს გმირო-

ბის ტოლფასია და მსახიობისაგან ერთ-ერთ ვარ თანატიზმს მოითხოვს.

ბოლო ათი წლის მანძილზე საქართველოში დატრიალებულმა მრავალმა უბედურებამ, სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა სულეგრად შეარყია ყველა, მათ შორის ხელოვნების მოღვაწეებიც და, შესაძლოა, გამოიწვია უკურეაქცია — სწორედ შემოქმედებაში ჰპოვონ თავდავიწყება, გამოსავალი, ცხოვრების საზრისი.

ეს დასკვნა თვით მსახიობთა პასუხებმა გვიკარნახა. რესპოდენტთა 85%-ს ყველაზე მეტად აღეღებებს შემოქმედებითი პრობლემები, თუმც 90% თვლის, რომ ძალიან უშლის ხელს მუშაობაში ყოფითი საკითხების მოუგვარებლობა. და რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, მსახიობებში, როგორც ჩანს, ძალიან დაბალია სოციალურ-პოლიტიკური აქტიუობა. გამოკითხულთა მხოლოდ 17% აღნიშნავს, რომ მას დღევანდელი პოლიტიკური პრობლემები აღეღებებს. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ნებისმიერ მოქალაქეს არ აღეღებდეს ის, რაც ხდება ჩვენს გარშემო, მაგრამ აქ შეინიშნება ტენდენცია საზოგადოების შედარებითი ინდიფერენტულობის. რომელიც ყოველთვის მოყვება ასეთ დაძაბულ, გამოუვალ სიტუაციებს და იმედგაცრუებას. მაგრამ ხელოვნანის, მით უფრო მსახიობის ინდიფერენტულობა აისახება თეატრის მუშაობაში. მსახიობთა პასიურობა, აქტიური პოზიციის არქონა მიზეზი იმისა, რომ თეატრი ვერ ასახავს, ვერ გამოხატავს თავის პოზიციას.

იკვრება ჯადოსნური წრე — მაყურებელი, როგორც ყოველთვის, მოითხოვს თეატრისაგან აქტიურ პოზიციას, უამრავი საჭირობო პრობლემების წარმოჩენასა და მასზე პასუხს, თეატრი კი, მიუხედავად სურვილისა, ვერ ახერხებს ამას ელემენტარული ყოფით-ეკონომიკური და აქედან გამომდინარე შემოქმედებითი პირობების მოუწესრიგებლობის გამო.

ანკეტაში ჩამოთვლილი იყო თეატრის ცხოვრების ყველა მხარე, როგორც

შემოქმედებითი, ასევე ყოფითი და მსახიობების ვიზუალური დადებითად ან უარყოფითად შეფასებინათ ისინი.

ბევრ კითხვაზე დადებითი და უარყოფითი პასუხები შედარებით თანაბრად განაწილდა. მაგ. თეატრის რეპერტუარი კმაყოფილია მსახიობთა 30%, უკმაყოფილოა — 45%. მაღალი მაჩვენებლებითაა შეფასებული დასის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი — 60%-ით და რეჟისურის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი — 66%-ით. ბევრია უკმაყოფილო რეჟისორისა და მსახიობების დამოკიდებულებით (დადებითი — 45%, უარყოფითი — 40%), მაყურებლის დამოკიდებულებით თეატრის მიმართ უკმაყოფილოა — 52%, კრიტიკის უყურადღებობით — 70%. მსახიობთა გულსტივილის იწვევს აგრეთვე თეატრის მოღვაწეთა კავშირის უყურადღებობა. 72%-ს მიაჩნია, რომ კავშირი მათ არაერთად დახმარებს არ უწევს, 12% ნეიტრალურად არის განწყობილი, 16% — კი დადებითად აფასებს მას.

მსახიობები განსაკუთრებით უჩივიან ყოფითი პრობლემების მოუწესრიგებლობას — 80%. მხოლოდ 5%-ს აკმაყოფილებს საცხოვრებელი პირობები და 15%-ს — ნაწილობრივ. ეს მონაცემები მსგავსია ყველა ასაკობრივ ჯგუფში, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეს პრობლემები არა ახალია, ძველია. მსახიობები, სამწუხაროდ კარგა ხანია აღარ განეკუთვნებიან პრივილეგიებულ სოციალურ ფენას.

განსაკუთრებით სავალალოა მსახიობთა მატერიალური ანაზღაურება. ჩვენს მიერ გამოკითხულ მსახიობთაგან არც ერთი არ არის კმაყოფილი შრომის ანაზღაურებით, ნაწილობრივ 2%, ხოლო დანარჩენი 98% — უკმაყოფილოა. ეს მაშინ, როცა რუსთაველის სახ. თეატრში ყველაზე უკეთესი ანაზღაურებაა.

დამატებითი შემოსავალი (კინო, ტელევიზია, რეკლამა) აქვს მხოლოდ მსახიობთა 20%-ს (უმთავრესად ახალგაზრდებს, იშვიათად რაიმეს გაკეთებას ახერხებს — 25%. ხოლო 55%-ს საერთოდ

სხვა შემოსავალი არ გააჩნია. განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში არიან ამ მხრივ უფროსი თაობის მსახიობები. ისინი უკვე აღარ მონაწილეობენ არც ფილმებში (რომელთაც საერთოდ ვეღარ იღებენ), არც ტელესერიალების განმავრცობაში, რომელიც, საბედნიეროდ, მსახიობთა დამატებითი შემოსავლის წყარო გახდა.

ჩვენაირ გაჭირვებულ ქვეყანაში იქნებ არც ღირს მსახიობის გაჭირვებაზე საუბარი, მაგრამ მსახიობი ხომ ყოველთვის ყურადღების ცენტრშია. ხალხში ის პატივისცემას უნდა იწვევდეს და არა სიბრაღულს. საზოგადოება მსახიობს გმირის თვისებებს მიაწერს, მასთან აიგივებს. მსახიობმა ხომ სცენაზე ახალი სახე უნდა შექმნას, ახალი ცხოვრებით იცხოვროს, მაღალ ადამიანურ ღირსებებზე ესაუბროს მაყურებელს. ამისათვის კი, მას ელემენტარული თავისუფლება მინდა უნდა ქონდეს, თავს ადამიანად უნდა გრძობდეს და არ იყოს დამოკიდებული ელემენტარულ ცხოვრებისეულ წვრილმანებზე. ეს მხოლოდ მსახიობის პრესტიჟს კი არა, თეატრის სოციალურ ფუნქციას აყენებს ზიანს.

თეატრის გასაჭირი ერის გასაჭირია. აკი ამბობდა დიდი ილია — ერის გასაჭირი თეატრში აისახება უმალო.

დღეს ხელოვნებას, თეატრს შველა კირდება, რათა შემდგომ მან გადაარჩინოს ერი. მშველელი არ ჩანს. საუბედუროდ სახელმწიფოს აღარ შეუძლია თეატრის რჩენა. თვით თეატრმა უნდა უშველოს საკუთარ თავს. ეს პროცესი კი ძალიან რთული და ხანგრძლივია. თითოეული თეატრი თავისებურად ახერხებს ამას — ზოგი წარმატებით, ზოგი წარუმატებლად. ეს გარდამავალი პროცესი რაც შეიძლება მალე უნდა დაიძლიოს. ამის გაკეთება თეატრს მხოლოდ საზოგადოების, მაყურებლის მხარდაჭერით შეუძლია.

სარეჟისორო მესკლიკაცია - მომავალი სპექტაკლის მოდელი

მარინა ხარატიშვილი

სიტუა რეჟისორის სემანტიკა, როგორც ცნობილია, ხელმძღვანელობას ნიშნავს. იგი წარმართავს სპექტაკლის შექმნის მთლიან პროცესს. რეჟისორმა წასაკითხად დაწერილ ნაწარმოებს, სასცენო სიკოცხლე უნდა შთაბეროს; სასცენო ხელოვნების ენაზე უნდა აამეტყუელოს დრამატურგიული ქსოვილი, შექმნას ხელოვნების დამოუკიდებელი ნაწარმოები, რომლის ავტორიც თვითონ იქნება, ხოლო სხვა კომპონენტები კი თანაავტორები ხდებიან. ამიტომ, შემოქმედებითი პროცესის ორგანიზაციული მხარეებისათვის აუცილებელი ხდება რეჟისორის საფუძვლიანი მომზადება, რაც უპირველესად გულისხმობს: ეპოქის ღრმად შესწავლას, ავტორის ინდივიდუალობის გაცნობიერებას, მომავალი სპექტაკლის ზემოცანის განსაზღვრას, მოვლენათა რიგისა და ლოგიკის დადგენას, პერსონაჟების საქციელთა თანმიმდევრობისა და თამაშის წესის მიკვლევას, შესაბამისი პლასტიკური პარტიტურის გამომსახველობითი ნიუანსების დადგენას; და რაღა თქმა უნდა, სხვადასხვა კომპონენტთა თანამონაწილეობის ფორმათა შერჩევას, რაც მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის საფუძველს წარმოადგენს. ამ საფუძვლის სიმყარეზე ბევ-

რადაა დამოკიდებული დამდგმელი ჯგუფის პარმონიული თანაარსებობა, ცხოვრებისეული ნაკადის ორგანიზებული განფენა სასცენო სივრცეში.

ერთიანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა კი, როგორც ცნობილია, ახალი ტიპის რეჟისორულ მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. თანამედროვე კონცეპტუალურმა რეჟისურამ სწორედ ამ ახალი მთლიანობის წარმოქმნა მიიჩნია საქმიანობის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად. ამიტომაც, შესაძლებლად მიიჩნია, აღინიშნოს, რომ ექსპლიკაცია, როგორც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი სახეობა, დაკავშირებულია პროფესიული რეჟისურის მოღვაწეობასთან და თავის მხრივ ამ საქმიანობის გამოვლენის ერთ-ერთ სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს. (აქ მხედველობაში მაქვს არა მარტო ექსპლიკაციის, როგორც ცხელის არსებობა, არამედ სარეჟისორო გეგმის ის ფორმები, რომელთა შექმნაც პროფესიულ რეჟისორულ მოღვაწეობას ედება საფუძვლად, ბევრად განსაზღვრავს მის როლს სასცენო შემოქმედებაში.)

ამდენად, ქვეშაირტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ, თუკი ექსპლიკაცია ანუ სარეჟისორო გეგმა (ნებისმიერი ფორმით) არის მო-

მაელი წარმოდგენის, მისი სამხადისის საფუძველი, მაშინ შესაძლებელია, რომ იგი მივიჩნიოთ ეფემერული სასცენო ნაწარმოების მატერიალური განსხეულების პირველ მცდელობად და ერთ-ერთ დოკუმენტად. ამიტომაც, სარეჟისორო გეგმა იქნეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სადადგმო ხელოვნების შესწავლისა და სასცენო ქმნილების ანალიზის დროს. თეატრმცოდნეობითი კვლევა ამ დოკუმენტური მასალის შემწეობით უფრო მასშტაბური და დასაბუთებული ხდება.

ყოველი რეჟისორი, ვიდრე შემოქმედებით გუნდთან ერთად ახალ პიესაზე მუშაობას დაიწყებდეს, აყალიბებს გარკვეულ სადადგმო გეგმას. სხვა შემთხვევაში, კოლექტიური სარეჟეტიციო პრაქტიკა შეუძლებელი იქნებოდა. ამ მოსამზადებელ ეტაპზე ზოგიერთი რეჟისორი საკუთარი გონების პრიზმაში წინასწარ ჰკვრეტს მომავალი სპექტაკლის ცალკეულ ეპიზოდებსაც კი, ადგენს პერსონაჟთა ქმედით ამოცანებს, რომლებიც შემდგომში საფუძვლად დაედება ამა თუ იმ გმირის სასცენო ცხოვრებას, ცალკეულ ეპიზოდსა თუ მთლიანად სპექტაკლს.

რეჟისორთა გარკვეული ნაწილი თავის მოსაზრებებს მომავალი სპექტაკლის თაობაზე ქალაქდზე აფიქსირებს. ამგვარად, იქმნება მომავალი სპექტაკლის სახეობრივი პარტიტურა, რომელიც სარეჟისორო გეგმის სახელწოდებითაა ცნობილი.

სწორედ ამგვარი სარეჟისორო გეგმის ნიმუშებია დაცული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მუზეუმში. მათი ნაწილი გამოქვეყნებულიცაა. მაგალითად, კონსტანტინე სტანისლავსკის, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ვასილ ლუქსის, ესეველოდ მეიერხოლდის, ასევე, გიორგი ტოვსტონოვოვის, ნიკოლოზ აკიმოვის, ლეონიდ ვარჰახოვსკის, პავლე გაიდებუროვის, მიხეილ თუმანიშვილის, ანატოლი ეფროსის და სხვათა ამ ტიპის სარეჟისორო გეგმები.

არსებობს სარეჟისორო გეგმები, რომლებიც შემოქმედებითი პროცესის და-

წყების შემდეგ, რეპეტიციების დროს, შემოქმედებით კოლექტივთან შეხვედრის შედეგად ზუსტდება და შემდგომში იქნეს იმ სახეს, რომელსაც ჩვენ ვეცნობით. როგორც ცნობილია, მსახიობებთან პრაქტიკული მუშაობის დაწყების შემდეგ საბოლოო სახით ყალიბდება მომავალი სპექტაკლის აზრობრივი თუ ვიზუალური პარტიტურა.

და ბოლოს, არიან რეჟისორები, რომლებიც საერთოდ არ თვლიან საჭიროდ სარეჟისორო გეგმის დაწერას. მათი მოსაზრებით, რეჟისორის წინასწარი მომზადების აქტიური დემონსტრაცია ამცირებს მსახიობის შემოქმედებით ინიციატივას და პასიურს ხდის მას.

მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს, რომ „ცნება — სარეჟისორო გეგმა — სპექტაკლის მოდელი, პირობითი ცნებაა. არაა აუცილებელი, რომ ეს გეგმა უთუოდ დაწერილი იყოს. ამის გამო, ბევრსა და ამაოდ დაობენ. რეჟისორი უნდა მოიქცეს ისე, როგორც ეს მისთვისაა მოსახერხებელი. მაგრამ მისი საქმიანობისათვის, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა საქმიანობისათვის, გეგმა უთუოდ უნდა არსებობდეს“.

ამგვარად, არ არის აუცილებელი, რომ სარეჟისორო გეგმა არსებობდეს ისეთი სახით, როგორიც ზემოთ დასახელებულმა რეჟისორებმა შექმნეს დასარულებული ვიზუალური პარტიტურის მითითებით, რომელიც სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. უფრო ხშირია შემთხვევები, როდესაც რეჟისორი რეპეტიციებზე, ეტიუდების მეშვეობით მსახიობებთან უშუალო თანაშემოქმედების პროცესში აგნებს სპექტაკლის გამოსახვის ფორმებს. მაგრამ როგორი პრინციპით ან როგორი მეთოდითაც არ უნდა მუშაობდეს წარმოდგენაზე შემოქმედებითი გუნდი — რეჟისორი გვერდს ვერ აუვლის ორ ძირითად მომენტს, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მომავალი სპექტაკლის შექმნა:

1) ინდივიდუალური მოსამზადებელი ეტაპი, რომლის დროსაც რეჟისორი სპექტაკლის უმთავრეს მომენტებს ად-

გენს. ამ დროს იგი ერთგვარ კომპოზი-
ტორად გვევლინება, რომელიც დრამა-
ტურგიული ნაწარმოების საფუძველზე
თხზავს სპექტაკლის აზრობრივ და ვი-
ზუალურ პარტიტურას, მისთვის გასა-
გებ ნიშანთა სისტემის შემწეობით.

2) კოლექტიური მოსამზადებელი
ეტაპი, რეპეტიცია, როგორც ძიების
პროცესი, — საკუთარი ჩანაფიქრის, სა-
კუთარი ვარაუდის, საკუთარი ვერსიის
პრაქტიკული განხორციელება შემოქ-
მედებით გუნდთან ერთად. ამ ეტაპზე,
თუ შეიძლება ითქვას, რეჟისორი შემ-
სრულებლის როლშიც გვევლინება. ამ-
დენად, რეჟისორის მომზადება რეპეტი-
ციისათვის და მსახიობთან ერთად მუ-
შაობა — ეს ორი მხარეა ერთიანი პრო-
ცესისა — მომავალი სპექტაკლის შექ-
მნისა. ამიტომაც, არ იქნებოდა სწორი
მათი გამოიჯნა. პირიქით, დღეს მსახიო-
ბთა საუკეთესო როლები სწორედ რე-
ჟისორთან თანაშემოქმედების საფუძ-
ველზეა აღმოცენებული. რაც უფრო
აქტიური და მომზადებულია რეჟისო-
რი რეპეტიციაზე, რაც უფრო ლოგი-
კური და ზუსტია მისი მოსაზრებები,
რაც უფრო კონკრეტული და სახიერია
მისი კარნახი, მით უფრო იზრდება მი-
სი შემოქმედებითი ავტორიტეტი, მით
უფრო ადვილად ზემოქმედებს იგი მსა-
ხიობებზე, ათავისუფლებს მათ და თა-
ვის მხრივ ამაღლებს მათს აქტიურო-
ბას. ამ დროს მსახიობის ქვეცნობიერი
პლასტიკი შედარებით ადვილად ამოქ-
მედდებიან, რაც შემოქმედებითი პრო-
ცესისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანია.
კონსტანტინე სტანისლავსკი აღნიშნავს:
„ფიქრობ, რომ მარტოდმარტო მსა-
ხიობს, სხვათა დახმარების გარეშე, არ
შეუძლია როლის შექმნა. ასეთი სახე
ერთსახოვანი და არასრული იქნება.
როლზე მუშაობის დროს მხოლოდ სა-
კუთარ თავთან განმარტოებული მსახი-
ობი აუცილებლად ჩიხში აღმოჩნდება.
აუცილებელია, მსახიობმა შეისმინოს
და ჩასწვდეს რეჟისორისა და სხვათა
გრძნობებს. რადგანაც ეს უკანასკნელნი
ხომ თავის მხრივ ჩასწვდნენ პიესის
ტექსტს“.²

დღეს რეჟისორები იშვიათად
რენ სარეჟისორო გეგმას. მაგრამ ეს
როდი ნიშნავს, რომ რეჟისორს ახლა
მომავალი სპექტაკლის ძირითადი მო-
მენტების წინასწარ დამუშავებული
პროექტი. დღეს რეჟისორების გარე-
ვეულ ნაწილს სავალდებულოდ არ მი-
აჩნია. შექმნას მომავალი სპექტაკლის
დაწვრილებითი გეგმა, სადაც აღწერი-
ლი იქნება: სად, როდის, როგორ ხდე-
ბა მოქმედება, როგორი იქნება დეკო-
რაციის, მუსიკალური გაფორმებისა და
განათების პარტიტურა. ეს ხომ რეპე-
ტიციების პროცესშიც შეიძლება დად-
გინდეს. მაგრამ ძირითადი მომენტები
აუცილებლად მოფიქრებული და და-
ზუსტებულია. ამიტომაც, რეჟისორის
მიერ შემუშავებული გეგმა ათასნაირი
ფორმისა და სტრუქტურის შეიძლება
იყოს, მაგრამ სულ რომ არ არსებობ-
დეს, ასეთი რამ არ ხდება, რადგან ყო-
ველ სპექტაკლს, როგორც ყოველ ნა-
გებობას, საფუძველი უნდა გააჩნდეს.
სასცენო შემოქმედების ერთ-ერთ სა-
ფუძველს კი, როგორც უკვე აღინიშნა,
სარეჟისორო გეგმა წარმოადგენს.

ჩვენს მიერ მიკვლეული მასალა სა-
შუალებას გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ
ტერმინი „სარეჟისორო გეგმა“ ანუ „სა-
რეჟისორო ექსპლიკაცია“ სწორედ
პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრე-
ბის პერიოდში გაჩნდა. პროფესიული
რეჟისურის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი
კერა კი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრია
და სავარაუდოა, რომ სარეჟისორო გე-
გმების პირველი შედარებით სრულყო-
ფილი ნიმუშებიც სწორედ კონსტან-
ტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ
ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელთანაა და-
კავშირებული.

ეტიმოლოგიურად ექსპლიკაცია ლა-
თინური სიტყვაა — explicatio და ნიშ-
ნავს ახსნას, გაზღას: 1) „პირობითი ნი-
შნებისა და სიმბოლოების ასახსნელი
ტექსტია და 2) დრამატული სპექტაკ-
ლის, ოპერისა და ბალეტის შემოქმედე-
ბითი გეგმა, რომელსაც ერთვის რეჟი-
სორის მითითებანი გაფორმების, მოქ-

მედ პირთა დახასიათებისა და სხვათა თაობაზე“.³ ხოლო თეატრალური ენციკლოპედია ასე განმარტავს ამ ტერმინს: „სარეჟისორო ეგზემპლარი — პიესის ეგზემპლარი, სადაც დამდგმელი რეჟისორი აღნიშნავს მომავალი სპექტაკლის მიზანსკენებს, სასცენო ეფექტებს, გრომის აღწერას, კოსტიუმის სახეობას და ა. შ. ექსპლიკაცია წარმოადგენს სპექტაკლის ერთგვარ სარეჟისორო პარტიტურას“.⁴ როგორც ამ განმარტებებიდან ირკვევა, თავად ტერმინში დამიფრუღა ამგვარი ლიტერატურის მიზანი — რეჟისორის ჩანაფიქრის მატერიალიზება დამდგმელი გუნდისთვის. რეჟისორული ხედვის გასაგება ვიზუალური პარტიტურის სახით, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პროექტი გარკვეული დამდგმელი გუნდისათვის. ამასთანავე, იგი მქალაქდება არა როგორც აუცილებელი იმპერატივი, არამედ როგორც ცვალებადი მოცემულობა. ამ ნიშანთა ერთობლიობის გამოიჭრა ბევრად განსაზღვრავს სარეჟეტიციო პროცესის ორგანულ მსვლელობას. ამ დროს ხდება დამიფრუღ ნიშანთა არა მარტო გამოიჭრა, არამედ სასცენო სივრცეში მისი „გაცოცხლება“, ანუ სიტყვის (დრამატურგის, რეჟისორის მიითთებების) სასცენო ქმედებაში ტრანსფორმაცია. მაგრამ ეს გამოიჭრა-გაცოცხლება სათეატრო ხელოვნებისთვის კოლექტიურ სახეობას წარმოადგენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სარეჟისორო გეგმის ლიტერატურულად გამართული ფორმის პირველი ნიმუშები ეკუთვნის კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს. მათი სარეჟისორო გეგმების აგების პრინციპი საოცრად ჰგავს ერთმანეთს. უპირველეს ყოვლისა, სარეჟისორო ექსპლიკაციებში მათ დეტალურად აქვთ აღწერილი ჩანაფიქრის ყოველი ასპექტი, მათ შორის ჩანახატებით გამოსახული მიზანსკენები, რომელზედაც ციფრებით არის აღნიშნული ფიკარნაზე პერსონაჟისათვის განკუთვნილი ადგილი თუ გადაადგილება. პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარებს თან ერთვის მა-

თი ჩანაფიქრები, კომენტარები. ამდენად, მომავალი სპექტაკლის საფუძველს წარმოადგენდა ავტორის ეგზემპლარი სტანისლავსკისთან ერთად რეჟისორის მგობრული პარტიტურა. ამგვარად ემზადებოდნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელები შემოქმედებით კოლექტივთან შესახვედრად.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო წლებში კონსტანტინე სტანისლავსკიმ შეწყვიტა სადადგმო გეგმების დეტალური დამუშავება. მსახიობებთან უშუალო კონტაქტის გარეშე მას შეუძლებლად მიჩნდა ამგვარი სამუშაოს ჩატარება, განსაკუთრებით მიზანსკენების აგება. სპექტაკლის პლასტიკური პარტიტურა მხოლოდ კონკრეტული მსახიობებისთვის იქმნება და სწორედ მათთან ერთად იხვეწება. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი და გეგმის სახით მისი პირველადი მატერიალიზაცია, უკვე ითვალისწინებს და ეყრდნობა კონკრეტულ სადადგმო გუნდს, განსაკუთრებით მსახიობთა ინდივიდუალობას. უმეტესად, ეს გეგმა ერთი სანახაობისთვისაა შექმნილი და მისი ზუსტი ტირაჟირება შეუძლებელია. მაშინაც კი, როცა ხდება წლების შემდეგ სპექტაკლის აღდგენა, ახალი შემსრულებლების დაკავება სხვადასხვა როლებზე ან საერთოდ, სხვა თაობის მიერ სპექტაკლის თამაში, ან რეჟისორი ერთხელ დადგმულ ვარიანტს იმეორებს უკვე სხვა კოლექტივთან. ზუსტი სახით თვით ფიზიკური პარტიტურის გამეორებაც კი შეუძლებელი ხდება (მაგალითად, კოტე მარჯანიშვილის „ურთელ აკოსტა“, აღქმსანდრე ანმეტელის „რღვევა“ და „ყაჩაღები“). ამ დროს საერთო მონახაზი შენარჩუნებულია, მაგრამ დეტალები იცვლება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნება „სამუხეუმო წარმოდგენასთან“ და ამდენად, „მკვდარი თეატრის“ უსიცოცხლო სანახაობასთან.

მიუხედავად იმისა, რომ აღდგენილმა წარმოდგენებმა კიდევ ერთხელ დაგვი-

დასტურეს რეჟისორთა ნიჭისა და ოსტატობის მასშტაბი, მათ მთელი ძალით მაინც ვერ მოახდინეს დარბაზზე იმგვარი შემოქმედება, რასაც 30-იან წლებში მიიღწია თეატრმა.

მსახიობების მოგონებებისა და მუხეუმში დაცული მასალით ნათელი ხდება, რომ კონსტანტინე სტანისლავსკი ერთდებოდა მსახიობებისათვის პირველსავე რეპეტიციაზე მზა ექსპლიკაციის მიტანას, რადგან არ სურდა, რომ მათ მექანიკურად შეესრულებინათ რეჟისორის კარნახი და ამით მათთვის დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი ჩაეხშო. მაგრამ მოსაზრადებელი სამუშაოს ჩატარების გარეშე მას შეუძლებლად მიიჩნდა სარეპეტიციო პროცესის ორგანიზული მსვლელობა. კონსტანტინე სტანისლავსკი ყოველთვის არ წერდა გეგმას იმ სახით, რომელიც თავდაპირველად დაამკვიდრა, თუმცა, ყოველი სპექტაკლისათვის საგანგებოდ ემზადებოდა: თხზავდა მთლიანობაში მომავალი სპექტაკლის აზრობრივ და ფიზიკურ პარტიტურას. მხოლოდ ამგვარი მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების შემდეგ ხვდებოდა შემოქმედებით კოლექტივს, მათთან ერთად აზუსტებდა მიზანსცენათა ლოგიკას და სახიერებას, ადგენდა პერსონაჟთა ურთიერთობის მთლიან სპექტრს, ნიუანსებს და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ვსეველოდ მეიგრხოლდმა თავისი მასწავლებლებისგან განსხვავებული სათეატრო მოდელი შექმნა და 20-იან წლებში მკაცრად აკრიტიკებდა კლდეც მოსკოვის სამატრო თეატრს, იგი ყოველი რეპეტიციისათვის საგანგებოდ მომზადებულ მოდიოდა, შემოქმედებით კოლექტივს აცნობდა საკუთარ სარეჟისორო გეგმას, თავის პოზიციას, ხოლო შემდეგ ითვალისწინებდა მათ სურვილს, მოსაზრებებს, აზუსტებდა გარკვეულ ნიუანსებს, ადგენდა მიზანსცენათა სახიერებას, რომელიც მსახიობებთან ცოცხალი კონტაქტის შედეგად იბადებოდა და იხვეწებოდა. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ ისევ და ისევ ემზადებოდა მო-

მავალი შეხვედრისათვის. მართალია, რეპეტიციების დროს ხშირად იცვლებოდა მისი ვარაუდი, მაგრამ ერთგვარად ცხადია: „იმპროვიზაცია იბადებოდა მხოლოდ საგულდაგულო მომზადების შედეგად“.⁵

გიორგი ტოვსტონოგოვი კი პირდაპირ მიუთითებს: „როგორი უნდა მიდიოდეს რეჟისორი რეპეტიციაზე — უკვე მზა გეგმით თუ მსახიობებთან ერთად ეძებოს გადაწყვეტა? მოვლენათა რიგი რეჟისორისათვის წინასწარ უნდა იყოს ცნობილი, მაგრამ შესაძლოა, რეპეტიციების პროცესში ის შეიცვალოს, დაზუსტდეს. მოვლენათა ჯაჭვის აგებაში რეჟისორი მსახიობებს წინ უნდა უსწრებდეს, მაგრამ შემდგომში ერთად უნდა ეძებდნენ, აზუსტებდნენ“.⁶

მსგავსი მოსაზრება აქვს გამოთქმული ოსკარ რემესსაც. იგი ხმარობს მეტად საინტერესო ტერმინს: „რენტგენული სურათი“.⁷ როგორც ირკვევა, რეჟისორის პიესაზე მუშაობა შესაძლებელია, შევადაროთ რენტგენოლოგიურ გამოკვლევას. რეჟისორი ისევე ახდენს ტექსტის „გაშუქებას“, როგორც ექიმი აშუქებს რენტგენის მიერ გამოგონილი აპარატით ადამიანის ანატომიურ სხეულს. ისევე, როგორც ექიმი თვალწინ მოუდგება სხეულის შინაგანი ორგანოების მდგომარეობა, ასევე რეჟისორსაც ტექსტის „გაშუქების“ შემდეგ, თვალნათლივ ესახება ნაწარმოების „შინაგანი სურათი“, რაც დიალოგებისა თუ რემარკების გაშიფვრას გულისხმობს.

როგორც ვხედავთ, რეჟისორის პიესაზე ინდივიდუალური მუშაობა უკვე გაიგივებულია ტექნიკური პროგრესით მოპოვებულ ზუსტ ინფორმაციასთან, მხედველობით წარმოსახულ ინფორმაციასთან. ეინაიდან ტექსტის „გაშუქება“ ნიშნავს პიესის „შინაგანი სურათის“ წარმოსახვას ვიზუალური და ვერბალური პლასტების შემწეობით, რაც სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური საშუალების იდენტურია. რა თქმა უნდა, ამ მიგნების ფიქსირება აუცილებელია, ისევე როგორც ძალზე მნიშვნელოვანია კომპოზიტორის მიერ რეჟელ-

ში ნოტების შემწეობით მუსიკალური ნაწარმოებებს ჩაწერა. ოლონდ რეჟისორებს ასეთი სანოტო სისტემა არ გააჩნიათ, მათ მხოლოდ ინდივიდუალური მიგნებების ფიქსირება შეუძლიათ გეგმის სახით, ოლონდ ასევე ინდივიდუალური „ტექნიკით“. მათი ნიშნებია: სქემები, ჩანახატები, ჩანაშვნები, მონახაზები, გეომეტრიული სხეულები, ნუმერაცია და სხვ.

როგორც ვხედავთ, სათეატრო ხელოვნების პრაქტიკაში ხშირად ვხვდებით ტერმინს „რეჟისორის ჩანაფიქრ“, „სარეჟისორო გეგმა ანუ სარეჟისორო ექსპლიკაცია“. თავიანთ თეორიულ ნაშრომებში რეჟისორები ბევრს წერენ ამის თაობაზე. თუკი სარეჟისორო მოღვაწეობის ერთ-ერთ ასპექტს აღნიშნული გეგმა წარმოადგენს და მას ჩავთვლით სპექტაკლის სამზადისის საფუძვლად, მაშინ სასცენო ხელოვნების ამა თუ იმ პრობლემის კვლევის დროს აუცილებელი ხდება სარეჟისორო ექსპლიკაციების გაცნობა-ამოკითხვა, მეცნიერულ მიმოქცევაში მათი გამოყენება.

ამასთანავე, სარეჟისორო ექსპლიკაცია რეჟისორის პიროვნების პრიზმაში განცდილ მხატვრულ სახეთა და მოვლენათა ერთობლიობაა, სადაც ყოველი ეპიზოდი, ყოველი დეტალი აზრობრივად გამიზნულია. რეჟისორი აქ გვევლინება ანალიტიკოსად, მოაზროვნე პიროვნებად. მისი პიროვნული მონაცემები ბევრად განსაზღვრავს ამ გეგმის „ინტონაციურ ყღერადობას“.

როგორც უკვე ითქვა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია მხოლოდ ვარაუდია მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისა. ეს არის ერთგვარი შენიშვნები მომავალი სპექტაკლის თაობაზე. ექსპლიკაცია შეიცავს მომავალი სპექტაკლის შექმნისათვის საჭირო უძირითადეს მომენტებს, მისი ფორმა და წერის მანერა იმდენად სუბიექტურია, რომ რაიმე ერთიანი სისტემის დადგენა შეუძლებელიც კია.

სარეჟისორო ექსპლიკაციაში დაფიქსირებული დამდგმელის ვარაუდი რეპეტიციების დროს უფრო სახიერ და

ზუსტ ფორმას ღებულობს. ამიტომ რეჟისორის მიერ შეთხზული მომავალი სპექტაკლის ცალკეული ნაწილებთან თუნდაც მთლიანობა, არ არის საბოლოო ვარიანტი. ის უფრო ჰიპოთეზაა, რომელსაც რეპეტიციებზე ხორცი უნდა შეესხას და რეალობად იქცეს. სამართლიანად აღნიშნავს ბორის ზახავა: „სახლში დამუშავებული მიზანსცენები — ეს მხოლოდ პროექტია. იგი უნდა შემოწმდეს, მან უნდა გაუძლოს რეჟისორისა და მსახობების შემოქმედებითი ურთიერთობის პრაქტიკულ პროცესს“.⁸

ამრიგად, რეჟისორის წინასწარი მომზადება როდი ნიშნავს, რომ მან თავზე მოახვიოს შემსრულებელს თავისი შემოქმედებითი მრწამსი. „მან უნდა შეიტაცოს მთლიანი კოლექტივი და ყოველი შემსრულებელი, აქტიორს უნდა შეუქმნას ისეთი პირობა, რომ აგრძობინოს როლისადმი პირადი პასუხისმგებლობა, რაც მსახიობს მაქსიმალურად აქტიურს გახდის“.⁹

რეჟისორის წარმოსახვაში დანახული მომავალი სპექტაკლის ცალკეული ფრაგმენტები ფიქსირდება და დრამატურგის ტექსტის გვერდით იქმნება რეჟისორის ტექსტი, როგორც განსაკუთრებული სახის პარტიტურა, რომელშიც ავტორისეული სიტყვა წარმოდგენილია რეჟისორის სცენურ ინტერპრეტაციაში; როგორც აღნიშნავს ალექსეი დიკი: „სარეჟისორო გეგმა — არის პიესის სცენური სახე“.¹⁰

ამდენად, სარეჟისორო გეგმა გვევლინება, როგორც ავტორისეული ტექსტის სცენური ვარიანტი: „დრამის ლიტერატურული ტექსტი — რეჟისორის ხელში ივსება რემარკებით, სადაც აღნიშნულია მსახიობების გადაადგილება და ინტონაციები, მიზანსცენები და ხმაურის ეფექტები. დაწერილი ფორმით არსებული სცენარი, რომელსაც კონსტანტინე სტანისლავსკი სარეჟისორო პარტიტურას უწოდებს, ან მსახიობებისათვის განმარტების სახით მიმდინარე საუბრები პიესის დიალოგებთან ერთად, აუცილებელი კომპონენტი ხდება სპექტაკლის დრამატურგისათვის“.¹¹

ე. ი. დრამატურგიული ტექსტი და რეჟისორის მიერ შეთხზული გეგმა — არის ორი ნაწარმოები, რომელიც მომავალი სპექტაკლის საფუძველს წარმოადგენს. მხოლოდ ისაა, რომ პირველი — დამოუკიდებელი ლიტერატურული ქმნილებაა და მას არსებობის განუსაზღვრელი დრო გააჩნია, ხოლო სარეჟისორო გეგმა დამოკიდებული ნაწარმოებია და მას, თუ შეიძლება ითქვას, განსაზღვრული დრო და ადგილი აქვს. პირველი ქმნის მოცემულ პირობას, მეორე ართულებს, აზუსტებს, ინტონაციას უცვლის მოცემულ პირობას. პირველი არსებობს ინტერპრეტაციისათვის, მეორე თავადაა ინტერპრეტაცია.

ამდენად, სპექტაკლს საფუძვლად უდევს დრამატურგიული ნაწარმოები და რეჟისორის მიერ შეთხზული ავტორისეული ტექსტის სცენური ვარიანტი, ანუ სარეჟისორო ექსპლიკაცია.

სხვა საქმეა, როცა ზოგიერთი რეჟისორი ლიტერატურული ნიჭითაც არის დაჯილდოებული და მისი უნარი მეტად საინტერესოდ მცლადნდება პროექტის შექმნისას. სარეჟისორო გეგმა ძალზე სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურაა და მისი უპირველესი ადრესატი დამდგმელი გუნდია. მართალია, ექსპლიკაცია შემდგომ თეატრის თეორეტიკოსთა და ისტორიკოსთა კვლევის ობიექტიც ხდება, მაგრამ მისი სრულიად დამოუკიდებლად განხილვა სასცენო ტრანსფორმაციის გარეშე, გააღარიბებს თეატრის ისტორიის კვლევას, სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის ცალკეულ საკითხთა დამუშავებას. გეგმა შეიძლება გახდეს კვლევის ობიექტი, როგორც სათეატრო ლიტერატურის სახეობა, მისი შემწეობით გამოვლინდეს ამა თუ იმ რეჟისორის ინდივიდუალობა, ოსტატობა, მაგრამ მისი შესწავლა უკვე ჩამოყალიბებული სასცენო ნაწარმოების კონტექსტით. უფრო მნიშვნელოვანი და სრულყოფილია.

აღნიშნული მოსაზრებები განეკუთვნება რეჟისორებს, რომლებიც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ XX საუკუნის პირველ ნახევარში. ისინი დაკავ-

შირებულნი იყვნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითს პრაქტიკასთან, ან იყვნენ ამ თეატრის შემქმნელთა მოწაფეები. ყოველ შემთხვევაში, პირობითი მათგანი აღზრდილი იყო პროფესიული რეჟისურის პრინციპზე და ეს ეტყობა კიდევ მათ ნააზრევს. იგივე თვისება გამოარჩევს რეჟისორთა იმ თაობას, რომელთა მოღვაწეობა უკვე მეორე მსოფლიო ომის დროსა და საუკუნის II ნახევარში მიმდინარეობდა. მიუხედავად განსხვავებული ხელწერისა და მრწამსისა, მათი მოსაზრებები რეჟისორის როლსა და მნიშვნელობაზე სპექტაკლის შექმნის პროცესში, ამდენად კი ექსპლიკაციის თაობაზე, თანმხვედრია და მეტ-ნაკლებად აგრძელებს კიდევ იმ ტრადიციას, რაც ახალი ტიპის რეჟისორთა პირველი თაობისთვის იყო დამახასიათებელი. ამგვარად, ეს მოძრაობა პროფესიული რეჟისურის დამახასიათებელ ნიშანთა უპირველეს რიგს განეკუთვნება.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდდან, იწყება კიდევ ერთი ეტაპი რეჟისურის ისტორიაში. შეინიშნება რამდენიმე თეატრის დაბადება, მათ შორის გამოირჩევა ევროპის ცენტრში აღმოცენებული „ბერლინელ ანსამბლის“ დასი. თანამოაზრეთა კოლექტივი მისი დამაარსებლის, ბერტოლტ ბრეხტის, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და შემოქმედებითი პრინციპების გამომხატველი გახდა. იგი იქცა მსოფლიო საზოგადოებრივი ყოფის მძლავრ და მებრძოლ ტრიბუნად. ბერტოლტ ბრეხტის თეატრი ამ მხრივ დღესაც კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს.

ბერტოლტ ბრეხტის ეპიკური თეატრის თვისებათა ამსახველი თეორიული ნაშრომები ძალიან მნიშვნელოვანია სათეატრო ხელოვნების არაერთი პრობლემის გადაჭრისათვის. მათ შორის საგულისხმოა რეჟისორის ჩანაწერები სპექტაკლებზე მუშაობისას, ან შემდგომ: „გალილეის ცხოვრება“, „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“, „ბატო-

ნი პუნტილა და მისი მსახური მატონი, „ლუკულის დაკოხვა“, „კავკასიური ცარცის წრე“. მიუხედავად იმისა, რომ ბრეხტი — რეჟისორი, ბრეხტი — დრამატურგის პიესებზე მუშაობდა და თავად დრამის შექმნის დროს უთუოდ ითვალისწინებდა სადადგმო პრინციპსაც, ეს ჩანაწერები მაინც დეტალიზაციითა და კონკრეტული მითითებებით გამოირჩევა. როგორც ამ მაგალითითაც დასტურდება, პიესის შექმნა შემოქმედებითი პროცესის ერთი სახეობაა, ხოლო მისი სასცენო ტრანსფორმაცია, სულ სხვა. მაშინაც კი, როდესაც შემოქმედი საკუთარ პიესას თავად დგამს, ნებისმიერი ფორმის სარეჟისორო გეგმის არსებობა, გარდუვალი ხდება. პროფესიული რეჟისურა ამგვარი პრინციპით იწყებს მოღვაწეობას.

ბერტოლტ ბრეხტის ჩანაწერები ნოველის სახითაა შესრულებული, თითოეული მათგანი თავისთავადაა საგულისხმო დოკუმენტი დასრულებული ანობრები და ფიზიკური პარტიკულით. ხოლო მოკლე ჩანაწერები მთავარი მიზანსცენების აღწერითა და განმარტებებით ამოღიანებენ რეჟისორის მითითებებს და ქმნიან სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციის სახეობას. აქაც მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება სასცენო ქმედების ესა თუ ის მხარე. წარმოდგენის გარეგნული პარტიკულის, მუსიკის, სცენოგრაფიის მითითებით ბერტოლტ ბრეხტი იძლევა არა მარტო ერთი დადგმისათვის აუცილებელ განმარტებებს, არამედ „შიფრავს“ კიდევ ეპიკური თეატრის სადადგმო თავისებურებასაც. ეს ჩანაწერები იქმნებოდა მაშინ, როდესაც ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის პრინციპები იმკვიდრებდა განსაკუთრებულ მდგომარეობას მსოფლიო სასცენო ხელოვნების განვითარებაში.

ჯორჯო სტრელერის, პიტერ ბრუკის, ანატოლი ეფროსის, მიხეილ თუმანიშვილის და სხვათა ჩანიშნებით, „შეიძლება ასე ითქვას, სათეატრო „ბელეტრისტიკა“, უკვე განსაკუთრებული, განსხვავებული და სპეციფიკური ნააზ-

რეგია არა მარტო თეატრზე, ან სასცენო ნაწარმოებზე სწავთოდ, არამედ შემოქმედებითი პროცესის იდუმალ მოვლენების გაცნობიერების საშუალებაცაა: ამავე დროს ეს სათეატრო ლიტერატურა შესაძლებელია, მივიჩნიოთ განმანათლებლური ფუნქციის მატარებელ მოვლენად, რომელიც საკუთარი პროფესიის არსში გარკვევას შეაძლებინებს არა ერთ ახალგაზრდა რეჟისორს. ისიც ფაქტია, რომ ჯორჯო სტრელერის მოსაზრებანი ამა თუ იმ პიესის ან როლის ვადაწყვეტაზე, არა ერთი რეჟისორის პრაქტიკული საქმიანობისთვის ამოსავალ წერტილად იქცევა; რაც გვიდასტურებს, რომ იტალიელმა რეჟისორმა არა მარტო პრაქტიკული მოღვაწეობით შესძლო განსაკუთრებული როლი შეესრულებინა მსოფლიო სასცენო შემოქმედებაში, არამედ განავრცო, გააღრმავა და ახალი ტერმინოლოგიით გაამდიდრა სათეატრო ლიტერატურა. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ მისი კომენტარების ანუ მისი „რეჟისორული ტექსტის“ შემწეობით თვალწინ წარმოგვიდგება პიესის ცალკეული ეპიზოდების სასცენო გაიანტი იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მკითხველს არა აქვს ნაწახი სპექტაკლი. ამიტომაცაა შესაძლებელი აღნიშვნის, რომ რეჟისორთა ახალი თაობის წარმომადგენლები ფლობენ არა მარტო სიტყვის მოქმედებაში ტრანსფორმაციის ხელოვნებას, არამედ ამ პროცესის სიტყვიერი ქარგით წარმოქმნის ხელოვნებასაც; რაც რეჟისორის განსაკუთრებულ ნიჭზე მიგვიჩიოთებს. საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახელოთ „სარეჟისორო ტექსტის“ ერთი მაგალითი, ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ I მოქმედების რეჟისორული ჩანიშნებით, რომელიც „ჯორჯო სტრელერის აღნიშნულ ნაშრომშია წარმოდგენილი: „ჩეხოვის რეჟისურა ახეთია: „ოთახი, რომელსაც დღემდე ეძახიან საბავშვო ოთახს“. რაც იგულისხმება სიტყვებში „დღემდე“. არის ის გრძნობა, რომელიც, შესაძლოა, ჩეხოვს სურდა, მიენიჭებინა მთელი გარემოს ამბის — სცენის — სიტუაციისათვის: ამ

ოთახს დღემდე ჰქვია საბავშვო, მაგრამ იგი კარგა ხანია, აღარაა ბავშვებისათვის განკუთვნილი, იმიტომ, რომ ბავშვები ამ სახლში აღარ არსებობენ, უკანასკნელი მათგანი ხუთი წლის წინ გარდაიცვალა. იგი იყო ლუბას შვილი... ამ ოთახისათვის მუდმივი, ჭეშმარიტი ბავშვობა უკვე დასრულდა, იგი წარსულის საკუთრებად იქცა. მე ვფიქრობ, სცენაზე ნაჩვენები უნდა იყოს ის, რაც, საერთოდ, საბავშვო ოთახისათვის არის ტიპური, ანუ მისაგნებია ამ ოთახისათვის განკუთვნილი საგნები, რომლებიც ნაგულისხმევი აქვს ჩეხოვის თავის რემარკაში¹².

შემდეგ ჯორჯო სტრელერი ვრცლად აღწესსავს იმ საგნებს, რომლებიც სიმბოლურად გამოხატავენ ცნებას „საბავშვო ოთახი“. იგი მიუთითებს, რომ ოთახში შესაძლოა იყოს — ორი პატარა მერხი, პაწია, ჭუჭია, გაპრიალებული მაგიდა; ორი მომცრო სავარძელი, სათამაშო სასტუმროსათვის: ჯადოსნური ნავთის ფარანი; აქა-იქ შემთხვევით შემორჩენილი სათამაშოები და ა. შ. ამავე დროს მიუთითებელია, რომ ოთახში დგას უზარმაზარი თეთრი სავარძელი, უფროსთათვის. ერთი კედლის გასწვრივ დგას დიდი კარადა, კარადა — დედა. უშველებელი და თეთრი... უბრალო, მაგრამ იდუმალებით მოსილი.¹³

რეჟისორი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღწერს ყოველ დეტალს. როგორც ირკვევა, ამ ოთახის არსებობა ძალზე მნიშვნელოვანია იმ სათქმელის გამოსახატად, რისთვისაც აირჩია რეჟისორმა ეს პიესა დასადგმელად. აქ ძალზე ზუსტად, სიღრმითა და მასშტაბურად არის გაშიფრული ჩეხოვის ერთი სიტყვა — „დღემდე“. რეჟისორისათვის ავტორის რემარკა ხდება გასაღები არა მარტო ვიზუალური პლასტების მისაგნებად, არამედ განწყობის შესაქმნელად, რაც ჩეხოვის პიესების დადგმისათვის, თითქმის, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. საგულისხმოა, როგორი სიტყვებით „ხატავს“ რეჟისორი თითო-

ეულ ნივთს, მასში უკვე კოდირებული ატმოსფეროც, განწყობაც და ეჭვიზღვის ინტონაციური კლერადობაც¹⁴ დაიცვამავი — თხრობა — გრძნობა — საცქიელთა სისტემის დაბადებისათვის არის განკუთვნილი. რეჟისორი წერს — „ჭუჭია მაგიდა“ და თითქოს იმაზეც მიუთითებს, რომ ამ ოჯახში იყო საბავშვო ოთახი, რადგანაც იყვნენ ბავშვები, მაგრამ ამ ოჯახში არ იყო ბავშვების კულტი. ბავშვები თამაშობდნენ ოჯახობანას, მაგრამ უფროსების მეთვალყურეობით — ეს დიდი სავარძელი ამ „ჭუჭია მაგიდის“ გვერდით, რაღაც ზედამხედველ-დამსჯელ მონსტრადაც კი გვევლინება, ხოლო უზარმაზარი თეთრი კარადა-დედა, აქ იმპერატორის მნიშვნელობასაც იძენს და უნებურად გიბიძგებს გაევის რეპლიკისაკენ: „ღრმად პატივცემულო კარადაე!“ რეჟისორის ამ აღწერით ნათელი ხდება, რომ სპექტაკლი იქნება წარსულის იდეალიზაცია-დეიდეალიზაციის ზღვარზე გათამაშებული სანახაობა. სიძველე (ანუ წარსული), ჩეხოვის დიდი დედა-კარადა, როგორც ამ წარსულის სიმბოლო, ჩანს, რეჟისორისთვის სანახაობის მთავარი მეტაფორაა, როგორც თავად წერს — „კარადა ამძაფრებს დროის გათამაშებას“. ეს კარადა-დედა წარმოქმნის სანახაობის ძირითად მელოდიას — ყველაფერი ძველი, გაცვეთილი, ხანდაზმული, თვით ბალიც კი უკვე აღარაა პატივსაცემი! შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ ბოლოს ფირსი საერთოდ დააიწყებდა ყველას.

ერთი შეხედვით ეს „უბრალო“ სარეჟისორო ტექსტი უამრავ ინფორმაციას გვაწვდის იმის თაობაზე, თუ როგორ ამოიკითხა, იგრძნო, გაშიფრა, თავის სულში გაატარა და სასცენო მეტაფორის რანგში აამალა ჯორჯო სტრელერმა ანტონ ჩეხოვის ტექსტი. შემდგომ კი ფილოსოფიური, მასშტაბური მეტაფორა შექმნა ამ საბავშვო ოთახისაგან. ასე დაასრულა მთავარი მოკლეწიგის რეჟისორმა: „გაევი და ლუბა თანდათან

აღმოაჩინენ თავიანთ დაკარგულ ბავშვობას, როცა მოხვედებიან საბავშვო ოთახში, წარსულის აჩრდილთა გარემოცვაში, აღმოჩნდებიან მათ შორის, რაც გადაურჩა დროის მიერ დამარხულ ბავშვობას... ისინი შემოუსხდებიან პაწაწუნა მაგიდას, რათა ითამაშონ რაღაც შეუძლებელი თამაში და ეს თამაში დასრულდება იმით, რომ უცებ განიხსნება დიდი კარადის კარიბჭე, რადგანაც მასში შეჩურთულია უამრავი რამ და ეს ყველაფერი გადმოიფრქვევა იატაკზე... დაბოლოს ნიკელის პატარა საბავშვო ეტლი თავდაყირა გადმოგორდება კარადიდან იატაკზე, რომელსაც ფსკერზე შავი ფერის ქსოვილი აქვს გაკრული, საბავშვო ეტლი — კუბო... იგი გაგორდება ავანსცენაზე, მარჯვნიდან მარცხნივ და დაეჯახება ლუბას... ეტლი, რომლითაც დაატარებდნენ მის შვილს. ლუბა უხმოდ აქვითინდება. მაშინ კი ოთახი თოქოს გადაიქცევა დროის სასაფლაოდ¹⁴. რეჟისორის ამ სიტყვებში კოლერებულა არა მარტო რეჟარკის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმა, განწყობა, სცენოგრაფია, სასცენო რეჟიზიტი, პერსონაჟთა საქციელთა რიგი, არამედ თავად წარმოდგენის მთავარი მეტაფორა — წარსულის დასაფლავების უსახური, მაგრამ უსაშველოდ ტივილიანი ცერემონიალი. აქ კარადა მოიზრება, როგორც წარსულის რეგალიათა „შენახვის“ ადგილი, როგორც წარსულის სიმბოლო. ამიტომაც უბრალოდ, კარადის კარი კი არ გაიღო, არამედ წარსულის კარიბჭე განიხსნა და რეალობას ჩაენაცვლა ყოფილი ალტიმენტული რომანტიკაც და მტანჯველი რეალობაც. ამან გამოიწვია ლუბას და გავის ახალი შეგრძნებაც წარსულისა და აწმყოს შეუთავსებლობის თაობაზე. ეს, უთუოდ, ერთგვარი რეჟიემი — სანახაობა იყო, რომელიც ინტელიგენციის ხედვრზე მიაპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას.

ჯორჯო სტრელერმა აღნიშნული სტრიქონები 80-იანი წლების დასაწყისში დაწერა, მაშინ, როდესაც წარსულის ნოსტალგია აგრერიგად გაუმძაფრ-

და სასოგადოებას ახალი ტიპის რომანიტა მომძლავრების მიზეზითაც, როგორც ნიეთიერების ნებისმიერ შემთხვევაში ატარებს მისი შემადგენლობის ყოველ თვისებას, ასევე ნებისმიერი მოვლენა (ეპიზოდის კი) ატარებს მთლიანი წარმოდგენის რეჟისორული გადაწყვეტის მარცვალს. ამიტომაც, მოგვეცა შესაძლებლობა, ამ ერთი ეპიზოდის „რეჟისორული ტექსტის“ შემწვობით გვემსჯელა სანახაობის აზრობრივ სტრუქტურაზე. ნებისმიერი ექსპლიკაცია, როგორც მომავალი სპექტაკლის პროექტი, თავის თავში ატარებს ამ სანახაობის მარცვლებს, რომელთა გაღვივება ხდება რეპეტიციების დროს.

თანამედროვეობის რეჟისორთა გილდიის გამორჩეული წარმომადგენელი, პიტერ ბრუკი, ცნობილ ნაშრომში, „ცარიელი სივრცე“, განიხილავს სარეპეტიციო პროცესს, როგორც რეჟისორის „ხამაძლა ფიქრის“¹⁵ სახეობას. რეპეტიციაზე ხმამაღლა ფიქრი კი მას შემდეგაა შესაძლებელი, როცა რეჟისორს მოხაზული აქვს თავისი სათქმელის კონტურები. პიტერ ბრუკის მოსაზრებით: „რაც არ უნდა ბევრს მუშაობდეს რეჟისორი სახლში, საკუთარ თავთან განმარტობებული, მაინც შეუძლებელია, მალაჩანად ჩასწედეს პიესას. როგორი მნიშვნელოვანი აზრებიც არ უნდა წარმოთქვას მან პირველ რეპეტიციაზე, მისი მოსაზრებები თანდათან შეიცვლება და გამდიდრდება იმ პროცესის შემწვობით, რომელშიც იგი მონაწილეობს მსახიობებთან ერთად...“¹⁶

სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს პიტერ ბრუკი, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი, მოსაზრებები სახეცვლილებას განიცდის რეპეტიციებზე, მაგრამ იცვლება ის, რაც მოაქვს რეჟისორს მსახიობებთან. იცვლება სახლში მოფიქრებული გეგმა¹⁷ (იგი ამ ტერმინს ხმარობს — მ. ხ.). ამდენად, პიტერ ბრუკიც თვლის, რომ რეპეტიციაზე მუშაობის პირველი საფეხურია რეჟისორის მიერ პიესის დამუშავება და მოსაზრებათა ჩამოყალიბება გარკვეული გეგმის სახით.

„აღნიშნული თვალსაზრისის თაობაზე ანატოლი ეფროსიც იზიარებს პიტერ ბრუკის პოზიციას: „როცა მიდიხარ რეპუტიციაზე, მეცნიერული ენით რომ ვთქვათ, მაშინ საწყისი ჰიპოთეზა პიესის არსა და სტრუქტურაზე საგრძნობლად იცვლება კიდევ... იწყება შესანიშნავი იმპროვიზაცია... რაც სიცოცხლეს შთაბერავს საერთო აზრს, აზუსტებს და ართულებს მას.

სცენას როდესაც ზუსტად დაამუშავებ, იგი ცხოვრებად გადაიქცევა, თავისუფლდება ჩანაფიქრის თავდაპირველი სქემატიზმისაგან. ასე ხდება მთლიანი პიესის, ყოველი პერსონაჟისა და ყოველი სცენის მიმართ“.¹⁸ ანატოლი ეფროსისათვისაც ჩანაფიქრი, გეგმა, მიკვლეული მოსაზრებები უცვლელ მოცემულობას არ წარმოადგენს. იგი მხოლოდ გზამკვლევა და იხვეწება მსახიობებთან ცოცხალი კონტაქტის შედეგად.

ქართულ სინამდვილეშიც რეჟისორები ძალზე მომზადებულნი იწყებენ მსახიობებთან ერთად სპექტაკლზე მუშაობას. მათ ჩამოყალიბებული აქვთ პიესის ინტერპრეტაცია, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი, დამუშავებული აქვთ სანახაობის ვიზუალური პლასტი, უკვე მზადაა ესკიზები ან მაკეტი. მართალია, ზოგი მათგანის ექსპლიკაცია ხელთ არა გვაქვს და მხოლოდ ვარაუდის დონეზე შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა, რომ ქართველი რეჟისორები ქმნიდნენ სადადგმო გეგმას სხვადასხვა ფორმით, უმეტესად კი პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარზე ჩანიშვნების სახით. ასეთი ფორმის სარეჟისორო გეგმა ძალზე გავრცელებული გახლდათ, საერთოდ, სათეატრო პრაქტიკაში.

კუმარბიტებს მოკლებული არ უნდა იყოს ის მოსაზრება, რომ კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, არჩილ ჩხარტიშვილი, დიმიტრი ალექსიძე ემზადებოდნენ რა რეპეტიციების დაწყებისათვის, საგულდაგულოდ ანალიზებდნენ პიესას და წარმოსახვაში უკვე ქმნიდნენ ტექსტის ეკვივალენტურ სასცენო ცხოვრებას. უმეტესად მხოლოდ ჩანიშვნებს აკეთებდნენ პიესის რეჟი-

სორულ ეგზემპლარზე, რომელიც შესაძლებელია, მივიჩნიოთ ექსპლიკაციის ერთ-ერთ ფორმად.

ამ თვალსაზრისით სრულიად გამორჩეული ადგილი უჭირავს მიხეილ თუმანიშვილს. იგი მომავალი სპექტაკლის გეგმას, თითქმის, დასრულებული პროექტის ფორმას ანიჭებს. რეჟისორულ თხრობაში ჩანაფიქრი „განფენილია“ სასცენო სივრცეში, რომელსაც „სასცენო პარტიტურა“ შეარქვა ვსევოლოდ მეიერხოლდმა.¹⁹ მიხეილ თუმანიშვილის პირად არქივში, თითქმის ყოველი განხორციელებული სპექტაკლის ექსპლიკაცია ინახება.²⁰ ეს ჩანაწერები მიგვანიშნებს არა მარტო აზრობრივ, პლასტიკურ, ხმაურის, განათების პარტიტურებზე, არამედ ნათლად წარმოაჩენს რასახის ისტორიული დოკუმენტები, მასალა, მხატვრული ლიტერატურისა თუ სახეითი ხელოვნების ნიმუშები შეისწავლა რეჟისორმა მოსამზადებელ პერიოდში. თითოეული ასეთი ექსპლიკაცია — ნახატებით, ნახაზებითა და ზოგჯერ ფოტოებით, მდიდარი მასალაა თეატრმცოდნეებისთვის.

როგორც ცნობილია, მიხეილ თუმანიშვილიც ქმნიდა მომავალი სპექტაკლის პროექტს, გეგმას. დრამატურგის სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციისათვის იგი საგულდაგულოდ ემზადებოდა, რაზეც მიგვანიშნებს მისი არქივი და იქ დაცული ექსპლიკაციები. მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმები ჩვეული ჩანიშვნების ნუსხა არ არის. უმეტესად მათ სქემის, მხოლოდ კონტურის სახე კი არა აქვთ, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეჟისორი ქმნის სათეატრო ბელეტრისტიკას. ექსპლიკაცია იკითხება, როგორც დასრულებული და დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოები, ეს ერთგვარი თხრობაა პიესაში აღწერილ ამბავზე. ეს თხრობა კი სპეციალური „თეატრალური სმენის“ მქონე მკითხველისათვის არის განკუთვნილი. რეჟისორი ისეთი გატაცებით გვიამბობს ამა თუ იმ ეპოქის ნიშანდობლივ თვისებებზე, იმ-

დენად ზუსტად ხატავს ყოფას, ადამიანების, ჩაცმულობას, პერსონაჟთა მისწრაფებებს, მათს ურთიერთობებს, მიზნებს, სურვილებს, რომ თვალწინ წარმოგვიდგება იმ მწერლის თვლით დანახული და რეჟისორის მიერ განცდილი რეალობა. მკითხველი ამ ამბის „მიგნით“ ხვდება, როგორც ერთ-ერთი მონაწილე, ისევე, როგორც მკითხველი სცენაზე გათამაშებული ამბის თვითმხილველი-მონაწილე. ამ მხრივ მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმა შესაძლებელია შევადაროთ ჯორჯო სტრელებისა და ანატოლი ეფროსის თხზულებებს. განსხვავების მიუხედავად, მათ ბევრი საერთო აქვთ.

მიხეილ თუმანიშვილის მოსაზრებით: „სარეჟისორო გეგმა მხატვრულ სახეთა და მოქმედებათა დიდი და რთული სისტემაა, აურაცხელი რაოდენობის ურთიერთდაკავშირებულ და ურთიერთზემოქმედ ელემენტთა კომპლექსი. მომავალი სპექტაკლის მოდელის აგება, ე. ი. მხატვრული სახის „პროექტის“ შეთხზვა რეჟისორისაგან მოითხოვს ცოდნას, თეატრალური ტექნიკის დაუფლებას, ნიჭს. ბუნებით უნდა ჰქონდეს მომადლებული შემოქმედებითი წარმოსახვის ნიჭი, ერთი სიტყვით, ხელოვანი უნდა იყოს, ხელოვანი თავიდან ფეხებამდე. მოდელს (გეგმას) შეადგენს იდეა, მოქმედების, მოვლენის, მოქმედ პირთა სურვილის, მისწრაფებათა, ხასიათის, განწყობის, ნიშნების, დეკორაციისა და მუსიკის, კოსტიუმის, გრიმის, სინათლისა და რეკვიზიტის ზუსტად მიგნებული ელემენტები და, რაც მთავარია, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის სისტემები, მოვლენათა რიგის ელემენტები“.²¹

როგორც ირკვევა, მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმა — მომავალი სპექტაკლის პროექტია, მოდელია, სადაც აღნუსხულია ყველაფერი (ზეამოცანიდან მოყოლებული, ხელის მოძრაობით დამთავრებული). რაც კი სასცენო ქმედების წარმოქმნას და დარბაზზე შემოქმედებას უკავშირდება. რეპტიკაზე ხდება უკვე მიკვლეულის

(პროექტის) მასშტაბური ტრანსფორმაცია, გამსხვილება, სხვა განზომილებითი პრაქტიკული გადატანის დროს სპექტაკლის ელემენტების გამუქება, შეფასებათა ფართო სპექტრის ძიება. იმპროვიზაცია. ვინც კი ერთხელ მაინც დასწრებია მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციას, მისთვის ნათელი ხდება, რომ რეჟისორი ზედმიწევნით მომზადებული მოდიოდა მსახიობებთან შეხვედრას. მათთან ერთად კი აზარტულად, თავისუფლად ეძიებდა იმის გამართლებას, რასაც სამუშაო მაგიდასთან მიაგნო. ძიების პროცესში ადვილად ცვლიდა უკვე მიგნებულს, თუკი ახალი აზრი და გამოსახვის ფორმა უფრო სახიერი და ზუსტი იყო. იმპროვიზაცია და მომზადებული პროექტი რეპეტიციაზე ორგანულად ერწყმის ურთიერთს. ეს პროექტი პროვოცირების საშუალებაა მსახიობების ფანტაზიის ამოქმედებისათვის.

მომავალი სპექტაკლის პროექტი პიესის ანალიზისა და რეჟისორის ხილვების ურთიერთშემოქმედების პროცესის შედეგია. მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს: „... ყოველი შემოქმედებითი პროცესი შედგება ანალიზისაგან, იდეის წარმოქმნისა და მოდელირებისაგან, ამ მოდელის შემდგომი შემოქმედებით, გამოცდით. ეს რომ თეატრის ენაზე გადავიტანოთ, შემდეგს მივიღებთ:

1. ნაწარმოების ანალიზი — ავტორის ჩანაფიქრის წვდომა, ცოდნის დაგროვება, ლიტერატურული ანალიზი.
 2. იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის შექმნა — მომავალი სპექტაკლის ძირითადი იდეების ფორმულირება.
 3. ნაწარმოების ანალიზი ქმედითი ხაზის მიხედვით — პიესის შინაგანი დამუშავება, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის განსახლვრა.
 4. მომავალი სპექტაკლის ფორმის შეთხზვა (მოდელირება)“.²²
- პიესის ყოველმხრივი და სიღრმისეული ანალიზი არის რეჟისორის უპირველესი სამუშაო — ასე თვლის რეჟისორი. პიესის შესწავლა, უწინარესად, ავტორის იდეის მიკვლევისთვის უდიდეს მნიშვნელობას აძენს, როგორც ირკვევა,

ხევათციანის დადგენა. გადაწყვეტია პი-
ესის ქმედითი ბუნების მიკვლევისათ-
ვისა. პროცესი — სარეჟისორო გეგმის
შექმნის პირობაა, ხოლო თავად გეგმის
შექმნას რეჟისორი ყოფს სამ ეტაპად:

...ა. იდეურ-თეატრული ჩანაფიქრი —
ლიტერატურული ანალიზი.

ბ. თეატრალური ანალიზი — მოქმე-
დებთა ანალიზი და ყოფის შესწავლა.
გ. გადაწყვეტა — ჩანაფიქრის, იდეის
ხორცშესხმა, ჩანაფიქრის რეალიზაცია
ფორმაში.²³

პიესის ლიტერატურული ანალიზი —
ეს მხოლოდ პირველადი შეხებაა ტექს-
ტთან. ამ დროს რეჟისორი ფაქტების
შეფასებათა სისტემას ადგენს და ავტო-
რის ინდივიდუალური ხედვის, წერის
მანერისა და სხვათა შეცნობას ღამობს.
ეს პროცესი წააგავს სხვა ნებისმიერი
პუბლიცისტის, მუშაობას ტექსტზე. მაგ-
რამ, თეატრალური ანალიზი — მხო-
ლოდ სპეციალისტთა საგანგებო უნარს
გულისხმობს; ეს არის სპეციალური ანა-
ლიზი, რომლის შედეგად ხდება სიტყ-
ვის მოქმედებაში ტრანსფორმაციის სა-
ხეობათა მონიშვნა. აქ ვლინდება რეჟი-
სორის პროფესიული დონე და ხელო-
ბის ფლობის ოსტატობა. შემდგომი
ეტაპზე კი რეჟისორის ნიჭიერების, ფან-
ტაზიის, ხელოვნების მთელის მასშტა-
ბით ამოქმედების, რეალიზაციის, დე-
მონსტრაციის პერიოდია.

პიესის ლიტერატურული და თეატ-
რალური ანალიზის შედეგად წარმოქმ-
ნილი კონსტრუქცია შესაძლებელია.
ასეთი ფორმულით გამოისახოს: ზეამო-
ცანა—მოქმედება—გამოსახვის ფორმე-
ში. მიხეილ თუმანიშვილისთვის მთელი
ეს პროცესი არის სამზადისი პაემანის-
თვის — რეპეტიციანზე მსახიობებთან შე-
ნჯდრისათვის. და ამიტომაც, იგი ემზა-
დებოდა საგულდაგულოდ, მაგრამ გან-
საკუთრებული განწყობითა და მოლო-
დინის იდუმალებით. ამასთანავე, მთე-
ლი ეს სამზადისი შესაძლებელია, შეეა-
დაროთ მეცნიერის ლაბორატორიულ
ძიებას; ცდას. ამიტომაცაა: ეს ჩანაწე-
რები არა მარტო ერთი სპექტაკლისა

თვის არსებული სამზადისის ფორმა
არამედ სახელმძღვანელოც რეჟისორ-
თათვის, მსახიობისა და თეატრალური
ნებისათვისაც, ყველასთვის, ვინც სწა-
ვლობს სასცენო შემოქმედებას, ემსა-
ხურება მას და სხვადქცევის საიდუმ-
ლოთა შეცნობას, ახსნას, ქვეცნობიერი
პლასტების გაცნობიერებას ცდილობს.

მიხეილ თუმანიშვილი განსაკუთრე-
ბულ მნიშვნელობას ანიჭებს მესამე
ეტაპს — გადაწყვეტას. ესაა რეჟისო-
რის ხელოვნების თავი და თავი: „სპექ-
ტაკლის სცენური გადაწყვეტა — ესაა
ლიტერატურის ადეკვატური სცენური
იერსახის პოვნა, ესაა ლიტერატურის
გადათარგმნა თეატრის ნიშანთა სისტე-
მის ენაზე...“

ნაწარმოების ლიტერატურული შეს-
წავლა, მისი ანალიზი — ეს ჯერ კიდევ
გარე შესწავლაა, უსულო სხეულის გა-
მოკვლევა, მასში ჯერ კიდევ არ ფე-
ქავს სცენური სიცოცხლე. ესაა თემთა
და იდეათა სფერო. აქ იბადება მომავ-
ლი სპექტაკლის „ფლოსოფიური სის-
ტემა“. თეატრალური ანალიზი ესაა ში-
გა ანატომირება. ესაა პიესის მოქმედე-
ბათა სფეროდან შესწავლა, ესაა გაკვე-
თა და შესწავლა ურთიერთმოქმედება-
თა და ურთიერთკავშირთა ავტორისეუ-
ლი სისტემისა. ესაა ანალიზი და შექმნა
— აგება იმისა, როგორ იცხოვრებდა და
იმოქმედებდა, როგორ იგრძნობდა და
როგორ გამოავლენდა თავის გრძნობებს
ადამიანი, ნამდვილად რომ ეარსება.

გადაწყვეტა — ესაა კონსტრუირებუ-
ლი სქემისათვის „სიცოცხლის“ მინი-
ჭება. ესაა შეთხზვა სპექტაკლის სხეუ-
ლისა და მისთვის „ღეთაებრივი“ სუ-
ლის შთაბერვა. გვიხსენით ადამიანი
და საბოლო ღმერთი სიქსტის კაპელის
პლაფონზე — როგორ უბოძა ღმერთმა
პირველ კაცს სიცოცხლე.²⁴

თუ ღრმად ჩავეყვირდებით რეჟისო-
რის ნააზრევს, ნათლად წარმოგვიდგება
მთელი პროცესი პიესის პირველი წაკი-
თბიდან — ჩანაფიქრის ხორცშესხმამ-
დე, ანუ მოდელის შექმნამდე. მომავ-
ლი სპექტაკლის პროექტი — ესაა პიე-
სის სიტყვების თეატრის ნიშანთა სის-

ტემაზე „თარგმნა“. მიხეილ თუმანიშვილისათვის ეს პროცესი უმნიშვნელოვანესი და უმშვენიერესია, რადგან მისი შემოქმედებითი ფანტაზია, ხილვები, ემოციური მეხსიერება, ქვეცნობიერება — ხილულ, გამოკვეთილ, სახიერ ფორმას ლებულობს და ამ დროს იგი თავადაა ახალი ცხოვრების შემქმნელი, „ღვთაებრივი“ სულის შთაბერვის ოსტატი. ამ წუთებში იგი აბსოლუტურად თავისუფალია, რადგან მას არ ზღუდავს სხვა ადამიანთა ურთიერთობანი, იგი არაა დამოკიდებული მსახიობთა ურთიერთშემოქმედების პრობლემებზე. და მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში იგი ყოველგვარი ზღვარისა და შეზღუდვის მიღმა არსებული დემიურგია, რეჟისორისათვის დგება ყველაზე ნეტარი წუთები — რეპეტიციაზე მსახიობებთან ერთად ავტორისა და საკუთარი იდეების, თემების, ამბის, ურთიერთობების, ფიგურების, ადამიანთა გამოქერწყვისა. მათთვის „ღვთაებრივი“ სულის შთაბერვისა. აქ დემიურგი სასწაულმოქმედებას ახდენს—„აღვიძებს“ ან ბიძგს აძლევს მსახიობ-ადამიანის ქვეცნობიერებას, რათა მისგან აღმოაცენოს ადამიანი — როლი. ამ დროს რეჟისორის სქემა, კონსტრუქცია იმ მყარი საყრდენია, რომელიც „ახალი სიცოცხლის“ დაბადებისთვის ხელშემწყობი პირობაა.

მიხეილ თუმანიშვილის მსჯელობა არაა აბსტრაქტული განსჯა საერთოდ და ზოგადად რეჟისორის ხელოვნებაზე. ეს არის კონკრეტული, სპეციალური, სპეციფიკური მოსაზრებები რეჟისორის ხელოვნებაზე, იმ სისტემაზე, რომელიც სიტყვის მოქმედების ენაზე ტრანსფორმაციის ხელოვნებას წარმოშობს. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ ამგვარი სარეჟისორო გეგმით ყოველთვის დაიბადება კარგი სპექტაკლი, დამდგმელი გუნდის მუშაობა წარმატებით დაგვირგვინდება, მაგრამ ასეთი მუშაობის ფორმა პროფესიული რეჟისურის, სპეციფიკური რეჟისორული აზროვნებისა და მოქმედების თვისებაა. ასეთ დროს ყოველთვის შეიქმნება პროფესიული სასცენო ხელოვნება, აქტი-

ური და სახიერი სასცენო ქმედება და არა მხოლოდ პიესის ულიმდამო ილუსტრაცია და არაპროფესიული სპექტაკლი.

ამრიგად, როგორც თეატრის ისტორიისა და სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა გვიდასტურებს, პიესაზე რეჟისორების ინდივიდუალური მუშაობის შედეგად იქმნება სარეჟისორო გეგმა, რომელიც არის სათეატრო ლიტერატურის სპეციფიკური ნიმუში. პროფესიული სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთი ნიშანი, სწორედ ამ გეგმის არსებობაც წარმოადგენს. რეჟისორები სხვადასხვა ფორმით ქმნიან მომავალი სპექტაკლის პროექტს.

კლასიკური სახეობის გეგმები იწერებოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, სადაც საფუძველი ჩაეყარა სპექტაკლზე მუშაობის თვისებრივად ახალ პრინციპებს. რეჟისორების მოსაზრებათა გაცნობა და ანალიზი გვიდასტურებს, რომ არც ერთი მათგანი არ იწყებს რეპეტიციას წინასწარი მომზადების გარეშე, მოსაზრებებს კი აყალიბებს სარეჟისორო გეგმის სახით. ეს პროექტი მომავალი სპექტაკლის მოდელია და იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რეჟისორული დადწყვეტის, ინტერპრეტაციის საწყისი სახეობად. ამ პროექტის შესწავლა, ანალიზი და ფორმების კლასიფიკაცია თეატრმკოდენტა მოღვაწეობის სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. მიხ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, სსს, 1977, გვ. 280.
2. К. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, М., 1954.
3. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, თბ., 1989, გვ. 164.
4. Театральная энциклопедия, [М., 1967, с. 563.
5. კიტრებულია წიგნიდან: Л. Варпаховский. Наблюдения, анализ, опыт, ВТО, М., 1978, с. 187.
6. ეთორე ტოვსტონოვოვი. რეჟისორის პროფესია, სსს, თბ., 1975, გვ. 370.
7. О. Ремез. Мастерство режиссе-

რა, Пространство и время спектакля, М., 1983, с. 120.

8. Б. Захава. Мастерство актера и режиссера. М., 1978, с. 290.

9. М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, М., 1961, с. 7.

10. А. Дикый. Избранное. ВТО, М., 1976, с. 206.

11. В. Хализев. Драма как явление искусства, М., 1978, с. 208.

12. об: Джорджо Стрелер. Театр для людей. М., 1984, с. 209.

13. იქვე, გვ. 210.

14. იქვე, გვ. 210.

15. Питер Брук. Пустое пространст-

во. М., 1976, с. 171.

16. იქვე, გვ. 171.

17. იქვე, გვ. 171.

18. Анатолий Эфрос. Гепетиния — любовь моя. М., 1975, с. 270.

19. Творческое наследие В. Мейерхольда. М., 1978, с. 58.

20. გელისორის პირადი არქივი ინახება მის ბინაში, რომელსაც უედის ბატონი მიშას ქალიშვილი, ედენე თუმანიშვიდი.

21. მიხეილ თუმანიშვიდი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 505.

22. იქვე, გვ. 50.

23. იქვე, გვ. 50.

24. იქვე, გვ. 51-53.



ანდრეი ტარკოვსკის „სტალკერი“ ბიზლიური პარალელაბით

თინათინ ცისკარიძე

პირველად იყო სიტყვა — და ეს სიტყვა ტარკოვსკების ოჯახში იყო პოეზია.

Я не буду спать
Ночью новогодней
Новую тетрадь
Я начну сегодня.

Ради смысла дать
И преоброженья
С головы до пят
В плоть стихотворения...

(არსენი ტარკოვსკი)

და ამ პოეზიის, როგორც სიტყვის ხელოვნების, ვიზუალურ მატერიალიზაციას

კინოში რუსი პოეტის, არსენი ტარკოვსკის შვილი, ანდრეი ტარკოვსკი ახდენს. პირველად იყო სიტყვა — პოეზია — მამაში, ხოლო შემდგომ პოეტური კინემატოგრაფი — შვილში.

«Как зрение — сетчатке, голос — горлу, число — рассудку, ранний трепет — сердцу, я клятву дал вернуть мое искусство его животворящему началу».

ასეთ პირობას დებს არსენი ტარკოვსკი და საბოლოოდ შეასრულებს კიდევაც 1962 წელს, როცა მამა-შვილ ტარკოვსკებს პირველად ერთდროულად აღიარებენ — ამ წელს ჟამოღის არსენი ტარკოვსკის ლექ-

სემის კრებული, ხოლო ანდრეი ტარკოვსკის ფილმი კი ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ჯილდოვდება გრანპრიით.

ანდრეი ტარკოვსკი რუსულ კინემატოგრაფში სწორედ მაშინ გამოჩნდა, როცა რუსული ვიზუალური აზროვნება იდეურ კრიზისს განიცდიდა.

„ივანეს ბავშვობა“ ვადალებულია ვლადიმერ ბოგომოლოვის მოთხრობის „ივანეს“ მიხედვით. ეს რეჟისორის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია და ერთ-ერთი პირველი სერიოზული „ამბიციის“ ნაყოფი. ტარკოვსკის, როგორც შემოქმედის მიმართ, რუსულმა „ელიტარულმა“ სოციალისტურმა, საზოგადოებამ მანამდე შეინარჩუნა შედარებითი სიმშვიდე, სანამ რეჟისორმა დაიწყო მომავალი ფილმის „ანდრეის ვნებების“, სცენარზე მუშაობა. იგი დასრულდა და დამტკიცდა 1962 წელს, ხოლო შეცვლილი სათაურით („ანდრეი რუბლოვი“) და სრულ განადგურებას გადაარჩენილი, რვა წლის შემდგომ, 1970 წელს გამოვიდა ეკრანებზე.

ამ ფილმის შემდეგ ანდრეი ტარკოვსკი საბჭოთა რუსეთში იღებს: „სარკეს“, „სოლიარისს“, „სტალიკრეს“, ხოლო მის საზღვრებს გარეთ, კერძოდ კი იტალიაში — „ნოსტალგიასა“ და „მსხვერპლთშეწირვას“.

„ჩემთვის კინო ეს არის ზნეობრივი საქმიანობა და არა პროფესიული“. ანდრეი ტარკოვსკი სწორედ ამ ზნეობრივი მისიის აღსასრულებლად წავიდა საბჭოთა რეჟიმიდან. რეჟისორის ეს საქციელი არ შეიძლება ჩაითვალოს გაქცევად. ეს წინაპრების კარმული ვალდებულების გარდუვალობაა, ამ შემთხვევაში კი შვილის მიერ მამის გადაუსდელი ვალის გადახდა.

ტარკოვსკის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ისეთივე საიდუმლო და მისტიურია, როგორც რუსი კინემატოგრაფის ფილმები. ალბათ ის ფაქტიც, რომ ტარკოვსკი სწორედ იმ პერიოდში გარდაიცვლება, როდესაც საბჭოთა რეჟიმი სრულ გარდაქმნას განიცდის, რალაცის მიმანიშნებელია.

რეჟისორი სენტ-ჟენევევ-დე-ბუას სასაფლაოზე, საორანგეთშია დაკრძალული.

«Генный связан для меня с перспективой, светом. [...] Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность, — дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды».

ჰუმანური, სიყვარულისმიერია ტარკოვსკის დამოკიდებულება ადამიანებისადმი, რითაც ის რევენეციას უკეთებს გასული საუკუნეების რელიგიურ-ჰუმანურ მიდგომას ხელოვნების მიმართ.

აღსანიშნავია, რომ რეჟისორი არცერთ ფილმში კადრს მიღმა არ ტოვებს ზებუნებრივ ძალებს — კადრში თითქმის მუდმივად დაფრინავენ ან ფოთლები, ან კიდეც ხის ბუსუსები.

— Единственное о чем можно говорить, это о религиозном впечатлении, которое истинное художественное произведение оказывает на человека. Ибо оно действует на душу человека. На его духовную структуру».

ქრისტიანული სიმბოლიკა — თითქოს მოღად გადაიქცა თანამედროვე ხელოვნებაში, — ამბობს ცნობილი რუსი კინოკრიტიკოსი ტუროვსკიაი. ძნელია დაეთანხმო მის აზრს, რადგანაც რელიგიური თემა არასოდეს არ იქნება მოდური და აქედან გამომდინარე წარმავალი, პირიქით, ის მარადიულია და ამდენად ამოუწურავიც. თუ ხელოვნების ისტორიის რომელიმე ეტაპზე ეს თემა არ ფიგურირებს, ე. ი. ის დაივიწყეს, რაც, რა თქმა უნდა, დროებითია.

ანდრეი ტარკოვსკის თითქმის ყველა ფილმი რელიგიური თემატიკის მატარებელია, თუნდაც სამების ფრესკის რუმბოვისეული ვარიანტის შემოტანა ფილმებში. იმედის, რწმენის ძიებაში არიან ტარკოვსკის ფილმების პერსონაჟები.

„ანდრეი — კლასიკური შემოქმედის ტიპია, რომელიც წერს ერთსა და იმავე წიგნს“ — ამბობს „სარკის“ ერთ-ერთი სცენარის ავტორი ა. მიშარინი.

„ნოსტალგიაში“ მთავარი პერსონაჟი ანთებული სანთლით რამდენიმეჯერ ცდი-

ლობს გაიაროს გარკვეული მანძილი წყალში. ფინალში სანთელი ანთია, მთავარი პერსონაჟი კი კვდება. ანთებული სანთელი სულის გამარჯვების სიმბოლოვით, ადამიანის ხორციელი სიკვდილი სრულებითაც არ ნიშნავს მის დამარცხებას. ეს გარდაცვალებაა, ანუ სულის დაბადება.

„მსხვერპლთშეწირვაში“ ფილმის ზირველ ეპიზოდში მამა რვაჯს ხეს — რწმენისა და სიცოცხლის მარადიულობის სიმბოლოს. იგი შვილს უყვება ეპიზოდს ერთი ბერის ცხოვრებიდან, რომელიც სამი წლის განმავლობაში, დღის მონაკვეთის ერთსა და იმავე დროს უსხამდა წყალს ხეს და ეს ხე აყვავილდა. თუ ერთსა და იმავე დროს გააკეთებთ კეთილ საქმეს, ის ნაყოფს აუცილებლად გამოიღებს, მიუხედავად სამყაროში გამეფებული ურწმუნოებისა.

„მთელი ცივილიზაცია ცოდვაზეა აგებული... ლოცვასაც გადაეჩვიეთ“ — ამბობს „მსხვერპლთშეწირვაში“ მთავარი პერსონაჟი. ფინალურ კადრში კი, მისი შვილი, პატარა ბიჭი, წყალს უსხამს ხეს და სვამს ადამიანთა მარადიულ კითხვას — „რატომ?“ — „პირველად იყო სიტყვა. რატომ მამა?“.

«...Мне хотелось бы видеть сильного человека слабым в общепринятом смысле этого слова. Вот в «Сталкере» я хотел в характере героя показать именно такого человека. Он очень слаб, но у него есть одно качество, которое делает его непобедимым — это вера».

„პიენიკი ნაპირზე“ — ასეთია სათაური ძმები სტრუვანცკების სამეცნიერო — ფანტასტიკური ჟანრის მოთხრობისა, რომლის მიხედვითაც 1979 წელს ანდრეი ტარკოვსკი იღებს ორსერიიან არა ფანტასტიკურ ფილმს „სტალკერს“. არასოდეს „სტალკერად“ ტარკოვსკისთვის ტექსტს არ პქონია განყენებული მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში კი ტექსტის მიხედვით ეწყობა ფილმის სიუჟეტური ქარგა.

სტალკერს თავის არეში აქვს იარა. ცნობილია, რომ ტარკოვსკი თავის ფილმებში ცნობილი ფერწერული ტილოების

ციტირებას მიმართავს. ზოსხის ერთ-ერთი ნახატი შემდეგი სიუჟეტისგან შედგება — ქირურგი-შარლატანი ავადმჯობნის თავს თითქოსდა ათავისუფლებს ქვისგან, რომელიც იწვევს ადამიანის ჭკუასუსტობას. სტალკერის იარა, სწორედ ზოსხის ნახატის პერსონაჟის იარას ჰგავს. ის არ არის ჩვეულებრივი ადამიანი, ის ხელდასმულია, ან იქნებ სალოსია?!

სალოსი — ესაა მორწმუნე ადამიანი, რომელიც გარემოსთან და ადამიანებთან არაადეკვატური ქმედებებით ხასიათდება, რითაც იგი მალავს თავის წმინდანობას და გონებასუსტის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სტალკერის არაჩვეულებრიობას მისი ცოლის ტექსტიდანაც ვიგებთ ფილმის დასაწყისში — „...ხომ შემპირდი, რომ იმუშავებდი ნორმალურ, ადამიანურ სამსახურში“, ფინალში კი აღისა ფრენდლისის პერსონაჟი მაყურებელს მიმართავს: „დედა ჩვენი შეუღლების წინააღმდეგი იყო... არადა სომ ხედავთ, ის ნეტარია“. ასე ამბობს ის სტალკერზე, რომლის მისიაა ადამიანებს აპოკალიფს რწმენა, ქრისტიანის შემდეგაც ისინი შეძლებენ, იყვნენ ბედნიერნი.

„სტალკერში“ სურვილების შემსრულებელი ოთახისკენ მიმავალი გზა ვანსაწმენდელია და იგი სამმა პერსონაჟმა უნდა გაიაროს, ისევე როგორც ებრაელებმა განვლეს ორმოცწლიანი გზა ეგვიპტიდან იერუსალიმამდე. მიზანი — აღთქმული ქვეყანა თუ სურვილების შემსრულებელი ოთახი, ვფიქრობ, ორივე შემთხვევაში, ნაკლებად მნიშვნელოვანია. მთავარია გზა და ეს დაიწყო მაშინ, როცა...

ღმერთმა უთხრა ნოეს: „ქვეყანა გაიხრწა და აღივსო უსჯულოებით, გააკეთე კილობანი და შენი ოჯახით შედი შიგ...“ ნოეს სამი შვილი: სემი, ქამი და იაფეთი, თავისი ოჯახებითა და პირუტყვით, წარლენას გადაურჩა.

წარლენით განადგურებული ადამიანები და სამყარო შეებრალა უფალს და დალო აღთქმა: „ვგებ ჩემს ცისარტყელას ღრუბლებში, ნიშნად აღთქმისა ჩემისა... გამოჩნდება ჩემი ცისარტყელა ღრუბლებში, დაინახავ მას და გაიხსენებ მარადიულ აღთქმას ღმერთისა და ყოველ სიორციელ სულ-

დემულს შორის, რაც კი არის ამქვეყნად...“

„აღორძინდით და გამრავლდით და აღავსეთ ქვეყანა, დაუფულენით მას“. ნოეს შვილებისაგან აღამიანი მალე გამრავლდა. დაივიწყეს მათ ჭეშმარიტი ღმერთი და თაყვანი სცეს კერპებს. დაისაჯუნენ ისინი უფლისაგან და მოხვდნენ ეგვიპტეში, მონობის ქვეშ და ეს აუტანელი ტანჯვა ეზარელთა ერისა ვაგრძელდა მანამ, სანამ უფალმა გაიხსენა მის მიერ დადებული აღთქმა აღამიანის წინაშე და გამოუგზავნა თავის ხალხს მოსე.

მოსე იქნებოდა ის, რომელიც ებრაელ ხალხს გაათავისუფლებდა მონობისაგან და მიიყვანდა უფლის მიერ აღთქმის, ქანაანელთა, ხეთელთა, ამორეველთა, სივიელთა და იებურეველთა ქვეყანაში.

...Stalk — ნიშნავს გაყოლას, ხოლო სტალკერი კი გზის გამკვლევი აღამიანია...

სულისთვის აუცილებელია, ვიდრე ის შევა წმიდა ადგილას, ან თუ გადავა სხვა სუბსტანციაში, თავდაპირველად მთელი სამყარო მოაქციოს საკუთარ მიკროკოსმოსში, ამის შემდგომ გარდაიცვალოს და... აღსდგეს.

ნახევრად დახურული კარების ზღურბლთან ჩანს მამაკაცის თავისა და კისრის უკანა ნაწილი, რომელიც ოთახში იყურება, ეს სტატიკური კადრი საკმაოდ დიდხანს გრძელდება. თითქოს ამ მამაკაცის თავი გამჭვირვალობას იძენს და ამის შედეგად ვხედავთ მის მიღმა არსებულ სამყაროს — ლოგინს, სადაც წევს ამ მამაკაცის ცოლ-შვილი და იგი იდენტიფიცირდება ამ მამაკაცის მიკროსამყაროსთან.

მოსე მივიდა მადიამის ქვეყანაში, იქ შეერთო ცოლი სეფორა და ეყოლა ორი ვაჟი. ორმოცი წელი იცხოვრა ცოლ-შვილთან, მაგრამ როდესაც შეიტყო თავისი ერის გაუსაძლისი ყოფის ამბავი დატოვა ოჯახი და დაბრუნდა ეგვიპტეში...

„შენ შემპირდი, რომ იმუშაებდი, რომ მოძებნიდი ნორმალურ, აღამიანურ სამსახურს“ — ეუბნება სტალკერს ცოლი. მიუხედავად მისი დაჟინებული სვეწნისა, სტალკერი მაინც ტოვებს ცოლს, პატარა შვილს და მიდის ზონაში.

ზონა — ასე მოიხსენიებენ იმ ადგილს, სადაც ამბობენ, რომ ერთ დროს მეტეორი ჩამოვარდა, რომ ის არის „საჩუქარი ზამთრის კაცობრიობისათვის, რათა გავხდეთ ბედნიერები“, იქ არის ოთახი, სადაც აღამიანს ყველაზე საკრალური სურვილი, უსრულდება, სადაც თავისი ნებით, მარტო, ვერავინ წავა, თუ არა სტალკერის, გზისგამკვლავის, მეგზურობა.

„ერთხელ მოსემ გარეკა ცხვრები უდაბნოში, ქორების მოსიკეპ. იქ დაინახა მყევლის ბუჩქი, რომელსაც ცეცხლი ეკიდებოდა და არ იწვოდა, მიუხედავად ბუჩქს და იქიდან მოესმა ხმა: მე ვარ ღმერთი აზრაამისა და იაკობისა, მამისა შენისა“.

...მე ვხედავ ჩემი ხალხის წვალებას ეგვიპტეში; მინდა გამოვიყვანო ისინი იქიდან და შევიყვანო ქანაანის ქვეყანაში, სადაც გამომდინარეობს რძე და თაფლი... წადი ფარაონთან და აუწყე, რომ შენ გაუძღვები ისრაელელებს...

...ამბობენ, თითქოს აუცილებელია ჭეშმარიტი შემოქმედი იყოს ავად...

სტალკერს, პირველივე კადრიდან კისერი შეხვეული აქვს და ფილმის მიმდინარეობისას ხშირად ასვლებს.

— «Перед написанием каждой книги я заболеваю. Тонкая ткань моей судьбы рвется и расплывается. Жизнь становится полностью непредсказуемой. Я начинаю нервничать и раздражаться. Потом внезапно наступает спокойствие».

ვიდრე ებრაელები გამოვიდნენ ეგვიპტიდან, არაბეთში ცხოვრობდა ერთი კაცი, სახელად იობი. ღმერთმა მას დიდი განსაცდელი მოუვლინა; იობი ძიძიმედ დასწულდა და წაერთვა, რაც კი გააჩნდა — ცოლ-შვილი, სასლ-კარი და უზარმაზარი ქონება. მიუხედავად ასეთი უმძიმესი გამოცდისა, იობმა არ დაივიწყა უფალი, პირიქით, მან უფრო ძლიერად აღიარა ღვთის ნება და სრულად მიენდო მას.

სამნი: სტალკერი, ეგრეთწოდებული მწერალი და ასევე ე. წ. პროფესორი მიდიან ზონაში, სადაც სტალკერმა ეს ორი „აღთქმულ“ ადგილას უნდა მიიყვანოს.

...ამბობენ, რომ ჭეშმარიტად შემოქმედი აღამიანი, ისეთივე გრძნობით უნდა შეუდგეს შექმნის პროცესს, როგორც ბო-

როტმოქმედი იწყებს დასამაჟის ჩადგანას...

ქალაქი ჯართის შემნახველი პუნქტით გამოიყურება: ვახუშტული ფერები, ნახევრად დანგრეული შენობები, ჩამოქცეული კედლები და ასფალტ-ამოტეხილი ქუჩები, გუმბები და ნავაგასაყრელად ქცეული ვარემო.

წვიმს... იქაურობა თითქოს ძლიერი სტიქიური კატაკლიზმების მსხვერპლი გამხდარა და პირობითად გადარჩენილა.

მანქანა, რამელშიც სამი მგზავრია: სტალკერი, მწერალი და პროფესორი, პოლიციელებისაგან მალულად ცდილობს ზონაში მიმავალ გზასე დადგომას. სრდის ხმა...

— „ვერ დაგვეწვიანა?“ — მწერალი.

— „არა, რას ამბობ? მათ ისე ეშინიათ, როგორც ცეცხლის“ — სტალკერი.

— „ეისი?“ — მწერალი.

დუმობი.

„წინ მიუძღოდა ისრაელიანელებს უფალი, ღამით ცეცხლის სვეტში, გზის გასანათებლად...“

პოლიციისგან თავის დაღწევა. საკმაოდ გრძელი გზა ზონამდე და...

— „რა სირმება?“ — მწერალი.

«Тиньна земная как бы сливалась с небесною...».

...და ამბობს უფალი: „მე ვარ ქარის წამიერ, ჩუმ გაქროლებში“.

ზონაში, ქალაქისგან განსხვავებით, დომინირებს მწვანე ფერი, ფერი მშობლიური მიწისა, სიმკუდროვის და სიმშვიდის ფერი. ფერების სიმბოლური მნიშვნელობა გამომდინარეობს მათი არქიტექტურის ასოციაციებიდან.

ის კოლექტიური არაცნობიერის ერთერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. თეოლოგების აზრით, ეს არის დაუსრულებელი ბენდიერების და სამოთხის ფერი. ხატებში ის სულწმიდის ფერია.

თითქოს ბალახის სუნი იგრძნობა ევრაინიდან. ზონაში გაზაფხულია.

უთხრა მოსემ ხალხს: „გახსოვდეთ ეს დღე, რა დღესაც მოვედით ევკვიპტიდან, მონობის სახლიდან... დღეს გამოდისხართ — გაზაფხულის თვეში“. ევკვიპტიდან გამოსვლის შემდეგ ებრაელები მივიდნენ სინაის მთასთან. ღმერთმა უბრძანა მოსეს

„უთხარი ხალხს“: თუ თქვენ ისმენთ ჩემსა და დამარხავთ ჩემ მცნებას, იქნებით ჩემი ვერი, ყოველ ერისაგან რჩეული, ნათქვამი წმიდა“.

— „ზონას თავისი წესები აქვს, ის ითხოვს პატივისცემას, უნდა დავემორჩილოთ მას... აქ რაც ხდება, ეს ჩვენვე შევქმენით, ჩვენვე საქციელით, ყველაფერი ჩვენზეა დამოკიდებული“ — ეუზნება სტალკერი პროფესორსა და მწერალს.

„ღვთის სასუფეველი არ მოვა თვალსაჩინოდ... არც იტყვიან: აგერ აქ არის, ან: აგერ იქ არისო. ვინაიდან, აჰა, თვითონ თქვენშია ღვთის სასუფეველი“.

„როცა ევკვიპტიდან გაუსუა ფარაონმა ისრაელიანთა ხალხი, არ წაუყვანია იგი უფალს ფილისტიმიელთა ქვეყნის გზით, თუმცა მოკლე იყო ეს გზა... შემოატარა ღმერთმა ხალხი უდაბნოს გავლით მეწამული ზღვისაკენ“.

— „პირდაპირ არ წავალთ, მიუხედავად იმისა, რომ მოკლეა ეს გზა, წრეს შემოფეხვლით და ისე მივალთ“ — სტალკერი.

„მოსემ შეკრიბა ისრაელები და გადასცა მათ ღვთის ბრძანება... შემდგომ, ღმერთმა მოსეს პირით გამოუცხადა ხალხს, რომ ისინი ორ დღეს მომზადებულიყვნენ სჯულის მისაღებად, მარხვით, ღოცვით და წმიდად თავის დაცვით...“

სტალკერი მწერალს საგზლად წამოღებულ ალკოჰოლიან სასმელს გადაუქცევს. „სინას მთა ღრუბლით დაიფარა, დაიწყო ელვა და ქუხილი, მოისმა საყვირის ხმა, მთიდან აღიოდა კვამლი, მთა იძვროდა. მოსემ ღვთის ბრძანებით მთას ხაზი შემოავლო... ხაზს ხალხი არ უნდა გაცილებოდა, რომ არ დახოცილიყვნენ. საყვირის ხმა უფრო და უფრო ძლიერდებოდა. ნერე ყველაფერი დაწყნარდა და მოისმა გარკვევით ხმა...“ (ამ დღეს უფალმა თავის ხალხს ათი მცნება გადასცა).

მიუხედავად სტალკერის გაფრთხილებისა, წრეზე წასვლის გარდუვალობაზე, მწერალი არ ემორჩილება მას და მიდის პირდაპირ. სირუმე. ქარი... კარების ტრიალი და ხმა — „ოღონდ არ გაინძრეთ... და სავალბელი. პირველი გაფრთხილება! მწერალი დაბნეული უკან ბრუნდება და

წ.მში ის ადგილი, საიდანაც ხმა მოისმა, ნისლის ბურუსში გაეხვია, თითქოს ღრუბელი ჩამოვიდა მიწაზე. „წინ მიუძღოდა მათ უფალი, დღისით ღრუბლის სვეტში გზის საჩვენებლად“. „განავრძობდა უდაბნოში, აღთქმული ქვეყნისაკენ მოგზაურობას სამი ისრაელი: „კორე — ლევის ტომისაგან, დათან და ამირონ — რუბენის ტომისაგან“.

სამმა განავრძო გზა „აღთქმული“ ადგილისაკენ, რომელმაც ისინი ჯართად ქცეული მძიმე საომარი ტექნიკის სასაფლაოზე მიიყვანა. დამწვარ ავტობუსში კი ადამიანების ძლივს ვასარჩივი, თითქმის ფერფლად ქცეული გვაგებია. მწერლის დაინტერესებას ამ ადამიანთა ბედით, სტალიკური საკმაოდ მოკლედ პასუხობს:

— „ჩვენი დაპყრობა სურდათ, „ქკვიანებს“.

უკან დადევნა ისრაელიანებს ეგვიპტელთა ჯარი. ფარაონი თავისი ეტლითა და ექვსი რჩეული მხედართმთავრით. ყველა ეტლს ძლიერი მეომარი წინამძღვრობდა... საკმაოდ ჩქარა მიუახლოვდა ფარაონი ისრაელიანებს.

გაისხდა ხალხმა და ამა, მოსდევს მათ მთელი ეგვიპტის ლაშქარი; ძლიერ შეეშინდათ და შეპბლავლეს, შეღადადეს უფალს... „დაიძრა ისრაელის ბანაკის წინ მავალი ღვთის ანგელოზი და უკან გაჰყვა ებრაელთ; დაიძრა ღრუბლის სვეტი და უკან შეუდგა მათ. ჩადგა ეგვიპტელთა და ისრაელის ბანაკებს შორის“.

„...გაემართა ისრაელთა ვერი ზღვაში და გაიბო ივი შუაზე, მშრალად გაიარეს მათ წყალზე, ხოლო ეგვიპტელებზე მიიქცა წყალი და დაფარა მათი ეტლები, მხედრები, ფარაონის მთელი ლაშქარი, ზღვაში შესულთა ლაშქარი სრულად მოისრა, ეგვიპტელთაგან ერთიც არ გადაარჩენილა“.

პირველი დაბრკოლება. ზონის შემადარწუნებელი იდუმალება. მასთან მიახლოება პროფესორში შიშს აღძრავს. ის მომენტალურად იღებს გადაწყვეტილებას, შეწყვიტოს მოგზაურობა, აღარ დაელოდოს სტალიკერსა და მწერალს.

„ნუ შიშობთ, გაჩერდით და იხილეთ ხსნა უღლისაგან“ — ასე ამშვიდებს გზად დაბრკოლებულ ებრაელებს მოსე.

— „ოღონდ აუსრულდეთ, (პროფესორსა და მწერალზე) რაც ჩაიფიქრეს, ოღონდ დაიჯერონ, ოღონდ გაიცინონ, ოღონდ ვნებებზე, რომელიც უთანხმოებაა სულსა და ხორცს შორის. მთავარია, დაიჯერონ საკუთარი თავის და გახდნენ უმწეონი, როგორც ბავშვები...“ — სტალიკერის საუბარი ღმერთთან.

იესო მოწაფეებს: „ქვეშაირიტად გეუბნებით თქვენ: თუ ისე არ მოიქცევით და არ იქნებით, როგორც ბავშვები, ვერ შეხვალთ ცათა სასუფეველში. ამრიგად, ვინც თავს დაიმდაბლებს, როგორც ეს ბავშვი, ის იქნება უდიდესი ცათა სასუფეველში“ (მათეს სახარება, თავი 18. როგორც ბავშვები).

— „უგულობა და სიძლიერე სიკვდილის თანამგზავრები არიან, ხოლო სისუსტე და მოქნილობა გამოსატავს ყოფის სიჯანსაღეს“. — სტალიკერი. მოსე ღმერთის მიერ ნამოძებნი კვერთხით სასწაულები აჩვენა ხალხს... „... და ამა, მოსწყურდა ებრაელობას და ველარსად იპოვეს ადგილი, სადაც მოიკლავდნენ წყურვილს“. შესჩივლეს მოსეს: თუკი წყურვილმა უნდა აღგვაგოს მიწისაგან; მაშინ რა განსხვავებაა უდაბნოში მოკვდებით, თუ ეგვიპტეში დავიხოცებოდით.

შეპლალადა მოსემ უფალს, მოეხდინა კიდევ ერთი სასწაული...

მივიდნენ კლდესთან, სადაც უფლის იებით მოსემ დაარტყა კვერთხი კლდეს და გადმოვიდა იქიდან წყალი.

„კლდე — რომლისაგან წყალი გამოვიდა — მოასწავებდა ქრისტეს, რომლის გვერდისაგან გარდამიხდა სისხლი და წყალი, მაცხოვრებელი ყოველთა კაცთა“.

„მშრალი გვირაბი“ — ასე ჰქვია იმ ადგილს ზონაში, სადაც კლდიდან მოედინება სისხლნარევი წყალი. ეს ადგილი გაიარა მხოლოდ ორმა — სტალიკერმა და მწერალმა. პროფესორი კი ჩამორჩა მათ, ის დარჩენილი ჩანთის წამოსადებად დაბრუნდა უკან. „მშრალი გვირაბის“ გავლით მწერალი და სტალიკერი ისევ იმავე ადგილას აღმოჩნდნენ, სადაც პროფესორი ჩამოიტოვეს. ისინი კვლავ სამინი არიან. მგზავრებმა შესვენება გადაწყვიტეს.

...ამბობენ, რომ სიხშირე ხილვასთან ვარსებობა იმით, რომ ადამიანი, როცა ხილვას ნახულობს, თვალები ღია აქვს, მას მხოლოდ ასეთი მედიტაციური მდგომარეობით შეუძლია ხილვის ნახვა, ხოლო სიხშირისეული მედიტაცია — ადამიანის თვალბდახუჭული მდგომარეობაა.

... თვალბდახუჭილი სტალკერი და გამოსასხლავა ეკრანზე მკვეთრად იცვლება. ფერადოვნება იკარგება, კამერა პანორამით მიყვება წყალში შენახულ ნივთიერ სამყაროს: შპრიცებს, იარაღებს, მეტალის ნაკრებს. წყალში მაცხოვრის ხატიც ჩნდება. ამ გახუნებულ და ფერებშიაქრალ კადრში ისმის ქალის ხმა: ხალსი — დიდი თუ პატარა, მდიდარი და ღარიბი, მთებსა და ქვეებს შორის დაიძალება; ისინი ისურვებენ, რომ დაეყარათ ქვეები და დაიფარონ, რათა არ იხილონ სახე იმისა, რომელიც ტახტზე ზის, რამეთუ მოვიდა დღე საშინელი განკითხვისა. ვინ არის, რომელიც აღუდგება მას.

... ვინიღე, ამა, თეთრი ღრუბელი და ღრუბელზე კაცის ძის მსგავსი; მის თავზე ოქროს გვირგვინია და მის ხელში — მასარი ნამგალი.

ანგელოზი გამოვიდა ტაძრიდან და დიდი ხნით შესძასა ღრუბელზე მჯდომს: „გაგზავნე შენი ნამგალი და მომეკე, ვინაიდან დადვა მკის ჟამი, რადგან მოიწია სამგალი დედამიწაზე...“

... იტირებენ და იკლავებენ მას დედამიწის მეფეები, რომლებიც შემობნდნენ და ნებივრობდნენ მასთან, როცა, დაინახავენ მისი ხანძრის კვამლს“. (იოანეს სახარება), „მშრალი გვირგვინი“ შემდგომ, საშინელი „ხორცის მანქანა“ — ასე ეძახიან კრძელ გვირგვინს ზონაში, რომელიც მუქი ლურჯი ფერისაა; რაც მისტიკობის ნიშანია. ეს არის ფერი ზეცისა და დგთიური სიმბოლოს.

... ხატებში ის სიმბოლირდება, როგორც ზღვარი ორ სამყაროს — მიწიერსა და ზეციერს შორის.

ამბობენ, ლურჯი ფერი ადამიანის ფსიქიკაზე ისე მოქმედებს, როგორც მოსამზადებელი ეტაბი გამოსახულების აღქმამდე. „ხორცის მანქანას“ მოსდევს ადგილი, რომელიც უდაბნოს ჰგავს. ეს ორი უკანასკნელი ბარიერი დარჩა „აღთქმის ოთახა-

დღე“. სტალკერის თქმით აქ უამრავი ადამიანი დაიღუპა.

ქანაანისკენ მიმავალ გზაზე, უდაბნოში, რომელიც აღთქმის ებრაელთათვის უკანასკნელი დაბრკოლება იყო, ხალხმა მგზავრობის სიძნელის გამო მოსეს ყველგება დაუწყაო.

ღმერთი განრისხდა, მოუვლინა მათ ცეცხლი და ბევრი მათგანი დაიწვა, მოსე შეკვედრა ღმერთს და ცეცხლი მოისპო. იმ ადგილს უწოდეს ტაბერა (მოწვა ცეცხლითა). მეგრე კიდევ განაგრძო ხალხმა ჩივილი...

ღვთის ბრძანებით ამოვარდა ძლიერი ქარი და მორეკა ურიცხვი მწერი... ღმერთმა დასაჯა ისრაელიანი: განჩნდა საშიშვლი ქირი და ბევრი დაიხოცა, იმ ადგილს უწოდეს საფლავეები გულისქმისა.

ორი ურთულესი განსაცდელი: ტაბერა და საფლავეები გულისქმისა ებრაელთათვის. „მშრალი გვირგვინი“ და „ხორცის მანქანა“ — „აღთქმულ ოთახში“ მიმავალი საბი მოგზაურისთვის.

„დაუმორჩილებელი“ მწერალი კვლავ ცდილობს უდაბნოს მსგავსი ადგილის დამოუკიდებლად გავლას. სიწმე... ჩიტები ჩაიფრნენ და მოულოდნელად გაუჩინარდებიან. მწერალი უგონოდ აგდია ძირს.

მეორე გაფრთხილება!

— „ისევე გადარჩით. ამის შემდეგ ასი წელი იცოცხლებთ!“ — ეუბნება სტალკერი მწერალს.

— „სამუდამოდ რატომ არა?“ — იკითხა მწერალმა.

ჰკითხა იესოს ერთმა მოავართავანმა: „კეთილო მოძღვარო, რა ვქნა, რომ საუკუნო სიცოცხლე დავიმკვიდრო?“...

ეს რომ მოისმინა, იესომ უთხრა: „... რაც გაქვს ყველაფერი გაყიდე და მიეცი ღარიბებს და ექნება საუნჯე ზეცაში. მოდი და გამომეყვი“ (ლუკას სახარება 18. მთავრის შეკითხვა).

— „ექსპერიმენტები, ფაქტები, ჭეშმარიტება კი ბოლო სადგურშია... ყველაფერი გამოგონილია... ვისი გამოგონილია? რატომ?... მე არ მაქვს სინდისი, მე მაქვს ნერვები... რა მწერალი ვარ მე, როცა წერას ვერ ვიტან... არავის არ ჭირდება ჩემი წიგნები, მოკვებები და მეორე დღესვე დაფიქსები ყველას... მე

არ ვარ ამისთვის მზად“ — ჩწერლის მონოლოგი ეკრანადან.

«...Человек ищет не столько Бога, сколько чудес».

„და იქმნა ნათელი...“

„აღთქმის ოთახი“, იქიდან გამოსული სინათლის სიჭარბე ხედვას შეუძლებელს ხდის.

„მობილიზება გაუკეთეთ საკუთარ ფიქრებს, იფიქრეთ წარსულზე, როცა ადამიანი წარსულზე ფიქრობს ის კეთილშობილდება. მთავარია... (პაუსა) მთავარია... — გვამდეთ.“ — ამბობს სტალკერი ოთახის ზღურბლთან.

„მდოევის მარცვლისოდენა რწმენა რომ გქონდეთ და უთხრათ ლედვის ხეს: აღმოიფხარი მანდედან და ზღვაში გადაინერგეო, გაგიკონებდათ.“ (ლუკას სახარება 17. ცდუნება, მიტყეება, რწმენა და მორჩილება).

„რწმენით, ეჭვის გარეშე თხოვეთ და მოგეცემათ.“ (იაკობი I. რწმენის გამოცდა ქმნის მოთმინებას.).

— „ჩემი წარსულის გახსენებით მე არა მგონია გავკეთილშობილდე... დავმცირდებ?... ვილოცო?“ — კითხულობს მწერალი.

— „რა არის ცუდი ლოცვაში, ამბარტაუნობის გამო ლაპარაკობთ ასე“ — სტალკერი.

— „მე ამისთვის მზად არ ვარ.“ — პასუხობს მწერალი.

პროფესორის ფერი დადვა. მას კი ოთახის ასადეთებლად ზომში აქვს მომზადებული.

— „სანამ ეს ადგილი მისაღწევი და გახსნილია ყველასათვის (ლაპარაკია სურვილების შემსრულებელ ოთახზე), მე ვერ ვიქნები მშვიდად... რამდენია მსოფლიო ძალაუფლების თუ იმპერატორობის მოსურნე“ — ამბობს პროფესორი.

ორმოცი დღე სცილიდა ეშმაკი უფალს უდაბნოში, ორმოცი დღე არაფერი უჭამია მას. უთხრა მას ეშმაკმა: „თუ ლეთის ძე ხარ, უთხარი ამ ქვას, რომ პურად იქცეს.“ (ლუკას სახარება. თავი 4. იესოს გამოცდა).

რატომ არ დაუჯერე მაშინ იმ ძლიერ ძალას, როდესაც შემოგთავაზა ქვების პურად ქცევა, მაშინ სომ მთელი კაცობრიობა დაეცემოდა შენს მუხლს ქვეშ და თაყვანს გცემდა. იმიტომ რომ შენ არ გინდოდა, ადამის ძე მონად გექცია და მიეცი მას თავისუფლება. შენ უარყავი პური მიწიერი, თავისუფლებისა და ზეციერი პურის ფასად.

— „არაფერი არ ყოფილა კაცობრიობისთვის ისე აუტანელი, როგორც შენი თავისუფლება.“ — (Великий инквизитор).

— „შენ გინდა, რომ ადამიანებს წართვა ერთადერთი იმედი და აუკრძალო რომ იყვნენ თავისუფალნი საკუთარ არჩევანში?“ — ეუბნება სტალკერი პროფესორს.

— „თავისუფლებისათვის გავგათავისუფლა ქრისტემ. მაშ, იდექით და ნულარ შეუდგებით მონობის უფელს... ძმებო, თავისუფლებისათვის ხართ მოწოდებულნი, ოღონდ ეს თავისუფლება არ გახდეს საბაზი ხორცის საამებლად, არამედ სიყვარულით ემსახურეთ ერთმანეთს.“

არც მწერალი და არც პროფესორი არ შედიან „აღთქმის ოთახში.“

„და ეუბნება მოსეს უფალი: სანამ არ მერწმუნება ევ ხალხი, მე მოვსწყვეტ მათ...“

სტალკერს არა აქვს „აღთქმის ოთახში“ შესვლის უფლება.

— „მე ისედაც ბედნიერი ვარ“ — ამბობს სტალკერი.

რადგანაც ჩემი ყოვლისშემძლეობა ხალხს არ აჩვენე, არ შეიყვანო შეჭრი იმ ქვეყანას, რომელიც მივეც მათ“. ამ სიტყვებით ღმერთმა დასაჯა მოსე, ის ვერ შევიდოდა აღთქმის ქვეყანაში, არამედ გზაზე მოკვდებოდა.

ამბობენ, კარები სიმბოლიკაა სულს ორ მდგომარეობას: შორის — მიწიერსა და ხორციელს შორის.

ზონაში არცერთი კარი არ არის დაკეტული.

„აჰა, თქვენ მოგეცით ღია კარი, რომლის დაკეტვაც არ ხელგეწიფებთ მცირე ძალის გამო, მაგრამ გიბოძეთ იმიტომ, რომ შეინახეთ ჩემი სიტყვა და არ უარ-

ყავით ჩემი სახელი.“ — (გამოცხადება 3. მოგეცი ღია კარი).

ძველი ჩინური წიგნი „ჩუან — ძი“: «Верша нужна — чтобы поймать рыбу; Когда рыба поймана, про вершу забывают. Ловушка нужна — чтобы поймать зайца; Когда заяц пойман, про ловушку забывают. Слова нужны — чтобы поймать мысль; Когда мысль поймана, про слово забывают. Как бы мне найти человека забывшего про слово, и поговорить с ним».

გამოსახულება შეჩერებულია სამზე. კინოგენური ენა — კადრებით ლაპარაკი. ჩარჩოში ჩასმული სამების ხატი. ერთ სიბრტყეზე განლაგებული სამი პერსონაჟი რუბლოვის წმიდა სამების ხატის გაცოცხლებული ვარიანტია.

«На иконе Рублева наши души потрясает и накаляет не тема, не число три, не чаша на столе и не крылатые странники, а то, что перед нами неожиданно приподнимается занавес поуменального мира.

(ნაუმენი — კანტის იდეალისტურ ფილოსოფიაში: „ნიეთი თავისთავად“; ნიეთის არსი, რომელიც ცდით არ შეიცნობა, შეგრძნებით არ აღიქმება).

И с художественной точки зрения важно не то, какими средствами иконописец добивает того, что перед нами раскрывается этот мир, и не то, что еще и другой художник мог бы использовать подобные краски и подобные формы, а то,

что он передал нам послание, которое сам пережил».

ზონაში ამინდი იცვლება. წვიმს დაბრუნება „ღმერთის მიერ დაიწყო-ბულ ქალაქში“.

— „ერთმა ღმერთმა იცის, თუ როგორ დავიღალე... მწერლები, მეცნიერები — მათ ხომ არაფრის არ სჯერათ... მათი თვალები ცარიელია... არავის არ სჯერა, არავის არ ჭირდება ეს ოთახი.“ — დაბრუნებული სტალკერი ეუბნება ცოლს. იმედგაცრუება...

...Не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его...»

ზონაში ამ სამი ადამიანის მოლიანობის დაფიქსირება მიიწვ „შედეგ“, მართალია რამოდენიმე წუთით, მაგრამ მიიწვ მოხდა.

„... ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ: თუ ორი თქვენთაგანი შეთანხმდებით დედა-მიწაზე, ითხოვონ ნებისმიერი რამ, მიეცემათ მათ ჩემი მამისაგან, რომელიც ზეცაშია. ვინაიდან, სადაც ორი-სამია შეკრებილი ჩემი სახელით, მეც იქა ვარ მათ შორის“ (მათეს სახარება 19. სადაც ორი და სამი შეიკრიბება ჩემი სახელით.).

კითხვა ანდრეი ტარკოვსკის:

— «Андрей Арсеньевич, считаете ли вы себя верующим человеком?»

— «...Я себя считаю человеком верующим».

და ამბობს უფალი: „მღოვცის მარცვლისოდენა რწმენა რომ გქონდეთ და უთხრათ ლეღვის ხეს: აღმოიფხარე მანდღდან და ზღვაში გადაინერგო, გაავიკონებთ.“



ვიმ ვენდერსი: პიში და რეალობა

სოფო პელოძე

1977 წელი. ნიუ იორკის კინოფესტივალი. ფესტივალი ფრანგი ლამაზმანების და ვერცხლისფერთმიანი პროდიუსერების გარეშე. კანისაგან განსხვავებით, მხოლოდ კინო.

მთავარი მენიუ: ტიპური საფესტივალო სკანდალი — პაზოლინის „სალო“, ძმები ტავიანების „Padre Padrone“, რაპოდენიშე ავანგარდული ექსპერიმენტი, არც თუ წარმატებული და მოხუცო მესტროს, რობერ ბრესონის ფილმი — მოკლედ, სამოცდაათიანების ტიპური ასორტიმენტი — „pleasures and pain“.

ფესტივალზე იყო კიდევ ერთი ფილმი — 32 წლის ვინმე ვიმ ვენდერსის „ამერიკელი მეგობარი“: ამ დროს ამერიკა ნაკლებად იცნობს ვენდერსს, სხვა დასავლეთგერმანულ რეჟისორებთან, ჰერცოგთან და ფასბინდერთან შედარებით.

გერმანელის „ამერიკელმა მეგობარმა“ მოხიბლა ჰიჩკოკზე შეყვარებული აუდიტორია — ვენდერსი სასპენსის ახალ ოსტატად აღიარეს. პარალელების გავლება ჰიჩკოკთან მართლაც ადვილია. განსაკუთრებით ფილმთან „strangers on a train“. ორივე ფილმი ამერიკაში დაბადებული მწერალი მისტიკოსის, პატრიცია ჰაისმიტის მოთხრობებს ეყრდნობა.

„მისი მოთხრობები მაჯადოებს, რაც როგორც წესი, ფილმებისგან ხდება და არა წიგნებიდან. მისი ხასიათები ღრმად მწვდება გულში და სწორედ მათი წყალობით იღებენ ჰაისმიტის მოთხრობები ფორმას“ — ამბობს ვენდე-

რსი. ხასიათების ეს სიმართლე „ამერიკელ მეგობარში“ ამერიკელი მეგობრებისთვის ნაკლებად საინტერესო იყო 1977 წელს.

ისინი უფრო ვენდერსის „უცნაური“ კადრებით (რომელიც ბუნდოვნად ახსენებდათ რაღაც დაიწყებულს) და ევროპელის პროამერიკული განწყობით (დენის ჰუპერის როლი) იხილდებიან.

კრიტიკოსები ერთხმად წინასწარმეტყველებენ: „ეს კაცი ერთ დღეს დიდ ფილმს გადაიღებს“ („the boston phoenix“).

გაიგეს თუ ვერ გაიგეს გერმანელი მეგობრის ირონია, პირველი გამარჯვება ამერიკაზე მიღწეულია — ვენდერსის ახალგაზრდობისდროინდელი ოცნება სრულდება (შესაძლოა, ერთგვარი რევანში „დაცემული გერმანიის შვილის“ მხრიდან — რადგან რამდენიც არ უნდა ამტიკონ კრიტიკოსებმა ვენდერსის „მსოფლიო მოქალაქეობა“. ის მაინც გერმანელად რჩება: თუმცა პირველ სტატუსს ეს სულაც არ გამოორცხავს).

ამის შემდეგ ვენდერსი peanball-ს ეთამაშება ამერიკას, რომელშიც ხან გერმანული მხარე მძლავრობს („ცა ბერლინის თავზე“), ხან ამერიკული („ძალადობის დასასრული“). სინამდვილეში ეს თამაში 1977 წლამდე დაიწყო.

1945 წელი. დანგრეული ბერლინი და ამ ნანგრევებზე დაბადებული ვიმ ვენდერსი (რომელიც დანგრეული და მიტოვებული ადგილებისადმი ლამის მანიაკალურ მიზიდულობას განიცდის: მიტოვებული კინოთეატრი ღია ცის ქვეშ უზარმაზარ სივრცეში (ვენდერსის აეს-



ტრალიური ფოტოების სერიიდან—ვენდერსის ავტოგრაფი).

თაობა, რომელიც ომის დასრულების-თანავე გაჩნდა. ამერიკული კულტურის ტყვეობაში აღმოჩნდა: კინოაფიშები ინგლისური წარწერებით. კომიქსები, peanball და რაც მთავარია, როკ მუსიკა. თავად ვენდერსისთვის ყველაფერი ეს არ ნიშნავდა ამერიკული კულტურული იმპერიალიზმის გამოვლინებას, არამედ „ერთადერთ შესაძლო გზას იდენტიფიკაციისთვის“ და რადგან road movie-ს ოსტატისთვის მთავარია არა გზა, არამედ ის, კინც ამ გზაზე მიდის, ვენდერსიც მოძრაობს გზით, რომელიც ამერიკულ კულტურაზე გადის:

ინგლისურენოვანი ფილმის „the million dollar Hotel“ (2000) გადაღების შემდეგ, ვენდერსი იტყვის, რომ „გერმანულად ემოციების გამოხატვა რთული. თითქმის შეუძლებელია. ინგლისური ამისათვის ყველაზე მოსახერხებელია. ვერ წარმომიდგენია როგორ შეიძლება ჟღერდეს ეს ფილმი გერმანულად“. ამავე დროს „ცა ბერლინის თავზე“ რილკეს ვენდერსისეულ წაკითხვაზე ავებული. ფრაზა „Als das kind kind war“ სრულიად წარმოუდგენელია ჟღერდეს სხვანაირად. სწორედ ამ ფრაზის ჟღერადობა ქმნის ფილმის ხმოვანებას (ქალაქის ხმაურებთან და ნიკ კეივის ფსიქოდელოურ მუსიკასთან ერთად). ფილმი „ტოკიო-გა“ საერთოდ იაპონურ ენაზეა.

ვენდერსის ფილმებში ხშირად მეტყველებენ „უცხო ენებზე“ (ფილმში „ცა ბერლინის თავზე“ ფიქრობენ კიდევ სხვა ენაზე): სამეტყველო ენებით ასეთ თავისუფალ „ეონგლირებას“ კრიტიკოსები ხშირად პატრიოტიზმის ნაკლებობით ხსნიან, მისი არაგერმანელობით. თუმცა ეს ალბათ მორიგი მითია.

ერთი შეხედვით შეიძლება მართლაც მოგეჩვენოს, რომ ვენდერსს ყველაზე ნაკლებად აინტერესებს „გერმანული“, მისი გზები უფრო ამერიკაზე, აესტრა-

ლიასა და იაპონიაზე გადის. ერთდროულად ინტერვიუში ვიმ ვენდერსი ამბობს: „მე ბერლინშიც კი ვერ ვგრძნობ თავს სახლში...“

ენების მიმართ ვენდერსის დამოკიდებულება ნაკლებად უკავშირდება მის „მსოფლიო მოქალაქეობას“. უბრალოდ, ვენდერსისათვის სამეტყველო ენა არასოდეს ყოფილა გადაწყვეტი: „ხშირად ენას არ მიყვარებოთ კომუნიკაციამდე, ის ყოველთვის უკან რჩება რეალობას, განსაკუთრებით კი შეგრძნებების რეალობას“ — ამბობს ის, ვისი ეკრანული სამყაროც სწორედ შეგრძნებების სამყაროა. ყველაზე ახლოს ამ სამყაროსთან კი არის მუსიკა.

მუსიკა (განსაკუთრებით როკ მუსიკა) ვენდერსისთვის ხდება ერთგვარი მეტაენა.

„მე როკენროლმა გადაამარჩინა. ამ მუსიკამ, პირველად ჩემს ცხოვრებაში, მომანიჭა იდენტურობის განცდა, განცდა იმისა, რომ მე სრული უფლება (!) მაქვს ვიოცნებო, ვისიამოვნო, ვაკეთო ის, რაც მსურს. რომ არა როკენროლი, დღეს მე ადვოკატი ვიქნებოდი“. მოგვიანებით, მუსიკა კიდევ ერთხელ გადაარჩინს ვენდერსს, ოღონდ ეს იქნება არა როკი, არამედ კლბური ეთნიკური მუსიკა (!), თუმცა ამაზე მოგვიანებით.

როკ მუსიკა, ვიმ ვენდერსისთვის (და საერთოდ ომისშემდგომი გერმანიის თაობისთვის) ხდება იმის საშუალება, რომ დაიბრუნოს გერმანელების მიერ გენეტიკურად დაკარგული საკუთარი თავის რწმენა (დანაშაულის კომპლექსით ინსპირირებული) და ასევე აუცილებელი კომპონენტი იმისთვის, რასაც ვენდერსი აკეთებს კინოსა და ფოტოგრაფიაში. და რასაც მე ვუწოდებდი კინომედიტაციას.

რეჟისორი, რომელიც სერიოზულადაა დაკავებული ფოტოგრაფიით, თითქმის პარადოქსია.

ფოტოგრაფია—ერთის მხრივ, მკვლარი კინო, მოქმედება, რომელიც რომელიც წამში გაიყინა:

მეორეს მხრივ — ის, რაც ათავისუფლებს თვალს მაშინ, როცა კინოფირი მზერის სრულ თანამოძრაობას ითხოვს: მოძრაობს ფირი და ამავე ტრაექტორიით მოძრაობს მაცურებლის მზერა.

ვიმ ვენდერსი იღებს ფოტოებს და ამით მაცურებელს მისივე კინოსამყაროსგან ათავისუფლებს. სწორედ ფოტოგრაფიაში აფიქსირებს ვენდერსი თავის დამოკიდებულებას კინემატოგრაფისადმი (და განსაკუთრებით მაცურებლისადმი).

თვალი, რომელიც აკვირდება და არსად არ ეჩქარება (და ეს ყველაფერი მეოცე საუკუნის დროის დეფიციტის ფონზე), ვენდერსის კინოთვალაია.

სწორედ ამისკენ გიბიძგებენ ვენდერსის ფოტოები — „უმზირო“ ერთსა და იმავე კადრს და გაათავისუფლდე დროისაგან. დროს ვენდერსი არასდროს ზოგავს თავის ფილმებშიც (გრძელი კადრები) და ამისკენ უბიძგებს მაცურებელსაც. ამით მიიღწევა წონასწორობა (თუმცა რა თქმა უნდა, არა აბსოლუტური) მაცურებელსა და ეკრანს შორის.

ვენდერსის ფოტოგრაფობა ასევე საკუთარი რეჟისორული ამბიციისგან გაათავისუფლებს სურვილია და ის არის, ალბათ, ერთ-ერთი იმ რეჟისორთაგანი (რომელთა რიცხვი არც თუ ისე დიდია), ვინც შეყვარებულია მაცურებელზე.

თვალის გაათავისუფლებასთან ერთად თავისუფლდება გონება. და რას აკეთებს გაათავისუფლებული გონება? — მედიტირებს. მაცურებლისთვის აღარ არსებობს საზღვრები დროსა და სივრცეში და რაც მთავარია, აღარ არსებობს „უცხო“ (უცხო ამბავი).

„Free your mind“ და შენ გახდები ის, ვინც ავსტრალიის უდაბნოში წითელი ქვები ან მწვერვალზე დატოვებული ზურგჩანთა დაინახა (კადრები ვიმ ვენდერსის ავსტრალიური ფოტოების სერიიდან). შენ გესმის ყველა ენაზე, მიუხედავად იმისა, რომელია შენი მშობლიური. შენ ხდები ვენდერსის ანგელოზი ფილმიდან „ცა ბერლინის თავზე“ და გესმის რას ფიქრობენ სხვა ადამიანები — ასეთია ვენდერსის მაგუ-

რი სამყარო (თუკი საერთოდ შესაძლებელია აქ სიტყვების გამოყენება).

ეს ყველაფერი კი ძალიან უკმაყოფილოდ ერთ რამეს — მედიტაციას. არ ვიცი, იქდა თუ არა ამისათვის ვენდერსი ლოტოსის პოზაში. ალბათ არა. ყოველ შემთხვევაში ეს არ არის მთავარი — ზმირად უბრალოდ აკეთებ რაღაცას, რასაც სახელს უკვე სხვები არჩემვენ. ასეა თუ ისეა, ვენდერსთან „ჩინეთი ნამდვილად ახლოსაა“, ისევე როგორც იაპონია.

ერთ-ერთი ანგელოზი, რომელსაც ვიმ ვენდერსი მიუძღვნის ფილმს „ცა ბერლინის თავზე“, იქნება ოქუ. მისი მზერა ყველაზე ახლოსაა ვენდერსის მზერასთან: ოქუსთან ადამიანები განუწყვეტლივ მოძრაობენ, მზერა კი რჩება. თვალის გაათავისუფლების პრინციპთან (რომელზეც ზემოთ ვისაუბრე) ოქუს მეთოდი ძალიან ახლოსაა: მაშინ, როცა კამერა არ მიჰყვება გმირს და მზერას არჩევანის უფლებას უტოვებს (მინიმალურის, მაგრამ მაინც არჩევანის), ეს „ძალადობის დასასრულია“.

ვენდერსის კინემატოგრაფისადმი დამოკიდებულების განმარტებისთვის აუცილებელია კიდევ ერთი სახელის ხსენება — მიქელანჯელო ანტონიონი.

კინოს ვენდერსმა, არაერთი წიგნი და ფილმი (მათ შორის „Lightning over water“, რომელიც ამერიკელი რეჟისორის, ნიკოლას რეის ცხოვრების ბოლო დღეებს ასახავს) მიუძღვნა და კინოკრიტიკოსადაც მუშაობდა „ზუდდოიჩე ცა-იტენგ“-ში.

ამ ფილმებიდან ძალიან საინტერესოა „ოთახი 666“.

1982 წელს, კანის ფესტივალის მიმდინარეობისას ვენდერსი რამდენიმე რეჟისორს (ჰერცოგი, გოდარი, სპილბერგი) ითხოვს. გამოთქვან აზრი კინოს მომავლის შესახებ. სასტუმროს ოთახში (მისი ნომერია 666, აქაც ფიქსირდება ადგილი), რომელშიც კამერაა მოთავსებული, რეჟისორები თვითონ დგამენ საკუთარ გამოსვლას.

ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას ვენდერსზე ანტონიონის ეპიზოდი მოახ-

დენს, რომელშიც ის ამბობს: „მართალია, კინოს დაღუპვის საშიშროება ემუქრება..., მაგრამ არ უნდა გამოგვრჩეს ამ პრობლემის სხვა ასპექტები. ტელევიზიის გავლენა მაყურებლის (განსაკუთრებით ბავშვების) მენტალიტეტსა და ჩვევებზე სრულიად აშკარაა.

მეორეს მხრივ, ჩვენ სიტუაცია გვეჩვენება განსაკუთრებით სერიოზულად, რადგან სხვა თაობას ვეკუთვნით, ამის ნაცვლად უნდა შევეცადოთ მომავლის გამომსახველობით ფორმებთან შერიგებას“. არქაულ ვენდერსსაც არასდროს აზინებდა ახალი ფორმები (მისი ელექტრონული მხატვრობა და ექსპერიმენტები ფოტოგრაფიაში).

ვენდერსი ფილმში მხოლოდ ანტონიონის ეპიზოდს ტოვებს, ყოველგვარი შემოკლების გარეშე.

რამდენიმე წლის შემდეგ კი უკვე მოხუცებულ ანტონიონისთან ერთად „ღრუბლებს მიღმა“ იხედება. მისი ფოტოაპარატი აფიქსირებს გადაღებების პროცესს. თავადაც მისტიკოსი, გრძნობს ანტონიონისეულ მაგიას და ფირზე გადააქვს (ძალზედ საინტერესოა ანტონიონის ფოტოპორტრეტი).

იაპონიაში მოგზაურობის შემდეგ ვენდერსი ვერ ფარავს აღფრთოვანებას და ამომავალი შხის ქვეყნის კულტურას რამდენიმე ფილმს მიუძღვნის. „ტოკიო-გა“ (1985) — გერმანელის იაპონიაში მოგზაურობას ასახავს. ვენდერსი ჩადის იაპონიაში, რათა საკუთარი თვლით ნახოს ქალაქი, რომელსაც მანამდე ოქუს ფილმებიდან იცნობდა. ვინსენტ კანბი „ტოკიო-გა“-ს უწოდებს „ოქუს შემოქმედების ანალიზს დისტანციიდან“.

ვენდერსის ფიქრის მანერა (ტოკიო-გა-მდე გადაღებულ ფილმებშიც) ძალიან იაპონურია: წყვეტილი და ფერადოვანი, სხვადასხვა, ხშირად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ხატების ერთობლიობა. (მაგალითად, ეპიზოდური გმირი — მომავლადგი ფილმიდან „ცა ბერლინის თავზე“ იხსენებს სხვადასხვა დაუკავშირებელ ხატებებს: „მარღები ფოთოლზე, ხტუნვა-ხტუნვით სიარული, ჩემი

შელები...“). ეს არ არის ჯოისისეული ცნობიერების ნაკადი — ეს უფრო უხერხულად, უფრო ზუსტად, მეხსიერების კადია. როგორც ცალკეული ადამიანების, ისე ადგილის, ქვეყნის დაბოლოს, სამყაროს მეხსიერებისა — ამ მეხსიერების წასაკითხად მოგზაურობენ ვენდერსის გმირები და თავად ვიმ ვენდერსიც, რომლისთვისაც „ყველა ქალაქს თავისი ისტორია აქვს“.

ის იწერს ამ ისტორიას და მოაქვს მაყურებელამდე. ამ დროს ვენდერსი ძალიან ჰგავს მუზეუმის დარაჯს და კიდევ, ფოტოაპარატთან „ალისას ქალაქებში“. ალისასი არ იყოს, მას აქვს გაკვირვების უნარი — ის, რაც გადაარჩენს ვენდერსის კინოსამყაროს დაბერებისგან. მაგრამ, ერთხელ ჰოლივუდში... თუმცა, ამაზე მოგვიანებით.

ფილმში „ცა ბერლინის თავზე“ (ისევე როგორც თითქმის ყველა ფილმში) ვენდერსი იხსენებს. ფილმი გადაღებულია 1988 წელს, ვენდერსის ამერიკული ოდისეის შემდეგ და ცოტათი ჰგავს უძღები შვილის დაბრუნებასაც. ამავე დროს „ცა ბერლინის თავზე“, ძალიან ავტობიოგრაფიულია: დანგრეული ბერლინის დოკუმენტური კადრები, ერთი შეხედვით ამოვარდნილი ფილმის მთლიანი ტონალობიდან, სხვა არაფერია, თუ არა გახსენება 1945 წლის 14 აგვისტოსი — დღისა, როცა ვიმ ვენდერსი დაიბადა.

ფილმში მეხსიერების სამი შრეა: პიროვნული (ვიმ ვენდერსის), გერმანიის (მოხუცი მწერლის მიერ მოთხრობილი) დაბოლოს, კაცობრიობის (რილკეს ენით მოყოლილი).

ძალიან საინტერესოა მოხუცი მოხრობელის მეხსიერების ნაკადი, რომელშიც აისახება ვენდერსის ერთ-ერთი საჩუქვარი აზრი, რომელიც ვენდერსამდე დიდი ხნით ადრე სეზანმა ასეთი სიტყვებით ჩაწერა: „ყველაფერი უარესდება... უნდა იჩქარო იმისთვის, რომ ნახო რაიმე... ყველაფერი ქრება...“ — აზრი ნოსტალგიური და ძალიან გერმანული: potsdam platz, სადაც ოდესღაც ცხოვრება დულდა და გადმოდიოდა, დღეს

კი წანგრევებილა დარჩა (რამდენიმე წლის შემდეგ ამავე potsdam platz-ზე, ოლონდ ფეშენებელურ საფესტივალო კომპლექსში, ვენდერსის „Hotel million dollars“ გახსნის ბერლინის კინო-ფესტივალს).

მსმენელის გარეშე დარჩენილი მთხრობელი, საზღვრები შიგნით და გარეთ, დანგრეული potsdam platz — ეს ახალი გერმანიაა. პოზიცია ცოტა სწორხაზონავი, ყოველ შემთხვევაში ვენდერსის „ბუტუსიანი სამყაროსათვის“. ჩემი აზრით, ეს ხაზი ფილმში ვენდერსის მიერ გერმანული საკითხისადმი „საველდებულო“ გამოხმაურებაა (1988 წელია!), რამაც ისევ მის სასარგებლოდ ითამაშა — ბერლინის კედელი პირველად ხომ მისმა ანგელოზებმა „დაანგრიეს“ — ისინი თავისუფლად გადადიან ერთი გერმანიიდან მეორეში (ვენდერსს უდავოდ აქვს ალლო პრობლემატურ თემებზე).

ბერლინის კედლის დანგრევის შემდეგ, ლამის ელია წინასწარმეტყველად გამოცხადებული ვენდერსი ხდება ახალი გერმანიის დესპანი დანარჩენ სამყაროში, რომელთან ლაპარაკის უუნარობა ამ კულტურის თანდაყოლილი თვისებაა.

თუმცა მოვლენების ვენდერსისეული შეფასება უფრო ახლოსაა პიტერ ფოლკისეულთან — გერმანიაში ჩამოსული ამერიკელი მსახიობისა (რომელიც სხვათა შორის დაცემული ანგელოზია). პიტერ ფოლკი უყურებს, ათვლიერებს, იხატავს და თვითონაც ეძებს ბერლინის ძველ სადგურს, რომლის შესახებაც ბეზიამ უამბო (!) და კიდევ, აცდუნებს ანგელოზებს, რადგან „ყავა და სიგარეტი ერთად ყველაზე დიდი სიამოვნებაა...“

მეხსიერების უმაღლესი დონეა კაცობრიობის მეხსიერება — რილკეს ტექსტი და ანგელოზების მიერ სამყაროს შექმნის გახსენება.

მეხსიერებაზე საუბრისას გვერდს ვერ აფუვლით ვ. ბენიამინსა და მის მსჯელობას ადგილის აურის შესახებ. ვიმ ვენდერსის „პარიზი, ტეხასი“ ამ თეორიის ვიზუალური ვერსიაა — ფილმი, მეხსი-

ერების ყველაზე არქაული ფენების და მისი მუშაობის მექანიზმების შესახებ.

ვენდერსი არაერთხელ აღნიშნავდა მდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩენა მსხვერპლის მოგზაურობა ამერიკაში, რამდენი რამ შეიცვალა მასში ტეხასის სივრცეებში ავტომობილით მოგზაურობის შემდეგ.

ვენდერსი ცდილობს ფოტოების სერიაში დააფიქსიროს გაშლილი სივრცეები და უსასრულო ავტოსტრადები. „დროის და ადგილის უცნაური შერწყმა, სივრცის უნიკალური შეგრძნება, როგორ ახლოსაც არ უნდა იყოს დასათვლიერებელი ობიექტი, ამის დანახვა ნიშნავს შეისუნთქო ამ ადგილის აურა...“ (ვ. ბენიამინი). ვენდერსის ფოტოები ასახავენ იმას, რასაც ვერ ამჩნევს თანამედროვე თვალი, რომელსაც სულ ეჩქარება.

„მე უყუარებ რუკას, ვისხენებ ადგილს, სადაც ვიყავი, არ მახსოვს, რას ვაკეთებდი იქ. მაგრამ მახსოვს თავად სასტუმროს ნომერი. მახსოვს, როგორ იდგა ავეჯი, რა ფერის იყო კედლები, რომელი ნახატი ეკიდა... ყველა დანარჩენ შემთხვევაში მეხსიერება მღალატობს, მაგრამ არა სასტუმროს ნომრების შემთხვევაში“ (ვიმ ვენდერსის კომენტარი ერთ-ერთი ფოტოსთვის ამერიკული სერიიდან).

„პარიზი-ტეხასის“ მთავარ გმირსაც არაფერი ახსოვს, ადგილის გარდა, თანაც იმ ადგილისა, სადაც ჩაისახა. საინტერესოა, როდის ამუშავდება ეს ჩანასახოვანი მეხსიერება — სტრესულ მდგომარეობაში, მაშინ, როცა ყველა რეზერვი (ამ შემთხვევაში სიყვარულისა) ამოწურულია და როცა ურთიერთობები იწყებენ დაბერებას, ის თავქუდმოგლეჯილი გარბის უკან, საწყისებისკენ, იქ, სადაც მისი ამბავი დაიწყო. უდაბნოში დიდი ხნის ხეტილის შემდეგ პარიზი ნაპოვნია (ფოტოს მეშვეობით!) და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება მეხსიერების დანარჩენი შრეების რეაბილიტაცია შემდეგი თანმიმდევრობით: ჯერ იხსენებს ძმას, შემდეგ ცოლ-

შვილს და ლამაზ ილუზიას (რალა თქმა უნდა, კინოფირის მეშვეობით).

მეხსიერება აღდგენილს უჩნდება მიზანი — გაახსენოს სხვასაც — სურვილი, რომლითაც ვიმ ვენდერსმა „პარიზი-ტეხასი“ გადაიღო. ორივე შემთხვევაში მიზანი მიღწეულია... მთავარი გმირი მშვიდად მიუყვება ავტოსტრადას, შესაკუთრებობს გრძნობისგან განთავისუფლებული (ანუ იმისგან, რაც ცოლთან (ა. კინსკი) კონფლიქტის საბაბი იყო) და უკვე არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, იქნებთან ეს ადამიანები ერთად თუ არა. მეხსიერების აღდგენის პარალელურად მოხდა გმირის განთავისუფლებაც, მაყურებლისთვის თითქმის შეუმჩნეველად.

„პარიზი, ტეხასი“ არის ვიმ ვენდერსის ერთ-ერთი ყველაზე იმედიანი ფილმი, აქ მას სჯერა ადამიანების — ის, რაც ხან მოჭარბებულადაა ვენდერსის ფილმებში, ხან კი საერთოდ არ არის. თუმცა ეს უკვე სხვა ამბავია და ის 1967 წელს დაიწყო...

ჯერ კიდევ მიუნჰენის კინოსკოლის სტუდენტი, ვენდერსი იღებს მოკლემეტრაჟიან ფილმს „The same player shoots again“ (1967). ფილმში ჩანს იარაღმომარჯვებული ადამიანი, რომელიც დაჭრილია და ეს-ესაა დაეცემა. მაგრამ სწორედ ამ მომენტში ყველაფერი თავიდან იწყება (!) და ერთი და იგივე სიტუაცია 6-ჯერ მეორდება, ოღონდ სხვადასხვა ფერებში. რეჟისორი არ აძლევს თავის გმირს დაცემის საშუალებას. ფილმი-იმედი იმისა, რომ ყოველთვის არის კიდევ ერთი გზა.

1977 წელს გადაღებულ „ამერიკელ მეგობარში“ სიკვდილის პირას მისულა ჯონათანი (ბრუნო განცი) ამერიკელ მეგობარს (დენის ჰუბერი) პოულობს, რომელიც შეაძლებინებს დასცინოს თავის ავადმყოფობას (მას სისხლის უკურნებელი დაავადება აქვს).

ბერლინის ანგელოზსაც კი ეძლევა შანსი, თავიდან დაიწყოს „ევასთან“ (სილვეი დომარტინი) ერთად.

ვენდერსის ფილმებში ყოველთვის იგრძნობა უხილავი მონაწილეობა იმი-

ს. რასაც ქართულ ზღაპრებში ჰქვია ადგილის დედა. ეს სახელი ყველაზე მორგებულია ვენდერსისთვის, ვინაიდან მყაროც ძალიან ქალურია, რაც კადრების გადამეტებული ემოციურობის გარდა სიუჟეტშიც აისახება: ქალი ხდება ბრუნო განცის ანგელოზის დაცემის საბაბი და ამავე დროს, ბიძგი ათვლის წერტილში დაბრუნებისა; მარიანა-ჯონათანის მეუღლე ფილმში „ამერიკელი მეგობარი“ — ის, ვინც არ აძლევს მას მორევში გადაშვების საშუალებას.

და კადრი „პარიზი, ტეხასიდან“: სასტუმროს ნომერში დედის მუცელზე მიკრული შვილი — ვენდერსის „ჩანასახოვანი სამყაროს“ ფოტო.

დავარქმევთ ამას ადგილის დედას თუ ანგელოზებს (ჯერ კიდევ სხეულის გარეშე), ვენდერსის ყველა კადრში იგრძნობა, რომ „რალაე არსებობს“ (ფრაზა, რომელსაც ხშირად ხმარობენ ათენისტები (!)) და ვენდერსი უდავოდ არის ერთ-ერთი ყველაზე მორწმუნე რეჟისორი. თუმცა, თავისი გმირების მსგავსად, აქაც აქეთ-იქით ხეტიალობს.

„ძალადობის დასასრული“ (1997) ფილმი, რომელიც ერთი შეხედვით ვენდერსის კინოსამყაროს დასასრულია. კრიტიკოსებს, რბილად რომ ვთქვათ, გული დაწყვიტა ვენდერსმა და ისინი სხვადასხვანაირად ცდილობენ ამ წარუმატებლობის გამართლებას.

ჩემი აზრით, ვენდერსის ფილმოგრაფიაში „ძალადობის დასასრულის“ გამოჩენა სრულიად ბუნებრივია.

ფილმში მთლიანად ქრებიან ვენდერსის „უსხეულო გმირები“ — აქ ყველაფერი ხელშესახებია... აღარც მედიტაციური რიტმი და აღარც უსასრულო სივრცეები. მათი ადგილი კომპიუტერებმა, რადიოტელეფონებმა, უახლესმა ტექნოლოგიებმა დაიკავეს. ნისლი გაიფანტა — ყველაფერი გასაგებზე გასაგებია: ადამიანები კონკრეტული პრობლემებით და ამ პრობლემების კონკრეტული მიზეზებით. არავითარი აფორიაქებული სულის მოძრაობა — მხოლოდ მძიმე ნაბიჯები კონკრეტული მიმართულებით.

ფილმის სიუჟეტი — სწორხაზოვანი და ტიპური — მეოცე საუკუნის დასასრულის აპოკალიფსურ მოლოდინს ასახავს: ჩნდება აბსოლუტური ბოროტება (რომლის არსებობაზე მინიშნებაც არასდროს ყოფილა ვენდერსის ფილმებში) უახლესი ტექნოლოგიის სახით (სუპერკომპიუტერი), რომელიც სამყაროს დაღუპვით ემუქრება. რა თქმა უნდა აქვეა დადებული გმირი, რომელიც უპირისპირდება ბოროტებას და იღუპება.

„ძალადობის დასასრულში“ ვენდერსისეული საზღვრები სამყაროებს შორის, ქვეყნებს შორის საზღვრებამდე მარტივდება. აქაც არიან მონეტალური და დევნილები, მაგრამ ამჯერად კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზებით (სალვადორიდან და მექსიკიდან).

ყველაზე სამწუხარო ფილმში ისაა, რომ ვენდერსს უფრო მეტად აინტერესებს სუპერ კომპიუტერის მონიტორები, ვიდრე ისინი, ვინც ამ მონიტორებზე ჩანან.

თუ ფილმში რაიმეს ვენდერსისეულს ნახავ, იქვე აღმოაჩენ, რომ ეს მხოლოდ იმ ფილმის კადრებია, რომელსაც „ძალადობის დასასრულში“ იღებენ.

ვიმ ვენდერსი თითქოს ერთი ხელის მოსმით ანგრევს თავისივე შექმნილ კინოსამყაროს:

მაგრამ, ვენდერსი აქ აბსოლუტურად გულწრფელია. „ძალადობის დასასრული არ ნიშნავს ვენდერსის ფანტაზიის დასასრულს. ოსტატობით, რომელიც უდავოდ აქვს, ვენდერსი ადვილად ააწყობდა მისეულ მოზაიკას და აამბდა მყურებელსაც და კრიტიკოსებსაც. ის ირჩევს დარჩეს გულწრფელი და საკუთარ მაგალითზე კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ ადამიანს აქვს შეცდომის დაშვების უფლება და შეუძლია მოძრა-

ობა ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებებით. ფილმის ირონიული ტონი კი პირველ რიგში ვენდერსის მიმართ ირონიაა.

„ძალადობის დასასრულში“ ვიმ ვენდერსი ცოცხალია, როგორც არასდროს და ძალიან ჰგავს ბრუნო განცის დაცემულ ანგელოზს. ოღონდ, მისი დაცემის ადგილი ბერლინი კი არა, ჰოლივუდია — „ძალადობის დასასრულის“ მთავარი გმირი კინოპროდიუსერია (!)...

ერთი შეხედვით ჰოლივუდურ ტრადიციებში გადაღებული ფილმით (ვარსკვლავების მონაწილეობა, ძალადობის სცენები), ვიმ ვენდერსი აფიქსირებს თავის ნეგატიურ დამოკიდებულებას ჰოლივუდის და ამერიკის, მისი დაბეჭდული ოცნების მიმართ.

ვენდერსის ეს წარუმატებლობა გაცილებით საინტერესოა, ვიდრე ბევრის წარმატება. რამდენიმე წლის შემდეგ აღმოჩნდება, რომ „ძალადობის დასასრული“ არ იყო ვენდერსის დასასრული — კუბაში (ამერიკიდან კუბისაკენ), მას გაკვირვების უნარი უბრუნდება: ბუენა ვისტას სოციალური კლუბის ადამიანი — ბავშვები და მათი მუსიკა, რომელიც „ისეთივე ძველია, როგორც სამყარო“ („Buena Vista Social Club“, 1998).

სიტბო, რომლითაც კამერა იბრაჰიმ ფერერსა და სხვებს ეხება... და კიდევ ერთხელ რწმუნდება, რომ ვიმ ვენდერსისთვის მთავარია არა გზა, არამედ ის, ვინც ამ გზაზე მიდის.

„რაც არ უნდა შორს იყოს ჰორიზონტი, ჩემთვის მნიშვნელოვანია ყოველი ქვა და ბორცვი ჩემს წინაშე. მე ფოკუსს ყოველთვის მათზე ვასწორებ...“ (და არა ჰორიზონტზე) — ვიმ ვენდერსი.



საფაროს გათლიანების თემა პედრო ალმოდოვარის შემოქმედებაში

მამა გოგუა

პოსტმოდერნი — მოდერნის ზეგდამი უტაპი, კიდევ ერთი საფეხური ხელოვნების ისტორიაში. ხელოვნებისა, რომელიც მრავალ ათეულ წელს ითვლის და ფასეულობათა საკმაოდ დიდ „არქივს“ შეიცავს.

თვითგამომსახველობისათვის პოსტმოდერნი სწორედ ამ „არქივს“ მიმართავს. იგი თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა ესთეტიკას, ჟანრებს, მიმდინარეობებს... აქ ერთმანეთის გვერდით შეიძლება ვიხილოთ დეტექტივი და მიუსიკლი, კომედია და ტრაგედია, კინი და კლასიკურ კულტურათა მონაბოვარი.

კინოში ყველა ამ ზემოთ ჩამოთვლილ ურთიერთწინააღმდეგობათა ერთ ნაწარმოებში მოქცევა მოგვაგონებს ს. ეიზენშტეინის ჯადოსნურ სკივრს, რომელმაც რეჟისორი განსხვავებულ კულტურებს ერთად ინახავდა.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კონცეპტუალურ თვისებას ელიტარული და მასობრივი კულტურის შერწყმა წარმოადგენს. ლესლი კიდლერი წერს: „წარმოდგენა ხელოვნებაზე განათლებულისთვის და გაუნათლებლისთვის ადასტურებს ინდუსტრიულ მასობრივ საზოგადოებაში ის საეალალო დაყოფის გადმონაშთის არსებობას, რომელიც კლასობრივ საზოგადოებას შეეფერება“. პოსტმოდერნიზმი

კი გვთავაზობს თავისუფლებას, „იგი სპობს მანძილს ხელოვნსა და პუბლიკას შორის, ყოველ შემთხვევაში, პროფესიონალთა და დილექტანტთა შორის ხელოვნების სფეროში“¹ — ამატებს ის პოსტმოდერნულ ლიტერატურაზე საუბრისას.

პოსტმოდერნული კინო, პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მსგავსად, პოპულარობას პაოვებს, როგორც პროფესიონალთა, ასევე უბრალო მაყურებელთა შორის, რადგან ის, როგორც ვთქვით, თავის თავში აერთიანებს კლასიკურ კულტურასა და კინს.

პოსტმოდერნისტი პედრო ალმოდოვარის კინემატოგრაფი ყველასთვის საინტერესო საყურებელია — იგი ყველანაირი გემოვნების მაყურებელზეა გათვლილი. თითოეული ადამიანი მასში ამოიკითხავს იმას, რაც აინტერესებს. „მე თხრობას აღვიქვამ, როგორც ჟანრების ნარევს“² — ამბობს რეჟისორი და ის მოუთხრობს და აკმაყოფილებს ყველას. ერთნი მას აფასებენ იმიტომ, რომ უჩვენებს პომოსექსუალიზმს, მეორენი იმიტომ, რომ არ კიცხავს მეძავებს... ამ რეჟისორის კინოსთეტიკის არსი, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ — ეს არის ტრაგედის შოუდ გადაქცევა. ამით ის გვათავისუფლებს „კლასობრივი საზოგადოების გადმონაშთისაგან“.³

ალმოდოვარის ფილმებში ჩვენ ვხვდებით ახლებურ სტრუქტურას. სტრუქტურას, რომელშიც გამოყენებულია ციტატები სხვადასხვა ფილმიდან. იგი ახდენს ძველი გამოშახველობითი ფორმის რეკონსტრუქციას, ძველი, მისი წინამორბედი რეჟისორების კინოკადრების გამოყენებით. მოგვიხსრობს მათი სიტყვებით.

რეჟისორი იყენებს არა მარტო სხვის კინოკადრებს, არამედ თავადაც მეორდება საკუთარ ფილმებში. მაგალითად, ვარდაცელი პაციენტის ახლო ნათესავის და ექიმების დიალოგი ორგანოთა ტრანსპლანტაციაზე ფილმში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ ზუსტი ასლია ეპიზოდისა ფილმიდან „ჩემი საიდუმლოს ყვავილი“. ამავე ფილმში მოწყალების და ეპიზოდში, სადაც ის ნაკლებად შესამჩნევია, საუბრობს ნარკოტიკით მოვაჭრეებთან, რაც გამოძახილია კინონაწარმოებიდან „ცოდვის არამოკრძალებული ხიზლი“, სადაც კოკაინის მომხმარებელ მონაზვნებს ვხვდებით. „მატადორში“ ანხელი ძალიან წაავსებს ტირისიას ბერძნული მითოლოგიიდან, რომელმაც შემთხვევით დაინახა მობანავე ათენა, შემდეგ კი გველები, რომლებიც ჯვარდებოდნენ. იგი დააბრმავებს, აქციებს ქალად და ნათელმხილველობის ნიჭი არგუნეს წილად... „ეს ორსქესა, ბრმა არჩულ იქნა ღმერთების მიერ, რათა სამუდამოდ ეტარებინა თავის თავში ჩაუქრობელი სსოვნა“⁴ (მიხაილ იამპოლსკი).

ფილმში „მატადორი“ ანხელი ტირისიას პროტოტიპია. კათოლიკე დედისგან შეზღუდული, დაკომპლექსებული ანხელი ერთგვარ საჭურისად გვევლინება. იგი გაუპატიურების მიზნით თავს ესხმის მეზობელ გოგონას ევას (ეს პერსონაჟი ქალურ საწყისს ასახავს), თუმცა მისი მცდელობა უშედეგოა, ის ვერ ახორციელებს სექსუალურ აქტს. ის კაცია, თუმცა როგორც მამრი უმწეო ანუ ქალური კაცია. იგი თავის თავში აერთიანებს ორივე საწყისს და აქვს ნათელმხილველობის უნარი, როგორც ტირისიას, თუმცა მისგან განსხვავებით, იგი ყრუა. ალმოდოვარი ამბობს, რომ ყველა მის ფილმს ავტობიოგრაფიული ელფერი დაჰკრავს და რომ

თვითონ, მეტნაკლებად, ყველა ფილმში იცნობა. ბუნიუელზე საუბრისას იგი ასყენებს სანახევრო სიყრუეს. ორგანოთა ტრანსპლანტაციის სმენადაქვეითებულია. ბუნიუელის შემოქმედების ციტირების ვარდა ალმოდოვარი მიმართავს მისი და თავისი საერთო ბიოგრაფიული დეტალის ციტირებასაც.

ალმოდოვარის მიერ სხვა რეჟისორების ციტირება მათდამი სიყვარული გამოხატვის და ეკლექტიკურობის ვარდა ყველაფრის გაერთიანების სურვილსაც წააშობად გენს. ამ მოსახრებით ალმოდოვარის შემოქმედებაში, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე კონცეპტუალური ფილმია „მატადორი“.

* * *

კორიდა — ესაა ფიქსტის ტრაგიკული თეატრი, აღსავსე წარმატებით, მარცხით, განცდებითა და მკაცრი პათოსით.

ესაა ტრაგიკული თეატრი, ძველი, როგორც ყოველგვარი მოედნური წარმოდგენა და ვნებიანად მინტრიკებელი, როგორც ყველა სისხლიანი შემთხვევა. კორიდა — ესაა მძლავრი ორთაბრძოლა ორი გმირისა — მატადორისა და ხარისა, რომლებიც გასულნი არიან სასიკვდილო დუელში, როცა ადამიანის მამაცობა, გონება, ხელოვნება ბრძოლაში იწვევს ცხოველის ძალას, მაგრამ ეს სიუჟეტის მოულოდნელი სვლებიცაა. კორიდა — ესაა ათასობით მაყურებლის ამფითეატრი, გრანდიოზული თასი ბობოქარი ვნებებისა, ალტაცებისა, სიხარულისა, შიშისა და მრისხანებისა, რომელთა ძალა ყოველ წამს შეიძლება გადაიხაროს მატადორიდან ხარისკენ.

„კორიდაში თვით ხალხი მკაცრად ინახავს ღირებისა და სილამაზის კანონებს, იცავს ღრითა და გამოცდილებით შემოწმებული თამაშის პარტიტურას. აქ დაცულია ყველა ნორმა დრამატული კომპოზიციისა: პირველი შემოვლები, კონფლიქტის გაძლიერება, ჟანრულ ტონალობათა ცვლა, მასობრივ შემოქმედებათა, სოლურ გამოსვლათა, წყვილურ ეპიზოდთა მონაცვლეობა და დასასრულ ყოველივე ამის დაგვირგვინება პროტაგონისტის გამოსვლით და ხართან მისი უკანასკნელი შემბრძოლებით“.⁵

კორიდის ფონზე მატადორს მკვლელს ვხედავთ. ფილმი მკვლელობათა გამოძიებაზე მოგვითხრობს, თუმცა ის უბრალო დეტექტივის საზღვრებს ცვილდება. ჩვენ თვალწინ ფორმებად და სიმბოლოებად იწლება სამყარო, ხელმეორედ იგება და ჭეშმარიტების ამ გზით ძიებას სავარაუდო პასუხამდე მივყავართ.

«Недаром в Испании жив до сих пор бой быков.

Ибо образ матадора, который в одновременном стремлении подбега друг к другу быка и человека блестящей молнией эспады вонзается в брызжащую пеной черноту огненной стихии рога того чудовища, в свое время похитившего Европу, — и черт возьми, я понимаю Европу, отдавшуюся этому стучащему копытами черному дьяволу, — это одновременно же образ великих испанцев Эль Греко и Пабло Пикассо». (С. М. Эйзенштейн, Из теоретического труда «Неравнодушная природа»).

თითქოს ეს სიტყვები ავტორს ფილმ „მატადორზე“ აქვს დაწერილი.

„მთვარე დაფარავს მზის დისკოს, ცა დაბნელდება და აენტობიან ვარსკვლავები... ჩიტები ვაფრინდებიან ბუდეებისკენ, მტაცებლები გაიქცევიან ბუნაგებისკენ, იფიქრებენ, მოულოდნელად დაღამდაო. რამდენიმე წუთის შემდეგ, ამ უბედურ ქმნილებათა გასაკვირად, რომლებსაც არა აქვთ უნარი განსაჯონ და ცხოვრობენ თავისი ინსტინქტების მონობაში“. მზე კვლავ გამოანათებს. ასე განმარტავენ მზის დაბნელებას „მატადორში“. ბუნების ეს მოვლენა ფილმის გმირთა სექსუალურ აქტთანაა გაიგივებული. აქტის დროს ისინი თავს იკლავენ და ამ სიკვდილს ემთხვევა მზის დაბნელება. შეუვარებაულებმა, რომლებმაც სხეულის საზღვრებს გადააბიჯეს, უბადრუკი ქმნილებებისგან განსხვავებით, თავი დააღწიეს ინსტინქტთა მონობას, თუმცა მიზანს სექსუალური აქტის, ცხოველური ინსტინქტის გავლით მიაღწიეს.

ცხოველის ინსტინქტი და ადამიანის ხელოვნება, სიკვდილი და სიყვარული, ურ-

თიერთწინააღმდეგობათა გაერთიანება სიუჟეტის განვითარების საშუალებით...

გაქვეყნდა
საბჭოეთში

* * *

პროფესიონალი მატადორი, რომელსაც არა ერთხელ ჩაუხედავს სიკვდილისთვის თვალებში, ძალადობის სისხლიანი კადრებით აღივსება და სასქესო ორგანოთი მანიპულირებს. საცოლეს თხოვს თავი მოიმკვდარუნოს და ასე ამყარებს მასთან სექსუალურ კავშირს. არსებობს ქალი, რომელიც სინამდვილეში კლავს პარტნიორებს. მონათესავე სულები ერთმანეთს ხვდებიან. ისინი როგორც დედ-მამა ისე აღიქმებიან ახალგაზრდა ანსელისთვის. ანსელი — ანგელოზი „დედის“ მარიას მკვლელობებს საკუთარ თავზე იღებს. იგი სამოთხის ბაღში ევას შეცდომიდან მოყოლებული ქალთა ყველა შეცოდებათა მკისრებად გვევლინება.

ერთმანეთსა და სიკვდილზე შეყვარებული წყვილი ქალაქკარეთ მიემგზავრება ჩანადიერის შესასრულებლად. ეს სვლა გვაგონებს ბუნიუელის კადრს ფილმში „ბურჟუაზიის მოკრძალებული სიბილი“. მოგზაურობა სიკვდილისკენ, რომელიც მთელი ცხოვრება გრძელდება. სიკვდილი ადამიანის ამქვეყნიურ ცხოვრებას ასრულებს. ის უკანასკნელ მოგზაურობას წააგავს, რომლისთვისაც ადამიანი მთელი ცხოვრების მანძილზე ემზადება. ეს სარიცხი, ექსპედიცია ხომ ცხოვრების სხვადასხვა ფასეულობებს უცვლის ადგილს. სექსუალური აქტი სიკვდილთან მიახლოების პროცესია, ინსტინქტური ვნება კი ირუალურ, პირველად სამყაროში განსავების სურვილი.

* * *

აღმოლოვარის ფილმები პირველივე კადრებით იოლი ამოსაცნობია. მისი ეკრანული გარემო სხვაში არ აგვერევა. მის ფილმებში ერთმანეთს ცვლიან კომედია და ტრაგედია, დეტექტივი და მიუზიკლი. ასევე კედლის რენესანსულ მოხატულობას რეისორი მოდერნისტულ სტილში გაფორმებულ საკნებს უკავშირებს. აქ საქმე კვლავ კლასიკურ და პოსტკლასიკურ ესთეტიკათა გვერდიგვერდ მოთავსების სურვილთან გვაქვს. ამგვარი პოლიბლასტი-

კა პოსტმოდერნისტული სივრცისთვის და მახასიათებლია.

„მატადორში“ პერსონაჟები დროდადრო ერთმანეთის ჩასაცმელით გვევლინებიან. მატადორი იცვამს ასისტენტისას, დედა—შვილისას და შვილი — დედისას. ეს თითქმის შეუმჩნეველია ფილმში, თუმცა რეჟისორის მიზანს გამოხატავს (აქ საქმე კვლავ პოლისტილისტიკასთან გვაქვს, ანუ ამ შემთხვევაში მარადიულ ცვალებადობასთან, მარადიულ განახლებასთან, მარადიულ მთლიანობაში არსებობის სურვილთან). ერთმანეთის ტანსაცმლით სარგებლობა, ერთმანეთის მიბაძვა, ერთმანეთში განზავება — გაერთიანების სურვილია. ეს არის ადამიანის ფარული, მისთვის შეუცნობელი კოდი, სურვილი იმისა, რომ იყოს ერთი მთლიანის პატარა ნაწილი.

ხშირად აღმოდოვარის მსახიობებს მყვირალა ფერებით მორთულ-მოკაზმულებს ვხვდებით. ხანდახან მათი ჩაცმულობა იმდენად სცილდება გემოვნების საზღვრებს, რომ ისინი ეკრანზე, თითქოს უბრალო ფერთა გროვას წარმოადგენენ. რეჟისორი სპეციალურად იყენებს ობიექტივს, რომელიც ფერს აღიქვამს როგორც სქელ მასას. იგი არ ერიდება დოზების გადაჭარბებას. მკაფიოდ გამოხატული ჟანრთა ცვალებადობა, თვალში საცემი ფერები, მელოდრამატული პასაჟები, სადაც ყველაფერი ისე იმაჟურება და ტყდება, რომ ვხვდებით — ეს რეჟისორის ზუმრობაა.

„ცოდვის არამოკრძალებული ხიზლის“ ბოლო ნაწილი იღებს კინის ფორმას. სტატიური კამერა გვიჩვენებს დიალოგებს, ქმედება არაა, ვხვდებით მხოლოდ მოსაუბრე ქალებს და მათი ნათქვამი ავითარებს თხრობას. რეჟისორი ასევე მიმართავს სატელეფონო საუბრისას კადრების დაპირისპირებას. პერსონაჟები ინფანტილურად, ბავშვურად აღიქვამენ გარემოს.

„ღამის“ ბოლო კადრში მოკლე დროში დამეგობრებული პერსონაჟები ცრემლიანი თვალებით, ერთ გუნდად, ერთ ოჯახად შეკრულნი მღერიან თითქოსდა თავის ჰიმნს და ეს მათი გადაჭარბებული პათოსი უფრო აყალბებს სანახაობას, რეალობის არავის სჯერა და ეს სენტიმენ-

ტალური, გულისამაჩუყებელი კადრი მიკური ხდება.

ეზიზონისა თუ ცალკეული კადრის მოქმედების, ფერის თუ მუსიკის მონაცემები რეზული გამოყენებით რეჟისორი მოვლენის სტილიზაციას ახდენს, ანუ ფსევდო მოვლენას ქმნის, რაც მაყურებლის ილუზიებისგან თავის დაღწევის საშუალებას წარმოადგენს და რეალობასთან დაბრუნების სურვილს ბადებს. ამდენად აღმოდოვართან რამდენადაც უგულვებელყოფილია რეალობის ზედმიწევნით ჩვენება, იმდენად დიდია ფილმის ყურების დროს მაყურებლის ნოსტალგია ცხოვრებისეული რეალობისა.

* * *

აღმოდოვარის გარემოზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს საცნების ხელშეუხებლობა. მასთან საცნები თითქოს ჯერ არავის უხმარია, ინტერიერებში ჯერ არავის უცხოვრია. თითქოს ყველაფერი სუფთა, ზედმიწევნით გამჭვირვალე მინებითა და სარკეებით არის ნაშენი. ერთმანეთის საპირისპიროდ მდებარე კარ-ფანჯარა, მანქანის სარკეები... პერსონაჟებს ირეკლავენ.

სარკე რეჟისორის შემოქმედებაში ახლებურად, სხვა კუთხიდან დანახვის საშუალებად აღიქმება. ესაა სურვილი რეალობის გვერდით ილუზორულის არსებობისა, აქ ხელოვნურად შექმნილი რეალობისა და ცხოვრების თანაარსებობა შეიმჩნევა.

აღმოდოვარის კინოსამყაროში უძრავი კამერა, ობიექტთან ახლოს მიტანით, ქმნის სცენის ეფექტს. მის ფილმებში ხშირად დიალოგებისას ის არ იყენებს ტრადიციულ „რეიანს“ და პროფილში ერთმანეთის საპირისპიროდ, გვიჩვენებს მოსაუბრეებს. პლან-ეზიზონები საკმაოდ გრძელია. გრძელი, საშუალო ხედით გადაღებული კადრი ხანგრძლივი ყურების საშუალებას იძლევა. მაყურებელი საგულდაგულოდ გაფორმებულ-მოწყვლადებული ინტერიერის თვალთვლებას იწყებს. კადრის ხანგრძლივობა საშუალებას იძლევა კარგად დავინახოთ არა მხოლოდ ის, რაც კადრის მიზანსცენის წინა პლანზეა, არამედ ისიც, რაც კადრის სიღრმეშია.

ამიტომ მაყურებელი მოთვალთვალეს, ანუ ვუთხროს ემსგავსება, ეს უკანასკნელი თემა კი ალმოდოვარის ფილმებში არაერთხელ გვხვდება. ფილმში „რით დავიმსახურე მე ეს“ არის ეპიზოდი, სადაც მეძავეთან მისული კლიენტო მოითხოვს რაც შეიძლება ბევრმა თვალმა უყუროს მის სტრიატის. „მატადორში“ თვით კორიდაა წარმოდგენა, სანახაობა. მოდების საჩვენებელი პოდიუმი თავად არის დათვალიერების სიზმლო. „დამაბიში“ ვხედავთ მსახიობს, რომელსაც ცალკე რეჟისორი ათვალიერებს ეკრანსა თუ ვადასაღებ მოვლანზე და ცალკე მისი ფარული თავანისცემელი. თვალთვალი ჩანს „მატადორში“ ჭოგრიტით, „კიკაში“ კინოკაპერით, „ცოდვის სიბლში“ გასაღების ჭრილიდან...

წინა პლანზე განვითარებული მოქმედების მიღმა ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც როგორც თეატრში, თვითონ გამაღიან წინ და გვიასლოვდებიან. ბევრია ამ რეჟისორის ფილმებში ეპიზოდები სექტაკლებიდან, საცეკვაო თუ მუსიკალური ნომრები.

თეატრალურობა, პოდიუმი, სარკეები, დათვალიერება, ჭვრეტა ეს ქალური ბუნებაა. ამ ნიშნით ალმოდოვარის კინონაწარმოებებს შევკვიდრები ქალური ვუწოდოთ, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ქალი ამ რეჟისორის მუდმივი ინტერესის ობიექტია, ის მისი თითქმის ყველა ფილმის ცენტრალური პერსონაჟია. როგორც თვითონ ამბობს ის ნამდვილი ფემინისტია. „მე მინტერესებს ქალების ცხოვრება. ვფიქრობ, მე მათდამი ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლები შოგინიზმით განწყობილი კაცი ვარ, ეს არ ნიშნავს, რომ ვერ ვხედავ რეალობას. მე ვიცი ქალებს, თუმცა მათ ანგელოზებად არ ვთვლი“⁶ — ამბობს რეჟისორი და ეკრანზე გვიჩვენებს ქალებს თვითნაირი სიყვარულით, შეკვირვებით, შეცოდებებით. თუმცა ყოველთვის ინარჩუნებს მათდამი თანაგრძობას.

ქალის სხეული მის ფილმებში ეროტიულ ობიექტად აღიქმება. ის მუდმივი ნდომის საგანს წარმოადგენს.

კარგად არის დახატული ქალის ხედრი ფილმში „რით დავიმსახურე მე ეს“. ჰირ-

ველსავე კადრებში ვხედავთ დამლაგებელს, რომელიც სპორტულ დარბაზში მიმდინარე აღმოსავლური ორთაბრძოლის ტექნიკის თილს ადევნებს თვალყურს და თაქმდამი იმეორებს ილეთს — აგრესიულად იქნევის საბრძოლო ჯოხს. დარბაზში მყოფი ძლიერი ათლეტური აღნაგობის მამაკაცების გვერდით, ქალი ხელში ძალადობის იარაღით, რომელსაც, როგორც „მატადორში“ აქაც ფალოსის დატვირთვა აქვს მინიჭებული, ცდილობს დაემსგავსოს მამაკაცს.

ალმოდოვარის ფილმში ხშირად ვხვდებით მამაკაცთა გაქილიკებას. ქალთა ემანსიპაციის შემდეგ სუსტი სქესის წარმომადგენლები უფრო დამოუკიდებლები, მამაკაცთა ზეკავლენისგან დაცულნი გახდნენ, თუმცა მათ შეინარჩუნეს თავიანთი ნაზი, სენტიმენტალური გრძობები და სურვილი დედობისა. თანამედროვე რობოტიზირებულ გარემოში მაცხოვრებელმა კაცებმა კი, რომლებიც თავად დაემსგავსნენ სექსმანქანებს, გაღიზიანებულებმა იმით, რომ მათმა დიასახლისებმა წინსაფრები მოიხსნეს და სამსახურში დაიწყეს სიარული, ვეღარ ვაიგეს ქალების განცდები, მათი სატყვიარი და გრძობები. ამით მათ დაკარგეს თავიანთი ადგილი ქალის ცხოვრებაში. ფუნქციონადაკარგული, ატროფირებული მამაკაცებისაგან თანდათანობით მხოლოდ მამრიღა რჩება.

ფილმში „რით დავიმსახურე მე ეს“ საყურადღებოა ეპიზოდი სამსახურში, სადაც პრობლემებით, უყურადღებობით, დაუფასებლობით დაღლილი ქალი ქმარს ღალატობს, ეძლევა, ემორჩილება მამაკაცის ძალას, თუმცა აქტი ვერ შედგება მამრის სისუსტის გამო. ფილმში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ კი დაოჯახებული კაცი პლასტიკურ ოპერაციებს იკეთებს, აღნაგობით ქალს ემსგავსება, თუმცა ცოლის მიმართ მინც ეჭვიანობს, როგორც მოძალადე კაცი.

ამჟამად მამაკაცი, როგორც წესრიგის დამამყარებელი მიქანიზმი, სრულიად მოშლილია და ჩვენც ეკრანზე ვხედავთ ქალს, რომელიც მამაკაცზე დომინირებს. ალმოდოვარი მიუთითებს იმაზე, რომ მოწესრიგებულობამ, გონებამ, ლოგომ — მამაკაცურმა საწყისმა კრახი განიცადა და დადგარო ქაოსისა, ირაციონალურისა, გამოსა-

სულემის ანუ ვიზუალურისა ე. ი. ქალური საწყისისა, რომელიც მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით მაყარებს კონტაქტს.

* * *

აღმოდგარს ზოგიერთი მაყურებელი კიცხავს ჰომოსექსუალიზმის, შიშველი სხეულის თუ სექსუალური აქტის ჩვენების გამო. თავად რეჟისორი თვლის, რომ იგი გაურბის ლოგინის სცენებს: „ინტიმური აქტის ჩვენება არ არის საინტერესო თუ თქვენ არ გინდათ მისი საშუალებით რაიმეს განმარტება. ფილმში „გრძობათა კანონი“ საქმე არა სექსის დემონსტრირებაშია, არამედ მისი საშუალებით ანცონიოს, მისი აზრების და პარტნიორის რეაქციის ახსნაში“ — ამბობს ის. ამ შემთხვევაში ეს რეჟისორის ხერხია პერსონაჟის საქციელის განმარტებისთვის და არა პრობაჟანდა ჰომოსექსუალიზმისა. რეჟისორი ცხოვრებას შეუნიღბავად და გულწრფელად გვიჩვენებს. იგი არასდროს გამოხატავს პოზიციას, არ უდგება მოვლენებს მორალისტურად, არ განკიცხავს, არამედ უბრალოდ გვიჩვენებს. „მატადორში“ ვხედავთ შხამიან სოკოებს, რაც ანხელთან (რომელიც მკვლელად ასაღებს თავს) გაიგვლება. თითქოსდა ადამიანებს, როგორც შხამიან სოკოებს დაბადებიდანვე თანსდევთ ბოროტება და ამის საპირისპიროდ გვესმის ფრაზა — „ადამიანი სოკო არ არის, ის ბევრად უფრო რთული ქმნილება“. რეჟისორი არასოდეს გვახვევს თავის მოსაზრებას. ის ყოველთვის ვგაძლევს საშუალებას, ავირჩიოთ თუ რას ვუყუროთ და რა დავიჯეროთ.

რეზუსივით ჩახლართული სიუჟეტი, ლაბირინთი, აღმოდგარის თითქმის ყველა ფილმისთვისაა მახასიათებელი. იგი კვალს გვიბნევს და მისი სათქმელი უფრო საინტერესოა, ლაბირინთი მის ფილმებს დეტექტივის ელფერს აძლევს, მაყურებელს კი გამოძიებლად, დამკვირვებლად, ვუაიერად აქცევს.

* * *

აღმოდგარის კინემატოგრაფის ქალურობის კიდევ ერთი მანიშნებელია ნარცისიზმი. ეს ქალური თავმომწონების თვისება მისი ფილმების მახასიათებელია. ლაბირინთად ქცეული სიუჟეტი, მიზანსცენების თეატრალურობა, რომელიც უბრალოდ კი

არ გვიჩვენებს, არამედ გვაიძულებს დავაფალიეროთ გარემო. ამასთან ერთად, თუკანა პლანზე არსებულ სავენებასა და მიახლოებას თავისთავად ნარცისულობის ეფექტი ენიჭებათ. აღსანიშნავია, მის ფილმებში პერსონაჟები მოდლები არიან. მათი პროფესია ხომ უპირველეს ყოვლისა მათ სილამაზეს, გარეგან მხარეს ითვალისწინებს. ნარცისიზმი აღმოდგარის კინოესთეტიკის ერთ-ერთი წამყვანი თვისებაა. ზემოთ „კინემატოგრაფიული ყურების“, „თვალღერების“ პრინციპზე ვისაუბრეთ. მხოლოდ ერთს დავამატებ, რომ „თვალღერება“, „თვალთვალა“ მიზანსცენის პლანეზიზოდური აგების შემთხვევაში, მჭიდროდაა დაკავშირებული ეგსეგიბციონისტურ ელემენტთან. ეგსეგიბციონიზმი კი ნარცისულის ნაირსახეობას წარმოადგენს. ერთი მთლიანი, მონტაჟურად დაუნაწევრებელი კადრეზიზოდი, საშუალო ხედით აღბეჭდილი თავის თავში, გარკვეულ ეგსეგიბციონისტურ სინდრომს ატარებს, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც ეკრანული სივრცე მისი დიზაინი და კადრის მრავალპლანიანი კომპოზიცია საგულდაგულოდ არის მოწესრიგებული: ასეთ დროს მაყურებლის თვალი იწყებს ამ ხანგრძლივი კადრის თვალღერებას, ისევე როგორც მამაკაცის თვალი ათვალღერებს ქალის სხეულს. ყურება ამ შემთხვევაში ეროტიულ ანდა სექსუალურ აქტთან არის გაიგივებული, თვალი კი ფალოსური ინსტრუმენტი ხდება. ფილმში „მატადორი“ ანხელის მასწავლებელი დიეგო ფეხმშორის მოქცეული ტელევიზორის ფონზე ონანირებს. სისასტიკე ეკრანზე მას მამაკაცური ატრიბუტით მანიპულირების იმპულსს ალუქრავს.

50-იან წლებში 20-იანი წლების კინოესთეტიკისათვის დამახასიათებელი კინოაზროვნება რალიკალურად იცვლება, რაც ფრანგი თეორეტიკოსის ანდრე ბაზენის ნაშრომებს უკავშირდება. ბაზენის თეორიის თანახმად კინოეზიზოდი ერთი მთლიანი, მონტაჟურად დაუნაწევრებელი პლანეზიზოდის მეშვეობით უნდა აიგოს. საშუალო ხედით გადაღებული კონკრეტული მიზანსცენა ცალკეულ მიზანსცენებად არ უნდა დიშალოს, რასაც თავის დროზე მონტაჟური კინოს მეფედ წოდებული სერგეი ეიზენშტეინი ქადაგებდა: ბაზენის მო-



საზრებით კი ეპიზოდის ასეი. ფორმით განვითარება მაყურებელზე ძალადობის მაყურებელზე ავტორისეული აზრის გამოხატელობა. ფრანგი კინოთეორეტიკოსი თავის პლან-ეპიზოდს ეიზენშტეინისეული მიზანკადრების პრინციპს ალტერნატიულად განიხილავდა. სცენის პლან-ეპიზოდის პრინციპით აგება დემოკრატიულობის ელემენტებს შეიცავს, რომელშიც მაყურებლის თვალს მეტი თავისუფლება, მოძრაობის გაცილებით უფრო ფართო სექტრი გააჩნია და რაც მთავარია, არჩევანის საშუალებაც მეტია. მაყურებლის თვალს თავად ამოიჩვენებს მზერის ობიექტს და რა თქმა უნდა, მოცემული პირობების ჩარჩოებში, თავად გადაწყვეტს თუ რას უყუროს და რა ხანგრძლივობით. ამ ესთეტიკით შექმნილ სურათებში მონტაჟს დაეკრება ის ფუნქცია, რომელიც მას 20-იან წლებში ავიანგარდისტმა რეჟისორებმა დააკისრეს, ანუ მონტაჟი ფორმალური მოვლენა გახდა. ანდრე ბაზენის ერთ-ერთი მოსწავლე ჟან-ლუკ გოდარი იხსენებს, რომ მას პირველი ფილმის გადაღების შემდეგ დაეიწყა, რომ სურათი საბოლოოდ უნდა დამონტაჟებინა. ამასთან ერთად, ბაზენის თეორიის უმთავრესი პუნქტი ონთოლოგიური, ობიექტური რეალობის აღბეჭდვა იყო. ამ ბოლო პუნქტს ჩვენ სარკისთვის დამახასი თებულ თვისებამდე მივყავართ. სარკე, თავის მხრივ, ნარკისულობის ატრიბუტია, ანუ თვითტუბობის ელემენტს წარმოადგენს. აღმოლოვარის კინოსამყარო კი ნარკისულია. ეკრანის სივრცეს ევსკიბიციონისტური თვისება გააჩნია, რაც ამავდროულად მის „ქალურ“ ბუნებას გამოხატავს.

ესპანელი პოსტმოდერნისტის შემოქმედებაში დაყარულია საკრალური ცენტრი, მამა-ავტორის ფუნქციის მნიშვნელობა ნიველირებულია. აქედან გამომდინარე, დაჩვენებულია წესრიგი. „მამის“ სიკვდილის შემდეგ ყოველივე თითქოს პირველად ქაოსს უბრუნდება. სწორედ ამიტომ, აღმოლოვარის კინოესთეტიკაში ასეთი კონცეპტუალური დატვირთვით გვხვდება ეკლექტიზმი. ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენები და საკნები ქაოსის, წყაროების და რღვევის ეფექტს ქმნიან. ეს თითქოს ის ეპიქაა, როდესაც ჯერ არ იყო დემოტი,

ანუ მამა-დემოტი, რომელმაც შემდგომ ეს ქაოსი მოაწესრიგა და გარკვეული კანონები შექმნა. მყარი სოციალური, მორალური და კულტურული ნორმები დაამკვიდრა. პოსტკლასიკური კულტურისათვის, უგემოვნოსა და გემოვნების გვერდგვერდ მოთავსება დამახასიათებელი, რაც თავისთავად პრესტორიული ეპოქის ერთგვარ აღდგენას წარმოადგენს.

აღმოლოვარი ქაოსს უბრუნდება და იგი ამ ქაოსს სტილიზებულად წარმოადგენს.

* * *

პედრო აღმოლოვარის შემოქმედებასე განსაკუთრებული გავლენა აღფრედ ჰიჩკოკის კინემატოგრაფმა მოახდინა. აღმოლოვარი, როგორც უკვე ვთქვი, მრავალკინოესთეტიკებს მიმართავს. დავლას სიონტით დაწყებული და ლუის ბუნიუელით დამთავრებული, მაგრამ ჰიჩკოკს ის განსაკუთრებული ყურადღებით ეყრდნობა. ჰიჩკოკის კინოესთეტიკის კონცეპტუალური ხაზს შიში და მისგან განთავისუფლების სურვილი წარმოადგენს. ინგლისელი რეჟისორი თავის შემოქმედებაში ძირითადად ფსიქოანალიტიკურ დოქტრინას ეყრდნობა და ამ დოქტრინის უმთავრეს პირობას, რომ ადამიანში დავროვილი ტრავმატული მოვლენებისგან განთავისუფლება მხოლოდ მათი მიკვლევით და გამომსკარავებით არის შესაძლებელი. ტრავმები ადამიანის ფსიქიკაში სხვადასხვა ფობიების სახით იჩენს თავს. ჰიჩკოკი ამბობს, რომ მისი ფილმის ყურებისას ადამიანს ისე უნდა შეეშინდეს, რომ კინოდარბაზში იყვიროს, რათა ცხოვრებაში სამუდამოდ გათავისუფლდეს შიშის გრანობისაგან. პედრო აღმოლოვარიც სწორედ ამგვარ პროვოკაციებს მიმართავს, მაგრამ ჰიჩკოკისგან განსხვავებით იგი მაყურებელს არა ყვირილს, არამედ სიცილს აიძულებს. ესპანური შავი იუმორი, რომელიც მან, რა თქმა უნდა, ლუის ბუნიუელისგან ისწავლა, ეხმარება რეჟისორს მაყურებლის განთავისუფლებაში.

აღმოლოვართან იცინი იმაზე, რაც სასაცილო არ შეიძლება იყოს, მაგრამ ყოველივეს ბოლომდე გაშთვლებით, ყველაფრის უტყობობით იგი ყველაზე მათოლოვიურ მოვლენებსაც კი სასაცილოდ აქცევს.

მაყურებელი თანდათან ხედება, რომ ის იცინის ისეთ რამეზე, რაც ცხოვრებაში სასაცილო არ შეიძლება იყოს. მაყურებელი გარკვეულწილად საკუთარ ფობიებსა და მანიებს დასცინის, ანუ სრულდება კათარზისის კლასიკური აქტი. გარდა ამისა ტკივილი, როგორც ეს პიჩკოკის ფილმებშია წარმოდგენილი, აღმოდგართან გარკვეულ მაზოხისტურ ენებას წააგავს. რეჟისორი ამითაც თამაშობს მაყურებელზე, რადგანაც ფილმი მოსვენებას არ აღძვრის მას, გამოუდგებულად ზომავს მისი მოთმინების სახლებებს.

აღმოდგარი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „მე არ ვთვლი, რომ საჭიროა უხამსობისადმი დიდი ყურადღების გამოჩენა. ეს ბუნებრიობის შემადგენელი ნაწილია ჩემს ფილმებში. მე ვეცები ამ თემას გულწრფელად, რადგან ის მოკურ ზემოქმედებას ასდენს.“⁷

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა, როგორც წესი, მიმართავს ისეთი მოვლენების ესთეტიზაციას, რომლებიც ერთ დროს მოდაში იყო და დღეს, ანუ კონკრეტულ კულტურულ სივრცეში, დაკარგა ერთ დროს მისთვის დამახასიათებელ ღირებულებათა სისტემის მაღალი მნიშვნელობა. ეგზისტენციალური პრობლემები 80-იან წლებში 60-იანელთა თაობის პრობლემებზე ჩაითვადა. აღმოდგარი, როგორც წესი, მიმართავს კონკრეტული შოკელენის, კონკრეტული დრამატურგიის აბსურდისაციას. ამით ის ერთგვარ მოკითხვასაც კი უთვლის წინა თაობას და ახალი თაობისთვის ქმნის სრულიად განსხვავებულ ფასეულობათა სამყაროს, რაც გამოიხატება აღნიშნული სამყაროს ელასტიურობაში. რეჟისორი ამ ხერხით აღწევს ერთგვარ გამოლიანებას, ამკვიდრებს რა ეგზისტენციალისტური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი პესიმიზმის ანუ სიკვდილის შიშის ტრანსფორმირებას სიცოცხლის სიყვარულში. ამ ხერხით იგი ეთამაშება პირველ რიგში საზოგადოებას, რომელმაც ამ შიშისაგან ჯერ ვერ გაითავისუფლა თავი, პროვოცირებს, რათა მან გამოხატოს ინსტინქტური, ველური ბუნება და ამით მიიღოს სიამონება. აქედან გამომდინარე უკვე ბუნებრივი ხდება ისიც, რომ რეჟისორი კიჩს რათავს ფილმში, რადგანაც მან

მშვენიერად იცის, რომ კიჩი, რატორც სოციალური ასევე კულტურული მოვლენა ნებისმიერ ინდივიდს, ნებისმიერ ადამიანში ძალიან იზიდავს, ანუ კიჩი ყველაზე უკეთ უმკაფიოებს ადამიანს სურვილებს. თუმცა აღმოდგარი ამითაც თამაშობს. თანაც კიჩი მის ფილმებში თანდათან კარგავს პირველად სახეს. ესეც ერთგვარ პროვოკაციას წააგავს, რათა ადამიანი დაიბნეს, გაღიზიანდეს საკუთარი იძულების ისეთი რადიკალური ცვლილებებით. როდესაც კიჩი ტრანსფორმირდება, ის უკვე ერთგვარი შოკის გამოძვევი ელემენტი ხდება, შოკი კი გარკვეულ ტრავმატულ მოვლენებთან არის დაკავშირებული.

პიჩკოკი გარკვეულ წილად აღმოდგარის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს, ანუ ის, რაც თავის დროზე პიჩკოკმა გააკეთა, აღმოდგარმა განსხვავებული ფორმით შემოგვთავაზა.

ყველა ის თემა, რომელიც პედრო აღმოდგარის შემოქმედებაში გვხვდება, ურთერთმერწყმისაკენ მიისწრაფვის. საძყაროს დაქუცმაცება და შემდეგ მისი ხელახალი აღდგენა რეჟისორის კინოესთეტიკის უმთავრეს კონცეფციას წარმოადგენს. ამასთან ერთად ამ ახლად აღდგენილ სამყაროში ყველაფერ იმას ვხვდებით, რაც უწინ არ გვხვდებოდა და ამ სიახლეს აუცილებლად ეძღვევა თავისი ადგილი.

შენიშვნები

1. ჟურ. „აფრა“, 1998, IV, რუბრიკა: „კულტურის ისტორია, კულტურფილოსოფია“, ვოლფგანგ ველში, „პოსტმოდერნი“, „ერთი საკამათო ცნების ბენეალოგია და მნიშვნელობა“, გვ. 189-204.
2. Журнал «Искусство кино» 1995 г. № 2, рубрика «Персоналы». Педро Альмодовар. «От «Б» до «Я». стр. 113—Михаил Трофименков.
3. ჟურ. „აფრა“, 1998, IV, გვ. 195.
4. «Культура». Москва. Михаил Поповский «Память Тиресия», стр. 32.
5. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987 წ., № 2, გვ. 77. „კორდა ჰამპილიონაში“. ბ. ბოიაჯევი, ვ. კომისარეფსკი.
6. Журнал «Искусство кино», 1995 г. № 2, стр. 115 «От «Б» до «Я».
7. იქვე, გვ. 118.



ეთერ ციციშვილი

საძარტმველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის დარბაზში „საქართველოს მოდერნის დაცვის ჯგუფის“ (ხელმძღვანელი არქიტექტორ-რესტავრატორი ნესტან თათარაშვილი) ძალისხმევით მოწვეო ფოტოგამოფენა, რომელიც მიეძღვნა მოდერნს თბილისში. ამ ჯგუფის მიზანს შეადგენს ამ სტილის შენობების აღრიცხვა, შესწავლა, დაცვა და გადარჩენა, რამეთუ მათი დიდი ნაწილი უკვე შეეწირა, როგორც უღმობელ დროს, ასევე ადამიანთა უპასუხისმგებლობას და გაუცნობიერებლობას; რომ არაფერი ვთქვათ ამ ადამიანების უმწეო მდგომარეობაზე, რათა შეუნარჩუნონ ამ შენობებს ხიბლი და სილამაზე. ამის გამოა, რომ შემოსხნებულ ჯგუფს შემუშავებული აქვს უკვე დიდი, ფართომასშტაბიანი პროგრამა. ამ პროგრამით მოდერნის სტილში აშენებულ შენობებს უნდა მიენიჭოს არქიტექტურული ძეგლის სტატუსი, უნდა ჩატარდეს მეცნიერული კვლევები, მოხდეს შემორჩენილთა გადარჩენა და, საერთოდ, გაუცნობიერდეს მოსახლეობის ფართო ფენებს ამ სტილის შენობების შემდგომი დაფასება და გადარჩენის სურვილი, დაიცვან დროით გამოწვეული დანერგვისაგან (იქნება ეს უცხო დამკვეთის კაპრიზით გამოწვეული, თუ ჩვენი მოქალაქის სწრაფი „გამდიდრების“ შედეგად ახალი საკორექციო და მკვიდრების სურვილით). ორი სიტყვა თვით „მოდერნის“ სტილის შესახებ. ფრანგულ ენაში ეს სიტყვა ნიშნავს უახლოესს, თანამედროვეს. იგი მოიცავს მე-19 ს. ბოლოსა და მე-20 ს. დასაწყისში ევროპასა და ამერიკაში გავრცელებულ მიმდინარეობას („არ ნუვო“, „იუვენდსტოლი“, „სეცესიონი“, „ლიბერტი“

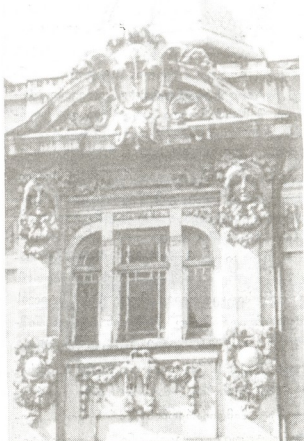
და სხვ.), რომელიც დაკავშირებული იყო საზოგადოების ფართო ინდუსტრიულ განვითარება-აღორძინებასთან, სხვადასხვა ევროპელი ხალხების ეროვნული თვითშეგნების, თვითგამორკვევის ვაზრდასთან, ფორმაციებს შორის დამოკიდებულებების გამწვავებასთან. ამ სტილში ერთი მხრივ გატარებული იყო მხატვრული ინდივიდუალიზმის იდეები, ხოლო მეორე მხრივ ხელოვნება განიხილებოდა, როგორც საზოგადოების სოციალური შეცვლის და სრულყოფის იდეების შემცველი. იგი თავისში ამკვიდრებდა ადამიანის მთლიანი გარემოს წარმოქმნის პრინციპების ერთიანობას, დაწყებული საცხოვრებლის არქიტექტურით დამთავრებული საყოფაცხოვრებო საგნებით (მათში წამყვანი მაინც არქიტექტურა იყო, როგორც სინთეზის პროცესში ყველაზე წამყვანი დარგი). მოდერნის სტილი უპირველესად გამოვლინდა კერძო პირთა ცალკე მდგარი სახლების არქიტექტურაში, საქმიანი, საწარმოო და სავაჭრო მშენებლობებში, რ/ვ სადგურებში, შემოსავლიან სახლებში და სხვა შენობებში. აქ გამოკვეთილი იყო დეკორატიულობა, რომელიც მდგომარეობდა არქიტექტურული ფორმის ესთეტიკურ გააზრებაში, რომელიც თითქმის ჩრდილავდა მის უტილიტარულ მნიშვნელობას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შენობის შიდა სივრცის ორგანიზებას, გამოსახულს რიტმულ და პლასტიკურ ფორმათა ორგანიზებაში. ფასადები გამოირჩეოდა დიდი დინამიურობით და დენადობით, რომლებიც უფრო მეტად უახლოვდებოდნენ ქანდაკებებს, ან ბუნების ორგანულ მოვლენებს; ხან მკაცრად და გეომეტრიულად მკაფიოდ იყო გამოკვეთილი შენობის მოცულობითი ნა-

წილები, ხან კი შენობის კარკასული სტრუქტურა; ხაზს უსვამდნენ მასების მოცულობის ტექტონიკას. მე-19 ს. ეკლექტივიზმი-საგან განსხვავებით, რომელიც ისტორიული და ეროვნული სტილებიდან ცალკეულ დეტალებს სესხულობდა, მოდერნი სტილიზაციის გზით ორგანულად ითვისებდა სხვადასხვა ეპოქის და სტილების ხელოვნების ნიშნებს წარსული არქიტექტურის ნიმუშებიდან, აგრეთვე ბუნებიდან, სადაც გამოკვეთილი იყო ერთიანობის (მთლიანობის) იდეები. ამ იდეებით ანხორციელებდა ყველა ნაწილის ურთიერთდაკავშირების პრინციპებს.

მოდერნის სტილში ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად გამომსახველ საშუალებად იყო მრუდხაზოვანი ხასიათის, მოხაზულობის ორნამენტი, რომელიც სშირად გამსჭვალული იყო ექსპრესიული რიტმით, იქვემდებარებდა ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურას. ორნამენტური საწყისი აერთიანებდა ძაფისში მოდერნის ყველა ხასხეობას. ინტერიერში ნატიფი ხაზოვანი მორთულობა, სახე გაბნეული კედლებზე, იატაკზე, ჭერზე კონცენტრირებული იყო

გიორგი ლონიძის № 7.
კოტე მარჯანიშვილის № 7.

მათი შერწყმის ადგილებში, აერთიანებდა არქიტექტურულ სიბრტყეებს, ააქტიურებდა სივრცეს. დეკორის ხაზები ატყევენ სულიერ-ემოციურ და სიმბოლურ მნიშვნელობას; იგი აერთიანებდა გამომსახველობის — განყენებულთან, ცოცხალს — არაცოცხალთან, სულიერს — საგნობრივთან და ა. შ. ამ სტილისათვის დამახასიათებელია დაზგური და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფორმების ურთიერთშერწყმა. ფერწერის და ქანდაკების ნაწარმოებები კარგადნენ თავის დამოუკიდებელ ხასიათს, ისინი ერთვოდნენ მოდერნის ინტერიერის მთლიან ანსამბლში. ფერწერაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პანოებს, ქანდაკებაში — რელიეფს. არქიტექტორის, მხატვრის, მოქანდაკის მიზანი ხდებოდა ხელოვნების ნიმუშის მთლიანი, ერთიანი სინთეზური გააზრება. ეს ტენდენცია მკლავნდებოდა ახალი ტიპის მხატვრის — უნივერსალის დაბადება-ჩამოყალიბებაში. იც მოიცავდა შემოქმედებითი სფეროს ყველანაირს განსხვავებულ სახეს. შემოქმედი-ხელოვანი აქ ეძებდა ახალ ფორმებს, მექანიკური და სტატიურისაგან განსხვავებით დინამიურს, ემოციურს, იუმორისტულს, ფერადოვნებას,





ეგზოტიკურობას, სადღესასწაულო განწყობილებას, გამოესახა ბუნების — ფლორის და ფაუნის თაყვანისცემა, წყალქვეშა სამყარო თავისი დენადი, პლასტიკური მცენარეებით, აგრეთვე გეომეტრიული ფორმების დახვეწილი სრულყოფილებით.

საქართველოში მე-19-20 სს. მიჯნაზე უამრავი სიახლის და პროგრესის ხანამ, შედარებით მშვიდობიანმა პერიოდმა, ხელი შეუწყო ამიერკავკასიის და კერძოდ საქართველოს (უმეტესად ქ. თბილისის, როგორც ა/კავკასიის ცენტრის) ტერიტორიაზე ქალაქების სწრაფ განვითარებას, თუმცა ამ პროცესს თან სდევდა ბრძოლა თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის, საკუთარი კულტურის გადარჩენისათვის. საქართველოს აგრარულმა ხასიათმა, დაგვიანებულმა კაპიტალიზმმა, სამშენებლო ტექნიკის დაბალმა დონემ (ინდუსტრიულ მეთოდებთან შედარებით) და სხვა პირობებმა შედარებით ჩამოაჩინა ქართული არქიტექტურა ევროპულ გავლენას (კარგი გავებით). სამაგიეროდ, ადგილობრივმა ოსტატებმა გამოაჩინეს ქართველი ხალხის ტრადიციები, ჩვეულებები თუ ცხოვრების

თვისებურებები, ხალხის ხასიათი და გემოვნება და, განსაკუთრებით, შემოქმედებითი ნიჭი, სახელდობრ საცხოვრებელი სახლების მშენებლობაში. მიუხედავად უცხო გავლენებისა არქიტექტურაში, რაც გამოვლინდა სახელმწიფო დანიშნულების შენობების აშენებისას, უცხო კულტურის მიერ მოტანილი ფორმების გამოყენებისას ქართველმა ოსტატებმა შეძლეს გადაემუშაებინათ ეკლექტიზმის და რუსული კლასიციზმის შემოტანილი პრინციპები, შეერწყათ ტრადიციულ ნიშნებთან, შეექმნათ ქართული ქალაქური ხალხის ესთეტიკურად გამართული ტიპი (მართული აივნებით ეზოსა თუ ფასადის მხრიდან). შემდგომ ევროპასთან აქტიურმა კონტაქტებმა დააჩქარა ახალი სტილის გავრცელება საქართველოში (და არა მარტო დედაქალაქში, არამედ სხვადასხვა ქალაქებშიც — ბათუმი, ფოთი, სოხუმი, გაგრა, ქუთაისი, დუშეთი და სხვ. და ჩრდილო და ა/კავკასიის სხვა ქალაქებშიც. საქართველოში ამ სტილს დღემდე შერჩა სახელი მოდერნი (თუმცა ახალად შექმნილი მოდერნის დამ-

გალაქტიონის № 21.

ღვით აღმანებლის № 125.



ცველი ჯგუფი ცდილობს დაამკვიდროს ტერმინი „არ ნუგო“.¹

ევროპის ქვეყნებში ეს სტილი ვაგრცვლდა თითქმის ერთდროულად მე-19 ს. შუა წლებიდან ტექნიკური სახელების საფუძველზე. ძველისაგან განსხვავებით თვისობრივად ახლის შექმნის აუცილებლობამ, მოთხოვნილებამ და ნცდვლობამ მოიცვა ხელოვნების სხვა დარგებშიც — გამოყენებით ხელოვნებაში, მსუბუქ მრეწველობაში, საგამომცემლო საქმიანობასა და სხვა დარგებში; უფრო მეტად კი საუკუნის ბოლოს არქიტექტურას ერგო პრიორიტეტი. ყველა ზემოხსენებულ საქმიანობას აუცილებლად სჭირდებოდა მხოლოდ მაღალი ოსტატობით გამოარჩეული პირები და კვალიფიციური გამოცდილი პერსონალი, სამშენებლო და ტექნიკური ინდუსტრიული დარგების ახალი ხერხები და საშუალებები და შესრულების მაღალი დონე. აგრეთვე ფანტაზიის უნარი და დახვეწილი გემოვნება, არტისტული და პოეტური ხასიათი. ჩვენი მოდერნის არქიტექტურაშიც შეინიშნებოდა ხელოვნების მრავალი დარგის სინთეზი, ერთ მთლიან ორგანიზმად გააზრებული მცირე დეტალიც კი, რომელსაც ემსახურებოდა პარამონიულად გადაწყვეტილი საერთო იერსახე. მოდერნის სტილში გადაწყვეტილ მსუბუქ და მომხიზვლელ ფორმებს მიღმა ჩანდა უახლესი სამშენებლო კონსტრუქციების მიღწევები, ახალი მასალები და ტექნოლოგიები, ფუნქციური დანიშნულება, საერთოდ ავისობრივად ახალი მიდგომა თანამედროვე ადამიანისათვის კომფორტული გარემოსა და პირობების შესაქმნელად. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო ჩამორჩებოდა ევროპის ქვეყნებს, დამწყები კაპიტალიზმის მესვეურები — დამკვეთები ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ — შემსრულებლები — ნიჭიერი ხუროთმოძღვრები და ოსტატები, თამამად ნერგავდნენ ამ ახალ სტილს — მო-

დერნს. თანამედრობის პირები და მრეწველობის მესვეურები აშენებდნენ მოდერნისტულ სახლებს — საცხოვრებელს, სასწავლებელს, მაღაზიებს, სკოლებს, სახელოსნოებს, კინოსა და თეატრებს, საავადმყოფოებს, რადიოდულურ ცალკე მდგარ საცხოვრებლებს და საშემოსავლო სახლებს საქართველოში სხვადასხვა ქალაქებში, სასაფლაოს მემორიალურ ძეგლებს და სხვ..

მე-19 ს. შექმნილ მორთულ აივნთან სახლებსაც თავისებურად შეეთვისა ეს სტილი — აივნებმა, უკვე მოდერნის სტილით დამშვენებულებმა, გადაინაცვლეს ფსადის უკან ეზოს მხარეს. უფრო მეტინიშეში ზემოხსენებული მოდერნის სტილით აშენებული შენობებისა მეტწილად ქალაქ თბილისშია. ახლა უკვე სხვადასხვა მიზნების გამო ბევრი შენობა ვანაძეურა და (ზოგის ფოტოც კი არ დარჩა). მაგრამ ის, რაც დარჩა, დიდ ყურადღებას და მზრუნველობას საჭიროებს. სწორედ ზემოხსენებული „ჯგუფი“ ცდილობს როგორმე განუმარტოს მასებს და სათანადო დაწესებულებებთან ერთად შეიმუშავოს მათი გადარჩენისათვის მთელი რიგი ღონისძიებებისა. თუმცა ამ გაჭირვებულ, უსასწრო ქვეყანაში ამ ამოცანის შესრულება ძნელია და ძალიან ჭირს. თვით მოსახლეობამაც უნდა იაქტიუროს — ამისათვის „ჯგუფმა“ სპეციალური მიმართვაც კი შეიმუშავა და დაურიკა მოსახლეობას, რათა შესაძლებლობის ფარგლებში თვითონ გაუფრთხილდნენ ამ ისტორიულ მონაპოვარს, ხლო უფრო რთულ შემთხვევებში მიმართონ სათანადო უწყებებს დასმარებიისათვის (სახელმწიფო, არასამთავრობო და კერძო ორგანიზაციებს, ინსტიტუტებს, კომერციულ სტრუქტურებს, მუნიციპალიტეტებს, საზოგადოების ყველა წარმომადგენელს, მოდერნულ შენობათა მფლობელებს და მოზინადრეებს).

მოდერნს საქართველოში, როგორც არქიტექტურის ისტორიის ერთ-ერთ მონაკვეთს და ევროპულ კულტურულ მემკვიდრეობას აუცილებლად სჭირდება დაცვა და შენარჩუნება, ამ თვალსაზრისით ზემოხსენებული „ჯგუფის“ მიერ მოწყობილი ეს გამოფენა პირველი ნაბიჯი და მოდერნის სტილის მონაპოვრის გადარჩენის ერთ-ერთი მცდელობაა.

1 ჩემი აზრით აქ მთავარია აშენებული და ამჟამად ჯერ კიდევ შემორჩენილი ნაგებობების ესთეტიკური ღირებულებები და არა აჭუპ მინიშნულობა დგით ტერმინს (ერთი და იგივე შინაარსის შემცველს); მით უფრო, რომ ეს მოვლენა ევროპული ხასიათისა და სხვადასხვა ქვეყნებში სხვადასხვა სახელითაა ცნობილი.

ქართული საკულტო არქიტექტურის შახლესი ნიმუშები

წმ. დავით აღმაშენებლის სახელობის და წმ. სამების სახელობის ტაძრები

ილია გელაშვილი

სამართმევლოს ისტორია უძველესი დროიდან იღებს სათავეს. ასევე ხანგრძლივი ისტორია აქვს ქართულ სუროთმოდგერებასაც. მისი ათელის წერტილი ჩვ. წ. აღ-ძდე VI-V ათასწლეულებიდან იწყება და ევოლუციის პროცესის უწყვეტობას ავლენს. აქედან მოყოლებული ჩვენ საშუალება გვაქვს თვალი ვადევნოთ მის განვითარებას. უძველესი დროის და ანტიკური ხანის სუროთმოდგერულ ძეგლთა ნიმუშები რაოდენობრივად მცირეა მაგრამ სრულებით იცვლება სურათი შუა საუკუნეების ხანაში. ამ პერიოდში აშენებული ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურის ათასობით ნიმუშია დღემდე შემორჩენილი.

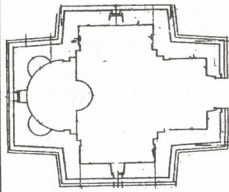
IV საუკუნის შუა წლებში საქართველოში ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადდა. აქედან გამომდინარე, უნდა გადაჭრილიყო საკულტო არქიტექტურის პრობლემა, ანუ უნდა შექმნილიყო ნაგებობა, სადაც ხალხი შეძლებდა ღოცვას და სხვადასხვა რელიგიური რიტუალების აღსრულებას.

აღნიშნული დროიდან მოყოლებული ქართული არქიტექტურის განვითარების ძირითადი ხაზი სწორედ საკულტო არქიტექტურაზე გაედინება.

IV-V საუკუნეებში საქართველოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა სომხეთთან, გაქრისტიანებულ სირიასა და პალესტინასთან. იმ დროს როგორც ევროპაში, ისე აღმოსავლეთში გავრცელებული იყო საეკლესიო ნაგებობათა ორი ტიპი, ბაზილიკა და ცენტრული შენობა, რომელიც ყოველთვის გუმბათით არ იხურებოდა. სწორედ ამ ორმა ტიპმა მოიკიდა ფეხი საქართველოშიც.

VI საუკუნიდან კი ბაზილიკამ ადგილი დაუთმო ჯვარგუმბათოვან შენობას, რომელიც საკულტო არქიტექტურის უმთავრეს თემად იქცა. შემდგომშიც, საუკუნეთა მანძილზე, გუმბათოვანი არქიტექტურა შეინარჩუნებს უპირველეს მნიშვნელობას, ყველაზე უფრო საინტერესო შემოქმედებითი ძიება და წარმატება მასთან იქნა დაკავშირებული.

ადრექრისტიანული ხანის საქართველოში გავრცელებული იყო ჯვარგუმბათოვან ტაძართა სხვადასხვა ტიპი: „თავისუფალი ჯვრის“, „ჩასახული ჯვრის“, ტეტრაკონქი და სხვ. ამ პერიოდმა სუროთმოდგერული აშროვნების შესანიშნავი ნიმუშები დაგვიტოვა: მცხეთის ჯვარი, ატენის სიონი, წრომი, ძველი შუამთა, სამწყერისი



ნახ. 1. წმინდა დავით აღმაშენებლის სახელობის ეკლესია
ნახ. 2. ეკლესიის გეგმა

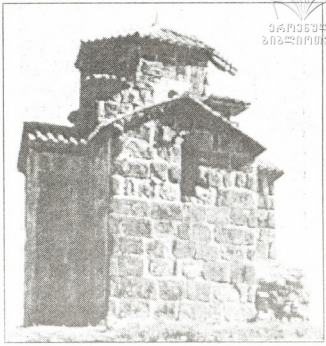
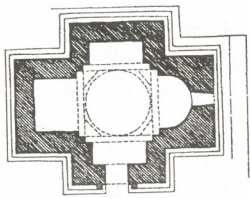
და სხვ. IV-VII სს. სამართლიანად იწოდება აყვავების ხანად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში.

რაც შეეხება მომდევნო პერიოდს, როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, ეს არის — გარდაშედილი ხანის“ არქიტექტურა. ამ პერიოდში შენდება უამრავი, ერთმანეთისგან თვისობრივად განსხვავებული ეკლესიები. აქ რაიმე გაბატონებული არქიტექტურული სტილი არ არის. შენდება ორ გუმბათიანი ეკლესიები (გურჯაანის ყველაწმინდა), ექვს და მრავალჯვადიანი ტაძრები, შენდება აგრეთვე ბაზილიკებიც (პარხალი, ოთხთა ეკლესია), ამ ძეგლთა არქიტექტურა, პრაქტიკული, აშკარად გამოვლენილი დეკორატიული ტენდენციები მოწმობს, რომ მათი აშენების თარიღი დიდად დაშორებულია უძველესი დროის ბაზილიკებს (ბოლნისი, ურბნისი), იქმნება, აგრეთვე, გუმბათიანი ეკლესიები, რომელთაც გუმბათის ყელი არ გააჩნიათ და უშუალოდ ორფერდა სასურავის ქვეშ არიან მოქცეულნი. თუმცა ვერც ერთი მათგანი ვერ აღწევს შემდგომ განვითარებას და ქართულ არქიტექტურაში საეტაპო მნიშვნელობის დაკავებას.

„გარდამავალი ხანის“ შემდეგ ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში დგება უდიდესი გაფურჩქვნის ხანა. ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველო გათავისუფლებულია დამპყრობელთა მძიმე უღლისაგან. საქართველო უკვე ერთიანი სახელმწიფოა, რომელსაც სათავეში ერთპიროვნული მმართველი — მეფე უდგას. განვითარების უმაღლეს წერტილს აღწევს არა მარტო არქიტექტურა, არამედ ლიტერატურა, ოქრომჭედლობა და საერთოდ ეს პერიოდი საქართველოს ისტორიაში „ოქროს ხანადა“ ცნობილი.

სწორედ ამ დროსაა აშენებული ისეთი ტაძრები როგორცაა: ოშკი, ბაგრატი, ალავერდი და სვეტიცხოველი. ამავე პერიოდშია შემუშავებული გეგმა ცენტრალურ გუმბათოვანი ტაძრებისა, რომელთა მშენებლობას სათავეში ცნობილი სამთავროსა და სამთავისის ეკლესიები უდგანან. აღსანიშნავია ისიც, რომ შემდგომ საუკუნეთა განმავლობაში, ვიდრე XVIII საუკუნემდე სწორედ ეს თემა ე. ი. ცენტრალურ გუმბათოვან ტაძართა თემა იქნება უმთავრესი. XVIII საუკუნის შემდეგ კი ქართული საკულტო არქიტექტურის განვითარება წყდება. 1783 წელს ქართულმა მხარემ ხელი მოაწერა გეორგიევსკის ტრაქტატს და შე-

1. ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, სკოვნება, 1974 წ. გვ. 17.



ნახ. 3 სამწვერისი VII ს. მე-2 ნახ.

ეკლესიის გეგმა

ნახ. 4. სამწვერისი

ვიდა რუსეთის მფარველობის ქვეშ. სოლო 1801 წელს რუსეთმა მოახდინა საქართველოს ანექსია. სწორედ ეს იყო მიზეზი რომ საქართველოში შეწყდა საკულტო არქიტექტურის განვითარება. სამაგიეროდ XIX საუკუნის შუა ნახევრიდან იწყება საერო ზღვრით მოძღვრების აღმასვლა. იწყება თბილისისა და სხვა დიდი ქალაქების დაგეგმარება.

უკვე XX საუკუნის დასაწყისში, რევოლუციის შედეგად სახელმწიფოს სათავეში კომუნისტები მოვიდნენ. შედეგად არ ვხვდებით არც ერთ ამდროინდელ ტაძარს. უფრო მეტიც: ეკლესიები, რომლებიც მანამდე იყო აშენებული, ზოგი დაანგრიეს, ზოგის კედლები შეათეთრეს და სხვა სამოქალაქო დანიშნულების შენობებად აქციეს. მაგალითად, ივერიის ღვთისმშობლის სახ. ტაძარი, რომელიც თბილისში ნაძალადევის რაიონში მდებარეობს, გადაკეთდა აბანოდ და სხვ.

ასე მოვედით XX საუკუნის ბოლომდე. 1991 წელს კი ცრუ იდოლოგიაზე აშენებული საბჭოთა კავშირი დაიშალა. საქართველომ, სხვა „მომხე“ ერების მსგავსად, მოიპოვა ეროვნული დამოუკიდებლობა, კვლავ აღსდგა საუკუნის დასაწყისში დაკარგული ქართული ეკლესიის ავტოკეფალია. ძალით თუ ნებით გაათვისებული სალხი ნელ-ნელა, მაგრამ მაინც

უბრუნდება ძირძველ სარწმუნოებას — ქრისტიანობას. იწყება ეკლესიათა აღმშენებლობა მთელ საქართველოში, და რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, თბილისში.

თავისთავად ის ფაქტი, რომ კვლავ „გაცოცხლდა“ ქართული საკულტო ზღვრით მოძღვრება, რა თქმა უნდა მისასალმებელია, მაგრამ როგორია იგი, რამდენად ემყარება საუკუნოვან ტრადიციებს, რას გვთავაზობს ახალს, და როგორია მისი მხატვრული სახე? აი, კითხვათა ის მცირე ჩამონათვალი, რომელზეც პასუხის გაცემას თბილისში ახლახან აგებული ორი ეკლესიის მაგალითზე შევეცდებით.

პირველი მათგანი გახლავთ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის I კორპუსის ბაღში მდებარე წმ. დავით აღმაშენებლის სახელობის ეკლესია. იგი აღნიშნული ბაღის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კიდეში მდებარეობს. უზარმაზარი ხეების ჩრდილი ჩაფლული იგი შორიდან თითქმის არ ჩანს, მით უმეტეს, რომ მისი ზომები არც თუ ისე დიდია: სიმაღლე 12 მეტრი, სოლო სიგრძე და სიგანე — შესაბამისად 10,5 და 9 მეტრია (ნახ. 1).

ეკლესიის მშენებლობა 1995 წელს დასრულდა. დამკვეთი თბილისის სახ. უნივერსიტეტის რექტორატია ბნ-როინ მეტრეველის თაოსნობით, სოლო არქიტექტორია ბ-ნი გივი მარსავიშვილი.

გეგმით წმ. დავით აღმაშენებლის სახე-
ლობის ტაძარი ჯვარგუმბათოვანი შენო-
ბაა. გაბრიელ მილეს ტერმინოლოგიით,
იგივე „თვისუფალი ჯვრის“ ტიპი. სამი
სწორკუთხა მკლავი კამარებით არის გა-
დასურული, აფსიდი ერთია, სადაც საკუ-
რთხეველია მოთავსებული. აღმოსავლეთ-
დასავლეთის მკლავი სიგრძეში ოდნავ
აღემატება ჩრდილოეთ-სამხრეთისას, ხო-
ლო სიგანე თანაბარი აქვთ (დაახლოებით
3,5 მეტრზე ოდნავ მეტი). ამ უკანასკნე-
ლი მკლავის დამოკლებით თუ ტაძრის
ზომებს გავითვალისწინებთ, მასთან შედა-
რებით არქიტექტორმა მიიღო დიდი გუმ-
ბათქვეშა სივრცე ისე, რომ ტაძარში შე-
სული ადამიანი მაშინვე შენობის ცენტრ-
ში ექცევა. ასევე, დამოკლებული მკლავის
წყალობით იქმნება ილუსია, თითქოს და-
სავლეთის მკლავის თაღი უფრო მაღალია,
ვიდრე სინამდვილეში. ესეც, რა თქმა უნ-
და, ხელს უწყობს ტაძარში თავისუფალი
სივრცის შექმნას (ნახ. 2).

საკურთხევლის აფსიდი კონქით არის
გადასურული, მის ცენტრში გაჭრილია
სარკმელი, რომლის გვერდებზე მოთავსე-
ბულია ორი ღრმა ნიშა.

იატაკიდან საკურთხეველი ერთი საფე-
ხურით არის აწეული. საფეხურს საკურ-
თხევლის ცენტრიდან წინ წამოწეული ნა-
ხევარწრის ფორმა აქვს.

შენობის ცენტრშია გუმბათი, რომელიც
ინტერიერში შეკრულ კამარას წარმოად-
გენს. რვაწახნავა გუმბათის ყელი ტრომ-
პების მეშვეობით უკავშირდება მკლავების
შეერთებით მიღებულ ოთხ საყრდენს.
გუმბათის ყელი საკმაოდ დაბალია. მისი
სიგანე აშკარად ჰარბობს სიმაღლეს.

შესასვლელი აჭრილია დასავლეთის
მკლავში. ხის კარები ორნამენტებითა და
რელიეფებით არის შემკული. იგი ქვეს
ნაწილადაა დაყოფილი. მარცხენა კარის
ცენტრში მოცემულია თამარ მეფის რე-
ლიეფური გამოსახულება, ხოლო მარჯ-
ვნივ — მის სიმეტრიულად დავით აღმა-
შენებელი. კარების ზედა ნაწილებში მო-
ცემულია ბოლნური ჯვრები, ხოლო ქვე-
ვით წრეში ჩასმული მცენარეული ორნა-
მენტებია. კარები გამოყოფილია ფართო
და სადა პრტყელი თაღით, რომელიც ფა-
სადიდან რამდენიმე სანტიმეტრითაა გა-

მიწეული. თაღსა და კარს ძირის მოთავ-
სებულ ტიპაანავა წარმოადგენილი ტაძ-
რის ერთადერთი დეკორატიული შემკუ-
ლება — განედლებული ჯვრის რელიეფური კო-
მპოზიცია, რომელიც შეხედვისთანავე,
გარკვეული სხეცვლით, მაგრამ მაინც,
მოგვაკარებს მცხოვრის ჯვრის სამხრეთ
შესასვლელის ტიპაანის ცნობილ კომპო-
ზიციას.

ტაძრის იატაკი მუქი ნაცრისფერი მა-
რმარილოთა მოპირკეთებული, რომელსაც
კედლებიდან რამდენიმე სანტიმეტრის და-
შორებით თეთრი მარმარილოთი შესრუ-
ლებული კანტი გაყვება.

საინტერესოა განათების სისტემა. რო-
გორც აღვნიშნეთ, საკურთხეველში ერთი
სარკმელია. თითო-თითო სარკმელია სამ-
ხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებზეც.
ერთიც მოთავსებულია დასავლეთით, შე-
სასვლელის თავზე. გუმბათის ყელზე წახ-
ნავგამოშვებით დატანებულია ოთხი სარ-
კმელი. ასე რომ, ტაძარი საკმაოდ ნათე-
ლია.

ეკლესია მოხატულია. ფრესკები შესრუ-
ლებულია მხატვარ ამირან გოგლიძის მი-
ერ. საკურთხევლის ზედა ნაწილში გამო-
სახულია იესო ქრისტე, მისგან მარჯვნივ
გაბრიელ მთავარანგელოზია ხოლო მარ-
ცხნივ — მიქაელ მთავარანგელოზი. სა-
კურთხევლის ცენტრში გამოსახულია
ზიარების კომპოზიცია. იქვე, ღრმა ნი-
შებში მოცემულია წმინდანთა ფიგურები,
ხოლო ტრომპებში მათეს, ლუკას, იოანეს
და მარკონის გამოსახულებებია. სამხრე-
თის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე გა-
მოსახულია დავით აღმაშენებელი, ჩრდი-
ლოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე
თამარის და წმ. ნინოს ფიგურებია. მათ
ზემოთ გარდამოხსნის კომპოზიციაა მო-
ცემული.

ჩრდილოეთის კედელი ოთხ ნაწილადაა
დაყოფილი. ცენტრალურ ნაწილში რომე-
ლსაც კედლის ნახევარი უჭირავს, გამო-
სახულია ღვთისმშობლის მიძინების კომ-
პოზიცია. მისგან ზედა მარცხენა კუთხე-
ში მოცემულია იერუსალიმის შესვლა, ხო-
ლო მარჯვნივ ჯვარცმაა გამოსახული.

კელის სედა ნაწილში მოცემულია შობის კომპოზიცია.

ეკლესიის დანარჩენი კედლები მოხატულია ბიბლიური თემებით და სხვადასხვა წმინდანთა გამოსახულებებით.

ტაძარი მიწიდან ორი საფეხურით არის აწეული. მისი პერანგი თეთრი ქვიშაქვითაა მოპირკეთებული.

ეს სუროთმოძღვრული თემა არ აღმოცენებულია XX საუკუნის მიწურულს და არც მხოლოდ საქართველოს სინამდვილეში იგი ცნობილი. არქიტექტურის ისტორია თავისუფალი ჯვრის სუროთმოძღვრებას IV საუკუნიდან იცნობს. ეს ტიპი ფართოდ იყო გავრცელებული არა მარტო საქართველოში, არამედ სომხეთსა და წინა აზიაშიც.

„თავისუფალი ჯვრის“ თემა მსოფლიოში IV საუკუნიდან არის ცნობილი. საქართველოში შემორჩენილი ნიმუშები მცირე და მარტივია, უმთავრესად ისინი IV საუკუნით თარიღდება. ასეთებია: ერალანთ საყდარი, ნათლისცემლის ეკლესია სოფელ იდლეთში, შიომღვიმის მონასტრის უძველესი ეკლესია, სამწევრისი და სხვ. ყველა ეს ეკლესია გეგმით „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპისაა. სამი სწორკუთხა მკლავი, ერთი აფსიდიტო, სადაც საკურთხეველია განთავსებული. არცერთი ამ ნაგებობათაგან, ვარდა VII-ს, სამწევრისის ეკლესიისა, რომელზეც უფრო დაწვრილებით ვისაუბრებთ, არ გამოირჩევა დიდი მხატვრული ღირებულებით, თუმცა საყურადღებოა როგორც ერთგვარი მოსამზადებელი პერიოდი.

სულ სხვა მდგომარეობაა სამწევრისის ეკლესიასთან დაკავშირებით. მისი სუროთმოძღვარი უცნობია, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: მან შეძლო აეგო ეკლესია, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე სამართლიანად ითვლება „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის ტაძართა გვირგვინად, და მისაბაძია შემდგომი ხანის არქიტექტორებისათვის.

ეკლესია სამხრეთიდან და დასავლეთიდან ორი, ხოლო ჩრდილოეთიდან და აღმოსავლეთიდან სამი საფეხურით არის აწეული. თავდაპირველად აღმოსავლეთისა და სამხრეთის გასწვრივ კედლები ყოფილა,

რაც, ერთგვარ ვალერეას ქმნიდა. ეს კედლები დღეისათვის აღარ არსებობს.

ტაძარი აგებულია თითქმის ერთნაირი ზომისა და ფორმის კარგად დამუშავებული ქვიშაქვით. აღსანიშნავია, რომ ეს ქვები ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულადაა განლაგებული. ამჟამად იგრძნობა პარმონია.

მიუხედავად ტაძრის ზომების სიმცირისა (სიგრძე 9,6, სიგანე 8,8, სიმაღლე შიგნიდან 10,6 მეტრი) არქიტექტორმა შეძლო „უზარმაზარი“ შიდა სივრცის შექმნა, თუმცა ეს ამ ტიპის ე. ი. „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა (ნახ. 3.).

მიუხედავად იმისა, რომ სულ ხუთი სარკმელია, ტაძარი კარგადაა განათებული. ეს მიღწეულია განათების სანტერესო სიტყვით. სარკმელების განლაგება აღმოსავლეთიდან დასავლეთით თანდათან იზრდება: საკურთხეველის სარკმელი საკმაოდ დაბლაა (აღრე შუა საუკუნეების არქიტექტურისათვის დამახასიათებელია) სამხრეთის — შესასვლელის თავზე. მაქსიმალურად მაღლაა აწეული დასავლეთის სარკმელი, ხოლო ჩრდილოეთით საერთოდ არ არის. ორი სარკმელია დატანებული გუმბათის ყელზე: ერთი აღმოსავლეთით, ერთი დასავლეთით.

ტაძარი მოხატული არ არის. იგი არც ყოფილა მოსახატად გამოწვნილი, რადგანაც ამ პერიოდში ჯერ კიდევ არ იყო დამკვიდრებული ტაძრის ინტერიერის მხატვრობით შემკობა. ეს ტენდენცია X-XI საუკუნეებიდან ჩნდება და მკვიდრდება.

საკურთხეველი იატაკიდან ერთი საფეხურით არის აწეული. საფეხურს საკურთხეველის ცენტრიდან წინ გამოწეული ნახევარწრის ფორმა აქვს.

ქართული საკულტო არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ნიშანი, კერძოდ, აღმოსავლეთ-დასავლეთის დაგრძელებული მკლავი, აქაც იჩინს თავს, თუმცა ოდნავ, შესამჩნევად.

რეწახანაკა¹ გუმბათის ყელი ტრომპების მეშვეობით მკლავების შეერთებით მიღებულ ოთხ საყრდენს ეყრდნობა, მაგრამ არა უშუალოდ თაღებს, არამედ მათზე ამოყვანილ კედლებს. ოთხი ტრომპის გვერდით, რომლებიც გუმბათის ყელის ქვედა

კუთხეებშია მოთავსებული, ვხედებით ტრიამების მეორე მწკრივს, რომლებიც უკვე გუმბათის კედლისა და გუმბათის შერთობის ადგილასაა მოცემული.

ტაძარი გამოირჩევა დეკორატიული სამკაულის ნაკლებობით. ერთადერთი სამკაულია შესასვლელის თავზე მოთავსებულ ტიმპანზე მოცემული სადა ჯვრის გამოსახულება. რაც შეეხება ინტერიერს, იქაც უშუალოდ გუმბათის სფეროზე გამოსახულია რელიეფური ჯვარი, რომელიც გუმბათის ცენტრიდან იწყება, ხოლო მისი მკლავები ოთხივე მიმართულებით თანაბარი სიგრძით იზრდება და ფართოვდება.

როგორც ვხედავთ, ეს ეკლესიები თითქმის სრულად იმეორებენ ერთმანეთის გეგმას, ფორმასა და პროპორციებს.

დავიწყით იქიდან, რომ იდენტურია ტაძართა ზომები. თსუ: სიგრძე 10,5, სიგანე 9, სიმაღლე ვარდან 12 მეტრი. სამწვერისი: სიგრძე 9,6, სიგანე, 8,8 სიმაღლე შიგნიდან 10 მეტრი. რაც შეეხება ინტერიერს, იქაც და აქაც გვაქვს ოდნავ დაგრძელებული აღმოსავლეთ-დასავლეთის მკლავი. ეს, რა თქმა უნდა, სავანავაშო არ იქნებოდა (აღმოსავლეთ-დასავლეთის დაგრძელებული მკლავი საერთოდ დამახასიათებელია ქართული არქიტექტურისათვის), მხოლოდ ეს ელემენტი რომ აერთიანებდეს ამ ორ ნაგებობას (ნახ. 4).

საკურთხეველში ორივეგან თითო-თითო სარკმელია. განსხვავებით სამწვერისისაგან, წმ. დავითის სახელობის ტაძარში საკურთხეველის სარკმელის გვერდით მოცემულია ორი ღრმა ნიშა. ისინი ლიტურგიკისათვის აუცილებელი ნაწილის, სამკვეთლო-სადიაკონის ფუნქციას უნდა იტვირდეს. სამწუხაროა, რომ ხუროთმოძღვრება არც ეს შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი ოთახები მიუმატა. ვფიქრობ, ამის მიზეზი კვლავ სამწვერისის ტაძრის არქიტექტურაშია საქმენი. ტაძრის დამპროექტებელი ზუსტად იღებს VII საუკუნის ძეგლის გეგმას. იქ გვერდითი ოთახები არ არის გათვალისწინებული. ამდენად, წმ. დავით აღმაშენებლის ეკლესიის ხუროთმოძღვრულ ყოველგვარი ჩარევის, „გარდაქმნის“, სახეცვლის გარეშე, ზედმიწევნით იმეორებს სამწვერისის ეკლესიას.

თსუ-ს ტაძარშიც და სამწვერისშიც საკურთხეველი იატაკიდან ერთი საფეხურით არის აწეული. ამ საფეხურების მიხედვით მანეთისაკან გარჩევა შეუძლებელია, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი ერთნაირია.

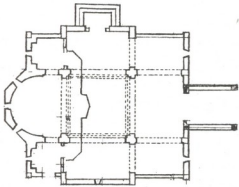
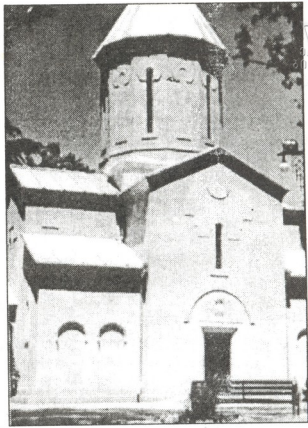
იგივე სიტუაციაა ნახევარსვეტებთან დაკავშირებითაც. ისინი აბსოლუტურად იდენტურია. სამკბილიანი ფორმის მქონე ნახევარსვეტები ორივეგან კაპიტლებით მთავრდება. ვფიქრობ. აღარ არის საჭირო იმის თქმა, რომ ეს სვეტის თავებიც იმეორებენ ერთმანეთის ფორმებს.

ცოტა განსხვავებული სიტუაციაა განათების სისტემასთან დაკავშირებით. სამწვერისში სულ ხუთი სარკმელია, როგორც უკვე იცით, ეს ეკლესია არ ყოფილა მოსახატად გამიზნული და ეს განათება საესებით აკმაყოფილებდა მის ინტერიერს. თსუ-ს ტაძართან დაკავშირებით საქმე ცოტა უფრო რთულად არის, ტაძარი მოხატულია. რა თქმა უნდა, ჩნდება კარგი განათების აუცილებლობაც. ვფიქრობ, სწორედ ამ აუცილებლობამ გამოიწვია ის, რომ ტაძარს რვა სარკმელი აქვს და არა ხუთი.

განსხვავებაა შესასვლელებთან დაკავშირებითაც. სამწვერისის კარი სამხრეთით აქვს, თსუ-ს ტაძარს — დასავლეთით. მე ვფიქრობ, აქაც აუცილებლობასთან გვაქვს საქმე. ბაღის ცენტრალური ბილიკი სწორედ დასავლეთის ფასადის წინ გადის, ალბათ, საკმაოდ უღაზათო იქნებოდა ამ მხარეს ყრუ კედლის მოთავსება.

სამწვერისში გუმბათქვეშა კვადრატის გუმბათის ეკლზე გადასვლა ტრიამების მეშვეობით ხორციელდება. იგივე ხდება წმ. დავით აღმაშენებლის სახელობის ეკლესიაშიც. თსუ-ს ტაძარი მიწიდან ორი საფეხურით არის აწეული. ასევეა სამწვერისიც, თუმცა, დამრეცი ნიადაგის გამო, ჩრდილოეთიდან და აღმოსავლეთიდან მას მესამე საფეხური ემატება.

მართალია, გ. მარსაიშვილმა შესასვლელი სამხრეთიდან დასავლეთით გადმოიტანა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ბოლომდე მინც ვერ დათმო მისი ფორმები. სამწვერისის ტაძრის შესასვლელის თავზე მოთავსებულია ბრტყელი ნახევარწრიული თალი, ხოლო ტიმპანზე ჯვრის რელიეფუ-



ნახ. 5. წმინდა სამების სახელობის ეკლესიის გეგმა;
ნახ. 6. წმ. სამების ეკლესია.

რი გამოსახულებაა. ამ დეტალის ერთგვარ ვარიაციას უხედვებით თსუ-ს ტაძარში. თალი დაგრძელებულია და იგი საძირკველამდეა დაშვებული, ხოლო სადა ჯვრის ნაცვლად უკვე განედლებული ჯვრის კომპოზიციაა მოცემული.

კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ იმას, რომ სამწვერისის ეკლესია არ ყოფილა მოსახატად გამიზნული. აქედან გამომდინარე, აუცილებელი იყო ტაძრის შიგნით რაიმე ორნამენტის, დეკორატიული სამკაულის შექმნა. ამ დროისათვის ე. ი. ადრე შუა საუკუნეების ქართულ საკულტო არქიტექტურაში ფართოდ იყო გავრცელებული ინტერიერში, უშუალოდ გუმბათის სფეროზე, რელიეფური ჯვრის გამოსახულება. სწორედ ასეთი ორნამენტით დაამშვენა სამწვერისის არქიტექტორმა თავისი ქმნილების გუმბათი. სფერული ფორმის მქონე გუმბათის ცენტრიდან ოთხივე მიმართულებით ეშვება ჯვრის მკლავები. ისინი მიმართულების მიხედვით თანდათან ფართოვდებიან.

თსუ-ს ტაძარი იმის გამო, რომ მოხატულია, თავისთავად გამოირჩეხავს ასეთი რელიეფური ჯვრის არსებობას. თუმცა,

მის ნაცვლად ვხედვებით ჯვრის ფერწერულ გამოსახულებას. გუმბათზე გამოსახულია ანგელოზთა მიერ ჯვრის ამბლებების კომპოზიცია. მართალია, წმ. დ. აღმაშენებლის ტაძრის გეგმაზე (ეს გეგმა ინახებულია არქივში და თავად გ. მარსაგიშვილის დახმარებით მოხერხდა მისი ქსეროასლის გადაღება) იკითხება, რომ ოთხივე მკლავი ნახევარსვეტებიდან მკლავის სიღრმის მიმართულებით რამდენიმე სანტიმეტრით ფართოვდება, მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ არის. მკლავების დაგრძელება სწორხაზოვანია ისევე, როგორც ეს სამწვერისის ეკლესიაში. ტაძარსა და მის გეგმას შორის არსებული ეს განსხვავება გაურკვეველია.

ამ ორი ტაძრის უკეთესი შედარებისათვის კიდევ ერთხელ მოკლედ გთავაზობთ მათი შესავსების და განმარტავებულ ნიმუშებს.

— მსგავსება:

1. ორივე ეკლესია „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპს მიეკუთვნება;
2. მათი ზომები თითქმის თანატოლია;
3. საკურთხეველში ორივეგან თითო სარკმელია,

4. ნახევარსვეტები და კაპიტელები იდენტურია;

5. იქაც და აქაც რეაქსანავა გუმბათის ყელია. ორივეგან გუმბათქვეშა კვადრატადან გუმბათის ყელზე გადასვლა ტრომპების მეშვეობით სორციელდება;

6. ორივე ტაძარი გამოირჩევა დეკორატიული სამკაულის სიმცირით;

7. სამწვერისში გუმბათზე ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა. თსუ-ს ტაძარში ეს ჯვარი მხატვრობით არის შესრულებული;

8. ორივე ტაძარი მიწიდან ორი საფეხურით არის აწეული;

9. სამწვერისის ტაძრის შესასვლელი მოქცეულია თაღში, ტიპიანზე კი ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა. თსუ-ში იგივე ფორმის სადა და ფართო თაღი საძირკვლამდეა დაშვებული. ტიპიანზე ვხვდებით განედლებული ჯვრის კომპოზიციას.

— განსხვავება:

1. თსუ-ს ტაძარში ტაძრის ინტერიერში საკურთხეველის სარკმელის გვერდებზე ორი ღრმა ნიშაა გაჭრილი;

2. სამწვერისის შესასვლელი სამხრეთიდან აქვს, თსუ-ს-დასავლეთიდან;

3. სამწვერისში სულ ხუთი სარკმელია, თსუ-ში-რვა;

4. სამწვერისში ტრომპების ერთი მწკრივის გვერდით ვხვდებით ტრომპების მეორე მწკრივს, თსუ-ში მხოლოდ ოთხი ტრომპია, ე. ი. მხოლოდ ერთი მწკრივი;

5. სამწვერისის ეკლესია საუკეთესოდ არის მორგებული ვარემოს. იგი პატარა მთის ფერდობზე მდებარეობს, რის შედეგადაც შორი მანძილიდანაც მცხეთის ჯვრის მსგავსად, კარვად აღიქმება და მთის ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს. წმ. დავითის სახელობის ეკლესია თსუ-ს პირველი კორპუსის ბაღის კიდეში მდებარეობს. უზარმაზარი ხეების ჩრდილში ჩაფლული იგი ბაღის ცენტრიდანაც კი არ მოჩანს. ეს, რა თქმა უნდა, ტაძრისათვის ნაკლს არ წარმოადგენს, მაგრამ უკეთესი იქნებოდა არქიტექტორს მისთვის სხვა ადგილი შეერჩია.

როგორც ვხვდავთ, მსგავსება უფრო აშკარაა, ვიდრე განსხვავება. თავისთავად იხადება შეკითხვა: იქნებ ეს ხურთთმოძღვრის თვითმიზანი იყო? იქნებ სურდა,

რომ შეექმნა სამწვერისის ეკლესიის ასლი? სწორედ ასეთი კითხვით მივმართეთ ტაძრის არქიტექტორს ბ-ნ გიორგი მარსაგიაშვილს და მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ: „არა, ეს არის უბრალო თემა, სადაც მოცემულია ჯვარი და შემდეგ ხდება ვარიაციები“. ჩვენ არ უარვყოფთ ცალკეული დეტალების ვარიაციებს, მაგრამ, ალბათ დამეთანხმებით, რომ ძირითადად წმ. დავით აღმაშენებლის სახელობის ტაძარი მაინც რჩება სამწვერისის ეკლესიის ტიპურ გამოვრებად.

საინტერესოა, თუ რამ გამოიწვია ის, რომ XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე მცხოვრები არქიტექტორი აშენებს ადრეკრისტიანულ ხანაში შემუშავებული არქიტექტურული გეგმის მქონე ეკლესიას, თანაც არა ახლებური ინტერპრეტაციით, არამედ აგებს ცამეტი საუკუნის წინ აშენებული ტაძრის ასლს. მის საქციელს რაღაც გამართლება მაინც ექნებოდა, სამწვერისის ტაძარი ქართულ არქიტექტურაში საეტაპო მნიშვნელობის რომ ყოფილიყო. დაახლოებით ისეთი, როგორც წრომის ან სამთავისის ეკლესიებია. მაგრამ სამწვერისის ტაძარი იყო მხოლოდ და მხოლოდ „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში.

შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ „დიდი“ ტაძრის აშენებას დიდი მატერიალური სახსარი სჭირდება, რა თქმა უნდა, მაგრამ ფინანსური მხარე შეიძლება ასახულიყო ტაძრის გარეგნულ მხარეზე, მის სამშენებლო მასალაზე და არამც და არამც არქიტექტორის ფანტაზიაზე.

ასეა თუ ისე, XXI საუკუნის დასაწყისში ჩვენ უკვე გვაქვს ორი ეკლესია, რომელთაც თავიანთი „ორეულები“ გააჩნიათ. ერთი ქაშვეთი და სამთავისი, და მეორე, დავით აღმაშენებლის სახელობის ტაძარი და სამწვერისი. მაგრამ ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, ქაშვეთის სამთავისის მსგავსად აშენება არქიტექტორ ლეოპოლდ ბინფელდის მიზანი იყო. ეს კომპირება წინასწარ განზრახული გახლდათ. ჩვენს შემთხვევაში კი, მართალია, ბ-ნი გ. მარსაგიაშვილი კატეგორიულად უარყოფს ამ ორ ტაძარს შორის არსებულ რაიმე

მსგავსებას, მაგრამ ჩვენს მოსა ჩატარებულმა სამუშაომ ცხადყო, არა თუ მათი ერთმანეთისადმი მიმსგავსება, არამედ თითქმის სრული ინდენტურობა.

ტრადიციისადმი, წარსული მემკვიდრეობისადმი მიდგომის განსხვავებულ მავალით გვაძლევს მეორე ტაძარი, ეს არის წმინდა სამების ტაძარი. იგი ჰავაჭავაძის პროსპექტზე მდებარეობს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული საკულტო არქიტექტურის განვითარება XVIII საუკუნეში შეწყდა, და იმასაც, რომ XI საუკუნიდან მოყოლებული საქართველოში გაბატონებული იყო ცენტრალურგუმბათოვანი არქიტექტურა, მაშინ სამების ტაძარი შეიძლება ქართული საკულტო არქიტექტურის ლოგიკურ გავრცელებად ჩაითვალოს.

როგორც უკვე მიხვდით, წმინდა სამების სახელობის ტაძარი ცენტრალურგუმბათოვანი ტიპის შენობაა. მისი არქიტექტორი ბ-ნი ვალერი ბახტაძეა. ეკლესია ილია ჰავაჭავაძის პროსპექტზე მდებარეობს. სამხრეთიდან მას აღნიშნული პროსპექტი ესაზღვრება, დასავლეთიდან მინი ფეხბურთის მოედანი, ჩრდილოეთიდან — ორსართულიანი შენობა, ხოლო აღმოსავლეთის მხრიდან — პატარა სკვერი. თავისი სიდიდის ზეატყორცნილი ფორმების მეშვეობით იგი იქვემდებარებს დანარჩენ ნაკებობებს და გარემოს დომინანტად იქცევა. ტაძრიდან დასავლეთით აშენებულია მცირე ზომის ოთახები მღვდლებისა და ბერებისათვის (ნახ. 5).

ეკლესიის გარშემო, რამდენიმე მეტრზე ქვის ფილებია დაგებული, ხოლო მიწის დანარჩენი ნაწილი ქვაფენილით არის მოპირკეთებული. ტაძარი გევით კვადრატს უახლოვდება. სამხრეთ-ჩრდილოეთის მკლავი მხოლოდ რამდენიმე სანტიმეტრიითა ფასადებიდან გამოწეული. ეს კომპაქტური, „შეკუმშული“ სივრცე სიმაღლეში ატყორცნილი გუმბათქვეშა თაღების წყალობით წონასწორდება. მხატვრული ეფექტი კი სწორედ ვერტიკალში გადაიდებულ გუმბათქვეშა სივრცისა და ტაძრის დანარჩენი, შედარებით მცირე ფორმების კონტრასტების ხარჯზე იქმნება (ნახ. 6).

ტაძრის დასავლეთი ნაწილი სვეტების მეშვეობით სამ ნაწილად იყოფა. საკმაოდ

დაბალი სიმაღლის მქონე გვერდის ნაწილები ცენტრალურს თაღების მემკვიდრეობით უკავშირდება. მათი გადახურვა ნახევარკამარით, ხოლო ცენტრალური ნაწილი — ისევე როგორც დანარჩენი ორის (ჩრდილოეთის და სამხრეთის) ცილინდრული კამარით არის შესრულებული.

შენობის ცენტრს, რა თქმა უნდა, გუმბათქვეშა კვადრატი და გუმბათი წარმოადგენს. გუმბათი ორ ცალკე მღვდელ პილონს, და ორ საკურთხეველთან გაერთიანებულ საყრდენს ეყრდნობა. გუმბათქვეშა კვადრატიდან გუმბათის ყელზე გადასვლა აფრების, იგივე პანდატივების მეშვეობით ხორციელდება. საკმაოდ მაღალი გუმბათის ყელი, ასევე მაღალი ცილინდრული ფორმის მქონე სახურავით არის გადახურული. აღსანიშნავია, რომ გუმბათის ყელი მრგვალი კი არ არის, არამედ წახნაგოვანია (თორმეტი წახნაგი) და ზედ წახნაგამომშვებით ექვსი სარკმელია დატანებული.

რაც შეეხება საკურთხეველს, ისტაკიდან იგი ერთი საფეხურით არის აწეული. მას საკურთხეველიდან წინ წამოწეული ისრის ფორმა აქვს. საკურთხეველის გვერდებზე მოთავსებულია გვერდის ოთახები, იგივე სამკვეთლო და საღიაკვანე. საკურთხეველის ბემის ნაწილშია გაჭრილი გვერდის ოთახებში გასასვლელები, რაც შედეგად მთელი აღმოსავლეთის ნაწილის გაერთიანებას იწვევს. გვერდის ოთახებში მოხვედრა ასევე სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებიდანაც შეიძლება. აღსანიშნავია, რომ გვერდის ოთახებს აფსიდები არ გააჩნიათ, ისინი სწორკუთხედში არიან მოქცეულნი.

საკურთხეველის აფსიდი აღმოსავლეთის ფასადიდან 1,5-2 მეტრით არის გამოწეული, ხოლო მისი სიმრგვალე გარედან სამწახნაგა სწორი კედლებით არის მოცემული. ამდენად, ხდება საკურთხეველის აფსიდის აქცენტირება აღმოსავლეთის ფასადზე.

შუა საუკუნეების ცენტრალურგუმბათოვანი ტაძრებში შესასვლელი ძირითადად ორი მხრიდან იყო: სამხრეთიდან და დასავლეთიდან. სწორედ შემთხვევაში რომელიმე მათგანი (უმეტესად სამხრეთის) კარიბჭით იყო გაფორმებული. აქაც სწორედ ამ

ორ მხარეს არის შესასვლელი. მხოლოდ, კარიბჭე არა სამხრეთიდან, არამედ დასავლეთიდან აქვს. ერთი შესასვლელია ჩრდილოეთის ფასადზეც. იგი უშუალოდ გვერდის ოთახში შედის. აქედან გამოდინარე, ეს კარი მღვდლებისა და ბერებისათვის არის განკუთვნილი.

დეკორატიულად ტაძარი, მართალია, საკმაოდ ტუნწად, მაგრამ ორიგინალურად არის გაფორმებული. აღმოსავლეთის ფასადი, რომლის დეკორატიულ გაფორმებას ტრადიციულად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, საკმაოდ სადაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკურთხეველი ფასადიდან გამოწეულია მას სამწახანაა ფორმა აქვს. თითო წახანაზე თითო სარკმელია გაჭრილი, რომელიც სადა ჩარჩოებშია ჩასმული. შუაში გაჭრილი ზოლით ისინი ორ ნაწილად იყოფა.

საკურთხევლის ცენტრალური სარკმელის თავზე მოთავსებულია ჯვრის გამოსახულება. იგი იმავე მასალითაა შესრულებული, რითაც ტაძარია მოპირკეთებული (ბოლნისის ტუფი). ჯვარი ფასადიდან გამოწეულია და ერთმანეთზე დამაგრებული ფილების მეშვეობითაა მიღებული. სხვა დეკორატიული სამკაული აღმოსავლეთ ფასადზე არ გვხვდება, თუმცა მის სამხრეთ ნაწილში ფასადიდან ამოწეულია ერთი კვადრატული ფორმის მქონე სადა ფილა. შესაძლებელია მის ადგილას შემდეგი ვიხილოთ რაიმე ორნამენტი ან ვისიმე რელიეფური გამოსახულება. ასეთივე ფილებია შენობის სხვადასხვა ფასადზეც.

როგორც აღვნიშნეთ, დასავლეთით შენობას კარიბჭე აქვს მიშენებული. ტრადიციულად აღმოსავლეთის ფასადის შემდეგ უდიდესი მნიშვნელობა კარიბჭეს ენიჭებოდა (დეკორატიული მორთულობის მხრივ). როგორც ჩანს, არქიტექტორი არ მისდევს ტრადიციებს. კარიბჭეზე საერთოდ არ ვხვდებით დეკორატიულ სამკაულს, თუმცა სწორედ მის სამხრეთ კედელზეა (შიგნიდან) დამაგრებული სამშენებლო ფილა, სადაც მოხსენიებულინი არიან არქიტექტორები.

კარიბჭე კამართაა გადახურული, რომელიც ორფერდა სახურავის ქვეშ არის

მოქცეული. კარიბჭის ზემოთ მოთავსებულია სარკმელი, ხოლო სარკმლის ზემოთ საკმაოდ ორიგინალურ დეკორატიულ სამკაულს ვხვდებით. ეს არის გერმეტრიული ფორმის მქონე რვაკუთხა ფიგურა. ესეც იგივე სერხით არის შესრულებული, როგორც საკურთხევლის ჯვარი. ეს გეომეტრიული ფიგურა მოთავსებულია სარკმლისა და დასავლეთის მკლავის ფრონტონს შორის. მისი ქვედა ნაწილი „წარბივით“ შემოვლებია საკმლის თავს, ხოლო ზედა ნაწილი მიმართულების მიხედვით (ქვევიდან ზევით) თანდათან ვიწროვდება. ამგვარად, დასავლეთის ფასადი თითქოს ზევით მისწრავის. აქ ყველაფერი მოძრაობაშია მოყვანილი: კარიბჭის თალი, შემდეგ მისი ფრონტონი, შემდეგ მისი სარკმელი, რომელიც თალის სიმრგვალებს იმეორებს და დასავლეთის მკლავის ორფერდა გადახუჭვა, რომელიც, თავის მხრივ, რიტმულად იმეორებს კარიბჭის ფრონტალურ გადახურვას. ეს მოძრაობა, ვფიქრობ, სწორედ ამ ორნამენტის წყალობითაა მიღწეული. თუმცა „ზესწრაფვა“ აქ არ მთავრდება, იგი გრძელდება გუმბათის ყელზეც, ხოლო ბოლო აკორდი გუმბათის გადახურვის წერტილია. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების გვერდით მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სამხრეთის ფასადი. იგი ისეა დამუშავებული, რომ მეტოქეობას უწევს აღმოსავლეთის ფასადს და გარკვეულწილად პირველობასაც აღწევს. აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ ამ მხრიდანაა ტაძართან მისასვლელი გზაც. ეკლესიაში მიმავალი ადამიანი ჯერ მას აღიქვამს, ხოლო შემდეგ დასავლეთისას (რადგანაც კარიბჭე დასავლეთიდანაა).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეორე შესასვლელი ეკლესიაში სამხრეთიდანაა. ტაძარი მიწიდან ორი საფეხურით არის აწეული, აქედან გამოდინარე, შესასვლელის წინ ორსაფეხურიანი ბაქანია. კარის თავზე ბრტყელი და სადა თალია, რომლის შიგნით, ანუ ტიმპანზე, მოთავსებულია დაბადების რელიეფური კომპოზიცია.

ტიმპანისა და თალის ზემოთ სარკმელია გაჭრილი, რომელსაც იგივე ჩარჩო აქვს, რაც საკურთხევლის სარკმელზე შეგვხვდა (აღსანიშნავია, რომ ყველა სარკმელს ასე

თი მოჩარჩობა აქვს საკუთხველის სამხრეთის და სამხრეთის დამატებითი ოთახის სარკმელთა გარდა. ამ სარკმელსაც დაახლოებით ისეთივე გეომეტრიული კონფიგურაციის „წარბი“ აქვს, როგორც დასავლეთის სარკმელს, ოღონდ აქ უკვე მიმართულება იცვლება. თავსართი, რომელიც წრით იწყება, თანდათან ვიწროვდება ზევიდან ქვევით. ამით ფასადები თითქოს უფრო გამთლიანებულია.

შესასვლელის ორთავე მხარეს სიმეტრიულადაა ჩაკვეთილი პატარა თაღები, ორი დასავლეთით და ერთი აღმოსავლეთით, გვერდის ოთახის კედელზე. როგორც აღვნიშნეთ, თაღები მცირე ზომისაა და სულ რამდენიმე სანტიმეტრითაა კედლის სიღრმეში ჩაჭრილი, მაგრამ ამით არქიტექტორმა გაამდიდრა, აამოძრავა სამხრეთის ფასადი, ვაზარდა შუქჩრდილის ეფექტი. ამდენად, ერთდროულად ხუროთმოძღვრმა ტაძრის აღნიშნული ნაწილი ზედმეტი მასისაგან გაათავისუფლა და შენობას კიდევ ერთი დეკორატიული სამკაული შესძინა. დასავლეთით მდებარე პირველი თაღის ზემოთ მოცემულია პატარა ფილაზე შესრულებული მარიამის რელიეფური გამოსახულება, მისი აქ განთავსება გაუგებარია როგორც კომპოზიციური, ასევე პლანობრივი თვალსაზრისით.

ზრდილოეთის ფასადი ყველაზე სადაა და ნაკლებად გაფორმებული. აქ მხოლოდ, სამხრეთის ფასადის მსგავსად, ორი ჩაკვეთილი თაღია დასავლეთის მხარეს. მესამე თაღის ადგილას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გვერდის ოთახის კარია გაჭრილი.

რაც შეეხება გუმბათის ყელს, დეკორატიული სამკაულის ის სიმრავლე, რაც შუა საუკუნეებში იყო ცნობილი, აქ არ არის. როგორც ვთქვით, გუმბათი თორმეტწახნაგაა და წახნაგვაგამოშვებით დატანებული აქვს ექვსი სარკმელი. გუმბათის სარკმელთა და ფასადზე გაჭრილ სარკმელთა ჩარჩოები თითქმის ერთნაირია, განსხვავება მხოლოდ მათ ზედა ნაწილებშია. მართალია, ორივეს ქართული „ი“-ს ფორმა აქვთ, მაგრამ გუმბათის სარკმელთა თავსართები უფრო ფართოა. აღსანიშნავია

ისიც, რომ იმ წახნაგებზე, სადაც სარკმელები არ არის, მაინც მოცემულია იგივე ფორმისა და ზომის ჩარჩოები, გუმბათის ყელის ასეთი ცრუ სარკმელებით შემოსაშუა საუკუნეების ძეგლთათვის იყო დამახასიათებელი.

საინტერესოა განათების სისტემა. ტაძარში საკმაოდ მეჭარი სარკმელია, როგორც ვთქვით, გუმბათის ყელზე ექვსი სარკმელია მოთავსებული. დასავლეთის ფასადზე სამი, ერთი კარიბჭის თავზე, და თითო-თითო მის გვერდებზე შედარებით დაბლა. ასევე თითო-თითო სარკმელია სამხრეთით და ჩრდილოეთით. აღმოსავლეთით, საკურთხეველის სამი სარკმელის გვერდით კიდევ ორი მომცრო სარკმელია მოთავსებული, ერთი სამხრეთით, ერთი ჩრდილოეთით. ეს სარკმელები გვერდის ოთახების გასანათებლად არის გაჭრილი.

ტაძარი მოპირკეთებულია. მისი პერანგი ბოლნისის ტუფით არის შესრულებული. ქვის ის ნაწილი, რომლითაც უშუალოდ მოპირკეთებაა შესრულებული, მოყვითალო-ოქროსფერია, ხოლო რაც შეეხება ორნამენტებს, სამხრეთისა და დასავლეთის შესასვლელების თავზე ეს ფილები უფრო ღია ფერისაა და მათ მომწვანო-სალათისფერი დაჰყავს.

ამგვარად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წმ. სამების სახელობის ტაძარი შეიძლება ჩაითვალოს XVIII საუკუნეში გაწყვეტილი ქართული საკულტო არქიტექტურის ლოგიკურ გაგრძელებად. ეს ხუროთმოძღვრული ტიპი უკვე X-XI საუკუნიდანაა ცნობილი და მას სათავეში სამთავროს და სამთავისის ტაძრები უდგას. ამიტომ ხშირად აღნიშნული გეგმის მქონე ძეგლებს სამთავრო-სამთავისის ტიპსაც უწოდებენ. ეს არის ტიპი, რომელიც X-XII საუკუნეებიდან მოყოლებული არსებობს, ვიდრე XVIII საუკუნემდე. ამის შემდეგ კი ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების განვითარების საზი წყდება.

შუა საუკუნეებშია XII-XVIII სს. შექმნილი ქართული საკულტო არქიტექტურის ისეთი შედეგები, როგორებიცაა: სამთავრო (XI ს.), სამთავისი (XI ს.), გელათი (XII ს.), თიღვა (XII ს.), იკორთა (XII ს.), ბეთანია (XII ს.), ქვათახევი (XII-XIII სს.), ფიტარეთი (XII-XIII სს.).

წოდრულაშენი (XII-XIII სს.) და სხვ.

ჩვენს მიერ ზემოთ აღწერილი, ანუ წმ. სამების სასწავლებლის ტაძარი გვემთხვევა ცენტრალურგუმბათოვანი შენობაა. თავისთავად ცხადია, მისი ფორმები უახლოვდება მის წინამორბედს (სამთავრო, სამთავისი, ბეთანია და სხვ.). უპირველეს ყოვლისა, გვემა აქვს კვადრატსაა მიახლოებული, თუმცა შევრილები მაინც არის (საკურთხეველი და სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავები. ტაძრის ფორმათა ზემოთკენ დავიწროება, გუმბათისაკენ სწრაფვა, რაც დამახასიათებელია ცენტრალურგუმბათოვანი არქიტექტურისათვის, სამების ეკლესიაშიც აშკარად იგრძნობა. სამების ტაძარს, კორპუსის ფორმებთან შედარებით, საკმაოდ მაღალი გუმბათის ყელი აქვს, ესეც დამახასიათებელი იყო ცენტრალურგუმბათოვან ნაგებობაში არქიტექტურისათვის.

აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების ტაძართა უმრავლესობა, მცირე გამოთქმისგან გარდა, ღრმა ხეობებშია აშენებული, მოწყვეტილი რაიონულ ცენტრებს და მონასტრებს. მათი ქტიტორები ძირითადად ხანში შესული ერისთავები იყვნენ, რომელთაც საერო სამსახურს თავი ანებეს. უმეტეს შემთხვევაში აქვე იყო მათი საძვალეებიც. აქედან გამომდინარე, ამ ტაძრებმა დაკარგეს ის საზოგადოებრივი ფუნქცია, რაც წინა დროის დიდ კათედრალურს ჰქონდათ (ოშკი, ბაგრატი, ალავერდი, სვეტიცხოველი).²

რაც შეეხება სამების ტაძარს, როგორც უკვე ვთქვით, იგი თბილისში, ქალაქის ცენტრში მდებარეობს. აქედან გამომდინარე, ორსაუკუნოვანი წყვეტილის შემდეგ „გაცოცხლებული“ ქართული საკულტო არ-

ქიტექტურა კვლავ იბრუნებს (საყოველთაო სახალხო მნიშვნელობას. ვარკეთილი ამგვარად, ჩვენ განვიხილეთ უახლესი ქართული საკულტო არქიტექტურის ორი ნიმუში. პირველი ძეგლი, რომელსაც ჩვენ შევცხეთ, იყო წმ. დავით აღმაშენებლის სასწავლებლის ტაძარი. სამწუხაროდ, ეს ეკლესია მოკლებულია ყოველგვარ არქიტექტურულ მნიშვნელობას, იგი არის ცამეტი საუკუნის წინ აშენებული სამწევრის ტაძრის ასლი. როგორც აღვნიშნეთ, სამწევრის ქართულ საკულტო არქიტექტურაში არ დაუსახავს ახალი გზები, აქედან გამომდინარე, მის მსგავსად შექმნილი ნაგებობაც მოკლებულია საერთაშორისო მნიშვნელობას.

რაც შეეხება სამების ტაძარს, მართალია იგი ცენტრალურგუმბათოვან ტაძართა ტიპს მიეკუთვნება, მაგრამ წინამდებარე ეკლესიისაგან განსხვავებით, აქ აშკარად იგრძნობა ვარიაცია, თემის დამუშავება, ამ ტაძარში არც ერთი დეტალი არ არის შემთხვევითი, ყველაფერი წინასწარ გააზრებული და მოფიქრებულია. თუმცა არც ეს ეკლესიაა „ახალი“, ისიც ადრე შემუშავებული გეგმის გაგრძელებას წარმოადგენს. როგორც ჩანს, ის ორსაუკუნოვანი წყვეტილი, რომელიც XVIII საუკუნიდან დღემდე გრძელდებოდა, საკმაოდ დიდი იყო, ხოლო ამ ათწლიანმა გამოცოცხლებამ ჯერ კიდევ ვერ მოიტანა ახალი თანამედროვე ფორმები.

იმედია, ახლანაირი გაღვიძებული ქართული საკულტო არქიტექტურა და არქიტექტორნი კვლავ ბრძადათ არ დაუბრუნდებიან მისი განვითარების პირველ საფეხურებს, არამედ შემოქმედებითად გაიზრდებიან უზარმაზარ და უმდიდრეს მემკვიდრეობას და თანამედროვე ეპოქის შესატყვის ენაზე შექმნიან ახალი ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების ორიგინალურ ნიმუშებს.

² ვ. ბერძენი. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, ხელოვნება, 1974 წ. გვ. 61.

მსოფლიოს მესამე თეატრალური ოლიმპიადა

ნოდარ გუკავანიძე

თეატრი აღაშენებლისათვის

ცნობილი ბერძენი რეჟისორის თეოდორეს თერზოპულოსის ინიციატივით 1995 წელს დელფოსში ჩატარდა პირველი მსოფლიო თეატრალური ოლიმპიადა, რომლის დევიზი იყო „ანტიკური დრამა თანამედროვე სამყაროში“. მეორე ოლიმპიადა გაიმართა 1999 წ. იაპონიის ქალაქ შიზოოკაში (დევიზით — „იმედთა შექმნა“, „Greating hopes“), სადაც სპეციალურად აშენდა გრანდიოზული თეატრალური კომპლექსი.

წელს კი, მესამე ოლიმპიადას უმასპინძლა მოსკოვმა, რომელმაც ამას დამთხვია თავისი, ჩეხოვის სახელობის მეოთხე საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. ეს უკანასკნელი ისედაც გამოირჩეოდა თავისი განსაკუთრებული მასშტაბით და ბუნებრივია, ამგვარმა შეწყვილებამ განსაკვიფრებლად დიდი პროგრამა შეადგინა (ოლიმპიადა-ფესტივალი დაიწყო 21 აპრილს და დასრულდა 29 ივნისს). ოლიმპიადის დევიზი იყო „თეატრი ხალხისათვის“ (ასეთია გენიალური იტალიელი რეჟისორის, ჯორჯო სტრელერის შესანიშნავი წიგნის სათაურიც).

შესაძლებლობა მომეცა მენახა თანამედროვე რეჟისურის კლასიკოსთა სპექტაკლები, რომლებიც თავისთავად მხატვრული ღირებულების გარდა, თეატრალური სტილის, მთელი მიმდინარეობის გამომხატველნი არიან. ამ რეჟისორების მხო-

ლოდ დასახელებაც კი, უეჭველია, დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენს თეატრალურ ხელოვნებაში ჩახედულ ადამიანზე. ესენია: იტალიელი ჯორჯო სტრელერი, გერმანელი პეტერ შტაინი, ამერიკელი რობერტ (ბობი) უილსონი, ლიტველი ეიმუნტას ნიაკაროშიუსი, რუსები — იური ლუბიმოვი და მიეერპოლდის ცენტრის ხელმძღვანელი ვალერი ფოკინი. 15-16 მაისს რუსთაველის თეატრმა შეჩვენა რობერტ სტურუას სპექტაკლი, შექსპირის „მეთოზრმეტე ღამე“. (პროგრამაში ჩართული ორი სპექტაკლი — კამა გინკასის შედევრი ჩეხოვის „შავი ბერი“ და რ. სტურუას „შეილოკი“, „ეტ სტერაში“ დადგმული, თბილისში ვნახე). რასაკვირველია გული დამწყდა, რომ ვერ შევძელი იაპონელი ტადაში სუზუკის, იტალიელი ლუკა რონკონის, ინგლისელი დეკლან დონელანის, მარკ ზახაროვის, პეტრე ფომენკოს, ბერძენი თერზოპულოსის და სხვათა სპექტაკლების ნახვა, მაგრამ ის, რაც ვნახე, საკმარისია დღევანდელ თეატრალურ სამყაროში მიმდინარე პროცესებში გასარკვევად.

შთაბეჭდილების გაზიარებას დავიწყებ XX საუკუნის ლეგენდარული თეატრალური მოღვაწის, ევროპული რეჟისურის პატრიარქის (გარდაიცვალა 1997 წელს, 76 წლის ასაკში), სახელგანთქმული „პიკოლო ტეატრო დე მილანოს“ (50 წელი იყო ამ თეატრის ხელმძღვანელი) და „ევროპის თეატრის“ (გოლდონის, 1980 წ.) შემქმნელის ჯორჯო სტრელერის უკვადავი სპექტაკლით „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“.

ეს სპექტაკლი მან დადგა 1963 წელს, მას შემდგომ ცხრაჯერ განახლა, უკანასკნელად 1997 წელს — „ბიკოლო თეატრის“ 50 წლისთავთან დაკავშირებით. ოლიმპიადისთვის „არლეკინი“, რომელიც ეძღვნება ბრიკელას როლის, უფრო სწორად — ნიღბის — შემსრულებელს, აწ გარდაცვლილ, ჯანფრანკო მაურის, ხელახლა აღადგინა კარლო ბატისტონმა.

სტრელერის ორი სპექტაკლი მაქვს ნანახი, ერთი მილანის „ლა სკალაში“ — მოცარტის ოპერა „დონ ჟუანი“ და მეორე — ფრანკო მარივოს კომედია — „მონების კუნძული“ — ჩეხოვის ფესტივალის პროგრამით მოსკოვში. სტრელერის უხადო გემოვნება, თითქმის უკიდურესობამდე მიყვანილი სისადავე, ნატიფი კომპოზიციები, დადგმის პეროვნება, სცენოგრაფიის ზედმიწევნითი გამომსახველობა მისი უნიკალური რეჟისორული სტილის დამახასიათებელი ნიშნებია.

„არლეკინში“ ეს ყველაფერი საცნაურია, მაგრამ აქ არის სხვა რამ, რაც ამ სპექტაკლს უკვდავებას ანიჭებს, ესაა ნამდვილი თეატრალური მაგია — ხალხური სანახაობის გულუბრყვილობა, სისხლისე, იმპროვიზაცია, ფეთქებადი იმპულსები, გადაცმა, ნიღბები ყველაფერი ის, რაც „კომედია დელ არტეს“ განუმეორებელ მომხიბვლელობას შეადგენს. სტრელერმა კარლო გოლდონის თეატრალური სამყარო ამ „კომედიის“ წიაღში დააბრუნა: ყველაფერი, რაც ვენეციაში ამ ოთხი საუკუნის წინათ სპონტანურად წარმოქმნილი თეატრისთვის იყო დამახასიათებელი, ხელახლა გააცოცხლა, აამოძრავა კანკალური სისხლისით, ზედმიწევნით დასვეწა ყოველი „ლაცი“ და თავბრუდამხვევი რიტმით დაატრიალა სცენის მოედანზე, თითქოს ეს სცენა კი არ იყოს, არამედ მზით განათებული ქალაქის მოედანი, სადაც მუშაობენ ღვინა და თამაშის სტიქიას ეძლევიან.

სცენაზე შემოდის, წელში მოხრილი, ქარებისაგან გატანჯული მოხუცი მოკარნახე, რომელსაც ხელში ხმარებისაგან ვაცვითილ-დაფლეთილი პიესა უჭირავს. სტრელერის მიერ გამოგონილი ეს პერსონაჟი ავანსცენის მთელ სივრცეზე ჩამ-

წკრივებულ სანთლებს თანდათანობით ანთებს — ერთის ანთებას ვერ შესწავლავს, მათურებელთა დარბაზს გამოხდამს უწყემოდან და უმწეოდ გაშლის სველებს! He parataet რის ვაი-ვაღახებით გავა სცენის კიდეში და წამოიძახებს „პრიმო აქტო“. თვალის დახამხამებაში გაიხსნება ფარდა, შემოცვივდებიან ნაირფერად ჩაცმული მსახიობები, თითქოს იტალიური გობელენიდან გადმოხტენო და ცარიელ სცენაზე იწყებენ პანტალონეს ირგვლივ ცეკვას, წარმტაცი მელოდის თანხლებით. სცენაზე დგას ორი დაბალი კანდელიაბრი სანთლებით. სცენის სიღრმეში მათურებისაგან ზურგმუქევეით კი — ორი მსახური, რომელთაც ასევე ანთებული კანდელიაბრი უჭირავთ. სტრელერის განუყრელი სცენოგრაფის ფრივერის მიერ შექმნილი სივრცე გახსნილია, უკან გადაჭიმულია თეთრი ფარდა: განათება მზიანი დღის ეფექტს ქმნის. მოქმედების განვითარებასთან ერთად სცენაზე გამოჩნდება ორი მოწნული ზანდუკი (პლავტიდან მოყოლებული დღემდე ეს „საგანნიპერსონაჟი“, რომელიც არა მხოლოდ ინტრიგანების სამალავია, არამედ „მოქმედი პირიც“), რამდენიმე თუჯირი და კრემდიისათვის აუცილებელი ბუტაფორია — სულ ეს არის, მაგრამ ამ სიცარიელეში მხიარულების რა ქარიშხალი დატრიალდება?! მიუხედავად ენის არტონდისა, ორი წუთის შემდეგ ყველაფერი გასაკვება — იმდენად მშვერბეველია მსახიობების ყოველი მოძრაობა, ქესტი, ლაპარაკის რიტმი და ინტონაცია. ყველაფერი მოძრაობს, ზისი ამოძრავებაც კი აღაშინებს შეუძლია, ყველანი შესანიშნავად მღერინ და ცეკვავენ, მოძრაობენ მსუბუქად, ლაღად, შინაგანი სისარულით „ალტკინებულნი“, ამ წამლუკავი სტიქიის აღმძვრელი არლეკინია, თავის ტრადიციულ ქველს, სხვადასხვა ფერის ნაჭრებისგან შეკერილ, შემოტანსილ სამოსში გამოკვართული. მის შიშელ სახეს აშენიანობაში ფარავს, მხოლოდ თვალები და ბაგეები მოუჩანს. ამ როლის შემსრულებელი ფერუნიო სოლერი ნამდვილი ვირტუოზია, ეკვილიბრისტივით თვალშეუვლები, აკრობატივით მოქნილი (თავისუფლად გადარის მალაყებს, დგება ყირაზე, დადის

ხელბზე და ფეხებით „ტაშს“ უკრავს. მაყურებელს), ჟონგლიორივით მარჯვე და შეუმცდარი. მარმარილოს ფილაზე დაცემული ვერცხლის წყალივით მოძრაობს, ლაპარაკობს სხაპა-სხუპით, ყოველ წამს ცვლის ინტონაციას და რიტმს, ერთ ადგილზე დიდხანს ვერ ჩერდება, ბალებს მოცეკვავის ნახტომით შემოდის სცენაზე და ძირს დაშვებამდე კიდევ ასწრებს ერთი მოძრაობის გაკეთებას. სპექტაკლის მონაწილენი თითქმის არ გადიან სცენიდან — კულისებში მოჩანს მშვენიერი ქალების სახეები, ბრიგელას ნიღაბი, პანტალონზე წვერები, დოქტორ ლომბარდის დიდი მუცელი. ისინი ჩართულნი არიან მოქმედებაში, იცინიან, ტაშს უკრავენ კარგად შესრულებულ ტრიუკს თუ „ლაცის“, უადგილო ადგილას გამოვარდებიან სცენაზე (მოკარნახე უმაღლეს აბრუნებს უკან), ადრე წარმოუქმებენ მათთვის განკუთვნილ რეპლიკას, ან შეცდომით იწყებენ ლაპარაკს (აქაც მოკარნახე ჩაერთება, ამგორებიანებს სცენებს, პიესას მიუტანს თვალბოთან — წაიკითხეთ, რას აკეთებთ, ხომ არ გაგიყდითო).

უამრავ იმპროვიზაციულ ეტიუდს თხზავს ფერუჩიო სოლერი.

საკმარისია მაყურებელმა უადგილოდ გაიცინოს, რომ არლეკინმა თავი მიანებოს პარტნიორებს და ამ სიცილის პაროდირებით გადარიოს დარბაზი. საერთოდ მთელი აუდიტორია მისია, რასაც უნდა იმას აკეთებს თვითონ და რასაც უნდა იმას გააკეთებინებს მაყურებელს (მაგ. აფექტური წარმოსახვით გათამაშებული „ბუზის მოკვლის ეტიუდი“ სულ მაყურებლის რეაქციაზეა აგებული, ანდა მეორე ძირს დადებულ კონვერტზე მალაყით, უკანალით სტება და ისე აწეხებს. მაგრამ კონვერტი საჯდომზე აეკვრება და იწყება სასიყვარულო ბარათის ვაუთავებელი ძებნა).

ყველაფერი, რასაც ფერუჩიო აკეთებს პირველ მოქმედებაში, ხომ თავბრუდამხვევია, მაგრამ მეორე მოქმედება მთლიანად მისია — ეს ის სცენებია, როცა არლეკინი ერთდროულად ემსახურება თავის ორ პატონს (ორივეს ჰკონია მარტო ჩემი მოსამსახურეაო). არლეკინი დაპქრის

სცენის ერთი კიდიდან მეორეში, სცენაზე დადგმული თეჯირებიდან ისვრიან ლამაზ ბაქებს, თეფშებს, ქოთნებს, ტაფებს, ლეკინი სირბილში იჭერს, უკან აბრუნებს, ისევ ისვრის — ჟონგლიორის ვირტუოზობით ათამაშებს მათ, ლანგარზე დადებული შემწვარი ინდაურით „კულბიტს“ აკეთებს, შემდეგ ორ თეფშს ხელით მიარბენინებს, მესამეს ზურგზე იდგამს, ბრიგელას ხელიდან უვარდება გავარდებულ ბოლქვებად ამოდის ბოლი), რომელსაც რასაკვირველია, არლეკინი იჭერს (ეს სცენა რამდენჯერმე მეორდება). ბოლოს შემოაქვს დიდ თეფშზე დადებული ყელე. ეს ყელე თრთის, ხტუნავს, ძიგძიგებს, არლეკინის მთელ სხეულს გადაედება ეს მოძრაობა. ბოლოს, ყელე გაჩერდება, მაგრამ არლეკინი გადაიქცევა ყელედ. შეუძლებელია ყველა ტრიუკისა და იმპროვიზაციის აღწერა. ბოლოს ქარიშხალი ამოვარდება სცენაზე, დაბნელება, ბნელში დანთქმული პერსონაჟები არლეკინს უხმობენ. შემოვარდება არლეკინი — ყველაფერი მშით გაბრწყინდება და მსახიობები კვლავ გაითამაშებენ პრილოგის სცენას.

ბოლოს კი „ნიღბოსნები“ — პანტალონე, დოქტორი ლომბარდი, ბრიგელა ნიღბებს იხდიან. არლეკინი მარტო რჩება სცენაზე და აპა, ივიც გადაიძრობს ნიღბს და ჩვენ კიდევ ერთხელ ვხვდებით თეატრალური სასწაულის მოწმენი — ჩვენს წინ ხელგაშლილი დგას თმაქალარა, ნაოჭებით დაღარული სახით — ფერუჩიო სოლერი, 73 წლის მსახიობი, რომელიც ამ როლს 40 წლის მანძილზე შეუცვლელად თამაშობს. ამბობენ, ახალგაზრდობაში ამ როლს სამჯერ უფრო სწრაფად ასრულებდაო. ეს კი მართლაც წარმოუდგენელი! მეოცე საუკუნიდან ოცდამეერთე საუკუნეში გადმოსული სპექტაკლი მალე ჩამოვა სცენიდან. ახლა თეატრი სავასტროლოდ მიემგზავრება ევროპის ქვეყნებში და გენიალური ფერუჩიო სოლერი ამ როლს ემშვიდობება. ისევე როგორც ჯორჯო სტრელერი დაემშვიდობა მეოცე საუკუნეს. მკითხველს ნუ ეკონება, რომ „არლეკინი“ მხოლოდ თეატრის კარნავალური ზეიშია. თავბრუ-

დასხვევი მხიარულების მიღმა ამ სოფლის წარმავლობის და უხანობის სევედაც სჭვივის. სპექტაკლის ფინალში, როცა ვენციის მოედანს ქარიშხალი გადაუვლის, ჭექა-ქუხილი და ძლიერი ელვა ყურს და თვალს მოგვჭრის, კომედის გმირები ჩრდილივით მსუბუქ სილუეტებად გადაიქცევიან გამჭვირვალე უკანა ფარდის მიღმა და თანდათან ქრებიან. ამ კლოუნადის დიდი ნიღბიდან კი, თითქოს იმზირება ჯორჯო სტრელერი, რომელიც დაფიქრებული შესცქერის ამ სანახაობას, რადგან მასზე უკეთ არავინ იცის, რომ ჩვენს გასამხიარულებად, „კომედია დელ არტედან“ მოვლენილი გმირები, მალე დასტოვებენ მზით განათებულ მოედანს და ვენციის არხებზე ჩამოწოლილი წვიმიანი ღამის ნისლში გაქრებიან.

„იმ წუთებში მე თქვენთან არ ვიქნები, მაგრამ ეს არც ისე მნიშვნელოვანია. მე მანდა ვარ, ჩემს მსახიობებთან, მიზანსცენებში, სინათლის ეფექტებში, ყოველ შესტა და ყოველ სიტყვაში.

ჩემი მხატვრული განსხეულება უფრო მეტია, ვიდრე პირადად ჩემი მანდა ყოფნა... მერწმუნეთ, ყველაზე მთავარია, რომ ყოველთვის არსებობდეს თეატრი, რომ იგი ვითარდებოდეს და უყვარდეს მაყურებელს... ჩვენ, მხატვრები მხოლოდ თეატრალური პოეზიის ინსტრუმენტები ვართ. სწორედ ამ პოეზიაშია თეატრის არსი“... (ნაწყვეტი წერილიდან, რომელიც ავადმყოფობით დაუძლურებულმა ჯორჯო სტრელერმა მილანიდან გამოუგზავნა ჩეხოვის მეორე საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს — 1996 წ. — რომელიც დაიხურა მისი ბრწყინვალე სპექტაკლით, მარიოს კომედით — „მონათა კუნძული“).

11

„... ჯერ ჩამოიხრჩოს და მერე გამოტყდეს“...

„ჩრდილოეთის პირქუში ვენციის“ ნიაკრომოუსის „ოტელო“ შოკის მომგვრელია თავისი ძალმოსილებით, უცნაურობით და ვიტყვდი, ერთგვარი მისტი-

კურობითაც, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა მის წინა ორ სპექტაკლში — „მამა მლექი“ და „მამბეტი“.

ამ ჩუმი, უსიტყვო და თავის თავში ჩაღრმავებული რეჟისორის მრავალი სპექტაკლი მინახავს თბილისსა და მოსკოვში. ასე რომ „ეპატაუების“ ის კასკადი, სცენური მეტაფორების (ხშირად ჩემთვის ამოუხსნელი მეტაფორების) სიჭარბე და ჩვეულებრივი მოვლენის მისტიკურ სამოსელში გახვევა, ჩემთვის მოულოდნელი არ ყოფილა.

ეს არის სპექტაკლი-მეტაფორა შექსპირის „ოტელოს“ თემებზე (ისევე როგორც მისივე „სამი და“ და „ძია ვანო“).

ნებისმიერი ლიტერატურა ნიაკრომოუსისათვის მხოლოდ საბაზო თავისი უაღრესად ორიგინალური მედიტაციებისთვის. ის თავის განუმეორებელ მეტაფორულ სამყაროს ქმნის, სადაც უბრალო საგნებიც კი სიმბოლურ აზრს იძენენ, თუმცა მათი ფორმა უცვლელი რჩება (მაგ. გიმნასტიკური ჯორჯინები და ტაიქები „სამ დაში“ სექსუალური ამბივალენტობის საგნად არიან ქცეულნი. ხე — ფალოსის სიმბოლოა, პროვინციის პატარა ქალაქში მომხდარი ხანძარი — პლანეტარული „წარღვნა“ — ცეცხლით და ა. შ.).

რეჟისორი ყველაფერს სახეს უცვლის, „სხვად“ აქცევს, თითქოს პერსონაჟი სულიდან ამოზრდის ქვევების ისეთ იმპულსს, რაც აქამდე შეუცნობადი იყო თვით ამ პერსონაჟისთვის ანუ რეჟისორი ქვეცნობიერების სიღრმეებში აღძრულ ენებებს ხილულ, საგნობრივ-სატოვან სახეს აძლევს. თუ მის „მამბეტში“ და „მამბეტში“ ბნელი, იმქვეყნიური მოვლენების თავისუფალი ინტერპრეტაციის დიდი ასპარეზია გაშლილი (პიესებიც იძლევიან ამის შესაძლებლობებს), თუ ამ ტრაგედიასაა გმირების სულის სიღრმეებში დემონები იძვრიან და მიცვალებულთა სულებს იხმობენ, „ოტელოში“, თითქოს მისტიკა ნაკლებია, მაგრამ ნიაკრომოუსი მაინც პოულობს მოულოდნელ რაკურსს, საიდანაც ოტელო სულ სხვაგვარად მოჩანს.

ოტელო, რასაკვირველია, თეთრკანიანია (sic). სპექტაკლი იწყება როიალზე ოთხი ხელის კონცერტით. სცენის კიდეში მდგარ როიალზე ნაცრისფერი ჯვა-

ლოს გარკვეულ სამოსში ჩაცმული ოტელო
გაფთვრებით ურტყამს ხელებს კლავიშებ-
ზე. მის გვერდით, პირდაპირ იატაკზე
მჯდარი ჯარისკაციც, ასევე გახლებული
უკრავს. როიალზე შიშველი ხმალია მიყუ-
დებული (მთელი სპექტაკლის მანძილზე
ოტელო არ იშორებს ამ ხმალს, რომელ-
საც ფუნქცია აქვს შეცვლილი: — იგი
საბრძოლო იარაღი კი არაა, არამედ უპი-
რველესად ხელჯოხიც. ამ ხმალმა თავი
უნდა დააღწიოს დამამცირებელ ფუნქ-
ციას და თავისი პირვანდელი მოვალეობა
შეასრულოს). თავმოტვლებილი, ტლანქი
და მოუხეშავი, კარგად შებერებული
„მაგი“ (ამ როლის შემსრულებელ ბო-
დანის ჩვენი მაყურებელი ამ მეოთხედი
საუკუნის წინ გაეცნო, სპექტაკლში „ფი-
როსმანი, ფიროსმანი“, სადაც მან განსაც-
ვიფრებელი სახე შექმნა იდუმალებით მო-
სილი, განდევილი, თუ განდევნილი მხატ-
ვისა).

ამ მუსიკალური ოპუსის შესრულე-
ბისას ოტელო მთელი ხმით ყვირის, ხან
განწირულივით ამოიღრიალებს, ხან კი
გამარჯვების ყიჟინას სცემს. უნდა ვიფი-
ქროთ, რომ სიყვარულის ტალღების
(შემთხვევით არ ვახსენებ აქ „ტალღებს“)
ზვირთები მიდი-მიდიან მის არსებაში.
მთელი მისი მშფოთვარება როიალისთვის
(რომლის ქღერადობა ზოგჯერ თავზარ-
დამცემია) დაწერილ „კონცერტშია“ გა-
დატანილი (სხვათა შორის, ოტელოს ფრა-
კში გამოწყობილი პიანისტი დასდევს თან,
მიუჯდება როიალს და ძალიან ხმადაბლა
და შენელებულად, დიდი პაუზებით უკ-
რავს). სცენა მოფენილია დიდი და მცო-
რე ზომის ხის ვარცლებით, რომლებშიც
ზოგჯერ წყალსაც ასხამენ (დებსდემონაზე
უიმედოდ შეყვარებული როდრიგო ეუნ-
ნება იაგოს „ახლავ უნდა ჩავიდე
და წყალში თავი დავიხრჩო“. გამოიქცევა და
გამიშვლებულ ცალ ფეხს წყლით სავსე
ვარცლში ჩაყოფს). მოქმედების თანდა-
თანობით განვითარებასთან ერთად გამოჩნ-
დება, რომ წყლის, ზღვის, ტალღების სტი-
ქია სპექტაკლის უმთავრესი მეტაფორაა.

ამ ზღვას გაუზღბის იაგო — წყლით
სავსე ვარცლს გადაევლება ხოლმე. რო-
გორც შედეგ ვნახავთ, ზღვა — ოტელოს
სულის ემანაციაა. ხალხმრავალი ტრაგე-

დია (ვენეციის დოჟების სასახლე, კუპო-
როსზე მაცხოვრებულნი, ვენეციელ დი-
დებულთა სტუმრობა ოტელოსთან) მკვეთრად
დაქცეულია მიკროკოსმოსად, რეჟისორის
საერთოდ არ აინტერესებს მასობრივი
სცენები (როგორც ეგზისტენციალისტ
დრამატურგებს, სადაც ხალხმრავალ ქო-
როს ერთი კაცი სცვლის), ეფექტური მი-
ზანსცენები, არც სხვა მოქმედ პირთა გა-
ნცდები — ვთქვათ, იაგოს მოქმედების
მოტივაცია, კასიოს შეჭირვება, ემილიას
აღშფოთება. მისი ყურადღება კონცენტ-
რირებულია მხოლოდ ორი მოქმედი პი-
რის სულის მოძრაობაზე, მათ სიყვარულ-
ზე, იმედგაცრუებაზე და, რაც მთავარია
სიკვდილზე, რომლის სახსლოვე მთელი
სპექტაკლის მანძილზე იგრძნობა. (კამა-
ლეტში“ რეჟისორის ყურადღების ცენტრ-
შია თავად პამლეტი და მამამისის აჩრდი-
ლი, „მაკბეტში“ — ლედი მაკბეტი და მი-
სი მეუღლე).

ოტელო, თავის პირველ სახელგანთქმულ
მონოლოგს „სიდარბასლით, ძლიერებით
სახელგანთქმულნი, კეთილმოზობილნი და
სულდიდნო უფალნი ჩემნი“ ვენეციის
მთავრის სასახლეში კი არ წარმოთქვამს,
არამედ სანახევროდ ჩაბნელებულ მრუმე
სცენაზე. ხმადაბლა უკრავენ როიალზე,
სცენის სიღრმეში განათდება შავი მაგი-
და, რომელზედაც მდგარი ერთი ნათურა
ანათებს შავად მოსილ კაცს. ოტელო და-
ინოქებს შორეული უცნობის წინაშე,
ხმალს გვერდზე დაარქობს და ხმადაბლა
წარმოთქვამს ამ ცნობილი მონოლოგის
ძალიან პატარა ფრაგმენტს. შორს
მჯდომარე. შავოსანი მამაკაცი, ვკონებ,
დესდემონას მამად, ბრახანციოდ გამო-
გვეცხადება. დესდემონაც მალე გამოჩნდე-
ბა სცენაზე — სავსებით ახალგაზრდა,
ახლადამეღერებული ქალიშვილი, თით-
ქოსდა ნახევრად ყმაწვილი, სექსუალური
ცხოვრებისათვის ჯერ სავსებით მოწიფე-
ფებული (აქი ამზობს კიდევ ბრახანციო:
„როგორ მოხდა, რომ არ მიხვდა არც
წლოვანებას, არც თვის ბუნებას...“). დეს-
დემონას ზურგზე კარები აქვს მოკიდე-
ბული (როგორც რასკოლნიკოვს — სისხ-
ლიანი კარები — ი. ლუბიმოვის სპექტა-
კლში „დანაშაული და სასჯელი“). ვაღი-
არებ, მთლად კარგად ვერ მივხვდი ამ კა-

რების მეტაფორულ აზრს. (ნიაკროშიუსი არ არის იმ რანგის რეისორი, რომ ი. ლუბიმოვს, თავის მხრივ გენიალურ რეისორს, ასე პირდაპირ დაესესოს). კარებზე ამოჭრილია პატარა სარკმელი, რომელსაც ზემოდან შავი ნაჭერი გადმოჰყენია. ამ კარს სცენაზე დადგამენ ვერტიკალურად — იქიდან, ვგონებ, ბრაზანციოა, აქედან კი, ნამდვილად დეზდემონა, კარების ეს სარკმელი კათოლიკური ტაძრების აღსარების კუთხეს მოგვაგონებს შორეულად. დეზდემონა ხტის, ცდილობს კარს უკან მდგარი, კარს ჩაჭიდებული მამაკაცის ხელის მტევენების დაკონსას. ხანდახან სარკმლიდან ელაპარაკება კაცს და თან განუწყვეტლივ ხტუნაობს. შემდეგ კარს უკან ოტელო დადგება, იქიდან შემოხევის ხელს, ეაღერსება, ხან მარჯვნიდან, ხან მარცხნიდან სასმელს აწვდის. შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ეს სცენა არის გამოხატულება დეზდემონას სიტყვებისა „მშობელო ჩემო, დიდებულო, მე ამას ვგრძნობ, რომ შუა არის გაყოფილი აქ ვალი ჩემი“.

ანდა: „მაგრამ აქა დგას ჩემი ქმარი“. სცენა იმით მთავრდება, რომ საკმაოდ შემოჭრილი დეზდემონა და ოტელო, ამ კარს მიყრდნობილი, მხურვალედ ეაღერსებიან ერთმანეთს. ამ სანეტარო წუთებშიაც კი, მე მომჩვენა, რომ ოტელო რაღაც დაუოკებელი ძაღვის ტყევა, მისგან ყველაფერია მოსალოდნელი, შეიძლება ქალი აღერსითაც კი დაახრჩოს. მისი სიყვარული გაუღიზიანებელია, რაღაც ველური სტიქია იძვრის მასში, თითქოს თვითვე გრძაობს, რომ ეს სიყვარული მისი ზედსწერაა, რომ ეს ზედწერილები წუთები ორივესთვის უკანა-კიდეა. ეს ტლანქი, ველური აღერსი, უცებ სინანულში გადასული, შემდეგ ისევ ტლანქი და მოუზომელი მშფოთვარების, ავი წინათგრძობის შეგრძნებებს იწყებს. ამ სიყვარულს ვერ გაუძლებს ოტელო — უნაპირო გრძობამ შეიძლება ამბივალენტური გამოხატულება პპოვის.

გულთმისანია ტიოტჩევი:

«О, как убийственно мы любим
Как в бешеной сапоге страстей
Мы то всё то вернее гурим
Что сердцу нашему милей».

გამოდხიზლებული ოტელო მხარზე გადაიდებს თოკების ბოლოებს, რომელზედაც ხის ვარცლებია გამომბეჭდილი სცენაზე წრეს ორგზის შემოუვლის. უკან რახარხით მისთრევენ ეს ხის ვარცლები — ზღვაზე, კვიპროსისაკენ დაძრული გემების ფლოტის ეს მეტაფორა.

ამ წუთიდან მოქმედება გადაინაცვლებს გემის გემბანზე თუ ზღვის ნაპირზე და აქვე მთავრდება კიდეც.

ნიაკროშიუსის ამ სპექტაკლისათვის სულ არ არის საჭირო არც საბედისწერო ცხვირსახოცი და არც იაგოს ვერაგობა.

ოტელოს თავისთავად, სხვის დაუხმარებლად გაოჩნდა ექვი. «ცივილიზებული ველურის» სიყვარული ადვილად მოწყვილდება. დეზდემონა ჯერ ბავშვია, ცელქია, სულ თამაშისა და გართობისაკენ მიუწევს გული. სცენის წრეზე ხელაჭიდებულნი დარბიან ახალგაზრდა ოფიცრები და ფესმიშველა დეზდემონა, ებილია და ბიანკა, შემდეგ კასიო მხრებზე შეისვამს დეზდემონას, რომელსაც ყვავილებით მოწნული გვირგვინი ხურავს. ნედნიერი, სიცოცხლით სავსე დეზდემონა, გაცისკროვნებული სახით დააჯირითებს თავის კავალერს. ოტელო გააჩერებს ყმაწვილებს, ეაღერსება დეზდემონას, მაგრამ დეზდემონას იქით, მხიარული და ლამაზი ახალგაზრდებისაკენ, კასიოსაკენ მიუწევს გული, იქით იქაჩება. გაოცებული და გულნატკენი ოტელო სწორედ ამ წუთიდან იწყებს ექვიანობას. არსად არა ჩანს, რომ ამ სალდაფონს ნაზი და მგრძობიარე გული აქვს. ანგარიშმიუცემლად, სტიქიურად წყვარს დეზდემონა და სულ მცირე უყენა მისგან გაუგონარ დანაშაულად მიაჩნია. ანის შემდეგ შეიძლის მთელი ძალით სპექტაკლში ზღვის მეტაფორა, მდელვარი, ხმაურიანი, ძლიერი ტალღების ზაოქის ცემა, თოლიების სულისწამდები კივილი. სცენის სიღრმეში ოთხი კაცი სპექტაკლის ბოლომდე აქეთ-იქით რიტმულად იქნევს და ანჯღრევს წყლით სავსე, თეთრ, ოთხკუთხა კასრებს. ოტელო იწყებს სირბილს სცენის სიღრმიდან რამპისაკენ, რამპიდან — სცენის სიღრმისაკენ და ეს მრავალგზის მეორდება. ოტელოს ამ სირბილს თან სდევს ზღვის ტალღების საშინელი ღრიალი, რომელიც ხან იკლებს, ხან უმაღლეს



მწვერვალზე ადის. ტალღების სმაურისა და თოლიების კივილის მიხედვით უნდა მივხედეთ, რომ ოტელო ზღვასა და სმელეთს შორის დარბის, იმ სასოწარკვეთილი კაცის გამწარებით, რომელსაც რაღაც საშინელი სატანა ანუ ყვე მწვანე თვალემა სახარელი ქმნილება“ ჩასახლები და უკიდურესი ფიზიკური ძალისხმევით სურს მისგან განთავისუფლება.

საბედისწერო აღსასრულამდე ოტელო, ფაქტიურად, ორგზის იმეტებს სასიკვდილოდ დეზდემონას, მაგრამ ბოლო მოქმეტში გადაიფიქრებს. ალერსის დროს, წელზე მაგრად შემოხვევს ხელს და ჰაერში ბრუნვით ავანცენისაკენ მორბის. ზღვის სმაური ძლიერდება, სცენის კიდეზე მოსული ოტელო დაბლა იყურება — ტალღების სმაური გამაყრუებელი ხდება, სადღაც ქვევით ჯოჯოხეთი მშენიარებს, იგრძნობა დიდი სიმძალე. დეზდემონას ვერ გაუგია — რა არის ეს, თავდავიწყება მაკრისა თუ თამაში ბედისწერასთან. ბედნიერების დიმილს ტრაგიკული გრამასები ცვლის. „ჯოჯოხეთისა ქვესკნელიდამ ამოდი, შავო შუინსძიებავ“.

...კიდეე ერთი მეტაფორა: სცენაზე ერთმანეთის პირისპირ თეთრი და შავი სკამი დგას. დეზდემონა ამ სკამებზე აქეთ-იქით ხტუნაობს, მისი მოძრაობა მოტორულია, მისი შეჩერება შეუძლებელია. ემილია და ბიანკა შორს განზიდვენ სკამებს. ახლა დეზდემონა ამ სკამებს შორის დარბის, შეხტება ერთზე, გამოიქცევა უკან, ახლა მეორეზე შეხტება და ასე დაუსრულებლივ.

ძალზე ორიგინალურად და ახლებურად და გადაწყვეტილი იავოს სახე. როგორც ეთქვა, იავოს ვერაგობა არცაა საჭირო ამ სპექტაკლში. იგი უბრალოდ კატალიზატორია ოტელოს ეჭვიანობისა. ასევე, თითქმის უმნიშვნელოა ცხვირსახოცთან დაკავშირებული ისტორია. ოტელო ორგზის მოისურვის ამ ცხვირსახოცს, რომელსაც ემილია შემთხვევით იპოვის სილაში თამაშისას. იცნობს ვისიც არის, ერთ წამს შეყოვნდება: — დაუბრუნოს თუ არა დეზდემონას, მაგრამ სული წასძლევს და უბეში შეინახავს. იავო ალერსის დროს ცოლს ანგარიშშიუცემლად წაართმევს ამ ცხვირსახოცს. იავო წამოწევა და იწყებს ამ ცხვირსახოცით თამაშს, ხან ხმლის წვერ-

ზე წამოაცვამს, ხან ჰაერში შეაბურთავებს და ამ თამაშში სპონტანურად იბადება მისი სახარელი განზრახვა, რასაც სმამდე აცხადებს კიდეც. მთავარი ისაა, რომ ყოველივე ამას უყურებს და უსმენს სცენის სიღრმეში მდგარი, ხმაზე დაყრდნობილი ოტელო. ასე შემთხვევით იბადება ტრაგედია. ბრმა შემთხვევა საბედისწერო ისტორიას უღებს სათავეს. ახალგაზრდა, თითქმის უწვერული იავო ამის შემდეგ იწყებს ოტელოსათვის საბედისწერო თამაშს. ამგვარად ინტრიგა არ ვითარდება, რეი თავისთავად ამოხეთქავს — არც კვიპროსზე აჯანყების ინსცენირებაა საჭირო, არც კასიოს დასჯა, არც დეზდემონას გამოქომაგება კასიოსადმი. არც ბიანკა და კასიოს ურთიერთობა (სხვათა შორის თუ დეზდემონა და ემილია ურცხვად კოცნაობენ თავიანთ ქმრებთან, როსკიბი ბიანკა ერთხელაც არ კოცნის კასიოს. ქალებს შორის, რომლებიც გამუდმებით დახტებიან, დარბიან (ხშირად ფეხშიშველნი) სმამალა იცინიან, კისკისებენ, ძილში და სიფხიზლეში კვენისან, კრუსუნებენ, კივიან — ძალზე მოსაბეზრებლად — ბიანკა ყველაზე მოკრძალებული ჩანს). იავოს თავისებურად უყვარს კიდეე თავისი გენერალი, თუმცა მისი საშინლად ეშინია, მის ყოველ გამოჩენაზე ფეთდება და არ იცის სად წაიღოს სახე. სულ მზერას არიდებს, როცა ეჭვებისგან გულგასერილი ოტელო წაიქცევა, იავო კი არ წამოიძახებს გახარებული „ჩემო წამალო გასკურ, გასკურ“! (ამას რომ ეწერ, ყურში ჩამესმის აკაკი ვასაძის მზაკერულად მოზვიძე ინტონაციები, მისი მკანხე ხმა), არამედ თავზე წააფარებს ოტელოსავე ხალათის კალთას და საცლოდავად მიუწევა ბვერდზე ერთჯული ძაღლივით, მაგრამ მალე გამოფხიზლდება. საკუთარი თამაშით შეშინებული იავო (ამ წამს მისვდა, რომ ძაღლიან შორს შეტოპა) თავქუდმოკლევილი ვარბის სცენიდან, რათა შემდეგ დახმრჩვლი დეზდემონა დაიტრია. დარცხვენილი, დამწუხრებული, მგლოვიართა შორის ჩადგვს დეზდემონას საწოლთან და მის სახეს გულწრფელი თანაგრძნობის გამომეტყველება არ მოსცილდეს. ის არ არის ის ბოროტი ძალა, რომელიც არღვევს რენესანსული ადამიანის წარმოდგენას საყოველთაო ჰარმონიაზე და ქაო-

სის დაძველებას უწყობს ხელს. თვით
ოტელო ეს ქაოსი, სტიქია, ზღვის უაზრო
მრისხანებასთან გათანაბრებული. ამიტო-
მაც ეს სპექტაკლი ჩემში არავითარ თანა-
გრძობას არ აღძრავს ტრაგიკული გმი-
რისადმი. სპექტაკლი საგანგებოდაა თა-
ვისუფალი ე. წ. ტრაგიკული თანა-
ღმობისაგან, რაც ბუნებრივია, ყოველნაირ
კათარზისს გამოირიცხავს. ნიკოროშისის
ეს სპექტაკლი ცივია, გონებისმიერი, მას
აკლია ემოციურობა (ასეთია ამ რეჟისო-
რის ბუნება), თუმცა მას არც რიტმულობა
აკლია, არც დინამიზმი და არც ესთეტი-
კური სილამაზე, მიუსდევად იმისა, რომ
სცენური ვარემო ძალზე პირქუშია. იგი
გაოცებს, მაგრამ გულგრილს გტოვებს.
მოქმედება თავის ორბიტაში ვერ ვითრეეს,
რადგან სულ იმის ცდაში ხარ, რომ რო-
გორმე მორიგი მეტაფორა „ამოიკითხო“.
რეჟისორული ოსტატობის თვალსაზრისით
საფინალო სცენა კი ხელოვნების ნამდვი-
ლი შედეგია. ოტელოს მიერ დეზდემონას
მოკვდინება ეს არის ბრწყინვალე საბალე-
ტო ფრაგმენტი. მშვენიერ, სექსუალურ
დებდემონას ტანზე შემოსალტული წითე-
ლი ატლასის კაბა აცვივა, რაც, ალბათ, ყვე-
ლაზე გულგრილ მამაკაცშიც ტრფობის სუ-
რვილს აღძრავს. ოტელო გულში იხუ-
ტებს დეზდემონას. უკნიდან ყელზე და
პირზე შემოხვევს ხელებს და გახლებუ-
ლი მიაქანებს სცენის ორბიტაზე. აქ კვლავ
ისმის ზღვის თავზარდამცემი ხმები, თო-
ლიების განწირული კივილი. დეზდემონა
გააფთრებული იბრძვის სიცოცხლისათვის.
რაც უფრო მეტ წინააღმდეგობას უწევს
ქალი, მით უფრო სწრაფი, ძლიერი და გა-
მომსახველია ორი, ერთმანეთს მიკრული
სხეულის ქროლვა. სიცოცხლისა და თავი-
სუფლების მოყვარული ქალის სხეული,
მამაკაცის მძლავრ მკლავებში მომწყვდე-
ული, ტრაგიკულ ვნებას ასხივებს, ხოლო
ამ დროს ოტელოს სხეული ვნებისაგან და-
ცლილია, თანდათან უძლეურება იპყრობს
მას (საერთოდ მთელი სპექტაკლი ვნებე-
ბისაგან დაცლილია — მხედველობაში
მაქვს მამაკაცის ვნება, ლტოლვა ქალისა-
დმი. გმირები ძლიერები არიან ფიზიკუ-
რად. მოქარაბენ მსუბუქად და სწრაფად,
მაგრამ წმინდა მამაკაცური ძალმოსილება
არ იგრძნობა მათში). ბოლოს, დეზდემონა

ხელიდან გაუსხლტება ოტელოს. წამიერად
დაწყნარებული ოტელო ხმალს აიღებს, ხე-
ლის გულზე დაიფურთხებს და კრწეებს
ხმლის ზევიდან ქვევით ლესვას. ბრწყინვალე
რწყვი გაშრება, მშრალ ხელისგულზე ჩა-
მოსმული ხმალი სამინელ წივილს გამოის-
ცემს. შეშინებული დეზდემონა კალთის
ფრიალით დაბნის და განწირულის ხმო-
კივის. ეს უკვე აგონიაა, თითქოს სხეულის
სიმძიმისაგან განთავისუფლებული მისი
სული დაქრის და თავის კივილს თოლიების
კივილს უერთებს. ოტელო თავსა და ბო-
ლოში ჩასჭიდებს ხელს ხმალს. დეზდემო-
ნა გამოიქცევა და ხმლის წართმევას მო-
ინდობებს, მაგრამ ორივე ხელს ზედ შეაქ-
რის ალესილ მახვილს. ეს მისი უკანასკ-
ნელი გაბრძოლება იყო. სასიკვდილოდ და-
პრილი ფრინველი (გაიხსენეთ ოტელო:
„ოპ, ჩემს შევარდენს თუ დავატყე ვაირ-
გულება“) სცენის შუაგულში წაიქცევა გუ-
ლადა, ფეხები გვერდზე გაშლილი დარ-
ჩება. აქ კი დგება დიდი და დამორგუნე-
ლი სიჩუმე. თავზარდაცემული, გაოგნე-
ბული ოტელო ჩვეულებრივ კირისუფლად
გადაიქცევა. სრულ პროსტრაციაშია და
მექანიკურად მოძრაობს. იგი იწყებს გვა-
მის გაპატიოსნებას. ჩამოჯდება რკინის სა-
ველე საწოლზე და შორიდან უმზერს დე-
ზდემონას. ქარმაგი მამაკაცი უცებ დაუ-
ძლურდა და დაიჩადა. შემდეგ ადგება და
მიცვალბულის თავთან, სიგრძეზე ყვავი-
ლიან ქოთნებს დალაგებს. ისევ საწოლზე
ჩამოჯდება. სრული სიჩუმეა, აღარც ზღვის
ტალღების ხმა ისმის და აღარც როიალისა
(სხვათა შორის სტიქიური ხმებისა და როი-
ალის პარმონიული ხმების დაპირისპირება
საინტერესო აზრობრივ ქვეტექსტს შე-
იცავს). კიდევ დიდხანს უმზერს ოტელო
დეზდემონას უსულო სხეულს. შემდგომ
ადგება და ყვავილების ქოთნებს გაშლილ
ფეხებს შუა სიგრძეზე ჩაამწყვრივებს (აღ-
რევე მივხვდი, რომ ამას იზამდა). წელში
გამართული ჩუმიად დგავს ერთხანს, მთელ
დაბრუნებს აყრუებს რაღაც უცნაური, საში-
ნელი წივილი. აი ტელეფონის ყურმილი
რომ გამოსცემს ხანდახან, ან ასაფრენად
გამზადებული რეაქტიული თვითმფრინა-
ვის ძრავები. შეიძლება ეს აღვიქვათ რო-
გორც ოტელოს სულის კივილი. შემდგომ,
ხის დიდ გარკლში ჩაავლებს ხმალს და

თვით გულდაღმა მოწყვეტით ჩაეარდება შიგ. ასე უკუღმა დაამთავრა სიცოცხლე ტანჯულმა „მერმა“, „ოტელოს ჩარხი ბედ-უკუღმა გადატრიალდა“.

კასიო, რომელიც აქამდე არ ჩანდა, გამოვიდა, ზე ასწევს ვარცლს და გამოაჩინებს ავანსენისაკენ, თითქოს ოტელოს ცხედარის გადაგდებას აპირებდეს ისევ ძველებურად მოღრიალე ზღვის ტალღებში. გამაყრუებელი სიძლიერით იგრიალებს ორკესტრი. კასიო ზედ შედგება ვარცლის (თუ კუბოს?) კიდებზე და წარმოთქვამს პათეტიკურ ტირადას: „დიად, ოტელო დიდ-სულოვანი კაცი იყო“ — რაც ცოტა არ იყოს ირონიულად ჟღერს. განსაკუთრებით, როცა ამის მოქმედი კვარცხლბეკზე კი არ არის შემდგარი, არამედ კუბოზე.

III

საბრალლო კაპიტა

ცნობილი შექსპიროლოგის ა. ბარტოშევიჩის აზრით, იმისათვის, რომ „ჰამლეტი“ ბუნებრივად გამოჩნდეს სცენაზე და ასევე ბუნებრივად აღიქვას ჩვენმა ცნობიერებამ, სულ მცირე ორი პირობაა მინც საჭირო — ერთის მხრივ, ძლიერი თაობა, რომელსაც ძალუძს განიცადოს ჰამლეტიკული ტრაგედია და მეორეს მხრივ, ობიექტური ისტორიული გარდატეხა, გარდატეხა „დროთა კავშირის დარღვევის“, კატასტროფის დონეზე.

ქართული თეატრის ისტორიას თუ გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ კოტე მარჯანიშვილმა არაჩვეულებრივად ზუსტად იგრძო „ჰამლეტის“ დადგმის დრო: — 1925 წელი. 1924 წლის გამოსვლების სისხლში ჩახშობის შემდეგ, ქართული საზოგადოება „ყოფნა არყოფნის“ დილემის წინაშე დდგა, მისი ჯერ კიდევ ცოცხალი ილუზიები საბოლოოდ დაიშხვრა. ქართველი ერის კრახს, მის სასოწარკვეთას ზუსტად შეესაბამებოდა ამ დიადი ტრაგედიის კოლიზია...

სახელგანთქმული გერმანელი რეჟისორის, დიდი ერუდიტის პეტერ შტაინის მიერ რუს მსახიობებთან დადგმული „ჰამლეტი“, რუსი და საერთოდ თანამედროვე ახალგაზრდობის ტრაგედიას გამახატავს — აზრის, ცხოვრების საყოველთაო უზურპა-

ციისა და ტოტალიტარიზმის პირობებში.

ამ სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1998 წელს და რუსული თეატრალური ამერიკაში თუ კრიტიკულად არა, ერთგვარი ცივი თავაზიანობით შეხვდა. სწორედ იმ პერიოდში გაიმართა რ. სტურუას „ჰამლეტის“ პრემიერა მოსკოვში, „სატირიკონის“ თეატრში. მაშინ წერდნენ, რომ რ. სტურუას მძლავრი რეჟისურის და ემოციურ-აზრობრივი დინამიზმის პირისპირ დიდი გერმანელის რეჟისურა შედარებით ვაფერმკრთა-ლდაო. არ ვიცი ამ სამი წლის მანძილზე რა შეიცვალა, ან სპექტაკლში ან რუსულ სინამდვილეში, მაგრამ შტაინის რეჟისურამ ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა სწორედ ემოციისა და აზრის დინამიკობით, მოულოდნელი ფსიქოლოგიური აღმოჩენებით და თავისი ფეთქებადი ხასიათით. პიესის მონტაჟი გაკეთებულია უდიდესი ოსტატობით და სცენის გრძობით. მეტაფორული და გონებისმიერი, ანალიტიკური კონსტრუქციები შესაშური სიზუსტითაა განლაგებული სპექტაკლის სივრცეში (ამბობენ, ევროპაში სიზუსტის სამი ეტალონი არსებობს — პეტერ შტაინი, შვეიცარული საათი და შვეიცარული ბანკი). ოთხმხრივ გახსნილი სცენა თითქოს უნდა გამოირცხვადეს გმირთა ურთიერთობის ნიუანსირებას, მაგრამ პ. შტაინი ახერხებს კონფლიქტურად მძაფრი სცენების დიდ პანორამაში სულის მოძრაობის ანსახველი დეტალების შეტანას.

განსაცვიფრებელია ამ რეჟისორის დიპაზონი. მისი რეჟისურა მოიცავს ანტიკურ და ადორძინების ტრაგედიებს („ორესტა“, „იულიუს კეისარი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „ეს როგორ მოგეწონებათ“, „ჰამლეტი“), ახალი დრამის (იბსენის „პერ გიუნტი“), ანტიმიმეზური და ე. წ. დოკუმენტური თეატრის ნიმუშებს (ბრეხტი, პიტერ ვაისი), ვაგნერისა და ვერდის ოპერებს („რეინის ოქრო“, „ოტელო“, „ფალსტაფი“), თანამედროვე დრამას და მთელ ჩეხოვს. ახლა განზრახული აქვს ინდური ეპოსის დადგმა, რომლის წარმოდგენაც შვიდ დღეს გაგრძელდება.

ნანახი მაქვს მისი ტრილოგია „ორესტა“ („ავამეზონი“, „ქოეფორემი“, „ემენიდემი“), რომელიც რვა საათს გრძელდება. ეს იყო პირველი პროექტი, რომე-

ლიც მან რუს მსახიობებთან ერთად განა-
ხორციელა. ანტიკური სამყაროს ეს თვალ-
უწვდენელი ტრაგიკული პანორამა ძალი-
ან ერთფეროვანი მომეჩვენა. რეჟისორმა
თანამედროვე გარემოსა და ანტიკური სამ-
ყაროს ორგანულად დაკავშირება სცადა.
მთავარი გმირები ბედისწერის და ღმერ-
თების პანთეონში უძველესი რიტუალების
სამყაროში დატოვა, ქორის წევრები კი
აქცია მეოცე საუკუნის მოქალაქეებად,
რომლებიც ხან თათბირობენ, ხან დისპუ-
ტებს მართავენ, ხან კი მაყურებლებში ერე-
ვიან და იქიდან ისერიან რეპლიკებს. მარ-
თალია, რუსული თეატრის ისტორია არ
იცნობს ანტიკური ტრაგედიის წარმატე-
ბული დადგმის არც ერთ ფაქტს, მაგრამ
გაუსაძლისად გრძელი და მოსაწყენი სპე-
ქტაკლი მაინც შტაინის რეჟისურის ნაყო-
ფია, თუმცა სახელგანთქმული რუსული
თეატრალური სკოლის აღზრდილი მსახიო-
ბებისათვის ანტიკური ტრაგედიის პო-
ეტურ-მითოლოგიური სამყარო ერთგვა-
რად გაუცხოებული აღმოჩნდა.

პ. შტაინის რეჟისურის მოუგერიებელი
ძალა ვიგრძენი იტალიელ მსახიობებთან
დადგმული ა. ჩეხოვის „ძია ვანოს“ ხილვი-
სას. ის იყო ვირტუოზულად აგებული უნა-
ტიფესი სპექტაკლი, ღრმად ადამიანური,
აზრით და ლირიზმით სავსე სცენური ქმნი-
ლება. ჩეხოვის გმირების სულიერი სამ-
ყარო, მათი ცხოვრების ატმოსფერო (ანუ
ატმოსფერო სპექტაკლისა) სრულად იყ-
რობდა მაყურებელს. მე, პირადად, ასე
არაჩვეულებრივად დადგმული ჩეხოვის
პიესა, არც ერთ თეატრში, მათ შორის რუ-
სულ თეატრშიც კი, არ მინახავს...

სტეფან მალარმე ამბობდა: პამლეტი ეს
არისო „გამოუვლენელი, განუხორციელე-
ბელი ღმერთი, რომელსაც არ შეუძლია
გახდეს ის, რაც არის“. არ ვიცი რამდენ-
ნად ეთანხმება პოეტის ამ აზრს რეჟისო-
რი, მაგრამ მისი პამლეტი მთელი სპექ-
ტაკლის მანძილზე თავისი თავის რეალი-
ზაციას ცდილობს. ამ სპექტაკლის პამლე-
ტი უაღრესად იმპულსურია, მოუსვენარი,
განუწყვეტლად მოქმედი. რეჟისორი მხო-
ლოდ ერთხელ აძლევს პაუზის გამოყენე-
ბის შესაძლებლობას — ეს არის ცნობილი
მონოლოგი — „ყოფნა არყოფნის“ წა-
კითხვის სცენა. ეს პამლეტის ერთადერ-

თი ფილოსოფიურ-ეთიკური, სამყაროს
ევზისტენციალური მდგომარეობა
მხატველი მონოლოგია, რომელიც სპექტაკ-
კლშია დატოვებული. ამ მონოლოგსაც კი
იგი სცენაზე დაწოლილი წარმოთქვამს
და ვვერდზე თავისი განუწყრელი საქსაფო-
ნი უძევს, რომელზედაც იგი ძალიან სწი-
რად და კარგად უკრავს. სხვა ყველა მო-
ნოლოგი ამოღებულია სპექტაკლში. ის,
რასაც ფიქრობს და რასაც განიცდის პამ-
ლეტი, მის შეუჩერებელ, პირდაპირ თავ-
ბრუდამხვევ მოქმედებაში გადატანილია.
სად არის მელანქოლიური, დაფიქრებული,
მერყევი პამლეტი. ეს ჭაბუკი დანის „დამ-
პალ“ სახელმწიფოში მოვლენილი ელევა
და ცეცხლია. განსაკუთრებით ემატება ენ-
ერგია მოხეტიალე მსახიობებთან პირველი
შეხვედრისას. მათი დანახვისთანავე უაღ-
რესად აქტიური ხდება. სწორედ ამ წუთში
ებადება მას ბიძამისისთვის „თეატრალური
სათავურის“ მოწყობის იდეა. მოქმედების
ამ ახალი იმპულსის აღმოჩენით ალტკინე-
ბული, თავის მეგობრებთან ერთად დის-
კოთეკაში გარბის და შუა დარბაზში თავ-
დავიწყებით ემბება როკ-მუსიკის თავბრუ-
დამხვევ რიტმში. თვითონაც უკრავს ორ-
კესტრანტებში და მოცეკვავეებში გარეუ-
ლი, შემდეგ სცენაზე შემოდის ნახევრად
შიშველი, ორ შიშველ ბოხთან ერთად, რო-
მლებიც ენებთანად აქნევენ აქეთ-იქით
ხორცსავსე ძუძუებს.

ლეონიდ ბინსკი თავის შესანიშნავ წი-
გნში „შექსპირი“ — პამლეტის გამო შე-
ნიშნავს, რომ იგი „მოთამაშე მსახიობიაო“.
სხვათა შორის ეს მოტივი შექსპირს გაბნე-
ული აქვს მთელი ტრაგედიის მანძილზე.
მისი კონდენსირება ქართულ სცენაზე
მშვენივრად შესძლო გიზო ჟორდანიამ რუ-
სთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დად-
გმულ ახალგაზრდულ სპექტაკლში. შტაინი
თვლის, რომ ტრაგედიაში თვით შექსპირი
ჩანს, როგორც რეჟისორი და მე შევეცადე
შექსპირ-რეჟისორის მითითებათა კონსტ-
რუირებასო. საერთოდ თამაშის, სახისმე-
ტყველების, კლოუნადის ელემენტები თვა-
ლსაჩინოდაა წინ წამოწეული. ვიტენბერ-
გიდან დაბრუნებული პამლეტისა და ხე-
ლმწიფის პირველი შეხვედრა ორმხრივი,
თან აშკარა, თამაშით მიდის. ორივე არტი-
სტობს, ორივე ნიღაბს იკეთებს. კლავდი-



უსი თავის დაკერით და საზეკასმულად მა-
ამბლური ტონით იწყებს: „ახლა შენ, ჰამ-
ლეტ, ჩემო ძმის-ძევ და ჩემო ძეო“...

ჰამლეტი მყურებლისაკენ იხედება და
ირონიულად გაღიმებული მიუვებს: „ნათე-
საობით ახლონი ვართ, სხვაფრივ არ ვი-
ცი“. ირონიულად ჟღერს კლავდიუსის
სიტყვები: „აბა რად გაკარავს შუბლზედ
კიდევ ჰემუნის ღრუბელი“ — რადგანაც
ჰამლეტს, ამ დროს, ჰემუნის ღრუბელი კი
არა, მოჩვენებითი სინარულით აქვს სახე
გაბრწყინებული. შთაბეჭდილება ისეთია,
თითქოს ორი გაღანტური კავალერი ერთ-
მანეთს ქათინაურებში შეჯიბრებია: „მა-
გას რად ბრძანებთ, მე მზე მეტად ნათლად
მინათებს“.

თამაშის მოტივი ყველაზე მკვეთრადაა
გამოვლენილი მოხეტიალე მსახიობებთან
დაკავშირებულ სცენებში. მათთან შეხვე-
დრა ჰამლეტის შემოქმედებითი სულის
ზემოა. მუსიკოსი, მსახიობი და პოეტი
ჰამლეტი თავის სტიქიაშია, მთელი მისი
მეზნებარება და ტემპერამენტი, მისი ირო-
ნია და ფანტაზია აქ სავესებით ვლინდება.
ირონიული მოტივი კიდევ უფრო ძლიერ-
დება მოხეტიალე მსახიობების მიერ გაძა-
რებული სპექტაკლის დროს. როგორც ჩანს,
მსახიობებს არად ჩაუგდიათ ჰამლეტის და-
რიგებანი და რჩევები, თუმცა, ადრე, კე-
ლაფერზე თავს უქნევენ, ეს „სპექტაკლი-
სპექტაკლში“ რეჟისორის მიერ მთელი სე-
რიოზულობითაა დადგმული. მსახიობებს
ტრაგედიისა და ეპოქის შესაფერი კოსტუ-
მები აცვითა და თავი ნამდვილი დიდებუ-
ლებივით უჭირავთ, მაგრამ პათეტიკურად
ამტყვევლებიან, იმდენად პათეტიკურად,
რომ ყველაფერს კომიკური ელფერი და-
კრავს, თავისი თავის ანტიპოდში გადაიზ-
რდება. „აქტიორი-ხელმწიფის“ რიტორი-
კულ ფრასას „ფებოსის ეტლმა ოცდათ-
გზის შემოუარა გარს ნებუნის ზღვათა-
სამეფოს და რგვალსა მიწას“. „აქტრისა
დელოფლი“ — უზარმაზარი სხეულისა და
მკერდის პატრონი, ასე პასუხობს: დააღებს
თავის ვეება პირს და ოპერის დაბერებუ-
ლი პრიმადონასავით ხმაჩახლეწილი იწყებს
სიმღერა-რეჩიტატივს. ეს ნახევრად ტრა-
გედია — ნახევრად კომიკური ოპე-
რა წონასწორობიდან გამოიყვანს ჰა-
მლეტს. იგი ერთ ადგილზე ველარ ჩერ-

დება, ერევა მოქმედებაში, შენიშნავს ად-
ღევს მსახიობებს, შეიკრება მათ შორის,
ისევ ადგილზე ბრუნდება და ეს გრძელდებ-
ბა იქამდე, ვიდრე ნათელი არ გახდება სპე-
ქტაკლის პარაბოლა და პოლონიუსი არ
იყვირებს. „სინათლე, სინათლე!“ ამ შე-
ძახილზე ჰამლეტი და კლავდიუსი (რომ-
ლებიც დაძაბულნი ადევნებდნენ თვალს
სპექტაკლის მსვლელობას) ერთდროუ-
ლად წამოხტებიან და ერთმანეთისაკენ გა-
ემართებიან. შემდეგ გაქვავებული ერთ-
მანეთს დაყინებით ჩააქცერდებიან. ამ ფსი-
ქოლოგიური, უსიტყვო, დუელი აზრი
გასაგებია: ჰამლეტი მიხვდა, რომ კლავ-
დიუსი ხელმწიფის მკვლელია, ხოლო კლავ-
დიუსი მიხვდა, რომ ჰამლეტი მიხვდა ამას.
უეცრად ხელმწიფე და მისი კამარულია
შემინებული ვარზის, ჰამლეტი აირბენს
წითელი ვარდებით მოფენილ სცენაზე და
იწყებს საქსაფონზე თავისი საყვარელი მე-
ლოდიის დაკვრას.

პეტერ შტაინი ღრმად სწვდება შექსპი-
რის ტექსტს. ჰამლეტის გაორებული დამო-
კიდებულება დედამისთან მას მხოლოდ მი-
ნიშნებული აქვს და მის ხაზგასმას არ
ცდილობს. „სათავურის“ შემდეგ დედა-
შვილს შორის ცხარე და ორივესთვის გუ-
ლისმომკვლელი დიალოგი იმართება.
ერთხანს, შემინებულ პერტრუდას ისიც კი
ჰკონია, რომ შვილს მისი მოკვლა სწავლია
(„რა გინდა მერე, იქნება თუ მოკვლას მი-
პირებ? მომეშველენით!“). რისხვისაგან
გონდაკარგული ჰამლეტი საშინელ სიტყ-
ვებს მიახლის დედას, გააფთრებული წაავ-
ლებს თმებში სელს („შესხედ ერთი ამ სუ-
რათსაც და მეორესაც“), აქეთ-იქით ანჯ-
ღრევს. ქალი უძალიანდება და ამ ბღლარ-
ძუნში იგი მსურვალედ და ხანგრძლივ-
დ კოცნის ტურებში ჰამლეტს („ოჰ, შვილ-
ჰამლეტ, ჩემად იყავ, ნულარას ამბობ...“)
გონდაკარგული ჰამლეტი საწოლზე წაქ-
ცევს ფეხებგაშლილ პერტრუდას... დგება
საშინელი წამი... მაგრამ ამ დროს შემო-
დის მამის აჩრდილი, პერტრუდას სახეზე
მიუკარებლად პაერში ჩამოუსვამს ხელს, და
ქალის შიშით, ავადმყოფური ვნებით, უც-
ნაური გზნებით შეშლილი სახე წაბს გა-
დაწმინდება და ჰამლეტი წამოიყვირებს
„დედაჩემო, რა გემართება?“

სხვათა შორის, ზოგი რეჟისორი პიესის

ამ სცენაში „ოდიშის კომპლექსის“ აშკარა მინიშნებას ხედავს. ედინბურგში, საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე ვნახე ბერკოფის „ჰამლეტი“, აქ ჰამლეტსა და მამამისის აჩრდილს ერთი და იგივე მსახობი თამაშობდა. ზემოთ ხსენებულ სცენაში მსახობი ხან ჰამლეტი იყო ხან მამამისი. ამის კვალად, ჰერტრუდას ეალერსებოდა როგორც შვილი და როგორც მამა. შვილის ნაზი გრძობებისა და ვნებამორეული ქმრის ალერსი, ვნებებისა და გრძობების ასეთი სუბლიმიაცია მიძიმე შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

რეჟისორულად შესანიშნავადაა დადგმული ოფელიას დაკრძალვის სცენა, რომელსაც წინ უძღვის მესაფლავეთა ძალზე კოლორიტული ეპიზოდი (კოტე მარჯანიშვილმა ერთი მესაფლავე კახელ გულხად აქცია, მეორე — იმერულად). მას შემდეგ, რაც ოფელიას საფლავში ჩასვენებენ, გაშწარებული და დაზღვრული გონდაკარგული მისი ძმა საფლავში ჩაბრუნდება ღრიალით. (ამას შექსპირის რემარკაც ითვალისწინებს) და იქიდან ამოსძახებს მესაფლავეებს: „გადმოგვყარეთ უხვად ახლა ცოცხალსაც, მკვდარსაც“. ამის მხილველი და ამ რეპლიკის გამგონე ჰამლეტი ახლა, თავის მხრივ, ღრიალით გადაეშვება საფლავში (ესეც შექსპირის რემარკაა). იქ იმართება საშინელი შეტაკება, ხან ერთის სხეული წამოიძარბება საფლავიდან, ხან მეორესი. ბოლოს, ორივე ამოიზრდება, მათ შუა ოფელიას ცხედარია. ორივე ცდილობს გულში ჩაიკრას მიცვალებული, ერთმანეთს ეცილებიან, გაქვავებული ოფელია, ვეება თოჯინასავით ხან აქეთ გადაიხრება, ხან იქით. ეს პირქუში, ვროტესკული სურათი თითქოს ბოხის შთაგონებითაა შექმნილი. ამგვარი ბოხისეული ხილვების ფანტასმაგორული სცენა იყო „დოიჩე თეატრში“ დადგმულ ბენო ბენსონის „ჰამლეტშიც“, რომელიც „ბიტეფის“ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე ვნახე. ოფელიას დამარხვის ეპიზოდში ჰამლეტს შიშველ ტანზე შავი ფარაჯა ეცვა. აქ მხოლოდ ჰამლეტი სტებოდა საფლავში. საფლავის სიღრმიდან ამოდიოდა საშინელი, პათოლოგიური ხმები, კვნესა, ტირილი, ვნებაშლილი მამაკაცის ხრიალი. ბოლოს, ჰამლეტი ამობობდებოდა საფლავიდან, მთლად

დღეღმობილა და ცხოველივით ღობს და მდგარი, ყვირილითა და ღრიალით გაემართებოდა სცენის სიღრმისაკენ...
გონდომიანთა

თეატრალური თამაშის ელემენტი კიდევ უფრო ძლიერდება ჰამლეტისა და ლაერტის საბედისწერო დუელში. ეს ფაქტიურად პანტომიმური დრამაა. ჰამლეტი ამ დუელს იწყებს ხუმრობით, თითქოს სახალისო თამაშს შეუდგაო. მხიარულად ესალმება დედას, მეგობრებს, ეკანწლავება ლაერტს. ორგზის შეებმებიან ისინი ერთმანეთს და ორჯერვე ჰამლეტი პირველი დაკრავს რაპირას. რეფერი აცხადებს მესამე შერკინების დასაწყისს. ჩამოვარდება დაძაბული პაუზა, ორივე გრძნობს, რომ თამაში და ხუმრობა დამთავრდა. დადგა საბედისწერო წამი, დარჩა უკანასკნელი ამოსუნთქვა. დიდხანს დგანან ერთმანეთის პირისპირ ვარინდულნი. ჰამლეტმა მესამედ დაჭრა ლაერტი და გაეცალა, თავის მეგობრებთან და დედასთან დადგა. ამ დროს, შეურაცხყოფილი და შერცხვენილი ლაერტი მიეჭრება ჰამლეტს და მკლავში დაჭრის მოწამლული მახვილით. ამ ვერაგულმა და დედღურმა საქციელმა ვააცოფა ჰამლეტი, ვისღა ახსოვს ფარკაობის ეტიკეტი, მისი მკაცრად განსაზღვრული წესები. ატყდება ქუჩის სკანდალური ჩხუბი, ერთმანეთზე სასიკვდილოდ იწყვენ მოწინააღმდეგენი, გასაშველებლად ჩაერევიან ახალგაზრდები, ხელმწიფე, დედოფალი, კარისკაცები. მოფარიკავენი ხელიდან უსხლტებიან გამაშველებლებს... კვლავ ქუჩური ბრძოლა მახვილებით. ლაერტი ყვირილით გარბის მახურებელთა დარბაზში, ჰამლეტიც ყვირილით მისდევს. მთელ დარბაზს შემობრუნენ. ოთხივე მხრიდან შიშველ სცენას მოაწყდება ლაერტი და აქ ჰამლეტი, თვით უკვე სასიკვდილოდ განწირული, მახვილს ჩასცემს ლაერტს. იშვიათად მინახავს ასეთი დინამიური და ფეთქებადი სცენური ეპიზოდი, რომელსაც მოსდევს წყნარი და სულისშემძვრელი სცენა. სასიკვდილოდ დაჭრილი ჰამლეტი გულადმა დავარდება ვეება კვარცხლბეკით აღმართულ ცარიელ სცენაზე (სხვა დახოცილები სცენის ძირში ყრიან), გვერდით მისი საყვარელი საქსადონი უდევს. მოისმის საქსადონის გულისმომკვლელი კვნესა. მელიოდია წელ-



ნელა ძლიერდება. ნელი ნაბიჯით გამოემართება მამის აჩრდილი, მოიხსნის გრძელ თეთრ მოსასხამს, დაიხოქებს შვილის ცხედართან და სუდარასავით გადააფარებს ამ მოსასხამს. წყდება მუსიკა, ქრება სინათლე. გამოგნებელი ფინალია, მაგრამ, წარმოიდგინეთ, უფრო თავზარდამცემია ნიკროშოუსის „პამლეტის“ ფინალი, სცენაზე მიმოფანტული გვაშებისკენ გამოემართება აჩრდილი, მკლავებზე დაისვენებს შვილის ცხედარს და საშინელი ხმით იწყებს მოთქმა-გოდებას...

სად ხდება ეს, ამ წარმავალ ცხადში, დანიის მიწაზე თუ სულების მარადულ საუფლოში?!

IV

„მსოფლიო თეატრის ლეგენდა“

ამერიკელ რეჟისორზე რობერტ (ბობ) უილსონზე წერენ, რომ მან თეატრში გააკეთა ის, რაც გააკეთა ეინშტეინმა ფიზიკაში: — ხელახლა გადაწერა დროისა და სივრცის კანონებიო. მისი სასწაულებრივი, უნაპირო გენიალობის სათავეებს ფსიქოლოგები ადრე გადატანილ ფსიქიკურ ავადმყოფობაში ეძიებენ. მოულოდნელი, განუჭვრეტელი და იღუმალებით მისილი ხასიათის და ექსცენტრიულობის გამო თავის სეხნიას — ბობი ფიშერსაც ადარებენ ხოლმე. მსოფლიო სახელი მას მოუტანა სპექტაკლმა „ცხოვრება და დრო იოსებ სტალინისა“ და „ეინშტეინი პლიაჟზე“, „მე ხშირად არ მესმის, რასაც ვაკეთებ, იქამდე, ვიდრე ამის შესახებ ლაპარაკს არ დავიწყებო“ — ამბობს იგი. ოლიმპიადის პრეს-ცენტრში ვამართულ პრესკონფერენციაზე იგი ლაპარაკობდა ძალიან ნელა, მსმენელისათვის მტანჯველად ნელა. 17 წლის ასაკში უილსონს რაღაც გაუვებარმა ავადმყოფობამ დარია ხელი და უცნაურად დაურღვია მეტყველება. ამის მიზეზს იმაში ხედავენ, რომ მის ცნობიერებაში ელვის სისწრაფით იბადებოდნენ ხილვები, სახეები, წარმოდგენები, რომლებიც შეგნიდან „ახრჩობდნენ“ მას, გზას უკეტავდნენ წარმოსათქმელ სიტყვებს. მკურნალობამ ვერ უშველა, ექიმებს მისი მტრინის ყველა იმედი გადა-

ეწურათ. ამ უმწყო და უნიჭიერესი უმაწვილის საცოდაობით დამწვარმა ერთმა მოხუცმა ბალერინამ ურჩია მამინ: შეიძლება ნელა ილაპარაკეო. ამგვარი მეტყველების იმპულსი იყო თუ სხვა რამ, უილსონი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ სამყარო ისე სწრაფად არ მოძრაობს, როგორც გვეჩვენება, ყოველ შემთხვევაში მის შესაძლებლად საჭიროა დროის მდინარების შეყოვნება ისეთნაირად, რომ თითქმის გაჩერდეს იგი. მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ პროსპექტში ნათქვამია, რომ „უილსონის წყალქვეშა სამეფოში, პერსონაჟები ისე მოძრაობენ როგორც თევზები ხულიო კორტასართან — ნელა, ვრაციონულად და უიმედოდ ებრძვიან ოცნებათა სივრცეს“. „მე მიყვარს სწორი სახეები და ციფრი 4“ — ამბობს ბობი. იგი განათლებით არქიტექტორია და იმასაც ვარაუდობენ, რომ შესაძლოა, სწორედ არქიტექტურამ მოაწესრიგა მის სულში დაბუღებული ქაოსი.

თავდაპირველად, როგორც მოყვარულმა რეჟისორმა, მუშაობა დაიწყო ყრუმუნჯებთან, კონებრივად ჩამორჩენილ ბავშვებთან და აქ აღმოაჩინა, რომ შენელებულმა მეტყველებამ და განსაკუთრებით კი შენელებულმა მოძრაობამ ძალზე დადებითად იმოქმედა ავადმყოფებზე. მის სამოყვარულო სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ აუტისტები, შიზოფრენიკები, ბავშვები, პარალიზებულნი და განუკურნებელი სენით დაავადებულნი. ერთ სპექტაკლში „თამაშობდა“ პაციენტი, რომელიც ხელოვნური სუნთქვის აპარატთან იყო მიერთებული. თავის ყრუმუნჯ შეილობილთან თანავტორობით მან დადგა „ყრუს გამოხედვა“, რომელმაც მას პირველი დიდი აღიარება მოუტანა. სწორედ მისი შეილობილი რეჟიმონ უილსონი მონაწილეობდა ბობი უილსონის სპექტაკლებში „ცხოვრება და დრო იოსებ სტალინისა“ და „ეინშტეინი პლიაჟზე“. ლუი არაგონი აღტაცებული იყო ამ სპექტაკლით. იგი წერდა: „ეს ისაა, რაღაც შეიძლება რომ ქვეუღიყო სიურეალიზმი — ჩვენს შემდეგ და ჩვენზე მაღლა“. „გამოხედვა“ თავისუფალი იყო სიტყვებისაგან და სიუჟეტისაგან, არცერთი პროფესიონალი მსახიობი არ მონაწილეობდა მასში. ასსო-

ლუტურ სიწმემეი დანთქმული პერსონა-
ჟები აღვზნებული გონების მოწვევებში,
ფანტასმაგორიული სახეები, ცხოველები,
ქვეყარამავლები, პლანეტები, თითქოს ნი-
სლში ირწეოდნენ.

მის ადრეულ სპექტაკლებში სცენა თა-
ვისუფალი იყო სიტყვებისაკან. დრო თა-
ვისებურ „ფორას“ აძლევდა სივრცეს,
მოჭრაობები არა მარტო შენელებული,
არამედ მინიმუმამდე იყო დაყვანილი. მის
სპექტაკლებში ადამიანები კი არ არიან,
არამედ პერსონაჟები, რომლებიც სულერ-
თია რას ილაპარაკებენ (ამიტომაც არ სა-
ჭიროებდა მსახიობებს, რომლებიც, მისი
აზრით, ძალიან ბევრს ლაყბობენ), შესაძ-
ლოა ამ პერსონაჟს ექვსსათიანი სპეტაკ-
ლის მანძილზე მხოლოდ ერთხელ გადაეკ-
ვეთა სცენა დიაგონალურად. ამგვარი ნე-
ლი, მრავალსათიანი მოძრაობის, მრავალ-
სათიანი ნელი ლაპარაკის ზეგავლენით
ტრანსში ჩაეარდნილი მყურებელი იძი-
ნებდა და გამოფხიზლებულმა აღარ იცო-
და ცხადში იხილა ეს ყოველივე თუ სცე-
ნაზე. ბევრი ვერ უძლებდა ამგვარ გამოც-
დას და დარბაზს სტოვებდა. სწორედ ეს
პიპნოზური „უილსონიზმები“ იტაცებდა
რეჟისორს.

მაშ რას უნდა მივაწეროთ უილსონის
იგავმიწვდომელი პოპულარობა, მისი
უზარმაზარი პონორარები (რომელსაც
იგი უშურველად პასცემს ქველმოქმედების
მიზნით)? რით ავსხნათ ის, რომ ზოგი
მისი სპექტაკლი 25 მილიონ დოლარამდე
ჯდება და სპონსორები ფულს არ იშურე-
ბენ მისთვის?

პირველ სანებში ფულიც და სახელიც
თავისი პაციენტების წყალობით მოიპოვა
(არქიტექტურისა და რეჟისურის გარდა
საფუძლიანად, პროფესიულ დონეზე, შე-
იწაყვლა ფსიქიატრიატ), რადგან თავის
სპექტაკლებში გამოიყენა მათი შეგრძნე-
ბები და ხილვები, რაც ნორმალური ადა-
მიანისთვის მიუწვდომელია. აქედან—რე-
ჟისორის ის მისტრიკური სამყარო, სადაც
ადამიანი, პაპია-მაშესავან შექმნილი ძრო-
ხები თუ უზარმაზარი სირაქლეებები, დრა-
კულები, ჟირაფები, ფანერისავან გამო-
ჭრილი თევზები სპექტაკლის თანაბარმნი-
შენელოვან „პერსონაჟებად“ იქცნენ.

დასავლეთის კრიტიკოსების მოწმობით,

მისი განსაცვიფრებელი სპექტაკლები ~~დე-~~
დოფალ ვიქტორიასადმი „გავზავნილი წე-
რილები“ და „კაცის ფასი“ დამოკიდებულ-
ნებრივად ჩამორჩენილი კაპუკის კრის-
ტოფერ ნოულსის წყალობით. სწორედ ამ
ყმაწვილის დამოკიდებულებამ მეტყველე-
ბისადმი განაპირობაო უილსონის გადასე-
ლა კლასიკურ პიესებზე. ამ სპექტაკლებ-
ში მონაწილენი პირველად ალაპარაკდნენ,
მაგრამ ისე, რომ სიტყვები მოკლებული
იყვნენ აზრსა და გარძნობას. აქ არც სა-
სიათები იყო და არც ე. წ. „გარდასახვა“
როლში. მაგრამ ეს იყო პირველი ზიძვი
საყოველთაო აღიარებისაკენ — ანუ გზა
დიდი ლიტერატურისაკენ (ჰომეროსის მი-
ხედვით დადგმული „პერსეფონა“, ევრი-
პიდეს „ალექსტი“, იბსენის „ქალი ზღვი-
დან“, კუინსის „შავი მხედარი“), დიდი
ოპერისაკენ (ვაგნერის „პარსიფალი“ —
ჰამბურგის სახელმწიფო ოპერაში, „ლო-
ენგრინი“ — მეტროპოლიტენ ოპერაში,
პუჩინის „მადამ ბატერფლი“ — ბოლო-
ნის ოპერაში).

მილანში დადგმული „პერსეფონა“ (ჩე-
ინჯ პერფორმინგ არტ“) — რომელიც
ნაჩვენები იქნა მოსკოვში, ჩეხოვის სახე-
ლობის მესამე საერთაშორისო ფესტივა-
ლზე 1998 წელს, გახდა საბაზი მისი „ალა-
პარაკებისა“ (სხვათა შორის ამ ინტელე-
ქტუალური, რესპექტაბელური გამომე-
ტყველების რეჟისორისავან კაცმა არ იცის
რას უნდა მოელოდ — ერთ-ერთი შოუს
— „შეითხვები და პასუხები“ — დროს,
ჟურნალისტმა ჰკითხა: „როგორ შეიცვალა
თქვენი დამოკიდებულება მყურებლისა-
დმი უკანასკნელი წლების მანძილზეო“,
რახედაც რეჟისორმა უპასუხა:

„დისნეი-ეივი-პიტერ — დისნიიიი-დის-
ნეი-ლენდი. ავტომატიკა, ავტომატიური
ემოციები, ფიგურები, ემოციონალური
ემოციები... ჩაიბურტყუნა და მოულოდნე-
ლად, უსიამო სმა ამოუშვა.“

ახლა მოვიტანოთ ნაწყვეტი მისი ოპუ-
სიდან „ჩემი აზრი თეატრზე“. „სშირად
მეკითხებიან, თუ რის შესახებაა ჩემი თეა-
ტრი. ჩვეულებრივ ასე ვპასუხობ ხოლმე
— არ ვიცი! უმეტესად ჩემი ნამუშევარი,
ფორმალურია. ყოველ შემთხვევაში, იგი
არ არის ინტერპრეტაცია. ჩემი აზრით,
ინტერპრეტაცია არ არის რეჟისორის, ავ-



ტორის თუ დამდგმელის პასუხისმგებლობის საქმე. ინტერპრეტაციები მაყურებლის საქმეა. მე უბრალოდ მიმჩნია, რომ ჩემი მუშაობა ისეთივეა, როგორც არტისტისა. ჩემი ინტერესები თანაბრად ნაწილდება მოძრაობაზე, სიტყვაზე, განათებაზე, ხმაურზე, გამოსახლებაზე. მე დარწმუნებული ვარ, რომ თეატრი ის ადგილია, სადაც შესაძლებელია რომ ერთმანეთს შეხვდეს ხელოვნების ყველა განსხვავებული ფორმა. და ამ სივრცეში უნდა თანაარსებობდეს ძაგია, ცეკვა, მოქმედება“. სხვა ადგილას: „ჩემს საკუთარ ნამუშევარზე მე ვფიქრობ როგორც რაღაც ერთიან რამეზე, პროდუქტზე, რომელიც გაწეილია დროში და თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა ელემენტებს და რაღაც კონსტრუქციების მოძვლებს“.

და აი, ამ რეჟისორის სპექტაკლი — ავგუსტ სტრინდბერგის „სიზმრების თამაში“!

ეს პიესა ცალკე დგას დრამატურგის ფსიქოლოგიურად უკიდურესად დაძაბული პიესებისაკენ, სადაც გააფთრებული ბრძოლა მიმდინარეობს ქალსა და მამაკაცს შორის სასიცოცხლო სივრცეში დამკვიდრებისათვის. „სიზმრების თამაში“ პოეტური ინსპირაცია, სიმბოლური სახეებისა და მითოლოგიური მოტივებით აღსავსე. ეს განზოგადებული აბსტრაქციაა, ერთგვარი პრეტენზიულობით აღბეჭდილი და ალბათ ამიტომაცაა, რომ იშვიათად იდგმება ხლმე. (პიესის სიუჟეტური სქემა ასეთია: ღმერთი ინდრას ქალიშვილი აგნესი მიწაზე დაეშვება და ჩვეულებრივ ხალხში გაერევა. აქ იგი შეხვდება პოეტს, ადვოკატს, ოფიცერს, აქტრიისა ვიქტორიას. სოციალური უსამართლობისგან შეძრული ქალიშვილი ისევ შეცემა ბრუნდება).

მიუხედავად იმისა, რომ ხელთ მქონდა პიესის ლიბრეტო, სადაც დაწერილებით იყო გადმოცემული თოთხმეტევე ეპიზოდის შინაარსი, მაინც ვერაფერი გავიგე, რადგან აღმოჩნდა, რომ ამ ლიბრეტოს არავითარი კავშირი არ ჰქონდა იმასთან, რასაც სცენიდან გვიჩვენებდნენ. პირველი ეპიზოდიდან მოყოლებული ბოლო ეპიზოდამდე, ალტაცებისგან სუნთქვაშეკრული, ვაგონებზე და განცვიფრებული შევცქეროდნ ამ სასწაულებრივ სანახაობას,

რომლის რეჟისორი, სცენოგრაფი და ნათების მხატვარი ერთი კაცია — რობერტ უილსონი. ის, რასაც სცენაზე ვხედავთ, უარსდები, შეიძლება არცაა თეატრი იმ აზრით, რასაც ტრადიციულად ვგულისხმობთ ამ ცნებაში. ეს არის ფერებით, სინათლით, არქიტექტურული (უპირველესად) შემოქმედებით შექმნილი სივრცე — ხანვასმულად არარეალური, თუმცა რასაც სცენაზე ვუყურებთ რეალურია, ფიზიკურად ხელშესახებია. მხოლოდ მათი კომპოზიცია და განლაგება ქმნის ილუზიურის შთაბეჭდილებას. ფეოდორ სოლოგუბს ეკუთვნის ფრაზა: „რატომ არ შეიძლება, რომ ღრამა იყოს რიტმული სიზმრები?“ — (ერთი ნების თეატრი).

პირველი ეპიზოდი ზეცაში მიმდინარეობს, და ბუნებრივია, ირეალურ სამყაროსთან გვაქვს საქმე. უკან ხსხსასა ღურჯი ფერის ეკრანია. სუფთად გარანდული ხისგან ნაგებ ტრაპეციაზე, დიაგონალურად დაშვებულ გზაზე, ნელა, გაცივით სავსე მოძრაობით ჩამოდის აგნესი. ეს არის გზა ზეციდან დედამიწაზე. ღურჯლები და კალატოზები ჩაქურის, ნაჯახის და ქაფქირის შენელებული მოძრაობით ძარულბენ სამუშაოს. ყველაფერი პაერში ლივლივებს. სავნები და ადამიანები ღრუბლებს ზემოთ, მზით ვაკაშკაშებულ თვალუწვენელ სივრცეში არსებობენ. აქ გაიშვიათებული, კრისტალივით გამჭვირვალე პაერია და თითქოს კოსმიური ყინვა მძვინვარებს. თურმე, რა პოეზია და ილუმინებაა დაფარული ადამიანის სულ უბრალო, ყოველდღიურ საქმიანობაში — ღურსმნის ჩარვობაში, ხერხვაში, ფიცრის გაშალაშინებაში; ავურების დაწყობაში. ეს ნელი მოძრაობა, პაუზა, ისევ მოძრაობა არტისტული გრაციითაა სავსე. ადამიანის სხეულის პოზის სულ ოდნავი შეცვლა, მისი გადაადვილება სივრცეში ყველაფერს ცვლის. სურათი ქმნის განწყობილებას და პირუკუ, იგი განწყობილების შედეგია.

სპექტაკლი დადგმულია სტოკჰოლმის „შტადსტეატრში“ და შეედურ ენაზე მიდის. სინქრონული თარგმანი, ცხადია, გამორიცხულია რეჟისორის ესთეტიკური პოზიციის გამო. მაგრამ ყველა სცენური კომპონენტის შეუმჩნეველი ცვალებადობით და სივრცეში მოძრავე სხეულის პლას-

ტიკით მოხიზლულებს აღარ გვანინტერესებს სხვადასხვა ინტონაციებით და ტემპო-რიტმით წარმოთქმული რეპლიკები თუ მონოლოგები და მთლიანად ვართ დანთქმულნი სცენური სურათების კვრეტაში. სცენურ სტატიკაში უაღრესი დინამიზმი იგრძნობა.

არა, ნამდვილი ვენისია ეს უილსონი! ამგვარი ხასიათის რეჟისურა თითქმის წარმოუდგენელია. სიტყვა უგულვებელყოფილია მისი სემანტიკის თვალსაზრისით, თორემ „სიტყვა“ არსებობს მის სპექტაკლში. ამ სიტყვას ამბობს დიდი მხატვრის მიერ ორგანიზებული თეატრალური სივრცე, რომლის აზრი და ემოციურობა ღრმად აღწევს ჩვენს სულში. ეს რაღაც არნახული ატრაქციონია — შეფარდება აღმავლანა და საგანს შორის გამუდმებით იცვლება და იგი დამოკიდებულია უმცირეს სცენურ მოძრაობაზე. აქ მინდა გავისყენო ფრაზა, რომელიც კობერფილდმა უთხრა მარსელ მარსოს — „მე ხილულ საგნებს ვაქრობ, თქვენ კი უხილავ საგნებს აჩენთ“. ეს უცნაური მედიტაციაა მოძრაობაში, რომლის მეშვეობითაც მაცურებელთან ზემგრძნობიარე კონტაქტი მყარდება.

ბობი უილსონის ესთეტიკა შედეგია იმ სულიერი გამოცდლებისა, რომლის მოყოლა სიტყვებით, ან გადმოცემა ხელოვნების სხვა რომელიმე ფორმით შეუძლებელია. თუ რამესთან შეიძლება ამ რეჟისორის თეატრალური სამყაროს შედარება, ეს არის ძველი იაპონური თეატრი „ნო“ ან „კაბუკი“, რომელთა სპექტაკლებზე სწორედ ამგვარი ღრმა და აუხსნელი გრძობები გვიპყრობს, თუმც ენა არ გვემის, ისევე როგორც ეს არ ესმით თანამედროვე იაპონელებს. მოძრაობები, ფერები, კოსტიუმები, პირობითი ქესტები, ტრადიციული ეტიკეტები, მითოლოგიურ-რელიგიური ხატები თუ სიმბოლოები ქმნიან წარმატაც სურათებს, რომელთა მთლიანობა იწვევს სწორედ ამ ზემგრძნობიარე სიმების რხევას ჩვენს სულში, თუ ნიაკროშიუსის მეტაფორები გონებისმიერია, განსაცვიფრებელნი მოულოდნელობითა და აზრის სიღრმით, უილსონის მეტაფორები გრძობისმიერია, ისინი მთელ ჩვენს შინაგან სამყაროს ეუფლებიან.

პარეს-ცენტრში ითქვა, რომ უილსონი მოსკოვურ პრემიერამდე ორი კვირით აღრე ჩამოვიდა — განათებისა და სინათლის პარტიტურას ამუშავებდაო. ბუნებრივია, სინათლის სხივის, ატმოსფეროს ცვალებადობის, ფერების გამის შექმნას, მართლაც, რაფინირებული კოორდინაცია სჭირდება.

არ შეგვექმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ უილსონის თეატრში ყველაფერი „შენელებულ კადრებზეა“ აგებული. ზოგჯერ რომელიმე პერსონიფიცირებული პერსონაჟი (ვთქვათ, სიკეთე, ბოროტება) სცენის მთელ სივრცეზე გადაირბენს სოლმე, მაგრამ ეს გამონაკლისია, რომელიც კიდევ უფრო რელიეფურსა და შთაბეჭდავს ხდის რეჟისორის ესთეტიკას. აღამიანთა პლასტიკა ზოგჯერ უზარმაზარ აქვარიუმში ჩაშვებული სხეულების სინქრონულ მოძრაობას მოგვაგონებს, ზოგჯერ მარიონეტებისას. მაგრამ სხეულის, საგნის, მუსიკის, ფერისა და სინათლის კონტრაპუნქტი ყოველთვის ზედმიწევნით ზუსტია. როგორც არ უნდა იყოს, ერთი პრინციპი დაცულია — ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, სილამაზისა და მშვენიერების კანონებით არის შექმნილი... სოფლის იდილიურ პეიზაჟში წყალსაქაჩის მაღალ მილთან, შორიახლოს, ორი მშვენიერი, ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ქალიშვილი დგას პირშექცევით: ისინი ერთდროულად, თანაბარი სიჩქარით ამოძრავებენ სელს — ერთი მარჯვენას, მეორე — მარცხენას. მოძრაობის ეს იმიტაცია აფექტურ აღქმასა აგებული. მაგრამ წყალი მაინც მოსჩქეფს მილიდან. თეთრი მესერის ღობის მიღმა მოჩანს მწვანე, ხასხასა მოლი. „ეკრანზე“ მშვენიერი სახლი და თვალუწვდენელი ტყე თეთრად აფეთქებული ხეხილის. ეს ყველაფერი „ეკრანზეა“ გამოსახული (თითოეული ასეთი გამოსახულება 150 ათასი დოლარი ღირს). მაგრამ იმგვარადაა განათებული, რომ იქმნება აბსოლუტური ილუზია ნამდვილობისა, მოცულობითი სისავსის, ატმოსფეროსი და სურნელისაც კი.

თქვენ, თითქოს, შეგიძლიათ შესვიდეთ ამ ბაღში და ცვრიან ბალახზე დაბაიჯოთ ფეხი... დიალოგის და ზეცური სტუმრის სცენის ერთი კიდიდან მეორეზე ნელი გა-

დასვლის დროს, ტყე-ბაღს ასევე ნელ-ნელა ეფინება მწვანე ფერი, შემდეგ ყვითელ-მოწითალო და ბოლოს თოვლით აქაქათ-დება გარემო. აქ დრო შეფარდებითია, სცენური დროის ანუ დროის ფიზიკური შევარდების თვალსაზრისით. იგი ხანმოკლეა, მაგრამ ამავე დროს განზიდულია უსასრულო სივრცის ფანტასმაგორიულ მაგი-აში.

ნელ-ნელა ეშვება ბინდი და ჩვენს თვა-ლწინ თითქოს ტერნერის პეიზაჟის სურა-თი აღმართეს. მწვანეში მდგარი უღამა-ზესი თეთრი ცხენი (განსაცვიფრებელი ოს-ტატობით შექმნილი) „თავისთვისაა“. სცე-ნურ მოქმედებასთან არა აქვს კავშირი, მაგრამ სცენური ეპიზოდის ესთეტიკურ მშვენიერებას გამოსატავს. ცხენი შეუმ-ნეველად ბრუნავს და სხვადასხვა რაკურსით დანახული მისი ტანი სიძლიერის, პლასტი-კის და ბუნებრივი მშვენიერების აპოთე-ოზია. იგივე შეიძლება ითქვას ჯიშთან და ლამაზ ძროხებზე, რომლებიც სულს უღ-გამენ სიტუაციას სწორედ თავიანთი სი-ლაშაზის წყალობით. ერთი სცენა სათბურ-ორანჟერეაში მიმდინარეობს, ორანჟერეის თეთრი კედლების და შემინული, დიაგო-ნალურად დაშვებული სახურავის სტერი-ლური სითუთრე — „ღრმა“ მწვანესთან შეხამებით რაღაც საკრალურ მშვენიერე-ბას ქმნის — თავი ვრანდიოზულ კათო-ლიკურ ტაძარში მეკონა, სადაც პაერის „დანახვაც“ კი შეიძლება. ასეთი რამ მხო-ლოდ ირაციონალური ხედვის ადამიანს შე-იძლება მოეღანდოს. ეს მიუწვდომელი სი-ღამაზე სიზმრისეულია, მხოლოდ ვერ გა-იგებ როდის „თამაშობენ“ ეს სიზმრები. თუ უილსონი საერთოდ ეყრდნობა რაიმე ტექსტს, ეტყობა, ამჯერად, შთავონება უპოვნია სტრინდბერგის პიესის სათაურ-ში — „სიზმრების თამაში“ — და არა იმდენად პიესის ძირითად ტექს-ტში. ამიტომაც ეს უილსონის სიზმრებია, რომელსაც კოსმოური ელფერი მიუღია — თავისი განეგნებული, არამექვეყნიური სი-ღამაზით. ადამიანებიც ხომ ისე მოძრაო-ბენ თითქოს დედაშიწას დაეკარგოს მიზი-დულობის ძალა და სხეულის უწინადობა პაერში აალიღლივებს მათ. სცენის პაერი „უპაერობა“, რადგან მხოლოდ უპაერი სივრცეშია შესაძლებელი ადამიანების ასე-

თი მოძრაობა — ერთი სიტყვით უილსონის სპექტაკლში მაკროკოსმოსი და მიკროკოს-მოსი გავრთიანებულია.

...აგნესი ზეცაში დაბრუნებას გადაწყ-ვეტს. უღამაზესი ბაღის წინ (შორს მო-ჩანს თეთრად მოქაქათუე, ვიქტორიანულ სტილში ნაგები ხის სახლი) ნელ-ნელა გროვდება ისინი, ვისაც „ზემოდან“ მო-ვლებიანი ქალიშვილი შეხვდა. ისე დასხ-დებიან რამდენიმე მწკრივად, თითქოს სუ-რათი უნდა გადაიღონო. ისმის უნაზესი და წარმტაცი მუსიკალური მელოდია, რო-მელიც თითქოსდა ფიზიკური სხეულივით იწელება. ყველამ რაღაც სამახსოვრო ნი-ვთი უნდა გავზავნოს ზეცაში და აი, ზე-ცისკენ ნელა — ადის ერთი ფეხსაცმელი, შემდეგ მიჰყვება შლიაპა, ყვავილი ქოთნით, მოწნული კალათა, სარკე... ფრიტონის კომპოზიციით განლაგებული პერსონაჟები სასოებით შესცქერიან პაერში აზიდული საგნების მოძრაობას. მუსიკა არ წყდება. მსხდომარეთა წინ ასევე ნელა, ნელა ჩაივ-ლის აგნესი, თითქოს უსასრულობას უნდა შეერწყასო. დროსა და სივრცეში გაწელილ ამ მოქმედებას და მუსიკას დასასრული არა აქვს და მთავარი ისაა, რომ არც გინდა ჰქონდეს, იმდენად ლამაზია ეს ყოველივე, იმდენად დამატყვევებელი და სულსშემძ-ვრელი... უილსონის თეატრი კოსმოგონუ-რი თეატრია... ტყუილად როდი უწოდეს მას, „მსოფლიო თეატრის ლეგენდა“...

V

სტალინი თამაშობს

„თეატრალურ რომანში“

ვგონებ, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის შე-მდეგ არცერთ რეჟისორს არ აუფთქებია შიგნიდან რუსეთის თეატრალური სივრცე ისე, როგორც ეს გააკეთა თანამედროვე-ობის ერთ-ერთმა უდიდესმა რეჟისორმა იური ლუბიმოვმა. იგი სულით ხორცამ-დე მუამბოხე იყო (და ასეთად დარჩა იგი დღემდე, მიუხედავად მისი 83 წლისა), რო-მლის სპექტაკლები აღტაცებას, სკანდა-ლებს და ხელისუფალთა უკიდურეს აღშ-ფოთებას იწვევდა.

ასლად არაინ არ კრძალავს მსს სპექტაკლებს, არაინ არ სთხოვს იდეოლოგიურ პიეტეტს, აღარ ეძიებენ მის სცენურ მეტაფორებში ნაგულისხმებ ფუთქებად ნადმებს და მისმა თეატრმაც ტრავანკაზე დაკარგა ის აგრესიული, შემტვევი სტილი, ის განსაკუთრებული სიმწვავე, რის გამოც იგი მთელი თაობის (განსაკუთრებით „ანდაგარუნდის“ შემოქმედი თაობის) სულიერი განწყობილების გამომხატველი იყო თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე.

მისსოვს, რა წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ქართველ მაყურებელზე „ტრავანკას“ პირველმა გასტროლებმა თბილისში, განსაკუთრებით მისმა შედეგმა ბრესტის „სენზანელმა კეთილმა ადამიანმა“. ეს ანტიფსიქოლოგიური თეატრი, ეს პირობითობა, მოულოდნელი მეტაფორები ე. წ. „ღია თამაში“, „გაუცხოების ეფექტები“, კარნავალური სტიქიურობა პოლიტიკური თეატრის ესთეტიკის, მისი დაუფარავი პათოსის გამომხატველი აღმოჩნდა.

მამინ ჩვენშიც გაისმა საყვედურები, თითქოს, ლუბიმოვის თეატრის ტოტალიტარული რეჟისურა (ეს იყო სწორედ კონცეპტუალური რეჟისურის პირველი ნიმუში ყოფილ საბჭოთა სივრცეში) მსახიობის ხელოვნებას უგულვებელყოფს და მას რეჟისორის (თუნდაც გენიალური რეჟისორის, იური ლუბიმოვი კი სწორედ ასეთია) მხატვრული წარმოსახვის უბრალო, რომ არა ვთქვათ, მექანიკურ, ავტომატურ შემსრულებლად აქცევს. თუმც, ეს აზრი ერთგვარ საფუძველს მოკლებული არც იყო, მაგრამ იგი მინც წარსულის ინერციის ნაყოფი გახლდათ და ასეთი უნიკალური თეატრის ესთეტიკასთან არაფერი ჰქონდა საერთო.

მამინ ახალგაზრდა რობერტ სტურუბამ თავისი აღტაცება საჯაროდ გამოთქვა, ხოლო მოგვიანებით ისიც აღნიშნა, რომ „სენზანელის“ ესთეტიკამ მასზე ვარკვეული ზეგავლენა მოახდინა.

ი. ლუბიმოვის სხვა ბრწყინვალე სპექტაკლები — „ათი დღე, რომელმაც შესძრა მსოფლიო“, „ჰამლეტი“, „დანაშაული და სასჯელი“, „ოსტატი და მარგარიტა“ — თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ XX საუკუ-

ნის თეატრალური ხელოვნების განსაკუთრებულ მიღწევად:

და, აი, XXI საუკუნეში გადმოსული ლუბიმოვის „ტრავანკის ნახევარი“ (სპეკრე ნახევარი) ძველი შენობის გვერდით აშენებულ ახალ თეატრში გადავიდა და მისი ხელმძღვანელია ერთ დროს მეტრის თანამაზრე და თანამებრძოლი ნ. გუმბეკო, კომუნისტური და კულტურის ნაწინისტრალი დღეს, მსოფლიო თეატრალური ოლიმპიადის პროგრამით წარმოგვიდგენს, თავისი საყვარელი მწერლის მიხედვით ბულგაკოვის „თეატრალურ რომანს“.

ამ რომანის დადგმა ი. ლუბიმოვს ამოცანი წლის წინ ჰქონდა განზრახვით, მაგრამ კომუნისტურმა რეჟიმმა ამის ნება არ დაართო. არადა როგორ მისცემდა ამის ნებას, როცა რომანში 30-იანი წლების საბჭოეთის ერთ-ერთი ყველაზე ოფიციალური თეატრი — სამხატვრო თეატრი — რუსეთის სიწმინდეების ეს რელიქტი თუ გაშარებული არა, გროტესკულად მაინც იყო დახატული, ხოლო მისი დამაარსებელი და ხელმძღვანელი — კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო — ასევე საკულტო ფიგურები, მწერლის „შავი იუმორის“ მსხვერპლნი აღმოჩნდნენ.

ი. ლუბიმოვს ეს სპექტაკლი კარგა ხანია რაც მზად ჰქონდა, მაგრამ შეაჩერა და პრემიერა სწორედ ოლიმპიადის დასაწყისს დაამთხვია. პრემიერაზე „მთელი მოსკოვი“ მოვიდა — თვალსაჩინო სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწეებიდან დაწყებული, რეჟისორის თანამაზრე მწერლებითა და მხატვრებით დამთავრებული. ხალხში გიჟქედოდ დარბაზში შემოვიდა ელვანტური ი. ლუბიმოვი — როგორც ჭეშმარიტი მეტერი. ლაღად, მხედ ეჭირა თავი, როგორც საკუთარ უპირატესობაში დაწმუნებულ კაცს შეეფერება. საერთო საღამო აახლა აუდიტორიას, ნაცნობები მოიკითხა, ზოგს ხელი ჩამოართვა და გაემართა მერე რიგის იმ სავარძლისაკენ, სადაც ჩვეულებრივ შის ხოლმე რეპეტიციების დროს პარტერის გასასვლელში მიმავალმა შენიშნა, რომ ამფითეატრის კიბეებზე სვეტთან ერთად ისხდნენ პოეტები ბელა ახმადულინა და ანდრეი ვოხნესენსკი (ხასტიკად მოტეხილა), სპექტაკლის და მთელი ამ სასაზაობის დემიურჯი გულთბილად მიესალმა მათ და

ხმაალა იყვია სცენისაკენ — ახლავ სკამები მორათვიით სტუმრებს. თვითონ თავის ჩვეულ ადგილზე დაჯდა და სპექტაკლის დაწყების რეპლიკა ისროლა (ეს ყოველივე ისე უნდა გაგვეგო, რომ რეპეტიციას იწყებდა, მით უმეტეს, რომ მალე გამოჩნდა ფიცარზე დაწერილი — «Тыше идет репетиция».

„პოლიტიკური თეატრის მეტრი“ — თავისი თავას ერთგული დარჩენილა დეკორაციები სიმულტანურია ანუ აქ ვხედავთ სპექტაკლის მთავარი „გმირის“ სამხატვრო თეატრის სცენას, კულისებს, საგრიმირო (მათხებს) (მაგიდებს საარკებიითა და შიშველი ნათურებით) კაბინეტებს და, რაც მთავარია, ამ თეატრის ფარდას, თავისი სიმბოლიკით — თოლიებით. მართალია რეჟისორმა ვლადიმერ მაშკოვმა იხუმრა, ეს თოლიები დიდი ხანია, რაც სამხატვრო თეატრის ფარდიდან გაფრინდნენ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ისინი „ტაგანკაზე“ შემოფრენილან, იმისათვის რომ რეჟისორმა ისინი საბოლოოდ „გაპუტოს“. ასე თუ ისე, სამხატვრო თეატრის საკრალური ფარდა ნახევრად ფარავს ყველაზე ერეტიკული თეატრის — „ტაგანკის“ სცენას. ამ სცენის კიდევში მოჩანს ორფრთიან კარებზე დახატული უზარმაზარი პორტრეტები (პლაკატურ სტილში) კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსი (მოქმედების მსვლელობის დროს, სცენაზე შემოსული მსახიობები ამ კარის ერთ ფრთას ღიად სტოვებენ და იქიდან შემოგვცქერიან ამ „დამაარსებლების“ განახევრებული სახეები, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს კომიკურ ეფექტს). სპექტაკლი იწყება ისე, როგორც იწყებოდა ხოლმე ამ თეატრის მრავალი სპექტაკლი: მონაწილენი გამოდიან ცეკვით და სიმღერით, აქედრებენ რუსულ გარმონს და ციტრას (ვლადიმერ ვისოცკიმ —ამ შესანიშნავმა მსახიობმა და ბრწყინვალე ბარდმა ეს ინსტრუმენტი „ტაგანკის“ სიმბოლურ-მეტაფორულ საგნად აქცია), გაითამაშებენ ინტერმედიას, პანტომიმურ სცენებს და „ნასტუშკის“ კუპლეტების მოტივებზე მოუწოდებენ მაყურებლებს გამორთეთ თქვენი მობილურები, პეიჯერები და ნურც ფოტო, აუდიო-ვიდეო ტექნიკას გამოიყენებთო. ამ დროს სცენაზე, თითქოს შორიდან, შემო-

აღწევს კარვად ნაცნობი მელოდი სსრკ-ს ჰიმნი. ფესზე წამოძვარი მსახიობები მიგვიანშებენ — ეს „იქიდან“ კომუნისტების „ახალი ტაგანკიდან“ იმისო.

სწრაფად გაიხსნება ფარდა (სპექტაკლის ძალიან აქტიური, დინამიური „პერსონაჟი“, რომელიც იმ მეტაფორულ ფარდას მოგვაგონებს, რომელიც ასე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა ამ თეატრის „შაშლეტში“) და გამოჩნდება ყალყზე შემდგარი, უზარმაზარი, ბრინჯაოსფერი ცხენი, რომელზედაც კიტელიანი, საოცრად დიდულვაშიანი და ასევე საოცრად პატარა ტანის სტალინი ამხედრებულა (ალუშია პეტერბურგის სიმბოლოდ ქცეული „ბრინჯაოს მხედრისა“; პეტრეს ძღვეამოსილ ფიგურასთან შედარებით სტალინი აქ ჯუჯავა ანუ „კარნავალურად დამდაბლებული“). ამ ცხენის ფერდში რკინის ვისოსებიანი მოზრდილი კარია დატოვებული, საიდანაც მოჩანს და ლაპარაკობს რომანის მთავარი გმირი, ახალგაზრდა დრამატურგი მასკულოვი, რომელმაც თავისი პიესა მოიტანა სამხატვრო თეატრში. დიდი მიხვედრილობა არ არის იმისათვის საჭირო, რომ დიქტატორი მხედრისა და ცხენის მუცელში საცოდავად მოკუნტული შემოქმედის დიალოგი პირდაპირი და, ვიტყვი, ტლანქი მინიშნებების გარეშე გავიგოთ. აქედან მოყოლებული მთელ სპექტაკლს გასდევს სტალინისა და სამხატვრო თეატრის ურთიერთობის, უფრო ზოგადად კი, ხელი-სუფლებისა და ინდივიდის, დესპოტისა და ხელოვანის დამოკიდებულების თემა, რაც, ი. ლუბიმოვის მთელი შემოქმედების ლაიტთემაა და რაც განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოიხატა მის, ერთ დროს აკრძალულ, შესანიშნავ სპექტაკლ, პუშკინის „ბორის გოდუნოვიში“. მაგრამ თუ ადრე ხელისუფლების სიმბოლოები მხოლოდ მინიშნული იყო (თუმცა დაუფარავი სარკასმითა და პირდაპირობით) თავის ამ ახალ სპექტაკლში ისინი პერსონიფიცირებულია სტალინის გაშარებულ ფიგურაში, უფრო ზუსტად; ფარსულ-ბუფონადურ ფიგურაში: ის, რაც ადრე ი. ლუბიმოვის სპექტაკლებში აღიქმებოდა როგორც ტრაგედია, საზოგადოებისა და პი-

როვნების ცხოვრებაში, დღეს უღერს როგორც გროტესკულად გამძაფრებული ფარსი, მაგრამ რეჟისორს აქ გამოეპარა ერთი უმთავრესი მოტივი, რაც სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტის დროს სახიფათოდ იჩინეს ხოლმე თავს—ფარსისა და ბუფონადის საგნად სტალინის გარდა აქ, ნებზით აუუნებლიეთ, ძვით სასოვადობა, მეტიც, ამ შემთხვევაში არა ლოკალურად სამხატვრო თეატრი გამოდის, არამედ, მთელი ხალხი, რომლის ზნეობრივი გამოფხიზლებისათვის ასე იბრძოდა ლუბიმოვი და რომელსაც ახლა იგი თეატრალიზებული კარნავალით ართობს. თავისი არსით ტრაგიკული მოვლენა კლოუნადითაა შეცვლილი.

არცერთ თავის ინსცენირებულ-თეატრალიზებულ რომანებში ისე არ დასცილბოდა ი. ლუბიმოვი პირველწყაროს, როგორც ამ შემთხვევაში. „თეატრალური რომანი“ მხოლოდ იმპულსია რეჟისორისათვის, რათა მან თავისუფალი ვარიაციების, სმირად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ატრაქციონები შექმნას. ი. ლუბიმოვი არ ზრუნავს ეპიზოდების თანამიმდევრობაზე, ლოგიკურ გადასვლებზე, მეტაფორების გარკვეულობაზე. მას ასოციაციების ლაბირინთში შეეყვართ. თავისი განსაცვიფრებელი ფანტაზიის სივრციდან თუ თავისი თეატრალური ხერხების, საშუალებების, მეტაფორების გრანდიოზული ენციკლოპედიიდან იღებს იმას, რასაც განწყობილება და ინტუიცია კარნახობს. ეს სპექტაკლი თეატრალურად განათლებულ მაყურებელს მოითხოვს; მას ნანახი უნდა ჰქონდეს ი. ლუბიმოვის ყველაზე სახელგანთქმული სპექტაკლები („სერუანელი“ და „ჰამლეტი“ მაინც), სამხატვრო თეატრის „ლურჯი ფრინველი“ და „ტურბინთა დღეები“, რომლის ერთ სცენას, კერძოდ მთვრალი ლარიოსიკის ოჯახში დაბრუნებას, აქვე გაითამაშებენ, წაკითხული უნდა ჰქონდეს, ცხადია, თავად „თეატრალური რომანი“, „ოსტატი და მარკარიტა“, პიესები „სრბოლა“ და „ფარისეველთა დღესასწაული“, უნდა იცოდეს კ. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს ურთიერთობა (თეატრის ეს მამები ათეული წლების მანძილზე არ ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს და წერი-

ლობით ატყობინებდნენ თავიანთ მისჯარებებს თეატრის ცხოვრებაზე, რაც პრწყინვალედაა გათამაშებული (სპექტაკლში). რასაკვირველია ყოველივე ამის ცოდნა კარგია, მაგრამ სპექტაკლის ესთეტიკური აღქმისათვის სავალდებულო არაა.

„ტავანის“ 37 წლიანი არსებობის მანძილზე (სწორედ პრემიერის დღეს შესრულდა ეს თარიღი) ი. ლუბიმოვმა თეატრალური ხერხებისა და საშუალებების თვალშეუვლები არსენალი შექმნა და თუ ამ ხნის მანძილზე სხვებმა მისგან უამრავი რამ აიღეს (როგორც იღებდნენ თავის დროზე ეს. მიეერპოლდისაგან, ისეთნაირად, რომ იძულებული გახდა დაეგმო ეს ტენდენცია თავის სტატიაში („მიეერპოლდი მიეერპოლდოვშინის წინააღმდეგ“), დიას რატომ არ შეუძლია მას, იური ლუბიმოვს, თავისი ბრწყინვალე კარიერის „მზის ჩასვლის წინ“ საკუთარ თავს დაესეხოს?! ეს დადგმა განუწყვეტელი ბრძოლებით და წინააღმდეგობებით ერთგვარად, უკვე დაღლილი, ბოლოსდაბოლოს, ხანგრძლივი ცხოვრებით მოქანცული, ცოტა სკლეროზშემპარული ხელოვანის შემოქმედებაა. იგი თითქოს რიგრიგობით იღებს თავისი სკვირიდან მისთვის ძვირფასს, თუმცა ჩვენთვის უკვე ფსადაკარგულ, მაგრამ მაინც თვალისმომჭრელ მეტაფორებს და ჩვენს თვალწინ აწყობს იმ კაცის თვითმამყოფილებით, რომელიც დარწმუნებულია თავის გენილობაში და რომელიც ფიქრობს, რომ მას არა მხოლოდ ყველაფერი შეუძლია, არამედ ყველაფრის უფლებაცა აქვს.

ატრაქციონების სახით გათამაშებული არათანამიმდევარი, თითქოსდა თავისთავად არსებული, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ასოციაციების და მეტაფორების ნაკადი, რეალობის რეპლიკები, მხოლოდ რიტმის „ლოგიკას“ ანუ ამ სპექტაკლის რიტმის „ბუნებას“ ემორჩილება. ასოციაციების სივრცე, მეტაფორების სიმრავლე, სცენების განსაცვიფრებელი მონტაჟი, მოქმედების ტემპი — ეს ყველაფერი განსაზღვრულია რიტმით, რომელიც მაყურებელს პირდაპირ ატყვევებს, ვინაიდან მისით იქმნება გრანდიოზული მოზაიკური პანორამა, რომელიც ადრე-

რეჟისორის პროტესტანტული სულის ხატოვანი ემანაცია იყო.

ამგვარად ავტობიოგრაფიული მოქმედება, თითქოსდა, თავისთავად გულისხმობს კარნავალურ ეპიზოდებს. ამ დროს ყველაზე მოულოდნელიც კი არ უნდა იყოს მოულოდნელი, ყველაზე დაუჯერებელი სარწმუნოდ უნდა იქცეს. ამ ჭრელსა და სწრაფად ცვალებად სამყაროში დომინირებენ ილუზიზმის და არა მ. ბულგაკოვის მიერ გამოხმობილი პერსონაჟები, ბრინჯაოს ცხენზე ხან ნერონი ამხედრდება, ხან მეფის შეზარხოშებული პოლკოვნიკი, ხან ისევ სტალინი, რომელიც ვერ იქნა და ვერ ელევა ამ ბრინჯაოს ცხენს. ერთ სცენაში მას ხორცისფერი შემოტმასნილი ტრიკო აცვია, გეკონებთ მთლად შიშველიაო და შიშველი ფეხის ქუსლებს გამეტებით სცემს ფერდებში ცხენს, რათა რამდენიმე წუთის შემდეგ სცენის მეორე სართულის ხან ერთი, ხან მეორე, ხან კი მესამე ფანჯრიდან გამოყოს თავისი უღვაშებიანი თავი. ფანჯრებში მინის ნაცვლად სარკეებია ჩასმული, და ამ სარკეებში არეკლილი სამი სტალინი ზევიდან მოძღვრავს სცენაზე მყოფთ. იგი ლაპარაკობს საშინელი აქცენტით, რაღაც ქუჩური სომხური ინტონაციით. შენელებულად, უადგილო პაუზებით, რის გამოც საკმაოდ გონივრული აზრებიც კი პრიმიტიულად ჟღერენ, და ეს მტკნარი სისულელე ვითომც „ამაღლებულია“ საესკებით უადგილო რიტორიკით.

მ. ბულგაკოვის „თეატრალურ რომანში“ ნახსენებიც კი არ არის სტალინი. ისევე როგორც არც სხვა პერსონაჟებია ნახსენები, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს რეჟისორს სტალინი სპექტაკლის უმთავრეს ფარსულ-გროტესკულ ფიგურად აქციოს, აქვე გამოიყვანოს მოლიერი უზარმაზარი შავი პარიკით, რომელსაც ერთ სცენაში სტალინიც დაიხურავს და რუს მსახიობებს შლეგური გახელებით „ლეს-გინკას“ ვაკევილს ჩაუტარებს, „სულიკოს“ პაროდირებული მელოდიის თანხლებით. ეს კარიკატურული სახე, ფარსის ან გაუგებარი „კაპუსტინის“ პერსონაჟი, სხვა ყველაფერს რომ დავანებოთ თავი, სტილისტურად საესკებით ამოვარდნილია სპექტაკლის ესთეტიკიდან, ასეთი შეუსა-

ბამობანი, თითქოსდა, შეიძლება იპოვება მართლდეს, რომ ყველაფერი ეს სხვა არაფერია, თუ არა რომანის გმირის მასხვულ კულდოვის ავადმყოფური გონების სილვები, რაღაც სიზმრები და მოლანდებები.

ბევრი მეტაფორა ნაძალადევი და გაუგებარია. უმთავრესი მეტაფორა — ბრინჯაოს ცხენი თავისი მხედრით, მრავალფარიანტინა და თითოეულ შთაგნს არსებობის უფლება აქვს. საკითხავია, ბოლოსდაბოლოს რა ცხენია ეს ბრინჯაოსფერი მონსტრი, რომელსაც მთელი სცენური სივრცე უპყრია და რომელიც, მრავალკვარცხლებზე შემდგარი ბრუნავს და სპექტაკლის ტემპო-რიტმს ქმნის და აშვერილი წინა ფეხები მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიუმართავს? იქნებ იგი გულისხმობს „ტროას ცხენს“, რომელშიაც ოდისესმა აქაველები დამალა ტროას ასაღებად? იქნებ ის ცხენია, რომელსაც ეტლით დაჰყავდა სტანისლავსკი ლეონტიევის ქუჩიდან „კამერგერსკის პერეულკამდე“ ანუ სამხატვრო თეატრამდე, ვინაიდან მასეტროს ემინოდა ეს ნახევარი კილომეტრი მანქანით გაეგლო, ვაითუ გზაში მძღოლი ცუდად შეიქმნას და ავარია მოახდინოს. (სხვათა შორის, ამ ცხენს სპექტაკლში ხშირად უსვამენ გავაზე უზარმაზარ ჯაგრისს), და ბოლოს, იქნებ მართლაც სისტემის სისასტიკით დათრგუნული და სამხატვრო თეატრში შექმნილი ატმოსფეროთი შეძრწუნებული მასკულდოვის ფანტაზიის ნაყოფია იგი და წარმოდგენილია, როგორც სიმბოლო ძლევაშობილი ცხენი-ურჩხულისა, ყველაფრის წამლკეავი მონსტრისა, რომელსაც თავის ნებაზე მართავს კაცი-მარიონეტი, კაცი-ნიღაბი, კომიკურად დაპატარავებული, ცანცარა, მაგრამ დინჯად მოლაპარაკე სტალინი, რომელიც მრავალწიშენლოვანად იქნევს ჩიბუხიან ხელს?!
ი. ლუბიმიოვის შემოქმედებაში აღრეც შეინიშნებოდა ეს კარნავალური ალოკისმები, მეტაფორათა შეჯახებანი, სიმბოლოები, ჟანრული შეუსაბამობანი, თუ აღრევები, მაგრამ სპექტაკლის დასასრულისთვის ეს ყველაფერი თავს იყრიდა ჭეშმარიტად დიად თეატრალურ პანოში, რომელიც გამოაგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე სწორედ თავისი ერთიანობით. გულწრფელად უნდა ვაღიაროთ, ვერ გა-



ინტერკარპატაცია კომპინაციურ
„თამაშში“ იზადება

ვივე, თუ რისთვისა დადგმული ეს ეპიზოდურად ბრწყინვალე სპექტაკლი. მართალია ამ ხუთიოდე წლის წინ ი. ლუბიძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობდა — დიდი ხანია მაინტერესებს სტალინის ფენოქენი, ვაგროვებ მასალებს, მასზე შექმნილ „ბიკებსაც“ კი, და მსურს ვითამაშო ან დავდგა მასზე სპექტაკლი, მაგრამ არა ისე გატყუარქულ-ვადაპრანჭული მანერით, რასაც რუსული ტელევიზიიდან გვიჩვენებენი (რეჟისორი, ალბათ გულისხმობდა დრამატურგ ედუარდ რაძინსკის ვადაცემათა ციკლს). მაგრამ არა მგონია, რომ მაინცდამაინც სტალინი, როგორც პოლიტიკურ-სოციალური თუ საზოგადოებრივი მოვლენა, იყოს მისი ინტერესების სფერო. რაც შეეხება ხელისუფლებისა და შემოქმედების დაპირისპირების თემას იგი დღევანდელ რუსეთში „არ ეღერს“ — რადგან ორივეს ერთმანეთი ფეხებზე ჰკიდია ისევე, როგორც საქართველოში. გრიგორი ზასლავსკიმ შენიშნა ამასთან დაკავშირებით: „ახლა, მხატვრის ბედის შესახებ რუსეთში, სადაც იური პეტროვიჩი თავისი მაკალითით გვიმტკიცებს, რომ დიდხანს უნდა იცოცხლო, რათა დარწმუნდე: — ყველაზე რადიკალური ცვლილებები არაფერს არ ცვლიან“. ი. ლუბიძე არ არის იმ მასშტაბის რეჟისორი, რომ მხოლოდ სამხატვრო თეატრის და მისი დამაარსებლების პაროდირებით შემოიფარგლოს (თუმცა ეს ანიკებს ამ სპექტაკლს ერთგვარ „კაპუსტინკურ“ ელფერს) — მაშ, რაღა დარჩა? დარჩა მასვილგონიერული მიგნებების და მეტაფორების ბრწყინვალეა, ქაოსიდან ზოგჯერ წამოსული სინათლე, თეატრალური ხელოვნების მაგია, რაც თავისთავად, რასაკვირველია, უკვე დიდი და მომხიბლავი რამ არის. მაგრამ მაინც, მე ვეთანხმები თეატრალურ მიომხილველს ოლგა ფუკსს, რომელიც ამბობს: „ბულგაკოვისაგან მიღებული სიამოვნება, უკველად, უფრო დიდია; ვიდრე ლუბიძისაგან, რომელსაც, პირდაპირ ვთქვათ, კონვენციური ნაწარმოები არ გამოუვიდა“.

ბაზუნისა პედაგოგიური სისტემის შედეგიანობას განსაზღვრავს მისი უჩვეულო უნარი ნებისმიერი სირთულის ამოცანა მოწაფეს იმ დონემდე გაუმარტივოს, რა დონეზეც მას ამის დაძლევა შეუძლია. ბაქტონ ნოდარს საკითხის შემადგენელთა თემოყრისა და ფოკუსირების — კომბინირების უჩვეულო უნარი აქვს. იგი ბუნდოვან მიზნებს მკაფიოს ხდის და ამით საშუალებას აძლევს მოწაფეს, თვითონ შეძლოს გამოსახტვის საშუალების მონახვა.

ფიქრის ყოველი აქტი საფეხურებისაგან შედგება. ამ ადგილას შენ ორი ფიქრი გაქვს და ამიტომ გიჭირს, ერთ აკორდად წარმოიდიგინო. ამ ბგერათა მიუღლი კომპლექსი წარმოიდიგინე ყურით. მაშინ განტვირთული ბგერები სუსტი აღარ გამოდის და ინტონაცია შენარჩუნდება. ამით დროს იგებ (პროკოფიევი, ტოკატა).

პიანისტი მუსიკალურ შეგრძნებებს დრამატურგიულ ობიექტად აქცევს. ნაწარმოებში აზრის მსვლელობის გადმოსაცემად აუცილებელი კონკრეტული საშემსრულებლო წესების, ხერხებისა თუ აქსიომების ცოდნა საკმარისი არ არის. ემოციური და ინტელექტუალური ჰემშარიტებები რომ არ დამახინჯდნენ, ან მათ გაუფასურება არ დაემუქროს, შემსრულებელს მოვლენათა ლოგიკური ურთიერთდაკავშირების უნარიც უნდა ჰქონდეს; მათი მართებული შეფასება ჯერ კიდევ არ არის წარმატებული ინტერპრეტაციის გარანტია. აუცილებელია შენიშნულ მოვლენათა შორის კავშირების დამყარება და, უკვე ამ კავშირების გათვალისწინებით, — პროცესის კონტროლი.

ადამიანის გონი ასოციაციურ-მრავალპლანიანი, ექსტრალინეარული სისტემაა, რომელშიც ნებისმიერი დაკონკრეტება მხოლოდ კონტექსტშია შესაძლებელი, რადგან ექსტრალინეარიზმი არა მარტო ანაწევრებს მოლიანს, არამედ კავშირებს ადგენს მის შემადგენელ ნაწილებს შორის. სტრუქტურულობის თვით იდეა გულისხმობს

ნოდარ გაბუნიას კედაგოგოური სისტემა*

ლიკა ასათიანი

მთლიანის სხვადასხვა ნაწილებს შორის ინტერაქტიულობას. ნებისმიერი სახის ახალი ცოდნის მიღებაც ერთგვაროვან ინფორმაციითა შორის ასეთ შეკავშირებებს ემყარება, რადგან მათ გარეშე მიღებული ინფორმაცია ცოდნად ვერ გარდაიქმნება. თვით მუსიკაც ამავე — სხვადასხვა მასშტაბებში მთლიანის შემადგენელ ნაწილებს შორის ურთიერთკავშირების დამყარების პრინციპით სარგებლობს. პ. ლინდსეისა და დ. ნორმანის წიგნში — „ადამიანის მიერ ინფორმაციის ვადამუშავება“ — ნათქვამია: „სწავლის პროცესში ათვისებული ახალი ინფორმაცია დამახსოვრების სისტემაში უკვე არსებულ გააზრებულ სტრუქტურებს ემატება. მოსწავლე იმ ამოცანის წინაშე დგას, რომ გამოარკვიოს პირობები, რომლებიც მასზე ზემოქმედებენ და სათანადო სახით ჩაწეროს ისინი“.

არ არის გამორიცხული, რომ მეტსიყვრება არა იმდენად ამოცანის მიღებულ პასუხს ინახავდეს, რამდენადაც მისი ამოხსნის პროცედურასა და სტრატეგიას. ამიტომაც, რომ რაც უნდა კარგად შეითვისოს მოწაფემ ერთი ნაწარმოებიდან მიღებული ცოდნა, თუ ის მხოლოდ „დაზუთხვაში“ გამოიხატა და არ დაუკავშირდა მასში უკვე არსებულ გამოცდილებას, მასწავლებელს დიდი პრობლემები ექნება — მას გაუთავებლად მოუწევს ერთი და იგივეს გაიმეორება. მოსწავლეს კი გარანტი-

რებული აქვს დილექტანტად (საუკეთესო შემთხვევაში, კვალიფიცირებულ დილექტანტად) დარჩენა. ბატონი ნოდარი გამუდმებით ებრძვის ამ საშიშროებას და იმეორებს: **ნუ მეცადინებო უფრო ჩქარა, ვიდრე ფიქრობ; ეს დაზუთხავა.**

ნაწარმოების შესწავლის პროცესი ერთგვარი ავტოფსიქონალიზია. შემსრულებელი, ნაწარმოებიდან გამომდინარე, ერთობ უცნაური „პიპნოზით“ აღვიძებს საკუთარ არაცნობიერს და ბგერისადმი მგრძობელობაზე დამყარებული ჩვენთვის უცნობი მექანიზმის წყალობით აცოცხლებს მას — კონკრეტულ შემთხვევაში აფლერებულ მუსიკად გარდაქმნის. მუსიკალური ნაწარმოების შესწავლა, საშემსრულებლო გეგმის ჩამოყალიბება, ემოციებისა და აზრების შერწყმა-დაკავშირებას, მათ კომბინაციებად დალაგებას გულისხმობს და როგორც ნებისმიერი ძიებითი პროცესი, არ განეკუთვნება განყენებული აზროვნების სფეროს. კომბინირებაზე დაფუძნებული ხელშეუხებელი კონსტრუქციის აგების ეს პროცედურა გამუდმებულ მივწებუბთან არის დაკავშირებული და უშუალოდაა. დამოკიდებული პიროვნების გაცნობიერებულ თუ გაუცნობიერებულ ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, რის გამოც ის უსასრულოა. ახლის აღმოჩენა ყოველთვის შესაძლებელია, თუნდაც, უკვე მრავალჯერ დაკრულ ნაწარმოებში, ამიტომ ის, ვინც ძიებას სახარულ პროცესად მიიჩნევს, ცუდი მკვლევარია, მით უმეტეს, თუ ძიებითი პროცესი ისეთ არანავთიერ მოვლენებს უკავშირდება,

* დასაწყისი იხ. ჟღნაღი „ხედივება“ №1-2, 2001 წ.

როგორცაც სამეცნიერო ინტერპრეტაციის ჩამოყალიბება ითვალისწინებს.

ეს ფაქტი დიდ სირთულეებს შექმნიდა და ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესის დასრულება განუსორციელებელი მიზანი იქნებოდა, შემსრულებელს ქვეცნობიერის ჩვენთვის უცნობი მექანიზმი რომ არ აწვდიდეს კომპინაციათა ურცხვი სიმრავლიდან ვარიანტების პრივილეგირებულ, უფრო მცირე ჯგუფს, საიდანაც ამორჩევა უფრო ადვილია; შერჩევის ამ პროცესს საკმაოდ მარტივი — მასზე ემოციური რეაგირების წესი არეგულირებს.

ჩვენი საუკუნის ცნობილი ფრანგი მათემატიკოსი ჟაკ ადამარი თავის სადისკრტაციო ნაშრომში გამოკონების პროცესის ფსიქოლოგიის შესახებ წერს: „ნათელია, რომ მრავალრიცხოვანი შეთანხმებების გამოუმუშავების ეს საწყისი პროცესი შემოქმედების მხოლოდ სათავეა, მხოლოდ მისამზადებელი ეტაპი. შექმნა — ნიშნავს არა უსარგებლო შეთანხმებების განხილვას, არამედ მათგან მხოლოდ იმ სასარგებლოთა კვლევას, რომლებიც უმცირესობას შეადგენენ. აღმოჩენა — ესაა ამოცნობა, ამორჩევა“. იქვე ავტორს მოჰყავს პოლ გლორის სიტყვები: „გამოკონების პროცესში¹ ადამიანი ერთგვარად გარბეული წარმოვიდგება. მაშინ, როცა ერთი შეთანხმებების წარმოქმნითაა დაკავებული, მეორე მათგან სასურველს ირჩევს... ის, რასაც „გენიოსს“ უწოდებენ, უფრო მეტად მეორის დამსახურებაა, რომელიც შერჩევას აწარმოებს, ვიდრე იმისი, ვინც კომპინაციებს ვეთავაზობს“.

ინტერპრეტაციული ჩანაფიქრის აგების ეს კომპინაციური „თამაში“, როგორც აღვნიშნეთ, ბუნებრივად ეყრდნობა კონკრეტულ ნატურას, კონკრეტულ ტემპერამენტს, რომელმაც, შედარებითი შეფასების საფუძველზე, უნდა „აღიაროს“ არჩევანი მართებულობა და ამით შექმნას სხვადასხვაგვარი სიმბოლოების სახით დაფიქსირებული მუსიკალური აზრის მსმენელი-

სათვის მიწოდების საფუძველი. ინტერპრეტაცია მოზაიკაა, კალიდოსკოპია, რომლის გადათამაშებაც მხოლოდ გარკვეულ ჩარჩოს ფარგლებშია შესაძლებელი. ყველა ღირებული ინტერპრეტაციის დანიშნულებაა სწორად დაინახოს დაპირისპირებები და შეძლოს მათი გათლიანება. ეს პირობა სრულიად დამაკმაყოფილებლად შეიძლება მიგვეჩინა იმიპათიის, რომ შესრულება დამაჯერებელი იყოს, მაგრამ ამ პოლუსებს შორის ურცხვი შექ-ჩრდილია და რაც მეტადაა მათი სხვადასხვა კომპინაციები წარმოდგენილი, მით უფრო ღირებულია ინტერპრეტაცია.

მუსიკონი ასოციაციებით საზრდოობს

ის, რაც განცდების სახით კონსერვირდება ადამიანში, ქმნის მისეულ ღირებულებათა საფუძველს. რაც უფრო ღარიბია ამ მხრივ ადამიანი, მით უფრო ნაკლებია მასში პოტენციური ქმნადობის ენერჯაცა და მისი შემოქმედების კოეფიციენტიც, რადგან ასეთი ნიჭი მატერიალურს ავალეს სულიერის საკეთებელს. მუსიკოსის საზრდო ასოციაციებია. ამიტომ, რაც უფრო მცირედ და არასინტერესოდაა შეესებულე შემსრულებლის სულიერი Database, მით უფრო ღარიბია ასოციაციების ის ჯაჭვი, რომელსაც ინტერპრეტაცია „უჭირავს“, და ისეთი უდავოდ ფასეული თვისებების მოხმარების რადიუსიც, როგორცაა გამართული ტექნიკური აპარატი და პროფესიული ჩვევების ღიდი არსენალი — მით უფრო შეზღუდულია.

ინტერპრეტაცია განწყობილებათა ერთობლიობაა. განწყობილებას ასოციაცია წარმოქმნის. ასოციაციები კი მხოლოდ შემსრულებელში არსებული მთლიანი ცოდნის მარაგზე შენდება. ის არ ექვემდებარება გადაცემას, მაგრამ შემსრულებელს შეუძლია თავისი ასოციაცია მსმენელამდე მიიტანოს და შემდგომი ეტაპი მთლიანად მას „ჩააბაროს“. ამ პროცესში მსმენელის ჩართვის ხარისხი სწორედ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ზუსტად იქნა მოწოდებული ასოციაცია. შემოქმედლის გათვალისწინებით გასაკეტი ვახდება, თუ რატომ უმეორებს ბატონი ნოდარი ასე ხშირად თავის მოწაფებს: **გაპოდებოთ უნ-**

1 ადამარის ხსენებულ ნაშრომში „გამოკონება“ იწოდება ყოველგვარი ქმნის პროცესი არა მარტო ბუნებრივად, არამედ ხელოვნურად. მაგალიად: ბეჰოპოვენიის სიმფონია განიხილება, როგორც აღმოჩენა. — ლ. ა.)

და ცდილობდნენ, რომ ყოველი აზრი ადვილად გასაგები იყოს სხვისთვისაც. მან, ვინც წინასწარ არ იცის შენი განზრახვა, უნდა გაიგონოს ის შენს დაკრულში. ყოველი ახალი სიტყვა კი ახალი აზრია. ამიტომ შესრულებისას სულ დაკავებული უნდა იყო ამით. ამ მხრივ მსმენელზე ზრუნვა აუცილებელია.

შემსრულებელი თავის „მონაცემთა მანაში“ პოლოზს ტექსტში ფიქსირებულის გამოძახილს, მსმენელი კი — თავისაში. ამდენად, რაც უფრო ფართოა ადამიანის სულიერი თვალსაწიერი, მით მეტი წახნაგის დაფიქსირება-დაკავშირება შეუძლია მას. მასწავლებელს შეუძლია მოიპოვოს მოწაფისათვის აღმასი, დაანახვოს მას, თუ რა შეიძლება მისგან გამოვიდეს, ასწავლოს გარანდვის წესები, მაკრამ წახნაგების კეთება მხოლოდ მოწაფის საქმეა, ამში მას ვერაინ დაეხმარება. აღმასის ბრილიანტად გადაქცევა მხოლოდ შემსრულებელს შეუძლია.

ამასთან დაკავშირებით იბადება კითხვა: შესაძლებელია თუ არა ნაწარმოების ობიექტური ინტერპრეტაცია და არა დაკავშირების, არამედ გამოკონების, ასე ვთქვათ, პიპოთეტური ვნით? რამდენიც არ უნდა დავაკვირდეთ ნაწარმოების მხატვრულ სახეს, ძველია დავინახოთ რაიმე, ბუნდოვანი კონტურების გარდა.

შემსრულებელს ღიდ სანსახურს უწევს ინტუიცია. ხელოვნებაში შესაძლებელია იერძო ისიც კი, რაც უნიფიცირებული ცოდნის ფარგლებს მიღმაა, ვინაიდან ხელოვნება, როგორც ცნობილია, მოკლებულია ობიექტურობას. ისეთი, თითქოსდა მკაფიო ცნებებიც კი, როგორცაა მეტრი ან პულსი, მხოლოდ გარკვეულწილად შეიძლება იყოს ობიექტური. ბგერის სიმადლის ჩვენი აპერცეფციაც არ არის ერთგვაროვანი, რიტმზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ის, რაც უსასრულო განსხვავებებსა და ნაირფეროვნებას ქმნის, პირველ რიგში რიტმია, დროის კრძნობაა. ამან მისცა პანს ფონ ბიულოვს სახარების პერიფრაზირების საფუძველი, „ჯერ იყო რიტმი“-ო. და არ არის გამორიცხული, რომ მართალი იყო, რადგან მოძრაობა — ეს არის რიტმი, სიტყვის საფუძველიც მოძრაობაა. თანაბარზომიერი მხოლოდ ერთი რიტმი არსე-

ზობს — მეტრონომიულ გრძლიობათა რიტმის ყველა სხვა სახეობა სუბიექტურია, ასევე გარკვეულწილად, ბგერის სიმადლისაც და სხვა მუსიკალურ-გამომსახველობით ელემენტებსაც ზონური ბუნება აქვთ, ისინი გარკვეულ ზონაში არიან ლოკალიზებული და ზუსტი წერტილი არ გააჩნიათ.

რამდენად ადამიანი უკრავს ფორტპიანოზე, ისინი იმდენად ბგერით კი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რამდენადაც რიტმით. დრო ადამიანის აზროვნებაშიც მეთხვე განზომილებაა. მისი აზრები დროში ვითარდება; ჩვენ ადამიანს რიტმით, უფრო სწორად, არიტმით ვცნობთ. ადამიანის სახე, მისი თავისებურება სწორედ მისთვის დამახასიათებელ არიტმიაში გამოვლინდება. წარმოსახვითი, იდეალურად თანაბარი რიტმი, როცა დროის ყველა მონაკვეთი ერთმანეთის ტოლია, არის ერთი — მეტრონომიულ გრძლიობათა.

დანარჩენი უთვალავი ამ თანაბარი რიტმის დარღვევაა. ამ უთანაბრობაში, ამ არიტმიაში ვლინდება ადამიანის ბუნება. ეს კიდევ უფრო მდიდარი შესაძლებლობებია, ვიდრე თითის ანაბეჭდა. არიტმია კიდევ უფრო არ მეორდება. მასში შეფარდების განუსაზღვრელი რაოდენობაა. სწორედ ამ არიტმის წყალობით ხდება შესაძლებელი ამდენი შემსრულებლის თანაბრებობა.

მუსიკალური ენის შესახებ

სანოტო ტექსტი მაღალგანვითარებულ სისტემას წარმოადგენს, და ბუნებრივია, გარკვეულ წესებს ემორჩილება. მუსიკალური ნიშნების არამდგრადი ბუნების გამო, ცნების „მუსიკალური ენა“ სამეცნიერო სტატუსი ვერც ბოლომდე გაურკვეველია და ხშირად ისეთივე მეტაფორული მნიშვნელობით გამოიყენება, როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში. ბ. იაგორსკის, ბ. ასაფიევის, ა. ლუნარჩარსკისა თუ სხვათა იდეები ინტონაციის თეორიასთან ისეთი ცნებების დაქვემდებარებისა, როგორცაა: „მუსიკალური ენის გრამატიკა“, „მუსიკალური მეტყველების პოეტიკა“ და ა. შ., ვფიქრობ, ვერასოდეს იქნება ადეკვატურად განმარტებული, ვინაიდან ძველია მათი კონკრეტისაცია.

აზრის გადმოსაცემად შექმნილი სიმბოლოების სპეციფიკური ერთობლიობის გარდა, რომელიც მუსიკის ჩაწერისა და წაკითხვის საფუძველს ქმნის, მუსიკალურ ტექსტში მრავლად გვხვდება სხვა კატეგორიის სიმბოლოებიც: ორი კონტრასტული თემა უკვე სიმბოლოა. უფრო კონკრეტული სიმბოლიკა აქვთ ლაიტთემებსა და თემა-მონოგრამებს, თვით ცალკეული ნოტიც კი, შეიძლება სიმბოლოდ ჩაითვალოს, ვინაიდან აქვთ რეგისას იგი უშუალოდ მიანიშნებს შინაარსზე და ა. შ. ნაწარმოებში ისეთი სიმბოლოებიც შეიძლება იყოს, რომელიც გაუცნობიერებლადაა გამოყენებული კომპოზიტორის მიერ. ისინი შემსრულებელმაც ასევე გაუცნობიერებლად შეიძლება მიაწოდოს მსმენელს. მეორეს მხრივ, სიმბოლოების ძიება ყველგან და ყველადღერში შეიძლება აბსურდამდე მივიდეს, თუ ნებისმიერ ორ მოვლენას შორის მოინდომებთ აზრობრივი კავშირების დადევნას.

მუსიკალური მეტყველებისათვის საჭირო სიმბოლოების კრებული, ვერბალურ ენასთან შედარებით, პირობითობის ძალიან დიდ წილს შეიცავს. თეორიული ენათმეცნიერების ფუძემდებელი ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი ამტკიცებს, რომ „ენა არის აზრის შემქმნელი ორგანო“, თუმცა დღეს უკვე საკამათო აღარაა ის ფაქტი, რომ აზრი დანაწევრებულ მეტყველებამდე მხოლოდ ბოლო სტადიაში აღწევს. შესაძლოა, ჩვენ ვაფიქსირებთ აზრს მხოლოდ ამ ბოლო ეტაპზე, მაგრამ აზრი არ იწყებს არსებობას იმის მიხედვით, თუ რა ეტაპზე მოხდა მისი გაცნობიერებული დაფიქსირება.

„მე მუდამ იმ შეხედულების წინააღმდეგი ვიყავი, რომელიც ნაწარმოებს მუსიკალურ ენაზე გამოთქმულ ტრანსცენდენტურ იდეად განიხილავს. ეს შეხედულება იმ აბსურდული ცრურწმენიდან მომდინარეობს, რომელსაც მიაჩნია, რომ კომპოზიტორს შევრძენებდა და მუსიკალურ ნოტაციას შორის ზუსტი კორელაციური დამოკიდებულებების სისტემა არსებობს... ნაწარმოები მართლაც კომპოზიტორის გრძნობის ხორცშესხმას წარმოადგენს, და ამდენად შეიძლება განიხილებოდეს როგორც მათი გამოხატულება, თუმცა კომ-

პოზიტორი ამას შეგნებულად არ სჩადის.“ — მიიხვედა იგორ სტრავინსკი.
ფიქრი და შინაგანი მსჯელობა სხვადასხვა პროცესებია. ნებისმიერი სიმბოლო კი მხოლოდ გამოხატვის საშუალებას წარმოადგენს. აზრი შეიძლება სხვადასხვა სახის სიმბოლოებით ითარგმნოს — სიტყვებით, მუსიკალური ფრაზებით, ფერებით, ფორმებით და ა. შ. — ცხადია, მეტ-ნაკლები კონკრეტულობით. პარადოქსია, მაგრამ ადამიანი არათუ ადვილად ევსება სიმბოლოებს, არამედ მოთხოვნილებაც კი გააჩნია და ეს პროცესი ყოველთვის „პოლიფონიურია“ — მრავალ შრედ მიმდინარეობს. ლოგიკის კანონები ერთია მუსიკის, ბიოლოგიის, მათემატიკისა და სხვათათვის, ვინაიდან ყოველივე ამით ადამიანია დაკავებული. მაგალითად, ყველასათვის კარგად ნაცნობი მიზიდულობის კანონი მუსიკაშიც მოქმედებს: ერთმანეთისაგან რაც უფრო შორს არიან განლაგებული ბგერები, მით უფრო ნაკლებად მიეზიდებიან ისინი ერთმანეთს, და პირიქით, — რაც უფრო ახლოს მდებარეობენ, მით უფრო მეტად მიეზიდებიან ერთმანეთს. განსხვავება მხოლოდ მასალის სპეციფიკაშია. სამუსიკო მეტყველება, არსებითად განსხვავდება სხვა ენებისაგან, მაგრამ მუსიკის, ფერწერის, არქიტექტურული აზროვნების უკან დგას ადამიანის ცნობიერება. ეს არის ის, რაც ყველა ამ მოვლენას ფენომენტა ერთ კატეგორიაში აქცევს, რაც მათ ანათესავენს — რომ ყველადღერის უკან ადამიანის დანაწევრებული აზროვნებაა და ისლა დაგვრჩენია, როცა ვეცნობით ახალ ხელოვნებას, ვავიგოთ, როგორ მიესადაგება ყველასათვის საერთო ეს ლოგიკა გამოხატვის საშუალებებს — ფერებს, პერსპექტივას, ბგერას და ა. შ.

დამოკიდებულება სანოტო ტექსტისადმი

ნაწარმოების შესწავლის პროცესში გამოყენებული კონკრეტული წესები, ხერხები თუ საშუალებები თვით ნაწარმოების ბუნებით არის ნაკარნახევი, თუმცა ნებისმიერი სახის ამოცანის ამოხსნის ზოგადი კანონზომიერებების სტრუქტურა ყოველთვის ერთნაირია: მას შლიან უფ-



რო მარტივ ქვეამოცანებად, და ყოველი ქვეამოცანის პასუხის მიღების შემთხვევაში გადადიან კათოვითნობიერების მოძღვენო ეტაპზე. შემდეგ ქმნიან კომბინაციებს და პოულობენ (ან ვერ პოულობენ, თუ შეცდომა იქნა დაშვებული) პასუხს. ინტერპრეტატორიც ცდილობს ჯერ დაინახოს, და შემდგომ, ისე განავითაროს მოვლენები, რომ სწორი პასუხი უიღოს. ყოველივე ამისათვის, რა თქმა უნდა, გარკვეული წინაპირობაა საჭირო. ახალი ნაწარმოების შესწავლის პროცესი უნდა გავიზროთ როგორც კონკრეტულ მოცემულობამდე დაყვანილი ერთ-ერთი იმ კრიზისთავანი, როცა გონება ყველა შესაძლებლობას თავს უყრის მიზნის დასახად. ახალი ნაწარმოები არის ამოცანა, რომლისთვისაც მიუღებელია ზოგადი ტექნოლოგია. თავიდანვე აბსოლუტურად უნდა გამოირიცხოს შემდგომ ეტაპზე ავტომატურად, გაუაზრებლად „გადარბენა“.

ნაწარმოების გარჩევის წინ ჩვენ გარკვეული ვერსია გაგვჩნია — დავარქვათ მას სამუშაო ვერსია — იმისა, თუ რას წარმოადგენს ნაწარმოები. სამუშაო ვერსიის შესახებ წარმოდგენას გვიქმნის ნაწარმოების გრაფიკული გამოსახულება, ტონალობა, საკომპოზიტორი ფორმა, მეტრი, ფაქტურა და ა. შ., რომლებიც შეიცავენ ინფორმაციას მუსიკის ქვეტექსტის შესახებ. სმირ შემთხვევაში ეს ამ ნაწარმოების არაერთგზის მოსმენის შედეგად ჩვენს მესხიერებაში დარჩენილი ანარქელია. საწყისი შთაბეჭდილების შესაქმნელად უადრესად მნიშვნელოვანია, სტუდენტზე დამიწვევით ფლობდეს ფურცლიდან კითხვის ტექნიკას და მხოლოდ საკუთარ თავს მიენდოს ამ ეტაპზე. ვიდრე მეცადინეობას შეუდგები, ჯერ წარმოიდგინე, რა გინდა; დაუსვი შენ თავს კითხვა: რა არის ეს? გარაკვიე, თუ რასთანა გაქვს საქმე, და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდექი მეცადინეობას.

დეტალებს, რომლებიც გვიყალიბებენ გარკვეულ წინასწარ წარმოდგენას შესასრულებელი ნაწარმოების მიმართ, გამოცდილება და ინტუიცია გვკარნახობს. მიუხედავად მისი ბუნდოვანებისა, სამუშაო ვერსია მთელი შემდგომი პროცესის მნიშვნელოვანი ფუნდამენტია. ეს ის მოცემუ-

ლობაა, რომლის მიხედვითაც შემსრულებელი იწყებს „ველოსიპედის გამოგონებას“.

მეცადინეობის დროს ძლიერი კონტრაქციის გარეშე მოცემულობის დასახვა, ამოცანის პირობის ამოცნობა ზოგჯერ ძალიან ჭირს. ამოცანას კი შემსრულებელი მხოლოდ მაშინ ამოხსნის, თუ ყველა ელემენტს, და მერე უკვე მათ კომბინაციებს თავის ფუნქციას მიაინიჭებს. ინტერპრეტატორი არ შეიძლება პირობითი რეფლექსებით ხელმძღვანელობდეს. მან მოტორიკა სრულებით უნდა გამოირიცხოს და სასურველი ჟღერადობის შინაგანი მოთხოვნილება დაუკმაყოფილებელი არასოდეს დატოვოს. ეს ფაქტორი საშემსრულებლო ხელოვნებაში ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან ადამიანების უდიდესი უმრავლესობა სტანდარტს იმ უზრალო ფაქტის გამო ექვემდებარება, რომ სტერეოტიპი თავისთავად აპრობირებულია და სწორი. შესაბამისად, სტანდარტს მასწავლებელიც დაექვემდებარება, თუ ის ამავე დროს დიდი მუსიკოსიც არ არის. ეს კი დიდი იშვიათობაა. ნოდარ გაბუნიას შემოქმედებითი პიროვნების სახით სწორედ ამგვარ გამოწაკლისთან გვაქვს საქმე. მას შეიძლება უამრავი ინტერპრეტაცია ჰქონდეს ამა თუ იმ ნაწარმოებისა, მაგრამ მათგან რომელიმეს კი არ სთავაზობს შემსრულებელს, არამედ არკვევს თუ საით უმიზნებს მოწაფე, და ამის განსხორციელებაში ესმარება. ამისათვის მოსწავლეს ჯერ უქმამს განუმარტავს და მხოლოდ ამის შემდეგ ანიჭებს თავისუფლებას. სხვა, ზემოთ ჩამოთვლილ ფაქტორებთან ერთად, ეს უკანასკნელიც გაბუნიას პედაგოგიური სკოლის კიდევ ერთი განმსაზღვრელი, ფუნდამენტური მნიშვნელობის მატარებელი ფაქტორია.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ავტორისეული მიზნითებები მხოლოდ მინიშნებებია და არა აბსოლუტური სიდიდე, გასაგები გახდება პროფესორ ნოდარ გაბუნიას მიდგომა მათდამი: ტექსტის სწორად და არასწორად წაკითხვა არ არსებობს. არსებობს ტექსტში უფრო ღრმად წვდომა. მისი მოთხოვნები ავტორისეული ტექსტის დაცვის სიზუსტესთან დაკავშირებით არასოდეს გადადის პედანტურობაში. მაგალითად, ის შეიძლება არ დაეთანხმოს თვით

ბეთოვენის აღნიშვნას სანგრძლივი პედლის შესახებ, თუ სტუდენტი ვერ საკმარისად კარგად ვერ ფლობს პედალირების ტექნიკას და თუკი ეს მუსიკის ხასიათს პრინციპულად არ შეცვლის. ის არასოდეს ეძებს ურტექსტს, ვინაიდან რედაქტორის რემარკები მას ხელს არ უშლის ორიგინალის გამოცალკეებაში.

სანოტო რემარკები ზოგჯერ განუხორციელებელი მოთხოვნებია. შუმანის *ფ-მoll სონატაში il piu presto possibile*-ს მოსდევს *ancora piu presto*². კლავესინის-სტებთან შეიძლება შეგვხვდეთ *Dolce*⁴ ან *Cantabile*⁵. რედაქტირებული გამოცემები ხშირად ძალიან პრინციპული საკითხების, მაგალითად, მელიზმატიკის განმარტებებში ან პედლის აღნიშვნებში განსხვავებებიან ერთმანეთისაგან. მით უმეტეს სწორი არ იქნებოდა აპლიკატურული აღნიშვნების ასო-ასო შეფასება, რადგან ხელისა და თითების აგებულება ინდივიდუალური საკითხია. ნოდარ გაბუნია ბუნებრივი გზით ავითარებს მოწაფეში ნაწარმოების ტექსტში განხორციელებულ ავტორისეულ ზრახვათა ხედვისა და პატივისცემის უნარს და „მიკროსკოპით“ არასოდეს ათვალერებს ავტორისეული შტრიხების, დინამიკური ნიუანსებისა თუ პედლის გამოყენების სიზუსტეს. მითუმეტეს, რომ რიგი საშემსრულებლო სერებისა შესაძლოა აკუსტიკური გარემოს მიხედვით შეიცვალოს. კ. მარტინსენის წიგნში — „ინდივიდუალური საფორტეპიანო ტექნიკა“ — ნათქვამია: „მრავალი დაკვირვების საფუძველზე შეიძლება დავადგინოთ შემდეგი: ის, რასაც დიდი შემსრულებლები პედალიზაციის თვალსაზრისით შემოქმედებითი აქტის პროცესში ქმნიან, მხოლოდ მინიმალურად ემთხვევა მათსავე აღნიშვნებს ინსტრუქციულ გამოცემებში“. როცა ერთი მუსიკალური აზრი დამთავრდა და ახლა მისგან მკაფიოდ განსხვავებული უნდა თქვა, ნუ ვეშინია მის წინ შეყოვნება. რა მნიშვნელობა აქვს, ავტორმა მიუთითა თუ არა,

2. *il piu presto possibile* — რაც შეიძლება სწრაფად.

3. *ancora piu presto* — კიდევ უფრო სწრაფად.

4. *Dolce* — ბუკ. ტკბილად; მღერადად.

5. *Cantabile* — მღერადად.

ჩვენ უფრო ძლიერი კანონები ვგამოირჩევებს. რედაქტორის რემარკებზე მალა მუსიკა, ინტონაციის ბუნება დგას ინტონაციას კი ნუ მისდევ, ყურადღებით უყურე ნოტებს და ინტონაციას უსმინე. ქუჩაში შეუნიშანზე წითელი ანთია და მილიციელი კი, რომელიც იქვე დგას, გეუბნება, გაიარე; რომელს დაუჯერებ? — მილიციელს. აქაც კადანისი მოთხოვნები უფრო ძლიერია. არასწორი ჟღერადობის ბგერა ყურს ისევე უნდა გტკენდეს, როგორც რეალურად არასწორი სიმძლის ბგერა.

მუსიკალური ტექსტისადმი ასეთი მიდგომა სტუდენტს მხატვრულ ალღოს უვითარებს და ასწავლის, თუ როგორ დაუქვემდებაროს გამომსახველობითი ხერხები საბოლოო შედეგს — იმ მუსიკას, რომელიც მას წარმოუდგენია. ხერხები და საშუალებები ხომ მხოლოდ „ხელსაწყოებია“, რომლებიც შესრულების პროცესში არ უნდა ჩანდეს. მათი შერჩევა ვერ იქნება გაცნობიერებული ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში. არსენალიდან მათი ამორჩევა ხშირად ავტომატურად ხდება. მაგრამ, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ ეტაპისათვის, მოწაფის ვემოვნება ისეთ „წმენდას“ განიცდის, რომ მის მიერ საკომპოზიტორო სტილის შეგრძნება, შემოქმედებითი ინტუიცია თითქმის შეუმცდარი ხდება და ის არ ცდილობს საკუთარი თავის წარმოჩენას კომპოზიტორის ინდივიდუალობის დათრგუნვის სარჯზე.

შემსრულებელს უნდა შეეძლოს არ დაინდოს საკუთარი აზრი, თუ ის მუსიკას ეწინააღმდეგება. მხატვრული ბირობითობა არ უნდა იცვლიდეს სახეს შემსრულებლის „მე“-ს გავლენით. აუღერებული ინტერპრეტაციის ღირებულებას სწორედ ამ ორი „მე“-ს — კომპოზიტორისა და შემსრულებლის — პარმონიული თანაარსებობა განსაზღვრავს. გამართულ შესრულებაში კველადფერი იმ კანონებს უნდა ექვემდებარებოდეს, რომლებსაც თვით მუსიკა ადგენს და საკუთარი პერსონის (მოწაფურ ასაკში ხშირად არასწორად შეფასებული პერსონისა) უპირველესად წარმოჩენის სურვილიც (რომელმაც, სხვათა შორის, შეიძლება საკუთარი პროფესიული ნაკლოვანებების პროპაგანდისტად გადააქციოს იგი) აღარ იარსებებს.



ზემოთ ითქვა, რომ სანოტო ჩანაწერი-ში ყველაფერი ვერ იქნება შედმიწვენიო განმარტებული, მაგრამ ის, რაც დაფიქსირებულია მუსიკალურ ტექსტში, არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. გრაფიკული ინფორმაცია, რომელსაც სანოტო ჩანაწერი გვაწვდის, ანუ წმინდა ვიზუალური ფუნქცია ამ პროცესში, უაღრესად მნიშვნელოვანია და ნოტებში ფიქსირების ტრადიციის აშკარა არასრულფასოვნების ბიუნდავად, დაკვირვებელი შემსრულებელი უმალ მიაკვლევს მასში მუსიკის შინაარსის არაერთ გასაღებს. ალტერაციის ნიშნები მაჟორ-მინორულ სისტემაში მხატვრულ გამომსახველობაზე მიუთითებენ, სი ღულბემოლის ნაცვლად ლა ბეკარი მინიშნებაა დაპირისპირებაზე, ეს უნდა დაინახო და შესაბამისი გამოხატვა მოუძებნო. მე გთავაზობ შტრიხს — non legato.

კომპოზიტორის ჩანაწერის პატივისცემა, მისი შეძლებისდაგვარად სწორად შეფასება შემსრულებლის მოვალეობაა, რის განსასორციელებლადც მას „იარაღებად“ უნდა გააჩნდეს პიანისტური ჩეევები. ამისათვის კი ზუსტი ცოდნა, გავაფული ხელი, გამჭრიახი გონება, ინტუიცია და მდიდარი ფანტაზიაა საჭირო და არა მეოცნებეობა და ფანტაზიორობა. სანოტო ტექსტთან მიმართებაში ყოველგვარი თვითმოქმედება შეიძლება სერიოზული მუხრუჭი გამოდგეს მუსიკოსად ჩამოყალიბების გზაზე.

ცდომილებაში მუსიკალური კოდის გაშიფრის პროცესში

უესაძლებელია თუ არა გრძობის დაოფა შემადგენელ ნაწილებად, მუსიკის ქექმნის პროცესში არსებული ემოციური მდგომარეობის დანაწევრება? და წაკითხვის პროცესში იმ მწირი და მოუხელთებელი მასალიდან, პრინციპში, ჩონჩხიდან, რისი დაფიქსირებაც მოხერხდა. როგორ ხდება საწყისი ემოციური მდგომარეობის „რეანიმაცია“, რა მექანიზმი მუშაობს ამ დროს შემსრულებლის ფსიქიკაში? რამდენადაა შესაძლებელი კომპოზიტორის მიერ დანაწევრებული მთლიანობის ყველა ნაწილის აღდგენა?

განვიხილოთ კომპოზიტორის მიერ თავისივე ნაწარმოების შესრულების მუშაობით. თანამედროვე კომპოზიტორები როგორც წესი, არ იწონებენ თანამედროვე პიანისტების მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციებს და ხშირად საკუთარ საშემსრულებლო ვარიანტებს სთავაზობენ მათ. ეს ფაქტი ხომ არ იძლევა საბაზს ვივარაუდოთ, რომ ასევე აუცილებლად დაიწუნებდნენ ჩვენს ინტერპრეტაციებს მოცარტი, ბეთჰოვენი, შოპენი?

სტრუქტურის დროს ხშირად მიხდებოდა ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულება. ამდენად, საკუთარი გამოცდილებით ვიცი, რომ მათ, ძალიან ხშირად, სურდათ ჩემს ინტერპრეტაციაში საკუთარი უშუალო შემოქმედებითი იმპულსების ანარეკლი მოესმინათ. ამასთან, თავიანთი მოთხოვნების დასაბუთებას ხშირად საკმაოდ ბუნდოვანი არგუმენტებით ცდილობდნენ. შემსრულებლებისადმი ასეთმა უნდობლობამ გამოიწვია ალბათ, XX ს-ის მუსიკალურ რეპერტუარში ისეთი რემარკების მომრავლება, როგორცაა non crescendo non accelerando, რომლებიც აღნიშნა: საერთოდ არ საჭიროებენ. გაზრთა „Times“-მა სტრავინსკის დირიჟორობით შესრულებულ მისივე Canticum Sacrum-ს ელიოტის ერთსახელიანი ნაწარმოების ანალოგიით „მკვლელობა ტამარში“ უწოდა, რამაც კომპოზიტორის — ამ შემთხვევაში დირიჟორის — გულსწყრომა გამოიწვია: საიდან უნდა სცოდნოდა „Times“-ს, ან სხვა ვინმეს, კარგად ვიდრიჟორე თუ არა მხოლოდ ჩემთვის ნაცნობი მუსიკაო?

ანალოგიური რამ ხელოვნების ყველა იმ დარგში შეიძლება შევნიშნოთ, რომელიც კვლავწარმოებას გულისხმობს: პოეტებს ყოველთვის უჭირთ საკუთარი ლექსების მხატვრულად სრულყოფილად კითხვა, ასეთივე ნიშნით დიამეტრულად შეიძლება განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან რეჟისორისა და დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი სცენები. — იმიტომ ხომ არაა, რომ ავტორის შინაგანი მზერა ყოველთვის კონკრეტულადაა პროექტირებული უშუალოდ იმ იმპულსებზე, რომელმაც მათსავე ცნობიერებაში დაბადა ესა თუ ის იდეა? გამოდის, რომ შემსრულებლობა-

ში ზუსტი პროექცია კონკრეტულ იმპულსზე წარუმატებლობის გარანტია ყოფილა... ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ არ არის აუცილებელი, ხელოვნების ნიმუშის საზეიმო და ამბულგებულ შემოქმედებას შემოქმედებითი იმპულსიც ანალოგიური ჰქონდეს. დასაწვებია ცდომილება კოდირებულსა და გაშიფრულს შორის. თუმცა, ასეთი „აცილება“ კომპოზიტორისა და შემსრულებლის სულიერ იმპულსებს შორის არ გვევლინება ინტერპრეტაციის აუცილებელი მარცხის გარანტიად. შეუძლებელია შემსრულებელი ან მსმენელი იმავეს განიცდიდეს, რასაც კომპოზიტორი. ნაწარმოებს ყველა საკუთარი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მიხედვით აღიქვამს, რის გამოც ერთი და იგივე შესრულება სხვადასხვა მსმენელში შესაძლოა განსხვავებულ ემოციებს იწვევდეს. იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენად შეესაბამება ერთმანეთს იმპულსი და შედეგი, ბატონ ნოდარს ცნობილი მაგალითი მოჰყავს: **შოპენმა სამგლოვიარო მარში წვეულებასზე სუპრობის, თამაშის დროს დაწერა. მართალია, ფორტპიანოს ის სახუმაროდ მიუჯდა, მაგრამ მუსიკის შეთხზვის დროს გულწრფელი იყო.**

პროფესიული ცოდნის მარაგი იმის საწინდარია, რომ შემსრულებელი ჩაწევდეს ავტორისეულ ჩანაფიქრს ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, განზოგადებულ კატეგორიებს დაუქვემდებაროს იგი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა მაგალითი კომპოზიტორ-შემსრულებლებისა, რომლებიც საკუთარი უშუალო იმპულსების აბსტრაქტიზებას სწორედ საშემსრულებლო პროფესიონალიზმის მეშვეობით ახორციელებენ. ასეთ შემთხვევებში მათ ცნობიერებაში აქცენტი გადანაცვლებს კომპოზიტორიდან შემსრულებელზე. ამ ფსიქოლოგიური რაკურსის შეცვლას მნიშვნელოვანწილად ისიც უწყობს ხელს, რომ ინტერპრეტაციული მოდელის ჩამოყალიბებისა და დახვეწის პერიოდში (სინამდვილეში ეს პროცესი შეიძლება ბევრად უფრო ხანგრძლივი იყოს, ვიდრე გვეჩვენება) შემსრულებელში მიმდინარე პროცესების გამოამჟღავნება თვით მისთვისაც შეუძლებელია. თუმცა, ამ მიმართული დინების შემადგენელ და თანამდევ

ცალკეულ პროცესთა დახასიათება შესაძლებელიცაა და საჭიროც. ანალიზი და სინთეზი ერთი და იმავე მოვლენის ორი სხვადასხვა მხარეა არა მარტო შემსრულებლობაში. ისინი ერთმანეთს მიჰყვებიან. ეს არ არის ის ორი პროცესი, რომლებიც ცალ-ცალკე უნდა მიემართებოდეს დასასრულსაქენ. ისინი ხშირად ენაცვლებიან ერთმანეთს. მაგალითად შემიძლია მოვიყვანო მხატვარი, რომელიც უახლოვდება ტილოს და ცალკეულ დეტალებზე ამხვილებს ყურადღებას. ეს ანალიტიკური პროცესია. მეივე ის სცილდება სურათს და საერთო ხედს ჭვრეტს. ეს უკვე სინთეზია, იგივე შეიძლება ითქვას შემსრულებელზეც. მუსიკა გარკვეულ გრძნობებს შთაგვაგონებს და შემსრულებელი მათ „იქერს“, თუ აქვს ეს გრძნობები, და მიუსადაგებს მუსიკას. ეს ძალიან რთული პროცესია, რომლის ბოლომდე შეცნობა შეუძლებელია, — მაშინ ხომ ხელოვნების საიდუმლოს ფარდა აეხდებოდა. ეს ღვთიური საიდუმლოა — ჩვენ არ ვიცით, რასა ვიქმთ. ვცდილობთ, გრძნობა, რომელსაც მუსიკა იწვევს, იმ ჯინივით დაევიჭიროთ, რომელიც გვსურს ბოთლში მოვამწყვდიოთ და როცა მოინდომებთ, გამოვუშვათ ბოთლიდან. ასე ვცდილობთ, ვეძებთ რაღაც პარამეტრებს. ეს ძიება ანალიტიკური პროცესია. ამ პარამეტრებისათვის საერთო სტრუქტურაში, საშემსრულებლო გეგმაში ვპოულობთ ადგილს და ვიცით მისი ადგილსამყოფელი. ეს ყველა ცალკეულ კომპონენტზე ვრცელდება. საშემსრულებლო რეჟიმში კი ყველაფერი ისევ ერთიანდება.

სენაზე ანალიტიკური ელემენტები აბსოლუტურად გამოირცხვლია. უფრო მეტიც, საინფათოც კია. ის შეფერხებები, დამუხრუჭებები, რომელსაც გონება იწვევს, აჩნელებს შესრულების პროცესს. საკმარისია შემსრულებელი ანალიზს შეუდგეს ან რაიმეზე დაფიქრდეს, რომ მაშინვე ეს აწყობილი დინება შეჩერდება. სცენის შიშის ერთ-ერთი მიზეზიც სწორედ ესაა. სცენაზე მთვარეულივით რომ შეიძლებოდადეს ყოფნა, მაშინ სცენის შიში არ იარსებებდა. გონების განსაკუთრებულ მდგომარეობაში მყოფი მთვარეული ხომ საოცრებებს ჩადის.



სტენის შიშის გამოპყვევი ხსენებული მი-
ზეზის გარდა, შემსრულებელს უამრავმა,
ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ფაქტორმა
შეიძლება შეუშალოს ხელი ან პირიქით, --
ხელი შეუწყოს. კონცერტანტი სტენაზე
მოზაადებული გამოდის, მან „სიტყვა“
უკვე მოამზადა და ამ ეტაპზე მნიშვნელო-
ვანია ის, თუ რამდენად სწორად გაუგებს
მსმენელი. როცა შემსრულებელი გრძობს,
რომ შიშის და დარბაზის პული შეუთავსე-
ბულა, ის თვითონ „აჩერებს“ საკუთარ
თავს, რომ მისი ნაფიქრი, ნაწყობები, გა-
ნცდილი არ იქცეს ხმად მღაღადებლისა
უღაღანოსა შინა. არ არსებობს დიდი ხე-
ლოვანი, რომელსაც სიტუაციისადმი მსგა-
ვის უნდობლობა არ განუცდია.

ინტუიცი და ლოგიკა
კომპინირების პროცესში

ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესის სტა-
ნდარტული სქემა სონატურ Allegro-ს
მოგვაგონებს: პირველი ეტაპი — გაცნობა,
მეორე — შესწავლა, ნაწილ-ნაწილ დამუ-
შავება, და შეიძლება იყოს მესამე ეტაპი
— მესრულება. რა არის ამ პროცესში პი-
რველადი, გაცნობიერებული, და რა მი-
ღწევა ინტუიციით?

მუსიკალურ მასალაში კოდირებულის
აშორება მნიშვნელოვანწილად ინტუიციას
ემყარება, რომელიც ხელოვნებაში ზოგჯერ
მტკიცედ დასაბუთებულ რწმენაზე უფრო
ზუსტრ შეიძლება აღმოჩნდეს. აქ კეშმარი-
ტების მიგნება მხოლოდ ადლოთი შეიძლე-
ბა და თუ მხედველობაში არ მივიღებთ
შემსრულებელში არსებული ცოდნისა და
ჩვეების მარაკს, შეიძლება შემთხვევითა-
დღე ჩაბთვალთ. შეუძლებელია, ყოველ
კონკრეტულ მომენტში ადამიანი უამრავ
სხვადასხვა გარემოებას ერთდროულად
იუვალისწინებდეს. მათზე ამორჩევით ხდე-
ბა ყურადღების ფოკუსირება, რაღაც მო-
მენტში ერთზე ან რამდენიმეზე ერთად,
სხვა დროს მეორეზე და ა. შ. დისკრეტი-
ზაციის ამცარი პროცესი ბუნებრივად აყა-
ლიბებს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს.
სხვა საქმეა, თუ რამდენად გაცნობიერებუ-
ლია ისინი შემსრულებლის მიერ. გონებრივი
პროცესები ხშირად მიედინება ისეთ ღრმა
პრეებში, რომლებიც უშუალოდ არასოდეს

ამოღან ცნობიერში. ნაწარმოებზე მუ-
შაობის პროცესის ორი განმსაზღვრელი
მომენტის — ინტუიციურისა და ლოგიკურის —
კურის — სინთეზში გადამწყვეტი როლი
ენიჭება შემსრულებლის ფსიქიკაში დამა-
ლულ პირდაპირსა თუ არაპირდაპირ ას-
ოციაციურ კავშირებს. ასოციაციურ კო-
მინაციებს სტრუქტურის, საშემსრულებ-
ლო ფორმის ჩამოყალიბებაც შეუძლიათ.
მათი მარგი ქმედების კოეფიციენტი იმი-
სდა მიხედვით მატულობს, რაც უფრო ზუ-
სტად ესადაგებიან ისინი ინტერპრეტაციის
საბოლოო სახეს, რომლისკენაც შემსრუ-
ლებელი ისწრაფვის. ინტუიციის მიგნე-
ბების საშემსრულებლო გეგმისადმი დაქვე-
მდებარებას კი ლოგიკური პროცესები გა-
ნაპირობებენ. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ,
რომ ძნელი შემოსაფარვლია ის არე, რო-
მელიც ცალკე ინტუიციის ან ცალკე ლო-
გიკის მასალას შეადგენს.

რაში მდგომარეობს შემსრულებლის
ოსტატობა? — იმაში, რომ მიღწეული,
მისთვის ნაცნობი, მონახული გაცნობიე-
რებული აქვს. გაცნობიერება ეს უკვე
გზაა წესისაკენ, კანონზომიერებისაკენ.
ოსტატობა კი, ესაა მოქმედების წესების
ცოდნა და ფლობა, მაგრამ მაინც უამრავი
რამ რჩება ისეთი, რაც ცნობიერის
ღონეზე ვერასოდეს მოხვდება და ეს კი-
დევ ერთი მიუწვდომელი საიდუმლოა.
ერთ-ერთ წერილში მოცარტი წერს, რომ
აზრები უწესრიგოდ მოძრაობენ, ეტაკე-
ბიან ერთმანეთს, ბროუნის მოძრაობასა-
ვით ირევიან და რიგ შემთხვევებში წყვი-
ლდებათ. რითაც უფრო სტაბილურ შენა-
ერთს ქმნიან ისევე, როგორც ბუნებაში.
ეს, რა თქმა უნდა, ქვეცნობიერი პროცე-
სია. მაგალითად, ბეთოვენის მეხუთე
სიმფონიის თემა ინტუიციითაა მონახული,
მაგრამ მისი გამეორება იქვე, სეკუნდო
ქვეით — უკვე ლოგიკური პროცესის
შედეგია. მე შემიძლია ვთქვა, რომ მთე-
ლი ეს ფრაზა ორი ელიმენტის დაჯგუფე-
ბის შედეგად შეიქმნა, მაგრამ შემოქმედე-
ბითი პროცესით მიღებული მეორე ნახე-
ვარი, იქნებ ასევე ინტუიციის ნაყოფია?
— არავინ იცის, რას წვდება გონება და
რას ინტუიცია, ჩვენ მხოლოდ გაცნობით
შევიძლია თვალყური ვადევნოთ იმას,
რაც ჩვენში ხდება.

იგივე ხდება სამყაროებში პროცესში. ინტუიტიური და ლოგიკური წვდომა ერთმანეთს იმდენად არ ეწინააღმდეგება, როგორც ეს ჩვენ ზოგჯერ გვეგონია. ინტუიცია ყოველთვის აღიღრმავებს: ლოგიკურ ცოდნას, აზრების ლოგიკურ თანამიმდევრობას. და ლოგიკაც, თავის მხრივ, მოქმედებს ინტუიციაზე. ამ ორ მოვლენას შორის გარკვეული ურთიერთქმედებაა. ინტუიციით შეიძლება არა მარტო გრძნობა „დაიჭირო“ ან მუსიკალური კოდი ამოიკითხო, პარმონია ან ინტონაცია გაშიფრო, არამედ სტრუქტურასაც შეიძლება მიაგნო. მე ჩემი გამოცდილებიდან ვიცი, რომ რაღაც მიგნებები ფორმის მხრივ ინტუიციით მქონია. მაგალითად, სამყაროებში ფორმის მიგნებები. ფორმა არსებითად სომ იგივე შინაარსია. აბსოლუტურად ინტუიტიური სტრუქტურული მიგნება მქონდა შოპენის h-moll სონატის Largo-ში, როცა თემა მეორდება. მე წარმოვიდგინე ის როგორც იკანა, რომელსაც გარდაცვლილს უმღერიან და ამან გარკვეული ტემპი შეიტანა მუსიკაში, გადაანაწილა დროის მონაკვეთები და მთლიანად ფორმას ისეთი ფოკუსი შესძინა, რომელიც მე აღრე არ მსმენია. ეს მიგნება, რა თქმა უნდა, წინა ინტუიციური გამოცდილებებით იკვებებოდა.

სწორად ვამბობთ, რომ მუსიკა არსებითად განსხვავდება სელონების სხვა დარგებისაგან — პოეზიის, ფერწერის, სურთომოდერების, ქანდაკებისაგან. მათი საშენი მასალა ჩვენგან დამოუკიდებლად, უშუალოდ არსებობს ბუნებაში. ისინი ყველასათვის ცნობილ ობიექტებს იყენებენ. მაგალითად, პოეზიის მასალა ჯერ გაჩნდა როგორც სალაპარაკო ენა; მხატვრების, სურთომოდერების, თუ მოქანდაკების შთაგონების წყაროა ბუნებაში არსებული ფორმებისა და ფერების უსას-

რულო მრავალფეროვნება... ამ მხრივ, მუსიკა უნიკალური მოვლენაა — ის მხოლოდ ადამიანის შექმნილია. დღეს მუსიკალურ სწავლებაში მუსიკის საუკუნის მუსიკალური სწავლაში მუსიკის სახით, მაგრამ მას ჯერჯერობით არ შეუქმნია ღირებული ნაწარმი. პიუგო ამბობს, რომ მუსიკა ეს არის სმართი, რომელიც ფიქრობს. ბროკჰაუსისა და ეფრონის ენციკლოპედიებში მუსიკალური ბგერა განსაზღვრულია როგორც გარკვეული სიმაღლის მქონე ბგერა, რაც ნიშნავს, რომ დანარჩენი ბგერები არამუსიკალური ყოფილა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ დღეს მუსიკა ყოველგვარ ბგერას იყენებს — გარკვეული სიმაღლის, გაურკვეველი სიმაღლის, გენერირებულ, რეალურად არარსებულ ბგერებსაც. მაშასადამე, მისი მასალის მოხმარების არე საოცრად გაფართოვდა. მე შემიძლია წარმოვიდგინო, რომ ჯოკონდას პროტოტიპი არსებობდა, ან რაიმე ნაგებობას მოვუძებნო პროტოტიპი. პოეზიასაც დიდი სიმდიდრე აქვს ხელთ სალაპარაკო ენის სახით, მაგრამ ბუნებაში ვერ მოიძებნება მოდელი, რომელიც მიახლოებით მანც შეიძლება ჩავთვალოთ მაგალითად, მიკარტის სოლ-მინორული სიმფონიის პროტოტიპად. ან რომელი იყო ბუნებაში არსებული ის სახე, რომელმაც შუბერტი „Ave Maria“-ს თემამდე მიიყვანა?

ადამიანში არის გაუცნობიერებელი ცოდნა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ზოგიერთს აქაც სხვაზე მეტი აქვს „ნამუშევარი“. ნიჭიერების საზომია ის, რასაც მხოლოდ ვგრძნობთ, რომ ვიცით; ისტატიკობისაა მხოლოდ ის, რაც ვიცით რეალურად; ამიტომ თავს ნებას მივცემ და ბოლომდე ვერ გავიზიარებ ბატონი ნოღარის შესვლას იმის შესახებ, რომ მოცარტის სიმფონიის ან შუბერტის „Ave Maria“-ს პროტოტიპი არ არსებობს — ჩვენ არ ვიცით, არსებობს თუ არა.

თამაზ

ჭილაძე - 70



ბატონო თამაზ!

ჟურნალ „ხელოვნების“ რედაქცია მსურველად მოვილოცავთ სახელოვან იუბილეს — დაბადებიდან 70 წლისთავს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით ძვირფასია ეს თარიღი, რადგან თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრების საუკეთესო წლები ჩვენი ჟურნალის განახლებას და ევროპული სტანდარტების დონეზე მის ამალგებას მოახმარეთ.

გუშინდელ დღესავით გვახსოვს 1973 წლის აგვისტო, როცა თქვენ სათავეში ჩაუდეთ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“. ეს წელი შეიძლება მივიჩნიოთ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში. თქვენი რედაქტორობით გამოსულმა ჟურნალის პირველივე ნომრებმა ქართული საზოგადოებისათვის და კულტურული სამყაროსათვის ნათელი გახადეს, რომ საქართველოში ხელახლა იშვა მაღალპროფესიული, დახვეწილი გემოვნებით აღბეჭდილი ჟურნალი, რომლის ირგვლივ თქვენ შესძელით თავი მოგეყარათ საუკეთესო შემოქმედებითი ძალებისათვის. დღევანდელი გადასახედიდან თამამად შევკვიძ-

ლია განეაცხადოთ, რომ ჟურნალი კულტურის ერთგვარ ეტალონად იქცა, რომლის ფურცლებზე მოხვედრა ფრიად საპატიო იყო როგორც სპეციალისტებისათვის, ასევე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მოღვაწისათვის.

ჩვენი საუკუნის სამოცდაათიანი წლები სამართლიანადაა მიჩნეული ქართული ხელოვნებისა და კულტურის აღორძინების წლებად. სწორედ, თქვენი რედაქტორობის პერიოდი (1973-1981 წწ.) დაემთხვა ქართული თეატრის, მუსიკის, კინემატოგრაფის, მხატვრობის და ხელოვნების სხვა დარგების ამალგებას. ამ ისტორიულ პროცესში განსაკუთრებული როლი ითამაშა თქვენი რედაქტორობით გამოძავალმა ჟურნალმა. სწორედ იგი უწყობდა ხელს დადებითი ტენდენციების დამკვიდრებას, როგორც საზოგადოების საზროვნო სივრცეში, ასევე შემოქმედებით სიხალეთა ძიებაში. მაგრამ ჟურნალი მემპრტიანე როდი იყო მხოლოდ, იგი წარმართავდა ამ პროცესებს, ნათლად სახავდა პერსპექტივებს, მაღლა სწევდა პროფესიული მოღვაწეობის შკალას.

ჩვენ, რასაკვირველია, სიანაყის გრძობით გვაგვებს თქვენი ესოდენ დიდი დიანაზონის შემცველი შემოქმედების ის შეფასება, რომელიც ქართულმა საზოგადოებამ, მწერლებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა, სახელმწიფო მოღვაწეებმა გამოხატეს თქვენს სახელოვან იუბილესთან დაკავშირებით.

თქვენ არ ისურვეთ, რათა ეს იუბილე თქვენივე სახელის, ღირსების შესაფერი მასშტაბურობით აღწარიულიყო. თქვენთვის ღია იყო ნებისმიერი თეატრის კარი — საოპერო თეატრი იქნებოდა ეს თუ რუსთაველის თეატრი, რომლის რეპერტუარსაც თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე ამშვენებენ თქვენი პიესები. თქვენი რაფინირებული კულტურა და გემოვნება გამოიხატავს ყოველგვარ პომპეზურობას, პათეტიკას, რომელიც ხშირად ფუჭსიტყვაობაში გადაიზრდება ხოლმე, და დიდების რეკლამების საჯაროდ გამოყენებას. ამ ფაქტში თქვენი მაღალზნეობრივი ბუნებაც ჩანს — თქვენ ცხოვრობთ ისე, როგორც ცხოვრობს ქართველი ერი, ანუ ცხოვრობთ ისე, როგორც უნდა ცხოვრობდეს ქვეყნის ჭეშმარიტი, სამაგალითო შვილი, რომლისათვის უცხოა მედროვეთათვის თვალისმომჭრელი, მდაბიო სულთათვის ეგზომ მიმზიდველი კანაწალები.

და მინც, ჩვენმა პრესამ, ტელევიზიამ, შესაძლოა თქვენი სურვილის საწინააღმდეგოდაც კი, საკადრისი ღირსებითა და მაღალი შეგნებით აღნიშნა ეს თარიღი. კიდევ ერთხელ დავინახეთ თუ რა მასშტაბის, რა მაღალი კულტურის და რა ერული იისი მოღვაწე და მწერალი ბრძანდებოთ.

განსაკუთრებულია თქვენი წვლილი ქართულ დრამატურგიაში. მართალია, თქვენი პიესების უმრავლესობა რუსთაველის თეატრის მცირე თუ დიდ სცენაზე დაიდგა და დიდი როლი შეასრულა პოეტური, ადამიანური სიმართლისა და ახალი გამოხატვითი ფორმების დამკვიდრებაში, მაგრამ თქვენ ეკუთვნით მთელ ქართულ თეატრს, რომლის თვითეულ წევრს გაცნობიერებული აქვს თქვენი როლი და მნიშვნელობა, როგორც წარსულში (როცა იგრძნეს თქვენი პირველივე დრამატული ქმნილებების ნოვატორობა), ასევე დღევანდელ დღეს, როცა ნათელი გასდა, რომ თქვენი ბოლო-

დროინდელი შედეგები ყველაზე მაღალ კრიტერიუმებს პასუხობენ (ამის დასტურია ის დიდი წარმატება, რაც წილად თქვენს პიესას „ნახვის დღე“ გერმანიაში გამართულ „დრამატულ სიახლეთა საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“. ამის დასტურია ის პრემია „ორიგინალური რადიო-პიესისათვის“, რომელიც „გერმანიის რადიოს“ მიერ გამოცხადებულ საერთაშორისო კონკურსში მოიპოვეთ).

თქვენ პირველს და ერთადერთს მოგენიჭათ რუსთაველის პრემია დრამატურგიაში. ეს ფაქტი მრავალმნიშვნელოვანია. თუმცა ეს ეროვნული პრემია კონკრეტული დრამატულ ნაწარმოებისათვის მოგენიჭათ, მაგრამ აქ უფრო მნიშვნელოვანია რამ უნდა დავინახოთ. თქვენ ამაღლით არა მხოლოდ როგორც დრამატურგი, არამედ როგორც საკუთარი თეატრის, „თამაზ ჭილაძის თეატრის“ შემქმნელი, როგორც განუყოფელი თეატრალური ესთეტიკის დამკვიდრებელი, რომლის პიესები მომავალში კვლავ თვალსაჩინო როლს შეასრულებენ ქართულ სცენაზე. თქვენი მოღვაწეობის ყოველი მიმართულება, იქნება ეს პოეზია, პროზა, ესეისტიკა, პუბლიცისტიკა თუ ტრიბუნიდან წარმოთქმული სიტყვა საგანგებო შესწავლასა და ანალიზს მოითხოვს, თუმცა ამის გარეშეც ნათელია: — თქვენ ბრძანდებით ღრმად ორიგინალური მხატვარი, მოაზროვნე, ბრწყინვალე სტილის მფლობელი შემოქმედი.

გისურვებთ, ბატონო თამაზ, ხანგრძლივ და ჯანმრთელ სიცოცხლეს, ველით თქვენი დაუშრეტელი შემოქმედებითი ენერჯის ახალ ბრწყინვალე გამოვლინებებს.

უღრმესი პატივისცემით და სიყვარულით
ეურნ. „სელოენების“ რედაქცია

გივი მელქაის ბახსენება

მედა მელქაი

წელს ცნობილი ქართველი არქიტექტორის, პედაგოგისა და შემოქმედის, გივი მელქაის გარდაცვალებიდან 20 წელი სრულდება.

მისი პიროვნება ერთიანად შეფასებების ქარგილი — კარგი ადამიანი, დიდი ღია-პაზონის შემოქმედი — ვერ ჯდება, რადგან გივის ბუნება ადამიანური თვისებების თითქმის მთელ სპექტრს მოიცავდა: მან როგორც დიდი სიყვარული, ისე დიდი გაუცხოებაც იცოდა... „ამ პატარა ტანის კაცს უზარმაზარი გული ჰქონდა“, — ამბობდნენ მისი მეგობრები... თეთრი და შავი, მიღება და მიუღებლობა — უკიდურესობები, რაც გივი მელქაის მაქსიმალისტური ბუნების მახასიათებლები იყო. ასეთი ადამიანები ცხოვრებიდან ხშირად ადრე მიდიან; მათი არსი ვერ უძლებს მუდმივ დაძაბულობას და შედეგად... სიყვარული მეგობართა და რიდმომხვეული პატივისცემა არამეგობართა შორის.

გივი მელქაის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის დამახასიათებელი იყო მოვლენების სწრაფი განვითარება. ამაში დავრწმუნდებით, თუ თვალს გადავავლებთ მის ცხოვრებას: 1948 წელს საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამშენებლო კათედრის არქიტექტურის ფაკულტეტის დამთავრებისთანავე, 1948-49 წლებში მან „საქკომუნპროექტი“ დაიწყო მუშაობა, რაც 1949 წლიდან სიცოცხლის ბოლო წუთამდე გახდა სარბიელი „თბილქალაქპროექტი“ მოღვაწეობისთვის.

1955 წლიდან იგი წარმატებით ათავსებდა პრაქტიკულ და პედაგოგიურ მოღვაწეობას საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე. ამის თვალსაჩინო დასტურია როგორც გივის მიერ დამოძღვრელი არაერთი ჩვენი კოლეგა, დღეს ქართულ არქიტექტურაში წარმატებით მოღვაწე, ასევე 1969 წელს მისი ხელმძღვანელობით დემურ ელოშვილის სადიპლომო ნამუშევრის წარმატება: უმაღლესი ჯილდო, ადოლფ ლოოსის სახელობის ვენის პრემია, ბუენოს აირესში გამართულ არქიტექტურის საერთაშორისო კონგრესზე. ეს გახლდათ, როგორც სტუდენტის, ასევე ხელმძღვანელისა და ქართული არქიტექტურული სკოლის საერთაშორისო აღიარება, რაც დღეს შეიძლება ბევრმა არ იცის, ბევრს კი არც ახსოვს.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, გივი მელქაის პიროვნება მეტად რთული და ხშირ შემთხვევაში შეუცნობადი გახლდათ, მაგრამ მთელ მის ცხოვრებას ლაიტმოტივად პრინციპულობა გასდევდა. ამაზე მოწმობს მისი კოლეგების რამდენიმე გამოთქვამი:

ოთარ კალანდარიშვილი „... მისგან იოტისოდენა უსამართლობა არ მახსოვს. და არა მარტო მე, ალბათ, აბსოლუტურად ყველას. გაცნობის წუთიდან ვიგრძენი, რომ საქმე მქონდა მართალ და პრინციპულ პიროვნებასთან. ძნელია თავიდანვე გააანალიზო ადამიანის ნიჭი და პროფესიონალიზმი...“

დრომ კი მტკიცედ დამარწმუნა, რომ გივი მელქაძე ჭეშმარიტი პროფესიონალი იყო. უზომოდ შეყვარებული თავის საქმეში და ღმერთისაგანაც მირონცხებული, სწორედ არქიტექტურის დარგში. ვუკვირდებოდი ამ პიროვნებას და ყოველდღე მტკიცდებოდა ჩემში აზრი, რომ თუ ვინმეს უყვარს ქალაქი, ემსახურება გულწრფელად და თავდადებულად თბილისს, ეს გივია, მელქაძე“.

ნაწული თევზაძე: „მისი მოკრძალებული და დელიკატური ხასიათი მეღაწენდებოდა არა მხოლოდ სტუდენტებთან-მუშაობისას, არამედ ყველა გარშემომყოფის მიმართ. ხოლო გივის შინაგანი ძალის გამოვლენის მოწმე გავხდი მისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში, როდესაც თავისი გაჭირვება სხვისთვის თავზე არ მოუხვევია, და იუმორის გამოვლენასაც კი ასერხებდა“.

ვალერი ბახტაძე: „ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ვიყავი მოხიბლული ამ საოცრად ენერგიული, კაფანდარა კაციით. უცნაური ურთიერთობა ჰქონდა სტუდენტებთან. გვყავდა პედაგოგები, რომლებიც ერთხელ გვეტყოდნენ საყვედურს და დიდხანს გავგყვებოდა ამით გამოწვეული წყენა. ბატონი გივი კი მუდმივად გვიცაცხანებდა და არ მასსოვს ვინმეს ოდნავი უკმაყოფილება გამოეთქვას. ამის მიზეზი

გახლდათ ის, რომ ჩვენ მასში დავისაზრებდავო პედაგოგიც, პროფესიონალიც და მეგობარიც“.

დავისაზრებდავო პედაგოგიც პროფესიონალიც და მეგობარიც

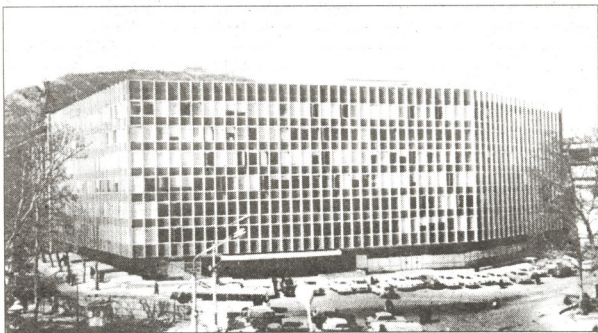
იმავედროულად, ნებისმიერი არასწორი საქციელისა თუ სიტყვისადმი მისი შინაგანად დაუცველი ბუნება გარეგნულ სიგოროზესა და ამპარტავენებას იფარავდა. მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ გარეგნული საფარველი გახლდათ, სინამდვილეში კი, როგორც ბატონი ვალერი ბახტაძე ბრძანებს: „ყოველივე ამის მიღმა გივი მელქაძე მარტოსული იყო. თავისთვის შექმნილი სამყარო ჰქონდა, რომელშიც იშვიათად თუ ვინმეს ეძლეოდა შესვლის უფლება“.

ამრიგად, წინამდებარე წერილი არის მცდელობა ოდნავ მაინც შევალთ კარი მის მიერ უთქმელსა და დამალულში.

ხშირად, ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ, როგორც წესი, ცდილობენ ძირითადად მის გამარჯვებებზე ილაპარაკონ; თუ რა აქვს განსორციელებული ბატონ გივი მელქაძე-ხუროთმოძღვარს, თითქმის ყველამ იცის. აქ კი საინტერესოა წარმოჩინდეს შემოქმედის ის ჩანაფიქრები, რომელთაც სხვადასხვა მიზეზთა გამო წილად არ ხვდათ სორცქესხმა.

ჩვენმა კოლეგებმა კარგად იციან, გივისთვის არ არსებობდა დიდი და პატარა ობიექტი: მისი თითოეული პროექტი, მა-

ცეკავშირის შენობა თავისუფლების მოედანზე



ლალი ხარისხის არქიტექტურული გრაფიკის მაგალითს წარმოადგენდა: პლან-შეტების გამოქვეყნება გივის ბუნებისა და ფაქიზი ესთეტიკის გაკრძელება იყო. ბატონი შოთა მოსტანაშვილი იხსენებს: „დღესაც მასსოვს გივის ხელი ლამაზი თითებით, არტისტულად იჭერდა ფანქარს ესკიზის გაკეთებისას... ასეთი ხელის მოძრაობა არაფის ქქონდა...“. ოთარ კალანდარიშვილი: „გივი ხატავდა ბრწყინვალედ, ზოგჯერ კიდევ ნიფიქრია, რატომ არ ხატავს იმდენს, რამდენსაც აპროექტებს. აკვარელი მისი ერთ-ერთი კოზირი იყო. რატომ ვაქცევ ამ მხარეს ასეთ მნიშვნელობას? უპირველესად იმიტომ, რომ მე სამხატვრო აკადემიაში ვაფიქსირებ და მხატვრობა მიმართავს ღვაწლად. გივი ჭეშმარიტი მხატვარი იყო... თუ თანვს გადავავლებთ მის არქიტექტურას, გივი არა მარტო მხატვარი, არამედ ახალი თემებისა და პარალელურად გაბეჭდილი დამსახველი და განმანათლებელი იყო“.

შორეული 1953 წელი. გაზეთის გაყვითლებული ფურცლებიდან ვიკვებო, რომ თბილისის ზღვის მიმდებარე ტერიტორიის კეთილმოწყობის პროექტების სათავეებთან გივი მელქაძე და მისი კოლეგები — გოგი ანდრიძე, მერი ჯაფარიძე, სოსო კინწურაშვილი, შოთა ყავლაშვილი — იდგნენ. ჩანაფიქრი იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი გრანდიოზულობით გამოირჩეოდა და მოიცავდა თბილისის ზღვაზე დასასვენებელი და სპორტულ-გამაჯანსაღებელი ბიროვის ჩამოყალიბებას. როგორც ქალბატონი ლაურა თეთრაშვილი (თბილისის ზღვის დასასვენებელი ზონის რეალური დაგეგმარების ავტორი) ბრძანებს: „... ეს პროექტი გახდა საყრდენი გენ-გეგმა ამ ტერიტორიის შემდგომი დამუშავებისას“. პირველწყაროდან კი დარჩა ზღვის გარეშემოსასვლელი გზა და ნაწილობრივ განხორციელდა დასვენების პარკი.

საინტერესოა კიდევ ერთი საბუთის გაცნობა, რომელიც დათარიღებულია 1965 წლით. ეს გახლავთ თბილისის რკინიგზის სადგურის მიმდებარე ტერიტორიის რეკონსტრუქციის კონკურსის ფიურის დადგენილება, რომლის თანახმად



კონკურსში I პრემია მიენიჭა „თბილქალაქპროექტის“ არქიტექტურული დაგეგმარების სახელოსნოს პროექტს, ავტორები ბატონები: ალექსანდრე ჯიბლაძე, გივი შავდია, გელა ჯაფარიძე, გიგა ბათიაშვილი. II პრემია კი მიენიჭა გივი მელქაძისა და ელგუჯა კვერნაძის პროექტს, რომელმაც „... მიიპყრო ყურადღება თვით მოედნის დაგეგმარების ლაკონიური გადაწყვეტით“ (ციტატა დოკუმენტებიდან). გივი მელქაძის შემოსხენებულ პროექტში ყურადღებას იპყრობს საავტორიზებული სპირალური პანდუსი, რომელიც რკინიგზის პოედნის მხრიდან ხიდის საშუალებით უკავშირდებოდა ნაძალადევის მხარეს. ეს ხერხი საკმაოდ მოულოდნელია და ხიბლავს მაყურებელს გადაწყვეტის გონებამახვილობითა და ორიგინალურობით. ბატონმა გივი შავდიამ სტატიის ავტორთან საუბარში ბრძანა: „შეიძლება ითქვას გივი მელქაძე გახლდათ პიროვნება, რომელმაც სხენებულ პროექტში პირველმა წამოჭრა ქალაქის ცენტრალურ ნაწილთან ნაძალადევის უბნის განივი კავშირის აუცილებლობის საკითხი“. მაგრამ, თან დასძინა: „...პროექტში ჩადებული იდეა, ნაძალადევის მხარეს მოუხერხებელი ქალაქგეგმარებითი სიტუაციისა და კონკრეტული განავარიშეიძინა გამომდინარე, არარეალურად ჩაითვალა“. და მაინც, 36 წლის შემდეგაც ეს პრობლემა პრობლემად დარჩა; იგი გადაჭრას

საჭიროებს, რადგან ქალაქს ესაჭიროება განივი კავშირები, და მით უფრო ამ უბანთან.

ყველასათვის ცნობილი ჭეშმარიტებაა: ხშირ შემთხვევაში არქიტექტორის ჩანაფიქრები განუხორციელებლად რჩება. სწორედ ასეთი ჩანაფიქრების რიგს მიეკუთვნება გივი მელქაძის ცხოვრების ოცნება — ზოოპარკი ლისის ტბაზე. ქალბატონი ლამარა არეშიძე (გივის უახლოესი მეგობარი, თანამშრომელი-ინჟინერი) იხსენებს, რომ „მისი ოცნება იყო ლისის ტბის მიდამოებში გაეშენებინა ბავშვებისათვის გასართობი პარკი, სადაც ისინი მთელ დღეს გაატარებდნენ — ზოოპარკი, აუზები, საბავშვო რკინიგზა, კინოსაკონცერტო დარბაზები, თეატრი, კაფეები და სხვ.“ ბატონები გივი მელქაძე და პროფესორი არჩილ ჯანაშვილი (წლების განმავლობაში თბილისის ზოოპარკის დირექტორი) 1972 წელს მივლინებით იყვნენ გერმანიაში, რათა გაეცნობოდნენ ამ საქმეში ევროპის გამოცდილებასა და კულტურას. მოგზაურობისას და შემდგომ გივის მიერ გაკეთებული ჩანახატები აღფრთოვანებას იწვევს და მეტყველებს, თუ რაოდენი სიყვარულითა და სერიოზულობით მოეკიდა იგი პრობლემას.

ზოოპარკზე ფიქრი მან 10 წლით ადრე, ჯერ კიდევ 1962 წელს დაიწყო, როდესაც შეადგინა სადიპლომო მოცემულობა — „ზოოპარკი გარეული ცხოველების 200-300 სახეობაზე“.

გივი მელქაძის არქივში დღეს დიდი მოცულობის მასალაა თავმოყრილი: პროექტების, ჩანახატების, თეორიული დასაბუთებების სახით, რაც მიგვანიშნებს ამ ადამიანის უზარმაზარ შემოქმედებით პოტენციალსა და შრომისუნარიანობაზე და იმაზე მეტყველებს, რომ ხელოვნება, მით უფრო არქიტექტურა, არ არის ყოველთვის იავარდებით მოფენილი. ამ ძმობეზაზე ეკალიტ გვხვდება და ღრმა ორმოც, მაგრამ კაცი, დიხაბა, რომ იმით ფასდება, თუ როგორ ართმევს ყოველივე ამას თავს. თავის პირველ მასწავლებელზე ბატ. ნოდარ ქეთელაძე ბრძანებს: „კაცი-კაცით, სიკეთე-სიკეთით, ხელოვანი-ხელოვანით არსებობს, ასეთი სიკეთის მთესველებს ბუ-

ნებამ არეუნა სიცოცხლის სიყვარულით, რაც თავს იჩენს შემოქმედების შედეგებით. ასეთ კაცად ყოფნის ბედნიერება გივი მელქაძესაც ერგო, ჩემს პირველ მასწავლებელს, ჩემს უფროს ამხანაგს, კაცურ-კაცს, საქმის კაცს, ოჯახის კაცს, სუფრის კაცს, მეგობრის მეგობარს — ხელოვანს.“

კაცი-კაცით, ხელოვანი-ხელოვანით — ბრწყინვალეა, მაგრამ დღევანდელ რეალობაში ვაცხადდა ის, რასაც სკოლაში, როგორც ისტორიის ცუდ მაგალითებს, გვასწავლიდნენ: პეროსტრატობა. პეროსტრატე — რომელსაც ისტორიაში შესვლის სურვილმა გონება დაუზნელა.

თურმე დღესაც არა ვართ დაცულები ამ სენისაგან. მუდამ გვავიწყდება, რომ ხორცი მოკვდავია, სული კი არა. შესაძლებელია ძალიან არაპოპულარული აზრი გამოვთქვა, მაგრამ ქართულ არქიტექტურას თავისი ისტორიის არც ერთი ფურცელი არ უნდა დააკლდეს.

„თავისუფლების მოედანი“ დღესდღეობით ატროფირებული სივრცეა. კლასიკური არქიტექტურული ფორმულის თანახმად, თავის დროზე, ლენინის ძეგლი (თუ სახელს უურადლებას არ მივაქცევთ), როგორც ვერტიკალი, კარგად იჭერდა ამ სივრცეს. 1954 წელს „ლენინის მოედნის“ რეკონსტრუქციის პროექტის თანახმად, ბატონი გივი და მისი კოლეგები (შოთა ყავლაშვილი, თეიმურაზ კანდელაკი, დავით მორბედაძე) პირველ რიგში წყვეტდნენ, ავტორის აზრით, არა სოციალისტური რევოლუციის ბელადის ძეგლის პრობლემას, არამედ ამ რთული სივრცის მოთვინიერებისა და დამორჩილების საკითხს. მოცემულ პროექტში დიდი სივრცულ-არქიტექტურული და სოციალურ-ეკონომიკური ანალიზის საფუძველზე ავტორები ეცადნენ 70-იანი წლების თბილისისათვის, ტრანსპორტის სავარაუდო რაოდენობრივი ნამატისა და ცვლის მონაცემების ბაზაზე, მიეღოთ არა უკვე მორალურად მოძველებული, არამედ ჭეშმარიტად თანამედროვე გადაწყვეტა, რაზეც იმდროინდელი პროექტის ვარიანტები მეტყველებს. მაგრამ, როგორც ხშირად ხდება, ჩანაფიქრიდან დარჩა მხოლოდ ძეგლი, რომელიც 1956 წელს გაიხსნა. დღეს ძეგლის ვერტიკალი

ადარ არის, ომმა მოედნის ცალ მხარეს არსებული შენობები და რუსთაველის გამზირის არა ერთი მშენებმა შეიწირა. თავისუფლების მოედანი კი მკურნალთ ელოდება თანამედროვე ვანდალების სინდისის ქენჯნად და იმის დასტურად, რომ ამ საქმეს ხუროთმოძღვრის გარდა ვერაფერს ვერ გააკეთებს: ვერც გააზნაურებული მღაბიო და ვერც გულში მჯიღობობრაგუნე პეროსტრატები. „კეისარს კეისრისა და ღმერთს ღმერთისა“ — ყველამ თავისი საქმე უნდა აკეთოს და ის, რაც შემოქმედის — არქიტექტორის ქმედების სფეროა — დაე ქართველმა ხუროთმოძღვრებმა ქმინა.

არქიტექტურა ისეთი პროფესიაა, რომ ერთ კაცზე საუბრისას შეუძლებელია არ შეეხო თვით ქვეყნის ისტორიასა და თითო-

ეული ჩვენთავანის ქმედებებს. ბოლო 10 წლის განმავლობაში ბევრი ჩვენი კოლეგა, სახელოვანი ხუროთმოძღვარი წაწინაშე მოთა ყავლაშვილი, ვლადიმერ ქუთინიშვილი, ლევან ჯანდიერი, ალექსანდრე ჯიბლაძე, ვახტანგ აბრამიშვილი, ნოდარ მკალაბლიშვილი, ირაკლი ციციშვილი და ბევრი სხვა — მათგან ზოგი გივი მელქაძის მეგობარი და ზოგიც მოწაფე იყო. აქ, თამამად შეიძლება ითქვას, საკუთარი ქვეყნის საზღვრებში ჩაკეტილმა, მაგრამ რეალურად ბევრად დიდი გაქანების პიროვნებებმა თავისი შემოქმედებითა და ცხოვრებით დამტკიცეს უკვე აფორიზმად ქცეული ფრაზის ჭეშმარიტება: „არქიტექტურა არა პროფესია, არამედ სულის განსაკუთრებული მდგომარეობა“.

კოსტიუმი ელენე ახვლედიანის სხენოგრაფიაში

მეტიშხან შავჭულიძე

თეატრალური მხატვრის შემოქმედებაში კოსტიუმის შექმნის პროცესი მრავალმნიშვნელოვან ფაქტორთან არის დაკავშირებული, რადგან იგი ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფსიქოლოგიურ ელემენტს წარმოადგენს, რომელიც აქტიურადაა ჩართული სპექტაკლის მთლიან სადგეორაციო სისტემაში. დრამატურგიული მასალით მინიშნებული მხატვრის ფანტაზიით გაჯერებული გარემო და კოსტიუმი მსახიობის სცენური ქმედების დამაჯერებელ ხასიათსა და თავისუფლებას უზრუნველ-

ყოფს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა 1920-30-იან წლებში კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ქართველი მხატვრების — ირ. ვამრეკელის, პ. ოქცე-ლის, დ. კაკაბაძის, ელ. ახვლედიანის და სხვათა მიერ ქართული თეატრის სცენაზე ნოვატორული მხატვრული საშუალებებით განხორციელებული მრავალფეროვანი სპექტაკლები, სადაც მათ მიერ შექმნილი კოსტიუმი და გმირთა შინაგანი სულიერი განწყობილება, უმეტეს შემთხვევაში, მთლიანობაში იკითხებოდა.

თითოეული მხატვრის მიერ შექმნილი კოსტიუმი მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხერხებითა განსაზღვრული. შემორჩენილი მდიდარი მასალა, ესკიზების სახით, ამის დადასტურებაა. მათი სიმრავლე და მრავალფეროვნება საშუალებას გვაძლევს, ელ. ახვლედიანის მიერ შექმნილი ესკიზების მაგალითზე თვალი გავადევნოთ თეატრალური კოსტიუმის განვითარებას ქართული სცენოგრაფიული ხელოვნების გადამწვეტ ეტაპზე.

საბჭოთა თეატრისა და დეკორაციული ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესის განმსაზღვრელ ფაქტორს რევოლუციური სინამდვილე წარმოადგენდა. შესაბამისად, ქართული თეატრის რბერტუარი თანამედროვეობის ამასველ დრამატურგის ეყრდნობოდა. 1929-33 წლებში, კ. მარჯანიშვილისა და ელ. ახვლედიანის ერთობლივი მუშაობის დროს, ეროვნულ სცენაზე ზედინედ განსორციელდა ქართველი, რუსი და უკრაინელი მწერლების პიესები, რომლებიც ეპოქის მოთხოვნილებას პასუხობდა.

1929 წ. ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა დემა შენველაიას „თორები“ წარმოადგინა, რომელიც შემდგომში 11 დრამატული თეატრის სცენაზე 1931 წ. განსორციელებულ ა. აფინოგენოვის პიესა „შიშთან“ ერთად, იდეურად გამართლებულ სექტაკლებად იქნა აღიარებული და თეატრის თანამედროვე პოზიციებზე დამკვიდრებას უწყობდა ხელს.

ქართველი დრამატურგის — დ. შენგელაიას პიესაში კონფლიქტი, მოქმედ პირთა შორის ინვლისელთა მიერ ოკუპირებული ბათუმის ნავსადგურის ფონზე იშლებოდა. პიესის შიშითა გარემო ელ. ახვლედიანმა ნავსადგურის ლაკონური კონსტრუქციით აღნიშნა და სადეკორაციო სისტემის სათანადო მხატვრული საშუალებებით — მკვეთრი, მეტყველი ხაზებით მოხაზა კოსტიუმები (1). ესკიზების შექმნისას მან საფუძვლად შავი და თეთრი ფერის დაუსრულებელი გრადაციები, კონტრასტისა თუ შესაბამისი ულვეი შესაძლებლობები გამოიყენა. ლაკონური ფერები და გმირთა კოსტიუმების მკაფიო კონტური მთლიანი სადეკორაციო დანად-

გარის მკაცრ ხაზებთან პოულობდა გამოძახილს. დრამატული მოვლენების მძაფრების თვალსაზრისით შერჩეულ ორიგინალურ და ეფექტურ თემატან ერთად იგი სცენურად გამომსახველ სურათს ქმნიდა,

მოქმედი პირები ელ. ახვლედიანმა პიესიდან გამომდინარე ორ სოციალურ ბანაკად დაჰყო. მან მუშათა და მეზღვაურთა კოსტიუმების მთელი სერია წარმოადგინა და ისინი დაკემსილი პერანგებითა და უბრალო ქსოვილისაგან შეკერილი ფართო სამუშაო შარვლებით შემოსა. მოძრაობაში წარმოგვიჩინი, ხელებდა-კაპიწებულნი ისინი თითქოს თავიანთი უფლებების დასაცავად არიან მზად. პაპიროსის გამყიდველის (წარწერა ესკიზზე) კოსტიუმის ესკიზში ჩამოქმენილი სამოსით, შიშველი ფეხებით, მხატვარი ხაზს უსვამს მის სოციალურ მდგომარეობას და ახალგაზრდა ბიჭს, მხარზე დახლით მოძრაობაში წარმოგვიდგენს. დაკემსილ ტანსაცმელში შემოსილი მუშები და მეზღვაურები პიესის სიუჟეტით ერთ შემთხვევაში მდიდარი ამერიკელის — მისტერ პოდლესის კემბიდან ხის მასალას ტვირთავენ, მეორე შემთხვევაში კი დასახვერტად განწირულნი გრამელ რიგად ჩამწკრივებულან. წელზე ქამარმემორტყმულ პერანგებში, ტყავის მაღალ ჩექმებში გამოწყობილ სამხედროებს შეთქმულთა განაჩენის აღსრულება აქვთ მინდობილი.

ზემოაღნიშნული კოსტიუმების ესკიზების გვერდით კონტრასტულად აღიქმება საპირისპირო სოციალური ფენის წარმომადგენელთა კოსტიუმები — ექსცენტრიული ახალგაზრდა ქალბატონის, მის ანტონიას მოდური სამოსი (მოკლე ლაბადა, ხელთათმანები, ელეგანტური ფეხსაცმელი), თუ მისტერ პოდლესის შავ-თეთრი კუმოკრული კოსტიუმი, ლაბადა, კეპი, პალსტუხი, უდარდელი პოზა სიგარეტით ხელში და სახის გამომეტყველება, შუახნის განებივრებული, მდიდარი მამაკაცის სურათს გვიხატავს.

ა. აფინოგენოვის პიესისათვის „შიში“ შექმნილი კოსტიუმების ესკიზებში ელ. ახვლედიანს კვლავ დაპირისპირების პრი-

ნციბი აქვს გამოყენებული (პიესაში ძველი დროის მეცნიერთა და პროლეტარული კადრებისათვის მებრძოლი ახალი თაობას შეჯახება იყო წარმოდგენილი). ელ. ახელედინამ გამომსახველობითი ზეზნების ფართო არჩევანიდან უპირატესობა ვაფორმების მკაცრ, მარტივ და ამავე დროს მეტყველ ენას მიანიჭა. მან ერთი უცვლელი დეკორაცია — სამაფეხუროვანი დანადგარი გამოიყენა, სხვადასხვა დეტალების კომპინაციით ისარგებლა და მოქმედების უდგილი სწრაფად შეცვლის შესაძლებლობა შექმნა. ლაკონური კონსტრუქციების ფონზე განსაკუთრებულ ყურადღებას მსახიობთა თამაში იპყრობდა — შემსრულებელი თითქმის მაყურებლის პირისპირ რჩებოდა. ასეთი ვარემო გმირთა მოქმედების მეტ თავისუფლებას უზრუნველყოფდა. ელ. ახელედინის მიერ მსახიობებისათვის შერჩეული კოსტიუმების დეტალები, მათი ფორმა, წყობა, ფერი — სადეკორაციო სისტემაში ორგანულად იყო ჩართული.

ესკიზების მიხედვით (1) გმირთა ლაკონურად მოხაზულ სამოსში მხატვარი ზედმეტ დეტალებს არ იყენებს. პროლეტარული თაობისათვის შერჩეული აქვს სადა პიჯაკები, შარვლები, პალსტუხით შეკრული თეთრი პერანგები (ვარგასოვი, კასტალსკი). მათ საპირისპიროდ პროფ. ბოროდინის კოსტიუმის ესკიზში, მისი გმირის მდგომარეობიდან გამომდინარე, განსხვავებული რევოლუციამდელი ინტელიგენტის ჩაცმულობის სტილი აქვს დაცული (ზოლიანი შარვალი, ჟილეტი და მუხლებამდე შავი კოსტიუმი). სამოსი მის ვარენულ ნიშნებთან ერთად (მოხრილი მხრები, დაღლილი მხერა, რკინის ვიწრო შუშებიანი სათვალე), რაც ელ. ახელედინს მეტყველად აქვს აღნიშნული, ძველი თაობის მეცნიერის დამაჯერებელ სახეს ქმნის.

კიმავეი მხატვარს ემოციურ პლანში ჰყავს წარმოდგენილი. ნაციონალური თავისებურებანი, დამახასიათებელი სახის ოვალი, გამომსახველი ნაკეთები ტრადიციული თავსაბურავით აქვს აქცენტირებული. სამოსიც განსხვავებულია — მაღალ ჩექმებში ჩაყოლებული შარვალი, მოკლე, წელზე ქამარშემორტყმული პერა-

ნვი, ირიბი საყელო, მხატვრის ესკიზი ენერგიული, სიცოცხლის მოყვარული, მშრომელი ადამიანია წარმოდგენილი. პიესიდან გამომდინარე ელ. ახელედინს ქალთა პერსონაჟებისათვის სახასიათო კოსტიუმები აქვს შექმნილი: კლარა — უბრალოდ ჩაცმული ჭალარა ქალბატონი პორთფელით ხელში; ვალია — ელევანტურად შემოსილი (მოსასხამი, საიდანაც მაქმანებით გაწყობილი ზღუზა ჩანს) ახალგაზრდა ქალი, ენერგიული მხერით; ნატამა — პატარა ნაწნავებინი გოგონა, დაკეცილ ქვედაბოლოსა და მოკლე წინდებში. მისი მრგვალი სახე მხატვარს მოუსვენარი და დანტრერესებული ბავშვური გამომეტყველებით აქვს გაცოცხლებული. რაც შეეხება ემილია კარლოვნას, ეს გამოფიტული ასაკოვანი ქალბატონი ელ. ახელედინს ბუმბულიან შლიაპასა და აყურულ ხელთათმანებში იყავს გამოხატული. მთელი თავისი იერიით იგი ერთგვარად წარმავლის, ძველის განსახიერებას წარმოადგენს (აღსანიშნავია, რომ პროფესორები: ზახაროვი და ბობროვი გამიზნულად ასევე ძველმოდურად ჰყავს ჩაცმული მხატვარს). ძველი თაობის წარმომადგენელთა გვერდით თანამედროვე ახალგაზრდობას, მათ ენერგიას, ახალი პოზიციების დამკვიდრებისადმი სწრაფვას მხატვარი განსაკუთრებით კონტრასტულად აღსაქმელს ხდის.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კოსტიუმის მჭიდრო კავშირი საერთო მხატვრულ გადაწყვეტასთან. ელ. ახელედინის წარმოსახვით შემოსილი გმირები არსებულ ვარემოსთან იყენენ შერწყმულნი. კოსტიუმების ფერადოვნება დეკორაციების საერთო თავშეკავებულ გამასთან იყო შეხამებული. ესკიზებში ძირითადად კვლავ შავ-თეთრი დომინირებს. ამ ორი ფერის ვარიაციებში აქა-იქ მუქი ლურჯი (კიმავეის პერანგი, ვარგასოვის სამოსი) და ყავისფერი ტონებია (კლარას ლაბადა) გაბნეული. ნატამას წითელი ბაფთები და ყელსახვევი საერთო სურათში ერთადერთ მჭიდრო ლაქას წარმოადგენს, რომელიც თუმცა მეტად მცირეა, მაგრამ პატარა გოგონაზე იგი უკეთესი მომავლის, ახალი სიცოცხლის სიმბოლოდ აღიქმება.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარმა რამდენიმე განსხვავებული ფერი შემოიტანა, საერთო გამა, როგორც აღვნიშნეთ, თავშეკავებული იყო და გამაერთიანებელი ფერები ვაფორმების დეტალებიდან პოულობდა გამოძახილს. ელ. ახვლედიანის კოსტიუმები საგრძნობ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე და მსახიობს ინდივიდუალური სახის გამოკვეთაში ეხმარებოდა. მკაფიოდ განსაზღვრულ კონსტრუქციებზე და მკაცრ კოლორიტზე დაყრდნობილი ვაფორმების სისტემა ხელსაყრელ სცენურ ფონს ქმნიდა, რომელზეც დამაჯერებლად იკითხებოდა გმირთა კინოფიქტი და შთამბეჭდავად იხსნებოდა პირსნაყოფა ღრმა, ფსიქოლოგიური სახე.

უნდა აღინიშნოს, რომ კლასიკური ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, თანამედროვე დრამატურგიული მასალის საფუძველზე განხორციელებული სპექტაკლისათვის კოსტიუმების შექმნა და მათი სახიერი ამეტყველება მეტად რთული ამოცანაა, რადგან იგი მრავალფეროვანი მხატვრული საშუალებების გამოყენების, თამამი გადაწყვეტის შესაძლებლობებს ზღუდავს. მხატვარმა უნდა შეძლოს თანადროული ეპოქის მოთხოვნების შესაბამისად უბრალოდ და სადად შემოსოს მსახიობი, მის მიერ ვაფორმებულ ვარემოში სათანადო ადგილი მიუჩინოს და დრამატურგიული მასალის ცოდნის საფუძველზე, ცალკეული პერსონაჟისადმი პირადი დამოკიდებულება, ინდივიდუალური აზრი გამოსახოს. ლაკონიური მხატვრული საშუალებების, ეპოქის შესაბამისი უბრალო სიუჟეტის ფონზე პიესის გმირის ფსიქოლოგიური სახის გამოვლენისათვის მეტყველი ელემენტი, სახასიათო დეტალი, კონკრეტული სიმბოლური აქსესუარი გამოიყოს და ამავე დროს შექმნილი კოსტიუმში სპექტაკლის ყველა კომპონენტს დაუკავშიროს. ორივე პიესის შემთხვევაში, კოსტიუმების ესკიზებში დაპირისპირების პრინციპის გამოყენება ელ. ახვლედიანს საშუალებას აძლევს ნაწარმოების მთავარი იდეა გააღრმავოს, გაამძაფროს და უფრო მრავალფეროვნად საინტერესოდ წარმოადგინოს ორი სოციალური ფენისა და ძველი აუ ახალი თაობის წარმომადგენელთა

ინდივიდუალური სახე და დამახასიათებელი ნიშნები.

ქართული თეატრალურ-დრამატურული ხელოვნების ჩამოყალიბების გადამწყვეტ ეტაპზე ელ. ახვლედიანმა თავისი ძალები მუსიკალურ კომედიაშიც მოსინჯა. გ. ბუხნიკაშვილის 4 მოქმედებიანი პიესა, — „კი... მაგრამ“, ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე განხორციელდა 1930 წ. ეს ვახლდით თანამედროვე ქართული სატირული კომედიის ცდა, სადაც ჩამორჩენილ პრაგინციაში ვაბატონებული მეშჩანური ყოფა და მლიქვნელობა იყო გამოაშკარავებული. დეკორაციების ესკიზების უქონლობა არ გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული ვაფორმების შესახებ. შემორჩენილია მხოლოდ ელ. ახვლედიანის მიერ პიესის გმირებისათვის შექმნილი, ორი დამახასიათებელი კოსტიუმის ესკიზი (1), სადაც სპექტაკლის მხიარულმა, გროტესკულმა ინტონაციაში ანარეკლი ჰპოვა.

კოსტიუმები შერწყმულია ტიპაჟებთან და სათანადო მიმიკითაა ვაცოცხლებული (სევერიანის მალა აწეული წარბები, ეშმაკური გამოხედვა). მასალა მეტად ძუნწია, მაგრამ ამ ორი კოსტიუმის ესკიზის მიხედვით ჩანს, რომ მხატვარი ჩაცმულობაში ეროვნულ მოტივებს ეყრდნობა. სამოსის დეტალები და გმირთა სახის ნაკეთები უტრირებულია. ჩანს მხატვრის ცდა თავისი პირადი დამოკიდებულება გამოხატოს და ამავე დროს სახასიათო პერსონაჟები პიესის ფაბულით ვათავალისწინებულ კომიკურ პლანში წარმომადგინოს და შესაბამისად გროტესკულად შემოსოს.

შემორჩენილი მასალის სიტუნწე რიგ შემთხვევაში ხელს გვიშლის თვალი ვადევნოთ ელ. ახვლედიანის ფანტაზიით შექმნილ გმირთა კოსტიუმების ვალერეას. ნოვატორული მხატვრული საშუალებების (კინობროექციისა და ჩრდილების პრინციპის) გამოყენებით ელ. ახვლედიანმა კ. კალაძის პიესას „როგორ“ მეტად საინტერესო და ორიგინალური ვაფორმება მოუძებნა. რევოლუციონერთა თვავანწირვა, რთული ბრძოლა პიესაში ჭიათურელი მადაროელის მოგონებების ფონზე იმღებოდა. კინოკადრების მონაცვლეობა, აგრეთვე

პერსონაჟთა ეკრანული და სცენური მოქმედებების მონაცვლეობა ლოგიკურად იყო ჩართული სპექტაკლის მსვლელობაში. ელ. ახვლედიანის მიერ სპექტაკლისათვის შექმნილი დეკორაციის ესკიზები მრავლადაა შემორჩენილი, მაგრამ რაც შეეხება კოსტიუმებს, სამწუხაროდ, მათ ესკიზებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. გარკვეულ წარმოდგენას გმირთა ჩაცმულობის შესახებ მუხუშუმების არქივებსა და ფონდებში დაცული ფოტომასალა გვიქმნის (2). ფოტოსურათზე პიეტის მთავარი მოქმედი პირი — ბეგლარი — სავაზნეობით გაწყობილი ჩოხითა და მხრებზე მოსხმული ნაბდითაა წარმოდგენილი, ქარუმიძე კი პაგონებით დამშვენებულ მუნღირშია გამოსახული. კორნელის გარეგნული იერსახე ღიმილს იწვევს — პალსტუხი, პიჯაკი, თავზე „ფურაჟკა“, ხელში შავი ქოლვა, მხარზე კი პატარა ხურჯინი აქვს მოკიდებული.

ერთ-ერთ ფოტოზე შემსრულებელთა ჯგუფია დაფიქსირებული. ისინი ჩამქრალი ეკრანის წინ არიან გაშლილი. შეშფოთებულნი, იარაღით ხელში, თითქოს რაღაცას ელიან და მხადყოფნაში არიან. ფოტოზე, მოძრაობაში წარმოდგენილი კოსტიუმები გარკვეულ შთაბეჭდილებას გვიქმნის სადეკორაციო სისტემაში ჩართული ამ ქმედითი ელემენტის შესახებ, როგორც ჩანს, გლენებისა და მუშების ეს სადა, მეტყველი სამოსი გაფორმების საერთო მხატვრულ ჩანაფიქრს შეესაბამებოდა და მსახიობების თავისუფლებას არ ზღუდავდა.

კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ელ. ახვლედიანი წელიწადში რამდენიმე წარმოდგენის მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობდა და სცენური ხელოვნების კანონების გათვალისწინებით გმირის ინდივიდის სახიერი გამოვლენის ახალ ხერხებს ეძებდა. მისი გონებისა და ფანტაზიის შერწყმით იგი დადგმის ორგანულ და აქტიურ ელემენტს — კოსტიუმს ქმნიდა.

ესკიზი დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს, მაგრამ სასცენო სივრცეში იგი შემსრულებლის პლასტიკურ შესრულებაში განსახიერებულ მოძრაობას, ეპოქის გარემოს უნდა შეერწყას და რეჟისორის ჩანაფიქრთან ერთად რეალურ გა-

რემოში ლოგიკურად განხორციელდეს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, 11 სსრკ-ის მწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე განხორციელებული შექსპირის „ოტელო“, რომლის მხატვრული გაფორმების საკითხი რეჟისორისა და მხატვრის უთანხმოებით დასრულდა (1).

კოსტიუმების პირველი ვარიანტი ელ. ახვლედიანს შავ, წითელ, მწვანე და ყვითელ ფერებში ჰქონდა წარმოდგენილი. ამ ფერების კონტრასტზე იყო აგებული მაგ. ოტელოს კოსტიუმი. ესკიზზე მაგის ყვითელი სარტყელით ვაცოცხლებული ფართო გრძელი სამოსი მოსავს, მხარზე განიერი შავი მოსასხამი აქვს მოვდებული, რომლის თეთრი სარჩული ამავე ფერის თავსაბურავთან პოულობს გამოძახილს. ბიანკა ინტენსიური ყვითელი ფერის ფართო ქვედაბოლოსა და თეთრი მანქეტებით გაწყობილ წითელ ბლუზაში ჰყავს მხატვარს შემოსილი, სამოსს ამავე ფერის თავსაბურავი და ფეხსაცმელი ესმინება. ბიანკა ცეკვავს, მისი მოძრაობა გახსნილი და თავისუფალია, ამიტომ სამოსის ფორმა და ხაზები მისი მოძრაობითაა ნაკარნახები.

კოსტიუმების ესკიზების მეორე ვარიანტი მსუყე ლურჯითაა გაჯერებული და ბალანსფერით ვაცოცხლებული. მაგ., კასიოს ლურჯი მუზარადის ქვეშ აქა-იქ ყვითელი ბლიკებით აელვარებული მწვანე სამოსი და ასეთივე ზოლიანი კალცონი (calzoni) მოსავს.

შემდგომში ესკიზები სრულად იცვლის სახეს და რეჟისორის მოთხოვნის ანარეკლად იქცევა. კ. მარჯანიშვილმა მხატვარს დეკორაციების და კოსტიუმების შეცვლა და მათი ოქროსფერი და ვერცხლისფერი ფარჩის გამოყენების შექმნა მოსთხოვა. ამ სურვილის განხორციელება იმხანად დიდ პრობლემას წარმოადგენდა. ფარჩის სანაცვლოდ ყვითელი და ნაცრისფერი აბრეშუმი შეარჩიეს, რამაც ოქროვერცხლის სათანადო შთაბეჭდილება ვერ შექმნა (3).

ამ მოთხოვნების გათვალისწინებით შესრულებულ ესკიზებზე ოტელოს შავსა-რჩულიან ვერცხლისფერ სამოსს ოქროსფერი მოსასხამი ამკობს. ემილიას



შეკსპირი. „ოტელი“. 1932 წ.

და დეზდემონას სამოსიც ამ ორი ფერის მონაცვლეობაზეა აგებული. მაგრის ცოლის ვერცხლისფერი კანის გვერდით ჭრილებში ოქროსფერი ქსოვილი ნაკვეცებადაა აკრეფილი. კაბა ასეთივე ფერის ფართო სახელოებითაა დასრულებული, ბრამანციოს ვერცხლისფერი ფართო სამოსი სქელი ოქროსფერი არშიებითაა გაცოცხლებული და გამომჩხილს ასეთივე ფერის პატარა თავსაბურავთან პოულობს.

ოქრო და ვერცხლი მეტად გამომსახველი ფერებია და რიგ შემთხვევაში პიესის გმირთა გარემოს თუ კოსტიუმების დეტალების მნიშვნელოვანების და დიდებულების სათანადო შთაბეჭდილების შექმნის ერთ-ერთ საშუალებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ მათი დაუსრულებელი მონაცვლეობა ამ კერძო შემთხვევაში მეტად უსიციცხლო და ერთფეროვანია. გაფორმება არ გამოვიდა. ოქრო-ვერცხლი, რაც გაფორმებაში ჭარბობდა, ულახათოდ გამოიყურებოდა (4). მაგრამ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, მხატვრის მიერ

თითოეული გმირის, ვარძიანებისა და ხასიათის გადმოცემის ცდა — იქნება ეს ელოს მიმდობი, კეთილშობილი ჭალარა ბრამანციოს მიმიკა და ჰეკსტორის დეზდემონას სისპეტაკე. მის სამოსში ვენეციური კოსტიუმის ელემენტების მინიშნებაა მხოლოდ (ფაქტურა, დეკორატიული ჭრილები). მხატვარს მე-16 საუკუნის სიციცხლითა და ენერგიით გაჯერებული ქალბატონის ნაცვლად დეზდემონა დაერძელებული პროპორციების ნატიფი სხეულით ჰყავს წარმოდგენილი, რაც კოსტიუმის დეტალებითაა ხაზგასმული. სათნო სახით, კეთილშობილი ნაკვთებითა და ნაზი კანით იგი უმანკოებისა და უბიწოების განსახიერებდა კვევლინება.

რეჟისორის წინაშე მეტად რთული ამოცანა იდგა. სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედია მისაღები უნდა ყოფილიყო მაყურებლისათვის, მსახიობისათვის და იგი მონუმენტურ მასშტაბებამდე უნდა ამაღლებულიყო. კ. მარჯანიშვილის რენესანსული იტალიის, ოქრო-ვერცხლით შემკული ვენეციის ჩანაფიქრმა ამ შემთხვევაში არ გაამართლა. დადგმა და გაფორმება პრესამ კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარა: „ტყუილად შევეცდებით ამ დადგმით ძველი ცხოვრების გაცნობას, რასაც ხელს უწყობს ეპოქის სტილის მოკლებული ერთფეროვანი დეკორატიული გაფორმება მხატვარ ელ. ახვლედიანის“. (5).

უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრის შთავონების მისი საკუთარი წარმოსახვა მართავს, სცენოგრაფის მუშაობას კი საფუძვლად დრამატურული მასალა უდევს. ამასთან ერთად თეატრის მხატვარი რეჟისორის კონცეფციასა და მომავალი დადგმის სულისკვეთებას ითვალისწინებს. სცენოგრაფი, როგორც თეატრის შემოქმედთა ანსამბლის განუყოფელი წევრი ესკიზებზე მუშაობისას ცდილობს რეჟისორთან დაპირისპირების გარეშე გამოსახოს თავისი დამოკიდებულება. „ოტელოზე“ მუშაობისას ელ. ახვლედიანის ინდივიდუალური აზრი კი კ. მარჯანიშვილის სურვილს ექვემდებარებოდა. 1933 წელს, II სახელმწიფო დრამატული თეატრის მაყურებელმა „ოტელოს“ გმირები სრულიად სხვაგვარ გარემოსა და კოსტიუმებში იხილა, რომელიც პ. ოცხელის მიერ

იყო: „შემოთავაზებული“. «Формальные соответствовало драматическому пафосу сюжета пьесы... располагало зрителя к восприятию тех героических и трагических моментов, которые происходили на сцене». (6).

როგორც აღენიშნეთ 1933 წელს განსორცილებული „ოტელი“ წარმატებით არ აღნიშნულა ქართული თეატრის სცენაზე. მაგრამ ზ. ანტონოვის პიესა „მზის დაბნელება საქართველოში“, რეისორის, მხატვრისა და სამხასიოზო ანსამბლის სრული გამარჯვებით დასრულდა. პიესაში მე-19 საუკუნის თბილისის სურათის ფონზე ასაღვარდა წყვილის სასიყვარულო თავგადასავალი წარმოინდობოდა.. სცენაზე კარვად ნაცნობი, ელ. ახვლედიანის მიერ განუმეორებლად, პოეტურად და ნახული ძველი ქალაქის კუთხე იყო წარმოდგენილი, რომელიც მის მიერ შექმნილ ფერწერულ ტილოებს მოვავაგონებდა. აქ ყველაფერი ცოცხლობდა, მოძრაობდა და გაფორმების ყოველი დეტალი ერთი მილიანის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. სცენაზე გაშლილი, ადამიანთა ფიგურებით ვაცოცხლებული დეკორაციები ფონად წარმოდგენილ მოხატულ ტილოს ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად ერწყმოდა, კონკრეტული „ნამდვილი“ გარემო თანდათანობით, ფაქიზად ვადადინებოდა დახატულ სამყაროში.

ძველი თბილისის ქუჩა, ბაზრის მოედანი, მისთვის ჩვეული ფუსფუსით, ბრბოს ქრიაშლით, საზეიმო ჟღერადობითა და კოლორიტით იყო ვაცოცხლებული. ნაირფერ კოსტიუმებში შემოსილი დინამიური მასა — მეზურნეები და ყარაჩოხელები, ვაჭრები და შარლატანები, თავადები და კნინები, რუსის ჩინოვნიკი და მოვრალი „მუჟიკი“. ნაყინით მოვაჭრე „ნემეცი“ ჭა ღურბინდიანი „ფრანკოზი“ — ორგანულად იყო შერწყმული ამ პატარა ძველ-თბილისურ სამყაროსთან.

ელ. ახვლედიანის მიერ ამ პიესისათვის შექმნილი კოსტიუმები მეტად სახასიათოა და მნახველს ეროვნული მოტივების მრავალფეროვნებით სიბლავს (1). კინტოებისათვის მხატვარს ტრადიციული მუქი სამოსი აქვს შერჩეული. ვერცხლის ქამრებითა და პატარა ქუდეებით ვაცოცხლებული კოსტიუმი არ ზღუდავს მათი

სხეულის პლასტიკურ მოძრაობებს. ყარაჩოხელები ოქროსფერქამრიან მუქ რუხოსხემა და შავ წაღებში არიან წაღებულ გენილნი. მუქი კოსტიუმების ფონზე მკვლერ ლაქად იკითხება თავად ინდოს შინდისფერი გრძელი, სავაზნეებითა და ქამარ-ხანჯლით ვაწყობილი ჩოხა, სიმონიკოს ფირუზისფერი პერანავი. გლეხებისა და „რუსის მუჟიკის“ (წარწერა ესკიზზე) კოსტიუმის ქსოვილის ფაქტურა მათი სტატუსის შესაბამისად უბრალოა — დაკრებულ-დაკეცილი სამოსი, უხეში ნაქსოვი წინდები.

მარგნის კოსტიუმის ესკიზში მხატვარს ერთ შემთხვევაში მუქი ქვედაბლო მწვანე აბრეშუმის ბლუზით, მეორე შემთხვევაში კი ზონრებითა და ყვავილებით მორთული თავსაფრით აქვს გახალისებული. მისი საქორწილო სამოსისათვის — ტალმალინის (მინაწერი ესკიზზე) თეთრი კაბისათვის, ელ. ახვლედიანს ვარდისფერი ატლასის (მინაწერი ესკიზზე) სარჩული

ი. ოლია. „სამი ბღენში“



აქვს შერჩეული. გამჭვირვალე ფატა, ვარდების თაიგული და ორი რიგი მარგალიტის მძივი საქორწილო ანსამბლს ასრულებს. მარჯვის კაბა კიდე უფრო პაეროვანი ჩანს პორუჩიკ ჩემპოკოვის ეპოლეტებითა და ორდენებით გაწყობილი სამხედრო სამოსის გვერდით. მხატვარს დიდი ოსტატობით და სიზუსტით აქვს შერჩეული ყოველი გმირის კოსტიუმი, ვეხიზლავს დამახასიათებელი დეტალების მრავალფეროვნებით, მჟღერი კოლორით, ეროვნული სიჭრელის ფარგლებში კოსტიუმის ყოველი ელემენტის ლოგიკური შეთანხმებით. ძველი თბილისის ქუჩებში, მოედნებსა თუ სახლის დარბაზებში ელ. ახვლედიანის ფანტაზიით შექმნილი დამახასიათებელი გარემო და ეროვნული დეტალებით გაცოცხლებული, სისხლსავსე ფერებით ამეტყველებულ კოსტიუმებში შემოსილი მოსახლეობა თავისი კოლორიტულობით და მრავალფეროვნებით შთამბეჭდავს სანახაობას ქმნიდა და ძველი თბილისის ცხოვრების ფრაგმენტებს მოგვავიწყებდა.

რაც შეეხება ი. ოლემას პიესას, ელ. ახვლედიანის მიერ „სამი ბლენძისათვის“ შექმნილი კოსტიუმები, მისი თეატრალური შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს (1) «Показан мир жадных, ненасытных, беспопачных и трусливых трех толстяков (капитала, церкви и военщины) с одной стороны и мир обездоленных, нищих, эксплуатируемых». (7).

დესპოტიზმისა და თავისუფლებისმოყვარეობის, სიკეთისა და ბოროტების შეჯახების, უსამართლობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლის იდეას ელ. ახვლედიანმა, პიესის მიხედვით, ზღაპრულ-ფეერიული გადაწყვეტა მოუძებნა. მხატვრის უღევმა ფანტაზიამ, გამომგონებლობამ, სახიერი გამოვლენა კოსტიუმების ესკიზებში პპოვა, რომელიც უდიდესი მხატვრული გემოვნებით ჰქონდა შერჩეული და სადკორაციო სისტემასთან ერთად, განუყოფელ მთლიანობად ჰქონდა ქცეული.

„სამი ბლენძისა“ და კარს დაახლოებული პირების კოსტიუმების ესკიზებში აშკარად ჟღერს პოლიტიკური სატირა და გროტესკი. ბლენძების მკვეთრი ინდივიდუალური სახე შესატყვისი სამოსითაა

აქცენტირებული, სახასიათო დეტალებით გაჯერებული, სათანადო მიმოიკითხ და შეისტეებით გაცოცხლებული.

კოსტიუმის ესკიზზე ელ. ახვლედიანს მეწისქვილე ნარკისი შუა ხნის მამაკაცის სახით ჰყავს გამოსახული, რომელსაც ჟილეტის ჯიბეები კუბიურებით აქვს სასვე. გენერალი ბენავენტურა მხატვრის წარმოსახვით მსუქანი დაბაბიანი კაცია, ქერა, ხვეულ პარიკში, სამხედრო სამოსისათვის დამახასიათებელ მაღალ ტყავის ჩექმებში, მოკლე მუზარადითა და ხმლით, ლაპეტე კი, ესკიზზე, მისი მდგომარეობის შესაბამისად, მაღალი რანგის საეკლესიო პირის—კარდინალისათვის შესაფერისი ფართო წითელი სამოსითა და ორდენითაა წარმოდგენილი. მხატვარი იუმორით უცქერს თითოეულ მათგანს და შესაბამისად კოსტიუმებში კომიკურ ელემენტებს გამოჰყოფს. პირველ შემთხვევაში მეწისქვილე უპროპორციო სხეულით, დიდი მუცლითა და უსუსური წვივებითაა გამოსახული. კარდინალის კოსტიუმის ესკიზზე, მისი ხაზის მიმიკა და ჟესტიკა აქცენტირებული, კენერლის სიმსუქენე კი, ვიწრო ტრიკოთია ხაზგასმული.

დაბალი ფენის წარმომადგენელთა კოსტიუმები მხატვარს მათი სოციალური მდგომარეობის მიხედვით, სახასიათო დეტალებით აქვს აღნიშნული — მაგ: ზეინკალი, მას ჩამოძნძილ პერანგსა და უბრალო მოკლე შარვალში ჰყავს წარმოდგენილი. მას სამოსთან ერთად ხაზგასმული აქვს პროსპეროს დაკუნთული სხეული, მისი ენერჯია და შემართება.

აღსანიშნავია, რომ ელ. ახვლედიანს პიესის გაფორმებისათვის შერჩეული გრაფიკული საშუალებები, საუცხოო ფერადოვანი გადაწყვეტით ჰქონდა გაცოცხლებული. კოსტიუმების ესკიზებშიც იგი მეტყველი ხაზის ფარგლებში, მკვეთრი კონტურით შემოსაზღვრულ სილუეტში, ცოცხალი ფერების შესაქმნის თუ კონტრასტის უღვე საშუალებებს წარმოაჩენს — მუქ ლურჯ სამოსს ნარინჯისფერით აცოცხლებს, ყვითელს, იისფერს და ბალახისფერს ერთმანეთს უნაცვლებს და შავისა და მჟღერი წითელის დაპირისპირების ეფექტს იყენებს.



ელ. ახვლედიანის მიერ შექმნილი კოსტიუმები და გაფორმება პარმონიულ მთლიანობას ქმნიდა, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში მოულოდნელობებით ხიბლავდა მაყურებელს. მაგ. II მოქმედებაში სასასლის სამზარეულოსათვის, სადაც თეთრ ხალათში შემოსილი მზარეული სცენის სიღრმეში განლაგებულ ღუმელთან ტრიალებდა, შავი და თეთრი ფილებით გაწყობილი იატაკი იყო შერჩეული. უცაბედად ეს გარემო ქვაბში დამალული გამყიდველის გამოჩენასთან ერთად ფერადი ბუმბუტებით ცოცხლდებოდა, რაც ხალისიან განწყობილებას ბადებდა მაყურებელში.

ფერიული კოლორიტის ფარგლებში აქვს ელ. ახვლედიანს წარმოდგენილი მოხეტიალე კომედიანტების მეტად საინტერესო კოსტიუმები. ტიბულის მოქნილი სხეული მას შავი და რუხი კუმბოკრული ტრიკოთი აქვს ხაზგასმული და მწვანე მოსასხამით გაცოცხლებული (აღსანიშნავია, რომ აკრობატი სახსიათო მოძრაობაშია წარმოდგენილი, იგი თითქოს თოკზე ბალანსირებს და ვრძელი ჯოხი წონასწორობის დაცვაში ეხმარება). საინტერესოა ჯამბაზის ეფექტური, ორიგინალური, ჭრელი სამოსი. მისი ქსოვილის ზედაპირი ნიღბებითაა მოხატული, რომელთა მსგავსი ჯამბაზს სახეზეც აქვს აფარებული და ხელშიც უჭირავს. ისინი თითქოს სამოსის საერთო ნახატშია ჩართული და მიმიკის მრავალფეროვნებით გვხიბლავს. სოუკს ესკიზზე ხელში რგოლი უჭირავს. უწესრიგოდ ჩამოშლილი თმა წითელი ბაფთით სახელდახელოდ აქვს შეკრული. მოცეკვავის მუხლებამდე ფართო კაბის ზედაპირზე ერთი რომელიმე ფერის გამოკვეთა ძნელია, რადგან იქ მწვანე, ცისფერი და მოწითალო ფერები ერთმანეთშია შერეული. კომედიანტების ეს საუცხოო კოსტიუმები მეტად მრავალმხრივ მოძრაობას, სპექტაკლში ჩართულ აკრობატულ და საცეკვაო წომრებთან ერთად ამტყვევლებას გულისხმობს.

ი. ოლემას ბიესისათვის „სამი ბლენძი“ შექმნილი კოსტიუმების ესკიზებში ელ. ახვლედიანმა სრულად გამოავლინა მისი სცენოგრაფიული ნიჭი, თეატრალური კო-

სტიუმის შექმნის შესაძლებლობები და უნარი. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მსუყე კოლორითი ამტყვევლებელი კომიზმით გაჯერებული, ლოგიკური და განაწილებული, სასცენო სივრცეში მსახიობებთან ერთად ამოქმედებული კოსტიუმები ზღაპრულ, ფერადოვან, მხატვრულად სახიერ და ეფექტურ თეატრალურ სანახაობას ქმნიდა.

„კანონზომიერი და ლოგიკურია იმ დრმა სოციალური მოტივისა და დღესასწაულებრივი თეატრის საოცარი სინთეზის თვალსაზრისი, რაც ყოველთვის წარმოადგენდა კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ გატაცებას. ირონიის, მხილების და გამარჯვების უცნაური გროტესკული შერწყმა ძერწავდა სპექტაკლის ჭეშმარიტ სინთეზურ სახეს“ (8).

მხატვრის მიერ შექმნილი დეკორაციები ბიესის გმირთა გარემოა მხოლოდ, კოსტიუმი კი მათი ინდივიდუალური სახის განმსაზღვრელი, რომელიც ხელს უწყობს მსახიობს გაითავისოს როლი, საინტერესო სახასიათო სცენური სახე შექმნას. სადეკორაციო სისტემაში ჩართული კოსტიუმი ქმედით და განვითარებადია, რადგანაც იგი ცოცხალ ადამიანს მოსახსნის და მსახიობის მოქმედებას შეერწყმის, შესაბამისად მოძრაობს, იცვლება, ახალ თავისებურებებს იძენს და მოქმედ ბირს გარდასახვაში ეხმარება.

გმირის სამოსის შერჩევისას თეატრალური მხატვარი დრამატურგიულ მასალას, კონკრეტულ შემსრულებელს ითვალისწინებს, ამავე დროს სუბიექტური აზრით ხელმძღვანელობს და ჩანაფიქრს ქაღალდს არგებს. იბადება კოსტიუმის ესკიზი — სახვითი ხელოვნების ნიმუში, მაგრამ დახატული, ნაგულისხმები, ნამდვილ „სიცოცხლისუნარიანობას“ მხოლოდ სასცენო სივრცეში გმირის სხეულზე იძენს, მისი რეაქცია მხოლოდ ქმედით ადამიანთან ერთად რეალურ გარემოში ხორციელდება. უდიდეს მსახიობსაც კი სჭირდება მხატვრის მიერ შექმნილი სამოსი, რომელიც მის განსაკუთრებულ განუმეორებელ „მე“-ს სასცენო სივრცეში დააკონკრეტებს. ელ. ახვლედიანი სწორედ იმ მხატვართა რიცხვს ეკუთვნის, რომელიც კოსტიუმის შექმნის პროცესში

არა შარტო გმირის-სოციალური მდგომარეობით, მისი ხასიათის ნიშნებით და გარეგნული მონაცემებით ხელმძღვანელობს, არამედ უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს კოსტიუმის შესრულების ხარისხს. ესეივნე მას უდიდესი გულისყურით გამოჰყავს ყოველი დეტალი, რაც გმირის ხასიათსა და თვისებების სახიერ გამოვლენას ემსახურება, იქნება ეს გამომეტყველება, სხეულის მოძრაობა, მეტყველი ჟესტი, ვარცხნილობა, ქსოვილის ფერი თუ კოსტიუმის მთლიანი ანსამბლის ცალკეული ელემენტი. მის მიერ შერჩეული სილუეტი, ფაქტურა, სამკაული ისტორიულ და სოციალურ დახასიათებას აძლევს პერსონაჟს.

თითქმის ყველა ესეივნე, კოსტიუმი ელ. ახვლედიანს მოძრაობაში აქვს მიწოდებული. მის მიერ შემოსილი გმირები ჩვენს თვალწინ არიან გაცოცხლებული — მათ უხარიათ, უყვართ, სჯერათ, ისინი განიცდიან, კამათობენ, იბრძვიან და თავიანთი უფლებების დასაცავად არიან მზად.

ელ. ახვლედიანს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისთვისაც გულდასმით აქვს შერჩეული სამოსი, გააზრებული აქვს მათი კოსტიუმის ყოველი წვრილმანი, გმირის შინაგანი ბუნება და ის ადვილი პიესაში, რაც ავტორს მისთვის აქვს მიიჩნეებული.

ლოკია, ფანტაზია, მეტყველი მხატვრული საშუალებები, გემოვნებით შექმნილი ფერადოვანი ლაქები, გლახონური ხერხები, გმირის ინდივიდუალური სახის განმსაზღვრელი ელემენტები, ეპოქისათვის დამახასიათებელი დეტალები, ელ. ახვლედიანის, როგორც თეატრალური შემოქმედის, ახლებური ხედვის უნარს ერწყმის და მის მიერ შექმნილი კოსტიუმების ესეივნე უმრავლესობას ანიჭებს.

ლიტერატურა:

1. ელ. ახვლედიანის მიერ შექმნილი კოსტიუმების ესეივნე დაცულია კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმების, აგრეთვე ელ. ახვლედიანის სახლ-მუზეუმის ფონდებში.
2. იქვე.
3. ნ. ურუშაძე, „ელ. ახვლედიანი თეატრში“, ბბ. 17.
4. ე. გუგუშვილი, „კ. მარჯანიშვილი“, გვ. 496.
5. ვაზ. „კომუნისტი“, „ოტელი“, 1932 წ. 30 ნომბერი, № 227. ბ. გ.
6. თ. ურუშაძე, სადისერტაციო ნაშრომი: «Становление груз. сов. театрально-декорационного искусства в 1920-30 гг. На примере творчества П. Г. Оцхели».
7. ვაზ. «Заря востока» № 47 (2209), 17 февраля, 1931 г.
8. ე. გუგუშვილი, „კ. მარჯანიშვილი“, გვ. 477.

„ალბანეთის დიდი მეომარი სკანდერბეგი“

გურამ ქარქაშაძე

„ზიზანტიელ თავადებს რომ სკანდერბეგით
ეომათ, მაშინ სტამბოლი თურქების ხელში აღარ
იქნებოდა“.¹

30 დეკემბერი

50-იან წლებში სამოც წელს მიტანებულმა აკაკი ხორავამ სულ ოთხ ფილმში მიიღო მონაწილეობა, მაგრამ მათ შორის უპირველესი, თუნდაც მხოლოდ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, იყო ცნობილი რუსი კინორეჟისორის, სერგეი იუტკევიჩის² ფილმი „ალბანეთის დიდი მეომარი სკანდერბეგი“, დანარჩენი სამია: კონსტანტინე პიპინაშვილის (1912-1965) „მაიაკოვსკი იწყებოდა ასე“ (1958) და „სად არის შენი ბედნიერება, მზია?“ (1960), აგრეთვე დავით რონდელის (1904-1976) „მამლუქი“ (1959).

თვით ამ მონუმენტურ ფილმში მთავარ როლზე მიწვევა და ამით ფაქტობრივად ალბანეთის მხატვრული კინოს ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი სიტყვის თქმა — აკაკი ხორავას, როგორც პიროვნებისა და აქტიორის, ისტორიული ბედი იყო. იმ დროისათვის ასეთ იშვიათ ფაქტში მთელი სისრულლით წარმოჩნდა ჩვენი დროის ბუმბერაზი მსახიობის შემოქმედებითი გა-

ქანების სიღრმე, მასშტაბი და ჭეშმარიტი საერთაშორისო აღიარება. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თანამედროვე რუს კინომცოდნეებს უჭირთ ყოველივე ამის ასეთი შეფასება,³ როგორც ამას თავის დროზე დავინახავთ, მაშინ როცა რუსული პრესა და მთელი საზოგადოება ფილმის გამოსვლისას გაცილებით აღფრთოვანებული იყო და ამის ნიმუშებსაც მრავლად წარმოვადგენთ ქვემოთ.

„სკანდერბეგი“ პირველი ალბანური მხატვრული ფილმია, „მოსფილმისა“ და კინოსტუდია „ახალი ალბანეთის“ ერთობლივი ნამუშევარი. მთავარ როლებს ასრულებენ თვალსაჩინო, როგორც იმ ხანებში ეწოდებოდათ, საბჭოთა მსახიობები, კერძოდ, ქართველები — აკაკი ხორავა, ვერიკო ანჯაფარიძე, სერგო ზაქარიაძე, ცნობილი სომეხი ტრავიკოსი, ვაჰრამ ფაფაზიანი (1888-1968) და სხვები, მათ შორის რუსებიც და, ცხადია, ალბანელებიც.

9. „ხელოვნება“ № 3-4, 2001 წ.

სკანდერბეგი ანუ გიორგი კასტრიოტი, რომელიც XV საუკუნეში ცხოვრობდა, მარტო ალბანეთის უდიდესი პიროვნება, მხედართმთავარი და სახელმწიფო მოღვაწე როდია, იგი თავისი ეპოქის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურა და ქრისტიანობის ბურჯად ითვლებოდა მთელ მსოფლიოში. მეტად დამახასიათებელია ამ მხრივ ის შეფასებები, რასაც მას აძლევდნენ მეგობრები და მტრები, კერძოდ, სკანდერბეგის სიკვდილით გახარებულმა თურქეთის სულთანმა მეჰმედ მეორემ განაცხადა — „ასეთი ლომი მეტი აღარ გაჩნდება ამქვეყნად და ამიერიდან ევროპაცა და აზიაც ჩემია, ქრისტიანობამ დაკარგა თავისი ხმალი და ფარი“.⁴

სკანდერბეგი — ალბანელი ხალხის, მისი საუკეთესო მწერლებისა თუ საერთოდ, შემოქმედი მუშაყების მარადიული და ამოუწურავი თემაა, უამრავი ლექსი, თქმულება თუ ლეგენდა მასზე შეთხზული და, ბუნებრივია, როცა ალბანეთი 1946 წელს სახალხო რესპუბლიკად გამოცხადდა, ლოგიკურად გაჩნდა კიდევ იდეა, რომ სკანდერბეგი კინემატოგრაფშიც გაცოცხლებულიყო. თავდაპირველად ალბანელი კინემატოგრაფისტები, როგორც ყველგან, ყველა ქვეყანაში მხოლოდ ქრონიკულ-დოკუმენტურ სიუჟეტებს იღებდნენ, მაგრამ 1952 წელს უკვე ოფიციალურად ჩამოყალიბდა პირველი კინოსტუდია „ახალი ალბანეთი“, რომელმაც „მოსფილმთან“ ერთად განახორციელა კიდევ ეროვნული მხატვრული კინოს პირში და, რაღა თქმა უნდა, იგი სწორედ სკანდერბეგისადმი უნდა ყოფილიყო მიძღვნილი.

რაგინდ პოლიტიკური მოტივიც არ უნდა ყოფილიყო ჩადებული ამ თანამშრომლობაში, ფაქტი ერთია, რომ „სკანდერბეგი“ ალბანეთმა სწორედ საბჭოთა კინემატოგრაფისტების დახმარებით გადაიღო და თავისთავადაც თანამშრომლობის ასეთი ფორმა ყოველთვის მისასალმებელი და მხარდასაჭერია.

მაგრამ ამ გრანდიოზული პროექტის განხორციელებამდე ჯერ კიდევ უფრო გზა იყო და უპირველეს ამოცანად მსოფლიო სცენარისტის გამოძებნა იქცა, რომელიც იტირთავდა ამ ურთულეს საქმეს. საბედნიეროდ, გამოიძებნა ერთობ ნიჭიერი და გამოცდილი დრამატურგი — მიხეილ პაპავა,⁵ რომელმაც რამდენიმე თვე გაატარა ალბანეთში, იმოგზაურა ბეგრი, გაეცნო უამრავ დოკუმენტს თუ მასალას, ადგილობრივი ისტორიკოსებისაგან და ლიტერატორებისაგან მიიღო უაღრესად საჭირო კონსულტაციები. ყოველივე ამის შედეგად შეძლო შეექმნა მეტად საინტერესო, რეალურების სიტყვებით რომ ვთქვათ:

«Талантливое и умное произведение, насыщенное образами и мыслями... Язык авторских описаний обстоятельство действия и места спокоен, точен. Скупые строки сценария содержат конкретные, ясные зрительные образы... Идейная ясность определила яркость образов сценария и, следовательно, успех фильма»⁶.

მ. პაპავას სცენარი კიდევ უფრო დაინხვეწა და დაკონკრეტდა ს. იუტკევიჩის გააზრებითა და შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლით, რომელსაც, ცხადია, ტონს აძლევს აკაკი ხორავა.

თავად ამ ჭეშმარიტად ისტორიული ფილმის გადაღება ნამდვილ ზეიმად იქცა ალბანეთში. ხალხი აღფრთოვანებით ხედებოდა გადამღები ჯგუფის წევრებსა და განსაკუთრებით მათი ეროვნული გმირის — სკანდერბეგის როლის შემსრულებელს აკაკი ხორავას. ამის თაობაზე, მართალია, ერთობ მოკრძალებული, მაგრამ მაინც ფრიად დამახასიათებელი შტრიხებით იგონებდა მსახიობი პრესისათვის განკუთვნილ ინტერვიუებსა თუ საგანგებო სტატიებში.

აკაკი ხორავას ეს ნააზრევი განსაკუთრებით ღირებულია იმ თვალსაზრისითაც, რომ იგი მოგვიანებით, წლების შემდეგ კი არ დაიწერა მოგონებების სახით, არამედ უშუალოდ გადაღებების დამთავრებისთანავე თბილისში ჩამოსვლისას:

ჩვენ, საბჭოთა-მსახიობები და რეჟისორები ალბანეთში მივიღოთ დიდი და საპასუხისმგებლო დავალებით — მონაწილეობა უნდა მიგველო იმ ფილმში, რომელიც ეძღვნებოდა ალბანელი ხალხის გმირულ წარსულს, მის დაუოკებელ სურვილსა და მამაცობას დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ, უნდა მოგვეთხრო შრომისმოყვარე ალბანელი ხალხის სულიერ სიმდიდრეზე, მის მაღალ მორალურ თვისებებზე.

როგორ წარიმართება გადაღებები? როგორ „ვითამაშებთ“ ალბანელ მსახიობებთან ერთად, რომელთა მომზადებასა და სტილზე არაფერი ვიცით? ეს კითხვები გვაღელვებდა ყველას და განსაკუთრებით მე, რაკი უნდა შემექმნა ლეგენდარული სახე ალბანეთის სახალხო გმირის სკანდერბეგისა.

ალბანეთში ყოფნის დღეები დაუეციყარია, იმდენად, რამდენადაც ჩვენი შემოქმედებითი მოღვაწეობა უშუალოდ უკავშირდება ამ მცირე ხალხის ცხოვრებასა და გმირულ ისტორიას, ხალხისა, რომელსაც აქვს თავისი დიდი ეროვნული კულტურა, მდიდარი ხალხური ტრადიციები. ჩვენს მიერ ნანახსა და, რაც მთავარია, განცდილზე რომ სრულად მოგიყვებო, მთელი წიგნი უნდა დაიწეროს! — აღიარებს ავ. ხორავა და ამ თავითვე შენიშნავს, რომ ყოველივე ამის გამო მხოლოდ რამდენიმე შენიშვნით შემოიფარგლება როგორც ფილმის გადაღების, ისე ქვეყნის ტრადიციების შესახებ. მას შემდეგ, რაც მოკლედ მიმოიხილავს ალბანეთის სახალხო მეურნეობის თანამედროვე მდგომარეობას, ავაკი ხორავა შთაბეჭდილებას გვიზიარებს საბჭოთა და ალბანელი მსახიობების საზეიმო შეხვედრაზე, რომელიც ქვეყნის დედაქალაქ ტირანაში გაიმართა ფილმის გადაღების წინ და რომელზეც ადგილობრივ მსახიობებთან ერთად სიტყვით გამოვიდნენ საბჭოთა დელეგაციის წარმომადგენლები: ვერიკო ანჯაფაროძე, ბორის ტენინი, სერგო ზაქარაძე, სემიონ სოკოლოვსკი და სხვ.

აქვე იგონებს ავ. ხორავა ერთ მეტად დამახასიათებელ ეპიზოდს, როცა გადაღებების შემდეგ სასტუმროში ვიწრო უცდია რადიოთი თბილისის „დაქტრა“. სინანული ერთ-ერთი ალბანელი კოლეგისათვის გაუნდვია და იმავე საღამოს სკანდერბეგის როლის შემსრულებელს სასტუმროში, თავის ოთახში სიურპრიზი ელოდა — ტირანას რადიომ დაიწყო სისტემატური გადმოცემა ქართული სიმღერებისა.

ალბანელი ხალხის უსაზღვრო მადლიერებას, როგორც ფილმის მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის, განსაკუთრებით კი — მთავარი როლის შემსრულებლის მიმართ, მართლაც რომ არ ჰქონდა საზღვარი. თვით ავ. ხორავა ნაკლებად წერს ამის თაობაზე, მაგრამ პრესითა და თანამედროვეთა მოგონებებით ყოველივე ეს კარგადაა ცნობილი, სამაგიეროდ, ავ. ხორავა უხვად იგონებს იმის მაგალითებს, თუ რა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ვთქვათ, ვერიკო ანჯაფაროძის ხელოვნება, როდესაც ქართული თეატრისა და კინოს ეს შესანიშნავი მსახიობი ერთ-ერთი სცენის გადაღების დროს დასტორიდა თავისი ვაჟიშვილის გმირულად დაცემას და რა ხდებოდა ამ დროს გადაღების „მოხალისე“ დამსწრეთა შორის. ეს მოხალისეები კი ადგილობრივი გლეხები თუ მუშები, მუდამ იქ განდებობდნენ ხოლმე, სადაც გადაღება მიმდინარეობდა და გაფაციცებით ადევნებდნენ თვალყურს ამ უჩვეულოდ საინტერესო სანახაობას, მადლიერებით, ლოცვა-კურთხევითა და ალერსით ავსებდნენ მსახიობებს.

ხდებოდა ნამდვილი სასწაულებიც, კერძოდ, მთებში, როცა იღებდნენ ფილმის მეტად მნიშვნელოვან სცენას. სკანდერბეგმა საერთო ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე, შეარიგა ორი, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადაკიდებული გვარი, მსახიობებმა იმდენად უშუალოდ ითა და მგზნებარებით შეასრულეს დაკისრებული ამოცანა, რომ ამის შემყურე იქვე, გადასაღებ მოედანზე, შეურიგდა

ერთმანეთს ორი დაჯგუფება მთიელე-
ბისა, რომლებიც გადაღებაზე ცალ-ცა-
ლკე მოვიდნენ და განცალკევებულად
იღვნენ. მხოლოდ გადაღების დამთავ-
რების შემდეგ გაერთიანდნენ ეს მოსის-
ხლე მტრები, მივიდნენ ერთმანეთთან,
ხელი ჩამოართვეს და ცხოველი ინტე-
რესით დაიწყეს საუბარი იმაზე, თუ მა-
რთლაც რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება
ხალხის გაერთიანება-გამთლიანებას ქვე-
ყნის ძლიერებისათვის. „ხელოვნების
ასეთი უშუალო ზემოქმედება ცხოვე-
ბაზე ახარებს მსახიობს, — წერს ავ. ხო-
რავა. — მეტ რწმენასა და ძალას ანი-
ჭებს მას“.

აქვე მიუთითებს აკაკი ხორავა თუ
რაოდენ დაეხმარა მას ალბანეთის ის-
ტორიის შესწავლა ალბანელთა უსაყვარ-
ლესი გმირის — სკანდერბეგის კინე-
მატოგრაფიული იერსახის შექმნაში.
მით უმეტეს, რომ თეატრშიც და კინო-
შიც მას უკვე საკმარის გამოცდილება
ჰქონდა თვლასახინო მხედართმთავრე-
ბისა და სახელმწიფო მოღვაწეების გა-
ნსახიერებაში, რომლებიც ქვეყნის გა-
ერთიანებისათვის და ცენტრალური ხე-
ლისუფლების შესაქმნელად იბრძოდ-
ნენ.

სასიამოვნოა იმის აღნიშვნაც, რომ
აკაკი ხორავას — ოტელოს როლის
მსოფლიო მნიშვნელობის შემსრულებ-
ელს, ტირანას სახელმწიფო თეატრმა
ამავე სახელწოდების სპექტაკლისათვის
რამდენიმე რეპეტიციის ჩატარება
სთხოვა, რაც, ცხადია, შესრულებულ
იქნა კიდევ.⁷

აკაკი ხორავას ამ უაღრესად საინტე-
რესო ნაამბობს კიდევ უფრო აესებს
ს. იუტკევიჩის ინფორმაცია, რომლის
თანახმადაც ვინც კი გაიგებდა, რომ
ფილმს იღებდნენ მათ ეროვნულ გმირ-
ზე, ყველანი მოდიოდნენ — მწერლები
თუ მწყემსები, მუშები თუ ჯარისკა-
ციები, მოხუცები თუ ბავშვები, ერთი
სიტყვით ყველანი, რათა რაღაც თავი-
ანთი პრაქტიკული წვლილი შეეტანათ
ამ უკეთილშობილეს და მამულიშვი-
ლურ საქმეში, მოჰქონდათ უნიკალური
ეროვნული კოსტიუმები თუ რეკვიზი-

ტები, ოპერატორს უჩვენებდნენ ულ-
მაზეს ადგილებს, მსახიობებს მიუთით-
ებდნენ ნაღდ ქესტებს, დახლოვნი-
სხვა თუ არაფერი, უშუალოდ და უან-
გაროდ მონაწილეობდნენ მასობრივ გა-
დაღებებში.⁸

ყოველივე ამის შემდეგ ბუნებრივია
ისმის კითხვა, მაინც როგორ მოიხაზა
საბოლოოდ სცენარის კონტურები, რა
სახე მიიღო მან ეკრანზე. საამისოდ გა-
ვეცნოთ ფილმის ანოტაციას:

„XV საუკუნე. ალბანეთში შეიჭრნენ
თურქები. მათ შორის, ვინც ქვეყნიდან
აპყარეს და ტყვეებად წაასხეს, არის
თავად კასტრიოტის შვილი, პატარა ბი-
ჭი გიორგი. დროთა განმავლობაში იგი
სულთანის პირველი მხედართმთავარი
ხდება, მაგრამ როდესაც დევნილები
ატყობინებენ თავისი ხალხის უბედუ-
რებას, კასტრიოტის შვილი, რომელ-
საც ალექსანდრე მაკედონელის საპა-
ტივემულოდ სკანდერბეგი შეარქვეს,
გადაწყვეტს ჩადგეს ალბანეთის სამსა-
ხურში. პოლონელებთან და უნგრელებ-
თან ბრძოლის წინა ღამეს სკანდერ-
ბეგი ტოვებს თურქთა ბანაკს. სახელ-
განთქმული მხედართმთავარი სათავეში
ჩაუდგება საერთო-სახალხო აჯანყებას
ოსმალების წინააღმდეგ. უბრალო ალ-
ბანელები დაივიწყებენ ყოველგვარ შუ-
ღლსა და უთანხმოებას და ასობით ერ-
თიანდებიან თავისუფლებისათვის მე-
ბრძოლთა არმიასში. აჯანყებულები
აიღებენ ქალაქ კრუს. სკანდერბეგი შე-
არიგებს ერთმანეთთან მოქიშვე თავა-
დებს და აღწევს ახალ გამარჯვებას თუ-
რქებზე. ალბანელები ვენეციელთა რე-
სპუბლიკას სთავაზობენ თურქთა წინა-
აღმდეგ გაერთიანებას, მაგრამ ვენეცი-
ელები არათუ ყურად არ იღებენ სკან-
დერბეგის წინადადებას, აქეთ თავს ეს-
ხმიან ალბანეთს... სკანდერბეგი გაანა-
დგურებს მომხედურ მტერს და გადაწყ-
ვეტს გაერთიანდეს უნგრელებთან და
პოლონელებთან ერთობლივი ბრძოლი-
სათვის. მაგრამ სერბთა მეფის ბრანკო-
ვიჩის ორგულობის გამო, ფრთა ვერ
შეესხა მის გეგმას. ამასთან, სულთან
მურადის ჯარი მოულოდნელად თავს

ესხმის ალბანეთს, მაგრამ სკანდერბეგი ისევ ამარცხებს თურქებს. ბრძოლის ერთ-ერთ კრიტიკულ მომენტში სკანდერბეგის ძმისშვილი გამზა ლალატობს მას, რასაც ათუფლობით ალბანელი დაღუპვა მოჰყვა. თუმცა აჯანყებული ხალხი კიდევ უფრო მკვიდრად ამოუდგება გვერდით დიდ მხედართმთავარს, ანადგურებს სულთანის არმიას და მის ნარჩენებს ზღვაში გადაჰყრიან.⁹

ფილმის გადაღება, როგორც უნდა ვეგარაუდოთ, 1953 წლის დადგომისთანავე დაიწყო. ამას ადასტურებს რუსთაველის თეატრის მუზეუმში შემორჩენილი ერთი ფრიად საინტერესო დოკუმენტი,¹⁰ რომლის ავტორია ფილმის რეჟისორის, ს. იუტკევიჩის ერთადერთი ალბანელი ასისტენტი, ვიქტორ სტრატობერდა.¹¹ ეს დოკუმენტი თარიღდება 1953 წლის მარტით, ხოლო თვით დოკუმენტში ნათქვამია, რომ ფილმი უკვე სამი თვეა წარმოებაშია...

მაგრამ, ცხადია, ეს დოკუმენტი მხოლოდ ამიტომ როდი გავიხსენეთ.¹² იგი, როგორც ჩანს, მკითხველ-მაყურებელთა ფართო ფენებისათვის იყო განკუთვნილი და რა მიზნით, ახლა დარწმუნდებით (დოკუმენტი პირველად ქვეყნდება, ისიც სრული სახით):

ალბანელი ხალხის გმირი — გიორგი კასტრიოტი-სკანდერბეგი

ხუთი საუკუნე გვაშორებს ლეგენდარული გმირისა და მეომრის, თურქეთის ბატონობის წინააღმდეგ ამხედრებული ალბანელი ხალხის გამორჩენილი ბელადის, სკანდერბეგად წოდებული გიორგი კასტრიოტის ეპოქას, მაგრამ მისი ხსოვნა მარად რჩება ხალხის გულში.

გიორგი კასტრიოტი 1412 წელს დაიბადა ქ. კრუში (ალბანეთი). კრულ აზნაურს გიონ კასტრიოტს ოთხი ვაჟიშვილი ჰყავდა, მათ შორის გიორგი ნაბოლარა იყო. 9 წლის რომ გახდა, გიონ კასტრიოტი იძულებული შეიქმნა სულთანისათვის მძევლად დაეტოვებინა

თავის შვილები. პატარა გიორგი სულთანის კარზე იზრდებოდა და გამორჩეული მამაცობის გამო ახალგაზრდობაში დაწვე მიიქცია სულთანის ყურადღებას. სწორედ ამისათვის შეარქვა თურქეთის სულთანმა მურად II-მ ალბანელი თავადის ვაჟს სკანდერი — ალექსანდრე მაკედონელის საპატივცემულოდ. სკანდერბეგს სამშობლო და მშობლიური ხალხი არასოდეს დაეიწყინია. რამდენიმე ხნის შემდეგ გიორგი კასტრიოტი ერთ მუჭა მამაც თანამებრძოლებთან ერთად სამშობლოში დაბრუნდა, სათავეში ჩაუდგა ხალხს და 25 წლის განმავლობაში წინააღმდეგობას უწევდა თურქთა გამუდმებულ შემოსევებს, რომელთა ლაშქარს ხშირად თავად სულთანი ხელმძღვანელობდა.

ალბანელი ხალხის გმირული ბრძოლა სკანდერბეგის ხელმძღვანელობით თანაგრძობას იწვევდა იმდროინდელ ევროპაში, რომელიც თურქ დამპყრობთა შიშით ცახცახებდა.

სკანდერბეგი გარდაიცვალა 1468 წლის იანვარში, მაგრამ მისი სიკვდილის შემდგომაც თურქებს უჭირდათ ძლევა ალბანელი ხალხისა, რომელიც სკანდერბეგისთვის მიცემული აღთქმის თანახმად ბრძოლას აგრძელებდა.

სკანდერბეგის გმირული ბრძოლა სამშობლოს თავისუფლებისათვის მისი ცხოვრების ყველაზე ნათელი პერიოდი და ამით დიდად ამაყობდნენ ალბანელები. სკანდერბეგის ბრძოლა მთელი ხალხის, გლეხობის ბრძოლა იყო, რომლებმაც სისხლი დაღვარეს თავიანთი მიწისათვის, თავიანთი დამოუკიდებლობისათვის. სკანდერბეგი მშობლიური ხალხის ერთგული იყო და ხალხსაც უყვარდა თავისი გმირი, რომელსაც განმათავისუფლებლად მიიჩნევდა.

1443 წლის 28 ნოემბერს, მას შემდეგ, რაც კრუ მტრებისაგან გაწმინდა, სკანდერბეგმა ასე მიმართა ალბანელ სარდლებსა და მეომრებს, რომლებიც შეიკრიბნენ, რათა მისაღმებოდნენ მას, როგორც სამშობლოს განმათავისუფლებელს:



„დღევანდელი შეხვედრა ჩემთვის მთულოდნელი არ არის. მე თქვენ ისეთებს ვხედავთ, როვორც წარმომედგინეთ — ძველი, კეთილშობილი, გმირული, სამშობლოს ერთგული მოდგმის შთამომავლები. თქვენ შეგეძლოთ თავისუფლება მოგებოვებინათ სხვისი ხელმძღვანელობითაც. ალბანეთში ჯერ კიდევ არ გადაშენებულა მამაცი ხალხი. განა იმ პატივის ღირსი ვარ, რასაც მომაგებთ? მე არ მომიტანია თქვენთვის თავისუფლება. იგი ყოველ თქვენგანში აღმოვაჩინე. მე თქვენ არ შემიძალადებინართ, თქვენ უკვე იყავით აღჭურვილნი: თქვენს გულეში უკვე აგიზგიზებული იყო თავისუფლების ცეცხლი“.

კომუნისტური პარტიისა და თავისი საყვარელი შვილის, არმიის გენერლის ენვერ ხოჯას¹³ მეთაურობითა და დიდ სამამულო ომში საბჭოთა კავშირის გამარჯვებით აღფრთოვანებულმა ალბანელმა ხალხმა ეროვნულ-განმათავი-

სუფლებელი მოძრაობით კიდევ უფრო მეტად დაამტკიცა თავისუფლებისმოყვარეობა. ვერც თურქეთის საუკუნოვანმა უღელმა, ვერც ახმედ ზოგუს¹⁴ სისხლიანმა ბატონობამ, ვერც ფეოდალურმა ბურჟუაზიამ და ფაშისტმა დამპყრობლებმა ვერ ჩაახშეს ჩვენს ხალხში თავისუფლებისაკენ ღტოლვა, რომელიც დუღდა ამდენი წლების განმავლობაში ყრმა სკანდერბეგის გულში და რომელიც გამოიხატა სახელოვანი სარდლის საქმიანობაში.

სოციალისტური სამშობლოსა და სახალხო რესპუბლიკის დასაცავად ალბანელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი გმირული ბრძოლების ხელმძღვანელი სახალხო პარტია ხალხს ასწავლის სათუთად შეინახოს სკანდერბეგისგან ნაანდერძევი წარსულის საამაყო ტრადიციები.

სახალხო გმირის პატივსაცემად, სამშობლოს წინაშე განსაკუთრებული დამსახურებისათვის, ალბანეთის რეს-

პუბლიკის სახალხო კრების პრეზიდენტი უმმა დააარსა „სკანდერბეგის ორდენი“. ამჟამად ეს ორდენი ამშვენებს სამშობლოს საუკეთესო შვილებს, რომლებიც გამორჩეული თავდადებით ხელმძღვანელობენ ალბანეთის ბრძოლას თავისუფლებისა და სოციალიზმის მშენებლობის საქმეში.

სახალხო ხელისუფლება განსაკუთრებულ ზრუნვას იჩენს, რათა ლეგენდარული გმირის ცხოვრება ხალხისათვის ახლობელი და გასაგები იყოს.

სწორედ ამიტომ ალბანეთის სახალხო რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ აუცილებლად ჩათვალა, საბჭოთა კავშირის უანგარო დახმარებით შექმნილიყო ფერადი კინოფილმი უდიდესი მხედართმთავრის ცხოვრების შესახებ.

როგორც ყოველთვის, ამჯერადაც საბჭოთა კავშირმა დააკმაყოფილა ალბანელი ხალხის სურვილი.

აი, უკვე სამი თვეა წარმოებაშია ფილმი სკანდერბეგზე. სცენარის ავტო-

რია — ორგზის სტალინური პრემიის ლაურეატი, ცნობილი საბჭოთა კინოდრამატურგი მ. გ. პაპავა. დამდგმელი რეჟისორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ორგზის სტალინური პრემიის ლაურეატი, საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი გამოჩენილი და ნიჭიერი კინორეჟისორი ს. ი. იუტკევიჩი.

სურათში მონაწილეობენ ალბანელი მსახიობები და ადგილობრივი დამხმარეები სხვადასხვა სპეციალობებში.

ჩვენი საყვარელი ეროვნული გმირის მთავარ როლს ასრულებს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი აკაკი ალექსის ძე ხორავა, რომელიც დაჯილდოებულია ორჯერ ლენინის ორდენით და ხუთჯერ სტალინური პრემიით.

ჩვენი ქვეყნისათვის ხორავა წარმოადგენს არა მხოლოდ საყოველთაოდ ცნობილ და პოპულარულ მსახიობს, არამედ იგი საბჭოთა კინემატოგრაფიის უსაყვარლესი მსახიობიცაა. ჩვენ აღფ-

აკაკი ხორავა და სერგო ზაქარიაძე ფილმი „სკანდერბეგი“



რთოვანებით ვუყურებდით ხორავას ქართველი ხალხის განმათავისუფლებელი გმირის გიორგი სააკაძის როლში, და ჯერ კიდევ მაშინ, ალბანეთის კინოდარბაზებში მყოფი ხმამაღლა ოცნებობდა: „ნეტა ვინმეს ასე კარგად ეთამაშა სკანდერბეგი“.

ახლა კი, როდესაც ხორავა შეასრულებს სკანდერბეგის როლს, ჩვენ ვიგრძენით არა მხოლოდ უსაზღვრო კმაყოფილება ჩვენი ოცნებების ცხოვრებაში განხორციელების გამო, არამედ დიდი სიხარული და რწმენაც იმისა, რომ ჩვენი საყვარელი მსახიობი ხორავა, კინორეჟისორ ს. ი. იუტკევიჩთან ერთად, რომელიც ცნობილია სურათებით „თოფიანი კაცი“, „იაკობ სვერდლოვი“, „ბრეველსკი“ და სხვ. შექმნიან ალბანეთის გმირის — გიორგი კოსტრიოტი-სკანდერბეგის ღირსშესანიშნავ სახეს.

**რეჟისორის ასისტენტი.
ნიქოლა სტრატოპედი,**

1953 წ. მარტი.

უშუალოდ ფილმის გადაღებას რაც შეეხება, ამ მხრივ, სამწუხაროდ, ხელი მიგვიწვდა მხოლოდ ერთადერთ საგაზეთო პუბლიკაციაზე,¹⁵ რომელიც 1953 წლის 14 მაისს გამოქვეყნებულა ალბანეთში — ეს არის ტრადიციული რეპორტაჟი ფილმის გადაღების მოედნიდან. ჟურნალისტური თვალსაზრისით იგი საქმოდ საინტერესოდაა დაწერილი, მით უმეტეს, თუ იმდროინდელ ალბანელ მკითხველსა და მყოფებელს გავითვალისწინებთ, რომელთათვისაც ფილმის გადაღება ჯერ კიდევ უცხო იყო. ჟურნალისტი დაწერილებით აღწერს თუ როგორ ემზადებოდნენ გადასაღებად ეროვნულ კოსტიუმებში გამოწყობილი და შუასაუკუნეობრივი საბრძოლო იარაღებით აღჭურვილი ალბანელები და ა. შ. და ა. შ. ასეთი დაწერილებითი საუბარი ავტორს იმიტომ სჭირდება, რომ დიდი ისტორიული ბრძოლის მოსამზადებლად განურჩეულ ფაციფუცში დასვას მკითხველისთვის საინტერესო კითხვა — კი მაგრამ თვით სკანდერბეგი სად არის?

„ყველა იქ მყოფს ერთი სული ექვსი ხილოს დიდი საბჭოთა მსახიობის სორავა-სკანდერბეგი. კაცი-გიგანტი ტარა წვერითა და ხმლით შეიარაღებული კულტურის სახლის კბეებზე ჩამომაჯდარა და ესაუბრება ახალგაზრდა მსახიობს“ — წერს ჟურნალისტი და ამით გამოხატავს იმ დიდ სიყვარულს, პატივისცემასა და მადლიერებას, რომელსაც მთელი გადაღები კოლექტივი და ადგილობრივი მოსახლეობა განიცდიდა აკაკი ხორავას მიმართ.

მართლაც რომ სარეკორდო დროში იქნა გადაღებული ეს გრანდიოზული ფილმი, რომელიც საბოლოოდ დამონტაჟდა, როგორც თორმეტსაწილიანი კინოსურათი, სულ 3296 მეტრი.

ჟურნალ-გაზეთები, მყოფებლები, სპეციალისტები უზომოდ აღფრთოვანებით შეხედნენ „სკანდერბეგს“. უპირველესი სიტყვა, ცხადია, საბჭოთა პრესის იმხანად აღიარებულ ლიდერს — გაზეთ „პრავდას“ ეკუთვნოდა, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ქრონოლოგიურად მას, მართალია, ერთი დღით, მაგრამ მაინც სხვა გაზეთებმა („კომსომოლსკაია პრავდა“, „ტრუდ“, „კრასნაია ზეგზედა“) დაასწრეს, რომელთაც 1954 წლის 23 იანვარს გამოაქვეყნეს რეცენზიები, რომ აღარაფერი ვთქვათ ლენინგრადადის¹⁶ და კიევის გაზეთებზე,¹⁷ ჯერ კიდევ შესაბამისად 20 და 21 იანვარს რომ გამოეხმაურნენ ს. იუტკევიჩის ახალ ფილმს.

საერთო აზრი იყო არა მხოლოდ დადებითი, არამედ აღფრთოვანებულიც, და არა ისე თავშეკავებული, როგორც ზემოთ მცხანიშნეთ წინასწარ „საბჭოთა კინოს ისტორიის“ მეოთხე ტომის მიოთიებისას. კერძოდ, გაზეთი „კრასნაია ზეგზედა“ მხურვალედ მიესალმა ფილმს, რომელიც „დაეხმარება საბჭოთა ხალხს უკეთ გაეცნოს ახლა უკვე თავისუფალი ალბანელი ხალხის გმირულ წარსულს“, რაც შეეხება მთავარი როლის შემსრულებელს, მასზე ნათქვამია, რომ აკაკი ხორავამ შექმნა სახალხო გმირის მოლოდინური სახე. მის ძლიერ ფიგურა-

ში იგრძნობა ნამდვილი ძალა, ნამდვილი ძლიერება უდრეკი სულისა. მის სიტყვებში ყლერს ღრმა რწმენა იმ საქმისა, რომლისთვისაც იგი იბრძვის.

მიუხედავად ამისა, ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ არა მარტო „კრასნაია ზევზდას“ რეცენზენტი, არამედ სხვებიც, როგორც თავის დროზე მივუთითეთ, შენიშნავენ, რომ ზოგ სცენაში, ეჭვობა ე. წ. ლირიკული სცენები სკანდერბეგისა მომავალ მეუღლესთან, ა. ხორავას „არ ჰყოფნის სივრცე და ხანაც სითბო“. არადა, მართლაც შეიმჩნევა, რომ სიყვარულის ახსნის სცენაში, ა. ხორავას გმირი რამდენადმე შებოჭილია, თითქოს უჩვეულო ამბულაშია და აღარ იცის, როგორ მოიქცეს. ეს, ალბათ, ასეც იყო ჩაფიქრებული, რაკი თავის ამ უხერხულობას სკანდერბეგიც აღიარებს მომავალ მეუღლესთან დიალოგში, ერთი რამ აშკარაა — გმირს მართლაც აკლია ამ სცენისათვის შესაფერისი ტრადიციული მანერა, მაგრამ, ვიმეორებთ, ალბათ ისიც სავარაუდოა, რომ სწორედ ასე იყო ჩაფიქრებული ლიტერატურულ პირველწყაროში.

პრინციპული თვალსაზრისით იგივე უნდა ითქვას „კრასნაია ზევზდას“ რეცენზენტის მეორე შენიშვნაზე (მთელი ფილმის განმავლობაში სკანდერბეგის გარეგნული და შინაგანი იერსახე არსებითად უცვლელია, მაშინ როცა ეკრანზე თითქმის მთელი მისი ცხოვრება გაივლის¹⁸) — ეს უკვე ფილმის საერთო კონცეფციის შედეგია და არა, ვთქვათ, მსახიობის ახერება.

გაზეთ „პრავდაში“ ფილმს გამოეხმაურა შემდგომში ცნობილი რუსი კინომკოდნე, როსტისლავ იურენევი, რომელმაც იგი მიიჩნია ამაღლებულ, კეთილშობილურ და მონუმენტურ ნაწარმოებად. იგი ასეთივე მაღალ შეფასებას აძლევს ა. ხორავას: „ამაღლებული და კეთილშობილური მანერით ასრულებს ა. ხორავა სკანდერბეგის როლს. იგი ქმნის სახეს მხედართმთავრისა, რომელიც მთლიანად ერთგულია თავისი სამშობლოსი, რომელიც თავადად-

მით ასრულებს მშობელი ხალხის ბას და ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე უარს აცხადებს იყოს პირველმეუღლის, ოტომანთა ძლიერი იმპერიის უპირველესი მხედართმთავარი და მშობლიური ალბანეთის მთებში მიდის, რათა მთელი ძალა შეაღიოს სამშობლოს განთავისუფლებისთვის ბრძოლას. მშობლიური ხალხის მაღალი იდეალების გამო იგი უგულვებელყოფს ცხოვრებისეულ კეთილდღეობას, სიმდიდრესაც და სიყვარულსაც“.

შემდეგ ისევ მოკრძალებული შენიშვნა უკვე ხსენებულ ლირიკურ სცენასთან დაკავშირებით. მაგრამ იქვეა გამოთქმული ალტაცება, რომ „სამაგიეროდ, ა. ხორავამ სკანდერბეგი, როგორც მხედართმთავარი და პატრიოტი, ბრწყინვალედ წარმოგვიდგინა“. ასეთივე ალტაცებაა გამოთქმული ე. ანჯაფარიძის მიმართ, რომ მან დიდი ტემპერამენტითა და ქეშმარიტად ტრაგიკული ძალით გვიჩვენა ალბანელი ქალის სახე. მაღალი შეფასება მიეცა სერგო ზაქარიძის ისტატობასაც.¹⁹

ბორის პოლევოი²⁰ იმხანად საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთი ნამდვილი მებაიარახტრე იყო შინ თუ გარეთ და ხშირად გამოდიოდა სხვადასხვა სახის შეხვედრებზე, სიმპოზიუმებსა თუ სესიებზე. ამჯერადაც იაქტიურა მან და „სკანდერბეგს“ ვრცელი, საგანგებო სტატია მიუძღვნა გაზეთ „ტრუდის“ ფურცლებზე. ავტორი იმდენად აღფრთოვანებულია ფილმით, რომ ამ მხრივ მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდის გახსენებას მიიჩნევს საჭიროდ მკითხველის ყურადღების გასამახვილებლად და მათ შორის, სწორედ იმ სცენას მოგვაგონებს, რომლის გადაღებაზე, როგორც აკაკი ხორავას მოგონებებიდან შევიტყვეთ, ორი სამტროდ გადაკიდებული გვარი შერიგდა. „ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, განსაცვიფრებელი სიძლიერისა და სიმკვეთრის მრავალმხრივ საყურადღებო და მნიშვნელოვანი სცენა, — წერს ბ. პოლევოი, — როცა სკანდერბეგი საკუთარ სახლთან ხვდება ხალხს და შეარიგებს გუშინდელ მოქიშპეებს,

აქრობს მათ შორის არსებულ გვაროვნულ შუღლს. აქ სკანდერბეგი წარმოდგენილია, როგორც თავისი ხალხის ქეშმარიტი ბელადი, რომელსაც ძალუძს პატარა, ცხოვრებისეული წვრილმანებისაგან დიდი პოლიტიკური განზოგადებების მიღწევა.²¹ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ ფილმს მიესალმა ჩვენი თანამემამულე, ცნობილი კინოსცენარისტი და დრამატურგი ვიორჯი მდივანი, რომელიც კერძოდ წერს, რომ „აკაკი ხორაევამ შეძლო ეკრანზე ისეთი სახით განეხორციელებინა დიდი მეომარი — კასტრიოტი, როგორც იგი ცნობილია ჩვენთვის ისტორიული წყაროებით და როგორც დღემდე ცოცხალია ხალხურ თქმულებებსა და ლეგენდებში. აკაკი ხორაევამ თავისი მრავალმხრივი ნიჭიერების წყალობით შექმნა სკანდერბეგის მართალი და ნათელი სახე... განსაკუთრებით გამოუვიდათ რეჟისორსა და მსახიობს ფილმის მეორე ნახევარი, რომელიც მიეძღვნა კასტრიოტს, როგორც სახელმწიფოს მეთაურს, როცა ფეოდალებზე გონიერული ზემოქმედებით მთელ ქვეყანას გააერთიანებს, ეკონომიკურსა და პოლიტიკურ პრობლემებსაც ბრძნულად გადაწყვეტს.“²²

გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდაში“ გამოქვეყნდა კინომცოდნე იგორ რაჩუკის²³ რეცენზია, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია იმ გარემოებაზე, რომ ფილმში სკანდერბეგის სახე ლაკონური და განზოგადებული მანერით არის გადაწყვეტილი. ჩვენ ვხედავთ სკანდერბეგს, რომელიც შეარბევს ორ ალბანურ გვარს (რაკი „ალბანელის ხმალმა მხოლოდ მტერი უნდა მოკვეთოს!“), სკანდერბეგს, რომელიც დიუკოლივს საკუთარ დას მამიცას, რომ ცოლად გაჰყვეს გავლენიანი ალბანელი თავადის ვაჟიშვილს, რომელიც მას, მამიცას არც უყვარს, მაგრამ ეს აუცილებელია იმისათვის, რომ ნათესაობით განამტკიცოს ალბანეთისათვის ესოდენ საჭირო სამხედრო კავშირი, სკანდერბეგს, გამოცდილ მხედართმთავარს, რომელიც ხედება მტრების სამხედრო

გეგმებს. ფილმის ყველა კადრში სკანდერბეგი ჩვენს წინაშეა, როგორც ბრძენი სახელმწიფო მოღვაწე და გამორჩეული მეომარი.²⁴

ამას მოსდევს ტრადიციული შენიშვნა, ცხადია, ისევ და ისევ იმ ლირიკულ სცენებზე, რომელთა შესახებ საკმაოდ ითქვა.

„ეს სცენები, — ნათქვამია რეცენზიაში, — ვადმოცემულია გაუმართლებელი ინჩაართა და სქემატურობით, მაშინ, როცა მათ შეეძლოთ გაემდიდრებინათ გმირის სახე“.

შენიშვნა სამართლიანია, მთავარი გმირის სახე ნამდვილად მოიგებდა ამ ახალ-ახალი შტრიხებით. სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია, ფილმის ლიტერატურული ან სარეჟისორო სცენარი, თუ როგორ იყო ეს ყოველივე პირველწყაროში, ან ეგებ გადაიღეს კიდევ რაღაცის საკომპენსაციოდ, მაგრამ შემდეგ რეჟისორის უღმობელ „მაკრატელს“ ემსხვერპლა...

ცხადია, ეს ჩვენი ვარაუდია, მაგრამ რამდენად საფუძვლიანია იგი? გულდასმით მივყევთ პატივცემულ როსტისლავ იურენევს, რომელსაც ხელი მიუწვდება სცენარისა და ფილმის საწყის მასალებზე (ამ საერთო სახელწოდებით ვაერთიანებთ, როგორც განაცხადს ფილმზე, ასე მის ლიტერატურულ და სარეჟისორო სცენარებს და, რაც მთავარია, უშუალოდ გადაღებულ ფირს, ე.წ. შავად დამონტაჟებულსა თუ სულაც ჩასაბარებლად გამზადებულს)...

ყველაზე მეტად ფილმის ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზი ისევ როსტისლავ იურენევმა მოგვცა თავის მეორე, უკვე მითითებულ სტატიაში, თუნდაც იმიტომაც, რომ ამჯერად მან საუფროსლო სტატია გამოაქვეყნა და ამდენად, ასპარეზიც მეტი ჰქონდა. თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა მას შემდეგ, მაგრამ რ. იურენევის სტატია მაინც ინტერესითა და გატაცებით იკითხება.

აქვე კატეგორიულად აცხადებს რ. იურენევი, თუ რაოდენ მძიმე დღეში ჩაავდეს მსახიობი სცენარისტმა და რეჟისორმა, როცა მისი როლის ტექსტს

სრულიად შეგნებულად განაჩინებს ყველაფერი, რაც „აცოცხლებს“ სახეს, ყოფითი ნიუანსები იჭნება ეს, მსუბუქი იუმორი თუ უბრალო, ჩვეულებრივი ადამიანური გრძობები.

«В тексте роли Скандербега настойчиво проведена мысль о единстве страстей, мыслей, чаяний и поступков героя, подчиненности их одной, целиком владеющей героем идеи, — разбить турок» — ვკითხულობთ სტატიაში.

რ. იურენევი იმთავითვე მიუთითებს, თუ რა რთულ, ამაღლებულ, განზოგადებულსა და გმირულ ხერხებსა და საშუალებებს ითხოვდა აკ. ხორავას წინაშე მდგარი ამოცანა და რა დიდი კეთილშობილებითა და სიმკაცრით გადაჭრა მან ეს პრობლემები.

მართლაც და გავისხენოთ, რა მკაცრად, მაგრამ თავიანთი ჩანაფიქრის რა თავგამოდებული ერთგულებით ახორციელებენ ფილმის ავტორები და უბირველესად სცენარისტი, დამდგმელი რეჟისორი და, ცხადია, მთავარი როლის შემსრულებელიც სკანდერბეგის როლის მთლიანობის ამ უსასტიკეს მოთხოვნებს: ძიძა დასტირის თავის განგმირულ შვილს, მაგრამ სკანდერბეგი ტრადიციულად, ისე როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები იქცევიან ასეთ შემთხვევაში, მარტო თანაგრძობითა და ნუგეშით კი არ შემოიფარგლება, არამედ ჭიჭურ მოუწოდებს მას, დივიფყე საკუთარი მწუხარება — თურქები უნდა გავანადგუროთო; სატრფო მოსაფერებლად და საალერსოდ ბუნების წიაღში უბნობს სკანდერბეგს, მაგრამ იგი ვერც ბუნების მშვენიერებას ამჩნევს, ვერც სატრფოს გაცისკროვნებულ, ერთგულებით სავსე თვალებს — თურქების განადგურებაა საჭირო; საყვარელი მეუღლე, მისი შვილის დედა, ერთ სადღესასწაულო დღეს, დილით ეკითხება, თუ გახსოვს დღეს რა დღეა, რა იყო ჩვილმეტი წლის წინ ამ დღესო? სკანდერბეგი ცდილობს გამოიცნოს, რა იყო ამ დღეს და ეკითხება — თურქებს დავცებო? არა, დღეს მათი ქორწინების დღეა! და სკანდერბეგის სახე, ოდნავ

რომ განათდა სინაზის შუქით, უმაღლესი მოიღუშება — იგი კვლავ თურქებზე ფიქრობს.

ცხადია, — ასკენის რ. იურენევი, — რომ ძნელია ამის თამაში, მაგრამ ხორავა თავს აღწევს ამ სიძნელეს იმით, რომ კი არ ცდილობს როლის „აცოცხლებას“, არამედ: «Находит прекрасное в ее страстной прямолинейности. Его жесты величественны, выражают грозную силу. Взгляд орлиный — пронзительный и прямой. Улыбка открытая, быстрая, весь облик исполнен благородства».

ყველაფერი ეს მართალია, მაგრამ შემდეგ, გამოთქმულია ისეთი შენიშვნა, რომელსაც ვერაფრით დავეთანხმებით, კერძოდ, იმას, თითქოს ზოგჯერ მსახიობი ვერ ან არ იყენებს (დედანშია: „Не использует“) ყველა თავის შესაძლებლობას და ამის ნიმუშად დასახელებულია სკანდერბეგის დიდი ადამიანური ღრამა, როცა მას უღალატა საყვარელმა აღზრდილმა, მეგობარმა, მისი აზრებისა და იმედების ერთგულმა გამზამ — აი, ეს სცენა, რ. იურენევის აზრით, არ არის საკმაოდ ძლიერად გახსნილი მსახიობის მიერ. ჩვენი აზრით, ამ სიტყვების ავტორი წინააღმდეგობაში ვარდება, რაკი ორიოდე წუთის წინ იგი მსახიობს უწონებდა შესრულებას, ასე დაეარქვათ. განსაკუთრებით მკაცრსა და ეკონომიკურ (ყოველგვარი გაგებით) მანერას, ახლა კი ამ სცენაში, როოდენ ღრამატულიც არ უნდა იყოს იგი, ითხოვს ამ განსაკუთრებულობის, მშვენიერება რომ უწოდა, დარღვევას...

საბოლოო დასკვნა კი მთელი ამ სტატიისა, რომელიც უდავოდ საუკეთესოა მათ შორის, რაც კი „სკანდერბეგზე“ დაწერია, ჩვენს სოლიდარობას და მხარდაჭერას იწვევს დღევანდელი გადასახედიდანაც — „გიორგი სკანდერბეგი ნაჩვენებია, როგორც მშობელი ხალხისაგან განუყოფელი სახალხო გმირი, რაც მის სახეს ძალასა და ცხოველყოფელობას ანიჭებს, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ვერ ვხვდებით ხასიათის ყოფით, „პირადულ“, ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებს. ამაღლებული,

რომანტიკული და ჰემოზარტიკად სახალხო სახე სკანდერბეგისა ალბანელი ხალხის ცხოვრებისეულ ინტერესებს, მისი ისტორიული ბრძოლის არსს გამოხატავს და ამავთა მისი სიმართლე და მომხიბვლელობა²⁵.

მოგვიანებით, ქართული პრესაც გამოეხმაურა „სკანდერბეგს“, კერძოდ, გამოქვეყნდა ვრცელი წერილი, რომელსაც ხელს აწერს შემდეგში ცნობილი ჟურნალისტი, ნიკოლოზ შველიძე.²⁶ სამწუხაროდ, აქ ვერაფერიათარ სახალეს ვერ ვხვდებით, სათაფრიც კი ვერ გამოიძებნა ახალი, ყოველგვარი შეფასება ფილმის, მთავარი გმირისა თუ ისტორიული ეპოქისა სწორედ ისეთივეა, როგორც უკვე მიმოხილულ რეცენზიებში, თუმცა არის ერთი გამოწაკისი — სიტყვაც არ არის ნათქვამი იმ ხარვეზებზე, რომლებიც აღინიშნა რუსულ პრესაში ჩვენთვის უკვე ნაცნობ ე. წ. ლირიკულ სცენებზე...

საბედნიეროდ საქართველოში ორი მეტად მნიშვნელოვანი სტატია გამოქვეყნდა თვით აკაკი ხორავასი, პირველი („შემოქმედებითი თანამშრომლობა“, გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1. XII. 1954) უკვე საკმაოდ ვრცელად გადმოვეცით — იგი ფაქტობრივად მსახიობის მოგონება ფილმის გადაღებაზე, მის შეხვედრებზე ალბანეთში და ა. შ. მანამდე კი იმავე „ზარია ვოსტოკაში“ ზედმიზეძ სამ ნომერში (14-16-18. VII. 1954) დაიბეჭდა აკაკი ხორავას ე. წ. საგზაო ჩანაწერები, რომელთაც ერთი სათაფრი ჰქონდა: „ორმოცი დღე საფრანგეთში“. იგი ეხება საბჭოთა კინემატოგრაფისტების დელეგაციის (გრიგოლ ალექსანდროვი,²⁷ ლუბოვ ორლოვა,²⁸ აკაკი ხორავა, სერგეი იუტკევიჩი, ე. ლიტვინენკო და კლარა ლუჩკო²⁹) ვიზიტს საფრანგეთში. ამ ჩანაწერების მესამე დამაგვირგვინებელი სტატია მთლიანად ეძღვნება კანის VII საერთაშორისო კინოფესტივალში საბჭოთა დელეგაციის მონაწილეობას, მათ შორის „სკანდერბეგის“ ჩვენებას. სამწუხაროდ, აკაკი ხორავა ძალიან მოკრძალებულად წერს თავის თავზე, მაგრამ საკმარისია

ინილოთ ამ დროს გადაღებული ფოტოსურათები, რომ დარწმუნდეთ იმაში, თუ ფესტივალის მონაწილეებისა და მსაყურებლის როგორი ყურადღებამ იმეორებინა ნტარში იყო იგი მაშინ.

მომდევნო, 1955 წლის მიწურულში (ნომებიერი—დეკემბერი) „სკანდერბეგი“ ისევ წარდგა საფრანგეთისა და გერმანიის მსაყურებლის წინაშე თავის სახელოვან მთავარი როლის შემსრულებელთან ერთად³⁰, რაც ერთხელ კიდევ მოწმობს არა მხოლოდ ფილმის წარმატებას, არამედ აკ. ხორავას უზარმაზარ ავტორიტეტს — როგორც მოგეხსენებათ, იმ დროს ასე სისტემატური და თანაც ასე ხანგრძლივი მოგზაურობები საზღვარგარეთ ერთობ იშვიათი იყო ხელოვნების მუშაკებისათვისაც.

ახლა კი, ერთგვარი თემატური სისტრულისათვის, შეპირებული შეფასება „საბჭოთა კინოს ისტორიიდან“. აქ უშუალო, პირდაპირ კრიტიკას ვერ იპოვით, მაგრამ შეფარვით, ქვეტექსტში აშკარაა ამის სურვილი, რომელსაც, დარწმუნებული ვართ, ჩვენი კომენტარის გარეშეც, შეიგრძნობთ ქვემოთ მოტანილ ციტატაში:

„1953 წელს ეკრანზე გამოდის ფართომასშტაბიანი ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფილმები: მ. რომის დილოგია „ადმირალი ნახიმოვი“ და „ხომალდები უტევენ ბასტიონებს“, 54 წელს კი ს. იუტკევიჩის „ალბანეთის დიდი მეომარი სკანდერბეგი“. ეს სურათები იქმნებოდა იმ დროს, როდესაც ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფილმების ეანრი, იმ სახით, როგორადაც იგი ჩამოყალიბდა 40-იანი წლების მეორე ნახევარში, უკვე სულს დაფავდა. ტრადიციულობა და კანონიკურობა სასცენარო ვადაწყვეტილებისა შეიმჩნეოდა მ. პაპავას ნამუშევარში, რომელიც სკანდერბეგს მიეძღვნა. გმირი აღჭურვილია განსაკუთრებული ნიშან-თვისებებით, მას ნათლად აქვს წარმოდგენილი თავისი ისტორიული მისია: გაათავისუფლოს ალბანეთი თურქული ბატონობისაგან, გააერთიანოს დაქუტუმაკებული სამთავროები. ფილმის სახეები და სი-

ტუაციები, მით უმეტეს, რომ მათ უკან იდგა გარკვეული ისტორიული ფაქტები, გადაწყვეტის მხრივ გვაგონებენ სხვა ფილმების, კერძოდ, „გიორგი სააკაძის“ ანალოგიურ ხასიათებსა და სოუჟეტურ ხაზებს. ეს მსგავსება კიდევ უფრო ღრმავდება იმით, რომ მთავარ როლებს ორივე ფილმში ასრულებდა ერთი და იგივე მსახიობი აკაკი ხორავა, თამაშობდა იგი მისთვის დამახასიათებელი, რომანტიკული მანერით³¹.

შენიშვნები:

1 ს. **ოუტკვეირის** სტატიიდან „სავა სკანდერბეგზე“ (იხ. მისი წიგნი „რეჟისორის კონტრაპუნქტი“, მ., „ისკუსტო“, 1960, გვ. 150, რუსულ ენაზე).

2 **ოუტკვეირი ს.** (1904-1985) — რუსი კინორეჟისორი, სსრკ სახალხო არტისტი (1962), სოციალისტური შრომის გმირი (1974), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (1941). ამ დროისათვის გადაღებული ჰქონდა: „შავი აფრა“ (1929), „შემსატეხი“ (1937), „იაკობ სვერდლოვი“ (1940), „თოფიანი კაცი“ (1941), „შვეიცის ასაღი თავგადასავლები“ (1943) და სხვ.

3 „საბჭოთა კინოს ისტორია“, ტ. 4, მ., „ისკუსტო“, 1978, გვ. 25 (რუსულ ენაზე).

4 ციტი: ს. **ოუტკვეირის** მითითებული სტატიიდან „სავა სკანდერბეგზე“, გვ. 150.

5 **პაპავა მ.** (1906-1975) — სცენარისტი, ჟურნალისტი, კრიტიკოსი. 1930 წლიდან იბეჭდებოდა პრესაში. ამ დროისათვის მისი სცენარებით უკვე გადაღებული იყო: „მშობილური მინდვრები“ (1945), „მოსკოვიდან დაშორებით“ (1950) და სხვ.

6 **ოურენვეი რ.** მეკობრეობით შობილი ფილმი. ჟურნალი „ისკუსტო კინო“, № 1-2, 1954, გვ. 58-59.

7 **ხორავა ა.**, შემოქმედებითი თანამშრომლობა. გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ (1. XII. 1954).

8 **რ. ოურენვეის** მითითებული სტატიიდან (ჟურნალი „ისკუსტო კინო“, № 1-2, 1954, გვ. 57).

9 „საბჭოთა ფილმების ანოტირებული კატალოგი“, ტ. II, გვ. 490-491 (რუსულ ენაზე).

10 საინვენტარო № 1252.

11 მის გარდა ს. **ოუტკვეირის** ორი ასისტენტი ანუ ე. წ. მეორე რეჟისორი ჰყავდა — მერი ანჯაფარაძე (ცნობილი რეჟისორი, ვ. ანჯაფარაძის და, ცნობილი კინორეჟისორის გ. დანელიას დედა) და მ. გომორაძე.

12 დიდი მადლობა რუსთაველის თეატრის მუშეუშმის მეცნიერ-თანამშრომელს, ე-ნ მეგი დედინძეს, რომელიც ვაგნოვცა ამ დოკუმენტის შესტორასელი.

13 **ხოჯა ე.** — იმპროვიზირებული ალბანეთის დიდერი.

14 **ზოგუ ა.** (1895-1961) — ალბანეთის სახელმწიფო მოღვაწე, 1928-29 წწ. — ალბანეთის მეფე. იტალიელების მიერ ალბანეთის ოკუპაციის შემდეგ (1939) გაიქცა საზღვარგარეთ.

15 **მალ ი.**, „ერთი დღე კინოფილმ „სკანდერბეგის“ გადაღებაზე“. ამ პუბლიკაციის რუსული თარგმანი დატულია საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში.

16 იგულისხმება გაზეთი „ვერენი დენინგრად“.

17 იგულისხმება გაზეთი „პრავდა უკრაინი“.

18 **ტატარინოვი მ.**, ალბანეთის დიდი მეომარი. გაზეთი „კრასნაია ზვებდა“, 23. I. 1954.

19 **ოურენვეი რ.**, ალბანეთის სახალხო გმირი. გაზეთი „პრავდა“ (24. I. 1954), ოდნავ მოგვიანებით რ. ოურენვეის გაცილებით ვრცელი სტატია ამ ფილმზე დაიბეჭდა ჟურნალ „ისკუსტო კინო“-ში (№ 1-2. 1954, გვ. 55-64).

20 **პოლევი ბ.** (1908-1981) — რუსი მწერალი, საზოგადო მოღვაწე. სოციალისტური შრომის გმირი (1974). ავტორი წიგნებისა: „ამბავი ნამდვილი ადამიანისა“ (1946), „ჩვენ საბჭოთა ადამიანები ვართ“ (1948), „ამერიკული დღიურები“ (1956) და სხვ. 1961-81 წწ. ჟურნალ „ოუნოსტის“ მთ. რედაქტორი.

21 **პოლევი ბ.**, ფილმი ალბანეთის ეროვნულ ვებზე, გაზეთი „ტრუდი“ (24. I. 1954).

22 **შვილიძე ე.**, ფილმი ალბანეთის სახალხო გმირზე, გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“ (26. I. 1954). გაზეთის ამგვ ნომერშია დაბეჭდილი პრესის მიმოხილვა იმ უდიდეს წარმატებაზე, რაც ფილმს წივად ხედა რაგორც ტირანაში, ისე სხვა ქადაქებსა და რაიონებში.

23 **ი. რარკი** (1922-1985) — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (1969), პროფესორი (1974). ავტორია წიგნებისა: „ღვთაქმის პოეტოკა“ (1964), „ფილმი და მასურებელი“ (1982) და სხვ.

24 **რარკი ი.**, ალბანეთის დიდი შვიდი. გაზეთი „კომსომოლსკაია პრავდა“ (29. I. 1954).

25 **რ. ოურენვეის** მითითებული, საყურნალო სტატია (ჟურნალი „ისკუსტო კინო“, № 1-2, 1954, გვ. 64).

26 **შვილიძე ნ.**, ალბანეთის სახალხო გმირი. გაზეთი „კომუნისტი“ (21. II. 1954). იმავე ხანებში კიდევ ერთი, მოკლე წერილი გამოქვეყნდა ნ. შვილიძისა „სკანდერბეგზე“ (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1-2, 1954, გვ. 90).

27 გ. ადექსანდროვი (1903-1983) — კინორეჟისორი სსრკ სახალხო არტისტი (1948), სოციალისტური წირომის გმირი (1973), ავტორი ფილმებისა: „მხიარული ყმაწვილები“ (1934), „ცირკი“ (1936), „ვოდეა-ვოდეა“ (1938), „შენვედრა ედმაზე“ (1949) და სხვა.

28 დ. ორლოვა (1902-1975) — მსახიობი, სსრკ სახალხო არტისტი (1950), პოპულარობა მოიპოვა გ. ადექსანდროვის ფილმებში მონაწილეობით („მხიარული ყმაწვილები“, „ცირკი“, „ვოდეა-ვოდეა“ და სხვა).

29 კ. ლუკო — მსახიობი, სსრკ სახალხო არტისტი (1985), გადაღებულია ფილმებში: „ახალგაზრდა გვარდია“ (1948), „ყუბანელი მწვენი“ (1950), „დიდი ოჯახი“ (1954), „ფერენც ლისტო“ (1972) და სხვა.

30 ის. აკაკი ხორავას ინტერვიუ „ოთხი კვირა საფრანგეთსა და გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“, გაზეთი „კომუნისტი“ (16. I. 1956).

31 „საბჭოთა კინოს ისტორია“, ტ. 4, გვ. 25.

ელენე ასვლედიანი

ნათია ასათიანი

ფერწერული და თეატრალური ხედვის გამთლიანების ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ელენე ასვლედიანის შემოქმედება. ისევე, როგორც ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე, ელენე ასვლედიანიც მიწვეულ იქნა თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მიერ.

ელ. ასვლედიანის ნამუშევრების პოეტურობამ და „მუსიკალურობამ“, ფერის დეკორატიულობამ, პირობითისა და კონკრეტულის სინთეზმა, მზით, სივრცითა და პაერთი გაუდენთილმა „თეატრალურ-დეკორაციულმა“ კომპოზიციებმა მყისვე მიიქციეს კოტე მარჯანიშვილის ყურადღება. მან იგრძნო, რომ ელ. ასვლედიანის მხატვარი იყო, რომელიც თეატრს, მის

სპეციფიკას ორგანულად მიესადაგებოდა. „მარჯანიშვილმა დაინახა, რომ ელენეს სურათებში მომწყვედელი სივრცე დატვირთულია ამბით, რომელიც თითქოს ახლა ხდება, რომ მისი პეიზაჟი ადამიანის ცხოვრებით სუნთქავს. თეატრის მხატვრისათვის ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.“¹

ელ. ასვლედიანის სურათების გამოფენიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით აღსავსე კოტე მარჯანიშვილი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს მხატვარს: „თქვენს ფერწერაში იმდენია დეკორატიული, ყოველი სურათი, ისეა შეკრული კომპოზიციურად, ისე გრძნობთ სივრცეს და ისეთი ადამიანური განწყობილებებით აესებთ ბუნებასა

და არქიტექტურულ ნაგებობას, რომ უსათუოდ თეატრში უნდა იმუშაოთ.“²

ელენე ასვლედიანი ალექსანდრე ციმაკურიძესთან და დავით კავაბაძესთან ერთად ითვლება თანამედროვე ქართული დაზგური პეიზაჟური ფერწერის ერთ-ერთ ფუძემდებლად. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის შემოქმედებაში ხშირია ერთი და იგივე თემის განმეორება, პეიზაჟები ყოველთვის სხვადასხვაგვარია და ასლებურად დანახული.

მხატვრის წერის მანერა შეესაბამება ბუნების „განწყობას“. ხან პასტოზურია, ხან მსუბუქი და ნაზი. ნაწარმოებები სრულდება ხან თხელი მონასმებით, საიდანაც გამოსჭვივის ტილოს ფაქტურა, ხან მოკლე, „ენერგიული შტრიხებით“, ხანაც კი თითქოს კალმის წვერიითაა ამოკარული.

ელენე ასვლედიანის შემოქმედების პირველი პერიოდის სურათები შესრულებულია თბილ, მუქ ტონებში. უპირატესობა ენიჭება მწვანე, მოცისფრო-მონაცრისფრო, ყავისფერ გამას, მათში ძირითადად ჩართული დახმული წითელი აქცენტები, შირს, უკანა პლანზე ღია მომწვანო ყვითელი ტონებით. მხატვარი ხან მთელ ფერადონებას ერთ რომელიმე ფერს უძვემდებარებს, ხან კი ფერები ისე ორგანულად ერწყმიან და გადადიან ურთიერთში, რომ ძნელი ხდება რომელიმე მათგანის გამოყოფა. ხანაც მძაფრი ფერების ნამღვილი „დღესასწაულის“ შთაბეჭდილება რჩება.

ელენე ასვლედიანი ხშირად გვთავაზობს ტილოების თავისებურ, მოულოდნელ გადაწყვეტას, რის გამოც ისინი იკითხვებიან არა მარტო სივრცესა და სიღრმეში, არამედ ვერტიკალურად — ქვემოდან ზევით.

ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტა ფერის ლაქოვანებასთან და თითოეული მონასმის მოძრაობასთან ერთად, ელ. ასვლედიანის სურათებს ექსპრესიულობას, დინამიურობას, დაძაბულ რიტმულობასა და დეკორატიულობას ანიჭებს.

როგორც ჩანს, ყოველივე ამან განაპირობა მარჯანიშვილის სურვილი ეთანამშრომლა ელენე ასვლედთან და მიიწვია იგი ქუთაის-ბათუმის თეატრში კირმონის

პიესის — „ლიანდაგი გუგუნებს“³ გადამღობლად (1928 წ.).

როგორც გადმოცემით ვიცით, პირველად კონსტრუქცია ძალზე ამძიმებდა, უფრო ზუსტად, აფერხებდა მოქმედების დინამიკას. მაგრამ მარჯანიშვილმა თეატრში გამოუცდელ ახალბედა მხატვარს შენიშვნა არ მისცა. მას სურდა მხატვარს თავად ეკრძო დეკორაციის ნაკლი. და მართლაც, რეპეტიციის დროს თვით ელ. ასვლედინმა მოითხოვა კონსტრუქციის (უზარმაზარი, მძიმე ალყაფის კარი) შეცვლა, მსუბუქი და მოხერხებული კონსტრუქციით. ამ უკანასკნელისა და სხვადასხვა ადგილას გაბნეული მრავალი მცირე სათამაშო მოედნის საშუალებით სპექტაკლი დროის დაუკარგავად, შეუფერხებლად მიმდინარეობდა. ...ელ. ასვლედიანის გაფორმება ისე იყო მოფიქრებული, რომ ერთსა და იმავე დეკორატიულ კონსტრუქციაში შესაძლებელი ხდებოდა რამდენიმე ეპიზოდის ჩატარება.³

მარტივი, ძუნწი ხერხებით შესრულებული ამ პერიოდის სცენოგრაფია გამოირჩევა სცენური სივრცის განტოტოვით, ლაკონიური გადაწყვეტით ფორმები განზოგადებული და „აბსტრაქტიზებული“, ძირითადი მნიშვნელოვანი ფუნქცია შევითრისა და შუქ-ჩრდილის დაპირისპირება-მონაცვლეობას ჰქონდა მინიჭებული.

1928 წელს მარჯანიშვილმა ელ. ასვლედიანს შესთავაზა დაედგათ ახალგაზრდა დამწყები დრამატურგის კარლო კალაძის პიესა „როგორ“.

პიესაში მოთხრობილი იყო ჭიათურის მალაროს მუშების ბრძოლის შესახებ 1905 წელს. სპექტაკლში უნდა ეჩვენებინათ სოფელი, ქარხანა, მასში მომხდარი ხანძარი და სხვა. მარჯანიშვილმა მოითხოვა ყოფილიყო ეკრანი, დანარჩენი კი მხატვარს მიანდო. მხატვარმა ბევრი იწვალა, მაგრამ არაფერი გამოდიოდა და ერთ ღამეს, როდესაც ელ. ასვლედიანი დაღვრემილი უჯრდ მაგიდას და ჩაპყურებდა შეეჩარჩოში ჩასმულ თერე ტილოს ...მოულოდნელად შუქი ჩაქრა. ელენემ სანთელს მოუკიდა, სინათლესა და ეკრანს შორის საკმაო მანძილი იყო, ყველაფერი, რაც ეყარა, ტილოზე ჩრდილად აისახა. შემოს-

ვევამ უკანახა ძიების შემდგომი გზა. მხატვრის ხელმა სწრაფად გამოჭრა ქალღმრთისაგან მოქმედების მიხედვით საჭირო სოდლის კონტური. აქეთ-იქით წითელი და ყვითელი შუქი მიანათა. სინათლის ამ ორი წყაროს წყალობით ჩრდილები ეკრანზე უცებ გაცოცხლდნენ და ამტყველდნენ. შენობის გარეთ მიმდინარე ყველა სცენა ამგვარად იყო გადაწყვეტილი (როგორც ნატურა კონოფილში), პავილიონში კი (ისევე კინოს ხერხიდან გამომდინარე), მოქმედების ადგილი შავ ფონზე თეთრი, წვრილი ხის ზოლებით ინახებოდა.

რეჟისორმა და მხატვარმა ზედმიწევნით კარგად გამოიყენეს „ჩინური ჩრდილების“ გამომოსახველობითი ხერხი. სცენა და ეკრანი საოცრად ორგანულად ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს, რის გამოც იქმნებოდა მოქმედების შეუნელებელი, დაძაბული რიტმი, მეტი მღელვარება, დინამიზმი. მოქმედებების ორგანული კავშირი, მათი შეუმჩნეველი ცვლა გაპირობებული იყო გადიდებული ეკრანითაც.

„სრულიად შეუმჩნეველი იყო მოქმედებების გადასვლა სცენიდან ეკრანზე და პირიქით. ამასვე ესატყვისებოდა გადიდებული ეკრანი, სადაც მსახიობები თითქმის ისეთივე სიმაღლისანი იყვნენ, როგორც სცენაზე“.⁴

დემნა შენგელაიას პიესაზე („თორები“ 1939 წ.) მუშაობისას რეჟისორი მხატვრისაგან ითხოვდა ნავსადგურისა და მიწაყრილი ჯებირის გადმოცემას უკიდურესად ძუნწი ხერხებით.

პიესაში მუქ ფერებშია ასასული ინგლისელთა და თეთრგვარდიელთა ზნეობრივი დაცემა, მათი უსულგულობა და აღვირახსნილი თარეში ბათუმში 1918 წელს. „...და აი აქ გამოიყენა ელენე ახვლედიანმა თეთრი და შავი ფერების მკაცრი, კონტრასტული დაპირისპირება და ძუნწი, ლაკონიური, მკვეთრი ხერხებით მისცა პლასტიკური გამოხატულება პიესის იდეას — ამ განწირული, გარიყული ადამიანების დაღუპვის ისტორიულ გარდაუვალობას“.⁵

შავ ქალღმრთე, თეთრი ფანქრით შესრულებული დეკორაციის ორსავე ესკიზში მინიშნებულია ბნელი, სულისშემფუთველი სამყარო, სადაც ნავსადგურს ორი პროექტ-

ტორის ურთიერთგადამკვეთი, განგაშის მაუწყებელი სხივები თითქოს სწრაფად მთელ გარემოს. ძუნწი, ლაკონიური ხერხებით, შავ-თეთრის მკვეთრი კონტრასტით გადმოსცემს მხატვარი პიესის შესატყვის დაძაბულ ატმოსფეროსა და მშფოთვარე ამბავს.

როგორც ფოტოების მიხედვით ვასკენით, შავი ხავერდის ფონზე ლამაზი, დახვეწილი თეთრი ხაზი, დოკუმენტური სისუსტით იყო გამოსახული. (ეს იყო ინგლისელთა გემი „წმინდა ელისაბედი“ (თეთრი გემი ყველა საჭირო მოწყობილობით), რომლის წინ მდებარეობდა ნავსაყუდელი და მიწაყრილი ჯებირი. საჭიროებისამებრ, განათებისას, გემი მთელი თავისი დიდებულებით წარსდგებოდა მაყურებელთა წინაშე. განსაკუთრებით აღსანიშნავი იყო მესამე მოქმედება — მუშების დახვერტის ეპიზოდი, როცა მთლიანად ჩაბნელებული სცენის შავ ფონზე მხოლოდ მიწაყრილი ჯებირის შემადგენელი ჩანდა, სადაც იდგნენ მატარებლის აფეთქებაში მონაწილე მუშები. სავარაუდოა, რომ რეჟისორმა დახვერტის ეპიზოდის მიზანსცენას თავისი კომპოზიციით (შემადგენლობაზე მდგომარეობით) (შემადგენლობაზე მდგომარეობით დასახვერტად გამოზადებული მუშები, ხოლო ქვემოთ ჯარისკაცები) სიმბოლური მნიშვნელობა მიანიჭა. ჩანაფიქრით მუშები მარცხდებოდნენ, მაგრამ ისინი გამარჯვების რწმენით აღსავსენი სულიერად უფრო მაღლა იდგნენ, ვიდრე დამსჯელნი. სპექტაკლში დიდ როლს თამაშობდა განათება, რომელსაც ფუნქციურთან ერთად ემოციური დატვირთვაც ჰქონდა.

ასევე მკაცრ, თეთრ და შავ ფერებში შესარულა მხატვარმა კოსტიუმები და მოგვცა მოქმედ პირთა მკვეთრი დახასიათება.

როგორც ვიცით, დიდი იყო კოტე მარჯანიშვილის ინტერესი პანტომიმისადმი, და შექმნა კიდევ ლიბრეტო (1929-30 წ.) პანტომიმისათვის „ხანძარი“ (მუსიკა თ. ვახვახიშვილისა), რომელშიც გადმოცემული იყო ქართველი გლეხობისა და მემამულეების კონფლიქტი. კერძოდ, გლეხის სახლში ქორწილის დროს თავადის ქალის მიერ სასიძოს მოტაცება და ამ უკა-

ნასენელის დაბრუნება გლეხების ბრძოლის შემდეგ.

მარჯანიშვილის სურვილისამებრ, რომელიც გულისხმობდა სცენის სრულ განტვირთვას, სადაც ორი სამოქმედო არე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, ელენე ახვლედიანმა მოხატა ფერწერული ტილო სივრცეზე განფენილი ქართული სოფლის პეიზაჟით, რომელიც პანორამასავით იყო გადაშლილი მაყურებლის თვალიდან და ნათლად შეიგრძნობოდა არაჩვეულებრივად ლამაზი ბუნების მთელი მომხიბვლელობა, რომლის ეროვნული კოლორიტიცა და სურნელით გაჟღენთილი გარემო თავისებური „არმოატი“ ავსებდა სცენას. განსაკუთრებით საინტერესო იყო ქორწილის სცენა, სადაც საუკუნეების მანძილზე შემონახული ქართული სუფრის ტრადიცია, წეს-ჩვეულებანი თუ ქართული ქორწილისათვის აუცილებელი სხვადასხვა ეთნოგრაფიული ნივთები (ხალიჩები, აზარფეშები, სასმისები და სხვა) ბუნებასთან ერთად შესანიშნავ სურათს ქმნიდა.

1930 წელს ელენე ახვლედიანი აფორმებს მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ პ. კაკაბაძის პიესას „ყვარყვარე თუთაბერი“.

თუ ერთმანეთს შევუდარებთ სამივე მოქმედების ესკიზებს, თვალნათლივ დაეინახავთ, რომ სიუჟეტის მსვლელობიდან გამომდინარე მთავარი მოქმედი პირის — ზეაღმავალ საფეხურებზე სწრაფმავალი ყვარყვარეს ტრანსფორმირებასთან ერთად ცვლილებას განიცდის გარემოც, რომელშიც მცირე დროის მანძილზე უხდება ცხოვრება ყვარყვარეს. თუკი პირველ მოქმედებაში ხისა და გორაკების გრაფიკული მონახასის ფონზე ძალზე სადა, მარტივი ხერხებით და ასევე ძუნწი ფერებით (იასამნისფერი, ხაკისფერი, მოლურჯო-წითელი) მინიშნებული იყო წუნელის ღარიბული ქოხი, მეორე მოქმედებაში, შავი გუამით დაფერილ ფურცელზე (მიანიშნებდა ხალხის სიბნელესა და სიბეცეზე) სხვადასხვა ფერის მონახასითა და ლაქებით მიღებული შორს სივრცეში განფენილი სოფლის მთავორიანი პეიზაჟი, პაერთით გაჟღენთილი და გაცილებით გამდიდრებული ფერადოვანი გამით შესრულებუ-

ლი (ყავისფერი, ყვითელი, ხაკისფერი, მწვანე, მოაგურისფრო-წითელი, ლურჯი, მონაცრისფრო-მოთეთრო), რომლებიც წარმოადგენს პლანზე მარჯვნივ უწინდელი ქოხის ნაცვლად ქეითა და ხით ნაშენი სოფლის რეკომპის შენობის ნაწილია, ხევის გადამყურე რიკულებიანი აივნით, სადაც აშკამად ყვარყვარეს ადგილსამყოფელია. მესამე მოქმედებაში კი იგი იცვლება ქალაქის სასამართლოს მკვიდრად ნაგები განიერკიბეებიანი ინტერიერის დიდი, ვრცელი ოთახის ჩვენებით, რომლის სიღრმეში შემინული კედლის (ორთავე კუთხეში სქელი, დრამატული ღვინისფერი ფარდები) იქით შორს, ბურუსში გახვეული ქალაქის სილუეტი მოჩანს.

ფოტოების მიხედვით ჩანს, რომ ყველა მოქმედებაში ჩართული პეიზაჟი (ისევე როგორც წინა სექტაკლებში) უკანა ფარდაზე იყო დახატული; სოლო ძალზე მოსახერხებელი კონსტრუქციები რედაქტირების გარეშე იყო გადატანილი სცენაზე. ფერწერული და საგნობრივი ელემენტების ორგანული კავშირით მიღებული მხატვრის მიერ შექმნილი გარემო (რომელიც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს სექტაკლში) მაყურებელს უქმნიდა პიესის შესატყვის განწყობილებას.

მთავარი მოქმედი პირის, ყვარყვარეს შინაგანი და გარეგანი გარდასახვა შესანიშნავად არის გადმოცემული კოსტიუმთა ესკიზებში, სადაც ღონდლო, უნიათო, ზარმაცი ყვარყვარესაგან ტრანსფორმირდება ვითომ ძლიერი ნებისყოფიანი, ძალზე ენერგიული გამომეტყველების მამაკაცი, რასაც ხაზს უსვამდა საოცრად მეტყველი, დიდი ოსტატობით შესრულებული გრიმი, რომელიც უთუოდ ეხმარებოდა მსახიობს სახის, მიზანსცენის გასწავლაში.

კოსტიუმის ესკიზებშიც, როგორც გრაფიკულ ნამუშევრებში ელ. ახვლედიანი ისევე ოსტატურად ფლობს ხაზს, ფანქრის ხან რბილი, ხან კი ძლიერი მონასმით, მათში ჩართული აკვარელის ან გუამის საღებავით, შუქ-ჩრდილის გადასვლებით, შემოფარგლავს და ისე ამოედლირებს თითოეულ ფორმას, რომ ოდნავ შესამჩნევი მსუბუქი შტრიხებით „იჭერს“ და აფიქსირებს პერსონაჟის ხასიათის შესატყვის შეფერი-

ლობას, უდიდეს დამაჯერებლობას და სიცოცხლეს ანიჭებს, მკაფიოსა და საინტერესოს სდის მათ.

მარჯანიშვილს ძლიერ უყვარდა სცენაზე დღესასწაულის შექმნა, ფეიერვერკით აანთებდა, სიცოცხლით და ხალისიანი იუმორით აავსებდა სპექტაკლს და დიდებულ სანახაობას სთავაზობდა მაყურებელს.

ერთ-ერთი ასეთი სპექტაკლი იყო კ. მარჯანიშვილისა და ელ. ახვლედიანის ერთობლივი ნამუშევარი ი. ოლეშას „სამი ბლენძი“ (1930 წ. მეორე სახელმწიფო დრამა), სადაც მაყურებელი დიდ ემოციურ დატვირთვას იღებდა. პიესა წარმოადგენს პოლიტიკურ დრამას, სადაც ნაჩვენებია, ერთის მხრივ დაუნდობელი, ძუნწი და მშიშარა სამი ბლენძის სამყარო, ხოლო მეორეს მხრივ — ლატაკი, ექსპლოტირებული ხალხი, რომელიც მისვდა კლასობრივი ბრძოლის არსსა და მნიშვნელობას და როგორც ყველა ზღაპარში, აქაც ბრძოლა სამ ბლენძეზე გამარჯვებით მთავრდება. ეს არის პიესის მთავარი ძარღვი, რომელიც რეჟისორმა სპექტაკლში გროტესკულ სტილში გადაწყვიტა. მაყურებელთა თვალწინ ზღაპრულ, ირეალურ სამყაროდ იშლება ერთგან კლდის ნანგრევებიდან ამოზრდილი მითროლვარე, ტუხილი ხაზებით შესრულებული ციხე-სიმაგრე სამი ბლენძის სამი კოშკით, რომლებზედაც მათივე კარიკატურული სახეებია გამოსახული. წინ კი სრულიად განტვირთულ სცენაზე საზამთროს გროვაა დახვავებული. მთელი ეს ბუნდოვანი, გაურკვეველი გარემო (მუქ შავ ფონზე, თეთრი, წითელი, მწვანე, მოიასამინდრო ტონებით და საღებავის ზედაპირზე ამოფხეკის საშუალებით შესრულებული დეკორაციები) მისსავე უსუსურობაზე, დამხობაზე, წარმავლობაზე მიგანიშნებს.

ესკიზზე, რომელიც სხვადასხვა ნათელი ფერების დიდი ლაქებით (იასამინდფერი, ცისფერი, ყვითელი და სხვა) არის შესრულებული, დვას ფერადი კარვისებური, ქოლგასავით ვაშლილი, ლენტებითა და საპაერო ბუშტებით შემკული „ზალაგანი“, სადაც მოხეტიალე მსახიობები მოქმედებენ.

მხიარული, მსუბუქი ბუფონადის სტილში გადაწყვეტილი დეკორაციები, მასში

ჩართული ყოველი საგანი უცნაურ, ირეალურ და ამავე დროს, დიდ ემოციურ მთავრებულობას ტოვებს: დეკორაციების ცრად ლამაზი, მაჟორული განწყობილების კოლორიტი, კოსტიუმების გამომსახველობა — ყველაფერი პიესის მთავარ არსს ექვემდებარება და გამოკვეთს მას: პოლიტიკური სატირა რევოლუციის მტრებზე, კაპიტალზე (ბანკირი), ეკლესიაზე (კარდინალი) და სამხედროზე (გენერალი), ამ „სამ ბლენძე“, განსაკუთრებით მკვეთრად ჩანდა ნათელი, კოლორიტული დეკორაციის, ასევე ნათელი და კოლორიტული კოსტიუმების ფონზე და რეჟისორული ჩანაფიქრის უჩვეულო ჭეშმარიტად ბუფონადურ ფორმას ესადაგებოდა.⁶

მიუხედავად მოქმედ პირთა კოსტიუმების გაშარჩებული და გროტესკული (არა გადამტებული) ხასიათისა, თითოეული მათგანის პოზაში, ყესტსა თუ მიმიკაში ნათლად იგრძნობა მათი ხასიათი, შინაგანი ბუნება და ადგილი საზოგადოებაში.

თუკი ელ. ახვლედიანის ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებში თითქმის არ ვხვდებით ადამიანთა ასახვას და ისინი მხოლოდ „შეიკრძაობიან“, ხოლო ნაწარმოების ხასიათი, განწყობილება, თვით მხატვრის დამოკიდებულება ასახასი მოვლენისადმი გადმოცემულია ძირითადად ბუნების საშუალებით, თეატრში მხატვრის დაკვირვების მთავარი ობიექტი გახდა სწორედ ადამიანი — მსახიობი, შემდეგ კი მისთვის შესატყვისი გარემოს შექმნა. ელ. ახვლედიანი თითოეული გმირის დახასიათებისას გულმოდგინედ იკვლევს მის შინაგან სულიერ სამყაროს, ყოფას, ჩვეულებებს, ეძებს სახასიათო ნიშნებს მსახიობისა და პიესის გმირის გათლიანებისათვის, მათი პარამონიული სრულყოფის მისაღწევად.

ელ. ახვლედიანის ნიჭიერების ამ მხარის ნათელსაყოფად საქმარისია გაიხსენოთ ა. აფნოკენოვის ფსიქოლოგიური დრამის („შში“) მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის მხატვრობა, რომელიც მარჯანიშვილის რეჟისორობით 1931 წელს მეორე სახელმწიფო თეატრში დაიდგა.

მხატვარმა მთლიანად განტვირთა სცენა და უკიდურესად ძუნწი და ლაკონური ხერხებით — მხოლოდ რამდენიმე, ერთ-

მანეთთან ოდნავ დაშორებული; სიღრმეში შეჭრილი დაზვით და უმნიშვნელო ატრიბუტებით (მაგიდა, სკამი, ძველი პოსტამენტი და ერთნაირი ზომის წიგნები) შექმნა პიესის შესატყვისი, დამაჯერებელი გარემო და მიაღწია დიდ გამომსახველობას, რასაც აძლიერებს დეკორაციის მუქი მონაცრისფრო ტონები, რომლებიც სიუჟეტის შესაბამისად მოქმედ პირთა მოდუნებული, ინდიფერენტული განწყობის და ახალი ცხოვრებისადმი, წინააღმდეგობების გადალახვისადმი შიშის გრძობის გამოხატველია. დეკორაციის ფერადოვნებასთან ერთად, სცენაზე საგნების განლაგება საკუთარ ნაჭურჭში ჩაკეტილი მობინადრეთა უღიმღამო, მონოტონურ ცხოვრებაზე მიგვანიშნებს, სადაც ერთადერთი თითქოსდა ნათელი წერტილია — ქანდაკება, სულიერი სიღამაზის სიმბოლო და ისიც დაუმთავრებელი, დაუდევრად მიტოვებული. „სასცენო მოედანი თითქოს განზრახ გამოშვლებულია... არაფერია ზედმეტი, არაფერი „დაწვრილებით“. მსახიობი თითქოსდა პირისპირ რჩება მაყურებელთან“.⁷

შიშითა და არასასიამოვნო გრძობებით არის აღსავსე ერთ-ერთი მოქმედი პირის, ემილია კარლოენას ძალზე სახასიათო, დაბეჩავებული, გამოკვეთილი, გროტესკამდე მიყვანილი სახე (დიდი ცხვირით, ვანიერი ნესტოებით; დაბერილი ქუთუთოებითა და ამოზურცული თვალებით). ოდნავ უტრირებული ნაკეთები კიდეე უფრო აძლიერებს დრამატიზმს. ეს არის მოზუცი, ნატანჯი ქალის პორტრეტი, რომლის გამომეტყველებაში, პოზაში (ბეჭებში მოხრილი და მოკუზუღია), ჩაცმულობაში იგრძნობა უმადრუკი ცხოვრების ღრმა კვალი. ასეთი სახასიათო კოსტიუმი, რომელიც ნათლად გვიხატავს პერსონაჟის, როგორც პიროვნების შინაგან, ფსიქოლოგიურ და აზრობრივ სიღრმეს, რათქმა უნდა, ძალზე მნიშვნელოვანი იქნებოდა მსახიობისათვის და დაეხმარებოდა თავისი გმირის ხასიათის, ჩვევების გახსნაში.

ელ. ახვლედიანის შემოქმედებიდან გამომდინარე, რომელშიც უზარმაზარი ადგილი აქვს დათმობილი ძველი თბილისის თემას, რომლის შესანიშნავი მცოდნე და

დებობზე იყო დიკო. მარჯანიშვილი: 1932 წელს მიიწვია მხატვარი ზ. ანტონოვი პიესის „მზის დაბნელება საქართველოში“ გასაფორმებლად. ქალაქური, ეროვნული კოლორით გაჟღენთილი, თბილისური, თავისებური ემხით გამთბარი დეკორაციები შექმნა ელ. ახვლედიანმა ამ სექტაკლისთვის. ჩვეული ოსტატობითა და უდიდესი სიყვარულით (გაეხსენოთ მხატვრის მიერ შექმნილი თბილისის პეიზაჟები), საოცარი ვატაცებით ქმნიდა იგი მხოლოდ თბილისელთათვის დამახასიათებელ, მათი ყოფის ამსახველ სცენებს.

ელ. ახვლედიანის შემოქმედების ძირითად სფეროში — ფერწერასა და გრაფიკაში — პარიზამდე და მის შემდგომ პერიოდშიც მთავარი ყოველთვის რჩებოდა მისი საყვარელი, მშობლიური თბილისის თემა. თბილისი ძველი და ახალი, დღისით თუ ღამით, ზამთარსა თუ ზაფხულში. „ძველი თბილისის, კახეთისა და ზამთრის სიყვარული სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა მხატვარს“.

ყოველივე ამის შემდეგ ადვილი წარმოსადგენია თუ რა ვატაცებითა და სიყვარულით შეუღლა მხატვარი სექტაკლზე მუშაობას, როდესაც ეს შემთხვევა მიეცა და რაოდენი ფანტაზია ჩააქსოვა, რათა სცენაზე სამ განზომილებაში გაეცოცხლებინა ძველი თბილისის „არქიტექტურული პეიზაჟი“ თავისებურებანი.

ელ. ახვლედიანმა უდიდესი სიყვარულით შეასრულა ძველი თბილისის პანოს ესკიზი, რომელიც წარმოადგენდა მარტივ და მსუბუქ მხატვრულ კომპოზიციას. ეს იყო მხატვრის მიერ შექმნილი, მისი სათაყვანებელი ძველი თბილისი, რომლის თითოეული უსწორმასწორო ქუჩა თუ ნაირყალას კლდეებზე შეფენილი სახლები, აჭურული აივნებითა და ეზოებით, მასში დასახლებული ხალხით საოცრად ნამდვილი, მეტყველი იყო და მაჟორულ ტონებში ათასფრად აელვარებული, ზაფხულის მცხუნვარე მზით განათებული სისხლსავსე, მჭქვარე ცხოვრებით ცხოვრობდა. ესკიზზე გამოსახული თითოეული სავანი ჰაერით, მზით, ღრმა, ინტენსიური ფერადოვნებით იყო გაჟღენთილი, სადაც მდიდარი ფერადოვნება ორგანულად იყო შერწყმული ერთმანეთთან. უკანა ფარდა-

ზე დახატული ამ დიდებული პეიზაჟის პირველ სართულზე (უკვე სცენაზე) განლაგებული იყო ათასგვარი საქონლით დახვავებული სავაჭრო ფარდულები, სპექტაკლში ფერწერული და არქიტექტურული ელემენტები ორგანულად იყო შერწყმული ერთმანეთთან. სად მთავრდებოდა პირველი და იწყებოდა მეორე, ძნელად გასარჩევი გახლდათ, ნამდვილი სავანები თანდათან ერწყმოდა დახატულს. სცენაზე — ვიწრო უსწორმასწორო ქუჩის ორსავე მხარეს რაკურსში, თაღსვეტანით მოჩუქურთმებული აივნისი სასლები ნაწილი ჩანდა (რეჟისორის მოთხოვნაც ხომ სწორედ ორი აივანი იყო, სადაც შეყვარებულ წყვილს გამოიყვანდა).

საოცრად ლამაზი, ჭრელი და შთამბეჭდავი იყო ბაზრის სცენა ათასი ჯურის მოვაჭრე, მოყვანე ხალხით, სხვა გასაყიდ საქონელთან ერთად სცენაზე დიაგონალურად სიღრმეში შეჭრილი, საზამთროებით დახუნძლული ურემი იდგა.

1938-39 წლებში ვერიკო ანჯაფარიძე გვევლინება რეჟისორის როლში. მისი სარეჟისორო დებიუტი გახლდათ ა. დენერის „ღები ჟერარ“, ჩვენთან „ორი ობოლის“ სახელწოდებით. სპექტაკლის სცენოგრაფია ელენე ახვლედიანს ეკუთვნოდა.

ბუნებრივია, ახლობელი იქნებოდა მხატვრისთვის, რომელმაც წლები გაატარა პარიზში, ფრანგულ ნაწარმოებთან შესვედრა. სცენოგრაფიაში ხომ მას პარიზისა და მისი ვარეუბნების ცხოვრება უნდა აესახა.

1925-26 წლებში ელ. ახვლედიანი ქმნის პარიზის ვარეუბნების მრავალრიცხოვან არქიტექტურულ პეიზაჟს, რომლებშიაც იგი ვეიჩვენებს ლატაკთა ცხოვრებას, მუშათა უბნებს, მწერალთა და მხატვართა საყვარელ კვარტალებს. ყოველგვარ ეგზოტიკას მოკლებული, მაგრამ კოლორიტულია პარიზის სხვადასხვა რაიონი — მუშათა კვარტალი, ლათინთა კვარტალი, მონმარტრი და სხვა. ელ. ახვლედიანის ტილოები აღსავსეა ტკივილითა და ტრაგიზმით. თითქმის ყველა სურათზე (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) ვხვდებით ვიწრო ქუჩებს, ერთმანეთთან მიჯრილ უსწორმასწორო „დაღრეცილ“,

სხვადასხვა ფერისა და სიმაღლის სახლებს, რომელთა კედლებს უკვე დიდი ხანია უკარგავს თავდაპირველი სიფაქიშეთი მცა სიძველის ელფერი მათ დიდ შიშხიშხველობას სძენს. სახლების წვეტიანი სახურავები, კვამლსადენი მილებით, ხეთა გაშიშვლებული ტოტები, ცის პატარა ნაკლევები, ასევე პეიზაჟებში დომინირებული მონაცრისფრო-ცისფერი და მწვანე ფერები, მათში აქა-იქ ჩართული თბილი ყავისფერი და წითელი ტონები, დახშული, მიმქრალი განათება — ყოველივე მკვეთრად გვაკრძობინებს ამ გარემოში მაცხოვრებელი ხალხს უსიხარულო და ნაღვლიან ყოფას. სურათები შესრულებულია მკვრივი, ზოგან პასტოზური. ხანაც კი ხშირი ფართო მონასმებით, მაგრამ ძირითადად საღებავის ფენა იმდენად თხელია, რომ აქაც შეიგრძნობა ტილოს ხორკლიანი ფაქტურა, რაც თავისებურ სიცოცხლესა და ფერწერულობას ანიჭებს სპექტაკლს.

პიესაში მოთხრობილი იყო ორი ობოლი დის უცნაური, საშიშროებით აღსავსე თავგადასავალი, რომელიც მათივე ბედნიერებით მთავრდება.

ელ. ახვლედიანი თითქმის ზუსტად მიჰყვება ავტორისეულ რემარკას და მის საძეაროში ღრმად წვდომით ქმნის პირველი მოქმედების დეკორაციას, რომელიც კომპოზიციური წყობით და ფერადონებით მოგვაგონებს მხატვრის პარიზულ პეიზაჟებს.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კონტრასტებზეა აგებული, რაც პიესის შინაარსიდან გამომდინარეობს. იქ, სადაც მოქმედება ღარიბთა უბნებში იშლება, დეკორაცია ჩამონგრეულ ნაგებობებს, უღიმღამო ნაგებობებს ასახავს, მაღალი წრის გარემო კი განსაკუთრებულად მდიდრულადაა გაფორმებული. ამ კონტრასტს მუდმივი მონაცვლეობით ესმებოდა ხაზი. პირველ ესკიზზე ერთ მხარეს, შორს, სივრცეში უკანა ფარდაზე პეიზაჟში ჩაწერილი, ბურუსში გახვეული ნოტრადამის ტაძარი და პეიზაჟი მოჩანს. მარცხნივ სცენაზე ორსართულიანი კედლებჩამონგრეული ნაგებობის (საიდანაც აგურის წყობაც კი ჩანს) ნაწილია ფრანგული წა-

რწერთ, ხოლო მარჯვნივ წინა პლანზე საკმაოდ დარიბული სამიციტნოს ინტერიერის ნაწილი დაბალი ხის მაგიდებითა და დასლით, რომელსაც მხოლოდ ერთი ძველბური ნათურა ანათებს. სცენის ერთი მხარე სიღრმეში მოცემულ პეიზაჟს ქვაფენილით უკავშირდება, რომელიც თავისთავად სიღრმეს უქმნის სურათს. ნაცრისფერის ვარირებითა და სხვადასხვა ფერის ნახევარტონებთან მისი შესაბამით (თეთრი, ყვითელი, წითელი, იასამნისფერი, ცისფერი; წინა პლანზე — მომწვანო, ღვინისფერი, ყვითელი და ისევ ნაცრისფერი) მიღებული ღრუბლებში ჩამალული ამღვრული ცა და ბურუსში გახვეული გარემო აქ დასახლებულთა ბნელით მოცულ, უმეტესად მზაკვრულ ცხოვრებაზე მიგვანიშნებს.

ელ. ახვლედიანის მიერ შესრულებულ ტიპაჟში ყველა მოქმედი პირი მთელი სიცხადით, თავიანთი ხასიათებითა და ადამიანური თვისებებით წარმოგვიდგება. იქნებიან ესენი კეთილშობილი, წმინდა, ნაზი ასულნი — დები ლუიზა და პენრიეტა, ბოროტი, თმაგაჩეჩილი ფროშარი, მამაკაცური, უხეში ნაკეთებითა და აჯაჯული ჩაცმულობით. ხანშიშესული მამაკაცი მლიქვნელი, „მიუნდობელი“ სახითა თუ თეთრი პარიკით, გაბრაზებული სახის, ფრანტივით გამოწყობილი მარკიზი და სხვანი. ფართო, ლაქებად დადებული მონასმებით (ხაკისფერი, მწვანე, თეთრი, ყავისფერი, ნაცრისფერი, ყვითელი, მომწვანო, შავი, ლურჯი ფერები) შესრულებული კოსტიუმების ესკიზების გაცნობისას ერწმუნდებით, რომ ამ სექტაკლშიც ისინი დიდ დახმარებას გაუწევდნენ მონაწილე მსახიობებს ხასიათის გახსნასა თუ მიგნებაში. „ჩემს სექტაკლში „დები ჟერარ“, სცენის ტრიალმა დეკორაციების ცვალებადობა და სხვადასხვა გარემოს შექმნა განაპირობა, რამაც მიკარნახა ამეგო სხვადასხვა მიზანსცენები, ხოლო ბურუსში გახვეულმა პარიზის ერთ-ერთმა კუთხემ, რომელიც ელ. ახვლედიანმა შემოძთავაზა, რეჟისორულად ძირფესვიანად შემაცვლევინა ჩემს მიერ ადრე ჩაფიქრებული მიზანსცენა“ (ვ. ანჯაფარიძე).

1940 წელს მხატვარი მუშაობს სარდუსა და მოროს პიესის „მადამ სან-ჟენის“

სცენოგრაფიაზე (რეჟისორი ბ. გამრეკელი). პიესაში მოთხრობილია უბრალო მრეცხავი გოგონას — კატერინას და მამა-სან-ჟენისა და სხვენზე მცხოვრები ჭაბუკის — ნაპოლეონის ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები.

30-იანი წლების ბოლოდან ელ. ახვლედიანის სცენოგრაფიაში დიდ, შეიძლება ითქვას, ცენტრალურ ადგილს იმკვიდრებს დრამატული ფარდები, რომელიც ფუნქციონალურთან (იგი მიგვანიშნებს მფლობელის სოციალურ მდგომარეობაზე) ერთად სექტაკლის ემოციურ დატვირთვას ატარებს და ამასთანავე თეატრალურობისა და დეკორაციულობის შთაბეჭდილებას ანიჭებს სცენის გადაწყვეტას. ფარდებთან ერთად ფიგურირებს სიღრმეში შეჭრილი ხან განიერი მარამარილოს, ხან კი უბრალო კიბეები და იქვე, სადაც პერსპექტივაში გაჭრილი კარები ან სარკმლები, საიდანაც სინათლე და სივრცე იჭრება კომპოზიციაში. ეს მომენტები უკვე შეგვხვდა ადრე განსილულ დეკორაციებში, მაგრამ ისინი გაცილებით თავშეკავებულად, ძუნწად იყო მოცემული. აგრეთვე, ძირითადი მნიშვნელობა სცენოგრაფიაში ენიჭებოდა ფერადოვან გამას, რომელშიც სხვა უამრავი ნახევარტონის ვარირებასთან ერთად ინტენსიურად იჭრება ოქრო, სავერდის მსუყე ფერები და ფარჩა. დარიბ-ლატაკთა კვარტალების ნაცვლად აქ ვხვდებით მდიდრულ დარბაზებს, მარმარილოს მოძებითა და კედლებზე ძვირფასი სურათებით. ფუფუნებაში მცხოვრები ხალხი წარმოდგენილია თავისი არანაკლები უბედურებით, თუ წინააღმდეგობებით, ხან ტრაგიკულობით, ხან ბედნიერი, ლაღი ცხოვრებით.

1939-40 წელს ვ. ყუშიტაშვილი ელ. ახვლედიანის მხატვრობით დგამს ახალ სექტაკლს „ჩატხილი სიდი“, რომელშიც შალვა დადიანის მიერ გაერთიანებულია ილია ჭავჭავაძის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები.

უდიდესი ქართველი მწერლის ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ერთ კონად შეკვრა, რომელშიც ორ სოციალურ კლასს — ბატონებსა და ყმებს შორის მიმდინარე მწვავე კონფლიქტია მოცემული, რთული საქმე იყო, და არა მარტო ინსცენირების

ავტორისათვის, არამედ რეჟისორისა და კიდებულება ადგილის დედისადმი. კახეთის მხატვრისთვისაც. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ამ მიზნის მათ საკმაოდ კარგად გაართვეს თავი.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასთან მხატვრისთვის ეს შეხვედრა პირველი არ იყო. ამ სექტაკლამდე დაახლოებით ორი წლით ადრე, 1937 წელს მწერლის დაბადების 100 წლისთავის საიუბილეოდ გამოცემული რჩეული თხზულებანი (ხუთი სხვადასხვა ნაწარმოები) ელ. ახვლედიანის ხუთი ფერადი ილუსტრაციით იყო დასურათებული.

ილუსტრაციებს ბევრი რამ აერთიანებთ, რაც მათ ერთიან, დასრულებულ სერიად წარმოადგენს. კახეთისა და ქართლის შესანიშნავი პეიზაჟის, ხან კი მიუვალი, პირქუში, ზღაპრულ-ფანტასტიკური ბუნების ფონზე აღბეჭდილი იყო ყველაზე კულმინაციური და დრამატული, ფსიქოლოგიურად და სოციალურად დატვირთული მომენტები, რასაც აღიერებდა განწყობილების შესაფერი (ჩამუქებული მომწვანო-მოლურჯო, მუქი ზურმუხტისფერი, მწვანე, მუქი მოყავისფრო-შინდისფერი, ყვითელი, ცისფერი) ფერადოვანი გამა.

ხუთივე ილუსტრაციაში მსხვილი პლანით სასურათო კადრთან ახლოს გამოსახულნი არიან მთავარი მოქმედი პირები თავიანთი მწვავე შინაგანი განცდილობა და სულიერი განწყობით, მაგრამ მიუხედავად სიუჟეტის შესატყვისი ძირითადად მძიმე განწყობილებისადმი, თითქოს ყველა კომპოზიციაში შეტანილია დეკორატიულ-რიტმული ელემენტები, რომლებიც ამ დაძაბულ და დრამატიზმით აღსავსე სურათებში თითქოს წამიერ შევბად გვევლინება და დინამიურობასაც მატებს მათ.

როგორც აღვნიშნეთ, დეკორაციები კახეთის პეიზაჟის ფონზე იშლება, სწორედ კახეთი თბილისთან ერთად ელ. ახვლედიანისათვის ხომ უსაყვარლესი კუთხეა. საქართველოს ამ ერთ-ერთ უღამაზეს მხარეს თავისი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში უძღვნა მხატვარმა არა ერთი და ორი ფერწერული ტილო. მათში იკრძობა პირველ ყოვლისა ელ. ახვლედიანის უდიდესი სიყვარული და სითბო, სათუთნი დამო-

დედაქალაქი თელავი ხომ ის ადგილი იყო, სადაც დაიბადა და წლების მანძილზე მწერელს ერობდა მომავალი მხატვარი. იგი მესხიერებაში აფიქსირებდა და შემდეგ ტილოზე გადაქონდა ბავშვობის შთაბეჭდილებანი, თავისი საყვარელი ქალაქის გამოჩენილი სილამაზე და მომხიბვლელობა.

40-იანი წლებიდან ელ. ახვლედიანის ფერწერულ და გრაფიკულ ნაწარმოებებში, პეიზაჟური ციკლის პარალელურად ჩნდება ომის თემა. მისი სურათები „მტერმა გაიარა“, „როსტოვი“, „სადგური“, „მოსკოვი ომის დროს“ და სხვანი მხატვრის პატრიოტული განწყობილების გამოძახილია საყოველთაო გულსტიკივისადმი. ამ თემას ელ. ახვლედიანმა მრავალი სცენოგრაფიული ნაშუქიერი მიუძღვნა. ზოგში უშუალოდ სამამულო ომის თემა იყო გადმოცემული. მაგ. გ. გულის „გემირის კლდეკარი“, კ. სიმონოვის „რუსეთის საკითხი“, მოგვიანებით ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“ და სხვანი, ზოგი კი გლობალურად პასუხობდა, ეხმიანებოდა სამშობლოსა თუ ხალხის გასაჭირს. მაგ. ვ. პიუგოს „რუი ბლაზი“, აკ. წერეთლის „პატარა კახი“, ოპერა „ამესალომ და ეთერი“, ა. სამსონიას „ბაგრატიონი“ და მრავალი სხვა.

გვსურს შევჩერდეთ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან, საეტაპო სექტაკლზე ვ. პიუგოს „რუი ბლაზი“ (1940 წ. კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრი, რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი); რომლის სცენოგრაფიაც ერთ-ერთი საუკეთესო მიღწევაა ელ. ახვლედიანის შემოქმედებაში. პიესაში ფრანგი რომანისტის ვიქტორ პიუგოს მიერ აღწერილი იყო ესპანეთის მეფის სასახლის კარზე შორეულ წარსულში მომხდარი ისტორიული ამბავი. ორივე შემოქმედისათვის აუცილებელი პირობა იყო ეპოქის შესაბამისი არქიტექტურის, ინტერიერის ცოდნა და პიუგოს პერსონაჟთა საზოგადოებრივი ფენის ყოფა-ცხოვრების ასახვა დეკორაციებზე თუ კოსტიუმებში.

ელ. ახვლედიანის მიერ უმთავრესად ფერწერითა და მუქწერით გადაწყვეტილმა შესანიშნავმა დეკორაციებმა და კოსტიუმებმა როგორც ფართო საზოგადოების,

ასევე კრიტიკის დიდი მოწონება დაიმსახურა და ამ სპექტაკლმა ქართული დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში გამოჩენილი ადგილი დაიმკვიდრა.

ელ. ახვლედიანის ამ პერიოდის როგორც ფერწერა, ასევე სცენოგრაფია დატვირთულია მრავალფეროვანი, მდიდარი, მეტყველი ფერებით. წერის მანერა თავისუფალი და ექსპრესიულია. მონასმები ძლიერი, პასტოზური და ძარღვიანი. ფერთა ნიუანსებით, მათი ურთიერთთან პარმონიული შესამებით, ისტატური განათებით, რომელიც თავის მხრივ უამრავ დამატებით ნახევარტონებს ქმნიდა, მხატვარი იძლეოდა ფერწერული ტილოებისა და სპექტაკლის შესატყვის გარემოს და განწყობილებას.

მაყურებლისთვის და მსახიობთათვის გარემო კიდევ უფრო დამაჯერებელი რომ უოფილიყო, მხატვარმა იგი აღორძინების ხანის ფლორენციელი, ვენეციელი და ესპანელი ფერმწერების ნაწარმოებთა შორის მოაქცია (მაგ. ელ. გრეკოს ცნობილი ტილო „გრაფ ურგაზის დასაფლავება“ „ჯვარცმისა“ თუ „დატირების“ კომპოზიციები და სხვადასხვა პორტრეტი).

ბუნებრივია, იბადება კითხვა, თუ რისთვის დასჭირდა ელ. ახვლედიანს ფლორენციელი თუ ესპანელი დიდოსტატების ფერწერული ტილოების კოპირება. რად დაესესხა იგი აღორძინების ხანის კლასიკოსებს. დავიწყოთ უპირველესად იქიდან, რომ ფერწერული ტილოების კომპოზიციები ზედმიწევნით ზუსტად პასუხობენ პიუსის სიუჟეტს, ისინი აგრეთვე ესატყვისებთან ეპოქას, ქვეყანას. მაგალითად, ელ. გრეკოს ფერწერული ტილო „ტოლედო“ ესპანეთის პანორამას ასახავს. შუა საუკუნეების გოთიკა ზეატყორცილი ტაძრებით, მონუმენტური კოლონებით, შპილებივით წაწვეტებული თაღებით, რომელიც თავისებურად თრგუნავდა მნახველს, სიმბოლურად პასუხობს პიუსში მომხდარ პირქუშ, დაძაბულ ამბავს.

სპექტაკლის სცენოგრაფიაში ორგანულად და დამაჯერებლად ჩართული კომპოზიციები, რომლებიც თეატრისა და ფერწერის ორგანული კავშირის გარდუვალობასა და აუცილებლობაზე მეტყველებს,

უძლიერებდნენ მაყურებლებს წარმოსხვასაც და ილუზიებსაც, ხოლო მსახიობები სპექტაკლის დასაწყისიდანვე ენერჯიკულად სხორცებდნენ იმ ატმოსფეროს და იწყებდნენ იმ ცხოვრებით ცხოვრებას, რომელიც მათი გმირები ცხოვრობდნენ. ამას კიდევ უფრო უწყობდა ხელს მხატვრის მიერ მაღალი ოსტატობით შესრულებული კოსტიუმები.

50-იანი წლებიდან ელ. ახვლედიანის შემოქმედებაში ჩნდება ის თვისებები, რაც ადრეც, ოღონდაც სხვა კუთხით ასახითებდა: წერის თავისუფალი, დინამიური, მოძრავი მანერა, გამომსახველი, ნათელი, პირობითი, ლოკალური ფერები, განზოგადებული კომპოზიციები, სიმბრტყობრიობა, განწყობილების აქტიური გადმოცემა, სიღრმისა და სივრცის ილუზორული შეგრძნება ორი მეთოდით — ხაზობრივი და ჰეროვანი პერსპექტივით. კონსტრუქციები იმდენად რბილია, რომ საზღვრები თითქმის წაშლილია, მაგრამ ამ პერიოდიდან კვლავ ძლიერდება პირობითობა.

ფერწერის შესაბამისად და პარალელურად იცვლება ელ. ახვლედიანის სცენოგრაფიაც, ჩანს შესრულების იგივე პრინციპები: ნათელი; მკაფიო ფერები, პერსპექტივა და სხვ. ფერწერასა და დეკორაციებს შორის ვხედავთ ორგანულ, პარმონიულ და თითქოს აუცილებელ კავშირს. ისინი თითქოს ავსებენ და უფრო საინტერესოს ხდიან ერთმანეთს.

სიტოცხლით, მშითა და ჰაერით სავსე ნათელი დეკორაციები შეასრულა ელ. ახვლედიანმა კ. გოლდონის პიუსისთვის „სასტუმროს დასახლისი“ (გ. ლორთქიფანიშვილის თეატრი). მხატვრის მიერ შექმნილ ხალისიან, მსუბუქ, ძალზე სასიამოვნო ფერადებით შესრულებულ კონკრეტულ გარემოში იხლართებოდა და იშლებოდა მხიარული მირანდოლინას ინტრიგები, სადაც დეკორაციის მაქორული ჟღერადობა წინდაწინვე განაწყობდა მაყურებელს კომედიური სიტუაციების აღსაქმელად. თითოეული დეკორაცია — იქნებოდა ეს სასტუმროს სიმწვანეში ჩაფლული შიდა ეზო, ქვის დიდი ფილებიანი იატაკით, მაღალი კედლით — მის მიღმა

სიღრმეში ვაშლილი პენსაკით, მირანდო-
ლინას სადად, მხოლოდ აუცილებელი ყო-
ფითი ატრიბუტებით მოწყობილი ოთახი
თუ მარკისის ბუდუარი (როკოკოს სტილ-
ში გადაწყვეტილი მსუბუქი, დახვეწილი
ფორმები), გრაფის შედარებით სადა და
კავალერის ვაცილებით მკაცრ ფორმებში
შესრულებული ვრცელი ოთახები, ავლე-
ნენ მისი მაცხოვრებლის ბუნებას, მდგომარე-
ობას, სხასიათს. სპექტაკლის შეუწელებელ
რიტმს ანვითარებდა სცენის მბრუნავი
წრეც, რომლის საშუალებითაც მაყუ-
რებლის თვალწინ სხვადასხვა კუთხით
სპექტაკლის შესაფერი ერთი მთლიანი სა-
მყარო იშლებოდა. სცენაზე წარმოდგენი-
ლი იყო სასტუმროს როგორც ვარე სახე
ეზოებით, საკუჭნაოებითა და სხვადასხვა
სათავსოთი, ასევე სასტუმროს შიდა
ცხოვრება. „ამ მარტივმა დანადგარმა გა-
დაწყვიტა იმპროვიზებული სცენების შე-
ქმნა — იგონებს ჩვენთან საუბარში სპე-
ქტაკლის დამდგმელი რეჟისორი გიგა ლო-
რთქიფანიძე. ასეთმა ლოგიკურმა და სა-
და სცენოგრაფიამ აგრეთვე მომცა საშუ-
ალება ტექსტის მიღმა მუშაობისა. ეს იყო
ლადი, საინტერესო, კოლორიტული, ვა-
საგები, მრავალწახნაგოვანი სპექტაკლი,
სადაც ნაჩვენები იყო კონკრეტული სამ-
ყარო, ყოფიერება და პირობითობა“.

ელ. ასვლედანიანის მიერ 50-იან,-60-იან
წლებში შესრულებული პეიზაჟები სავესა
დინამიზმით, ემოციით, ყველაფერი სუ-
ნთქაეს, მოძრაობს, თითქოს გესმის ფო-
თლის მსუბუქი შრილიც კი. ყოველივე
მიღწეულია თავისუფალი, ფართო, თხელი
მონასმებით, მათში ჩართული მოკლე და
სწორი მტრისებრი, ინტენსიური ფერებ-
ით, რომლებიც სურათში ემოციურ გან-
ტვირთვას ატარებენ.

კომპოზიციებს — გადატვირთულ ბო-
რცვებითა და შუკებით, დატოტვილი ხე-
ქებით, აქეთ-იქით „გაფანტული“ სახლე-
შათ — ახასიათებს დიდი ფერადოვანი
ლაქებს მკაფიო კონტრასტები. პირველ
პლანზე მუქი წითელი და ყავისფერი გა-
მაა, აქვეა სინათლისგან განათებული ია-
სამნისფერი, თეთრი, მკვეთრი ყვითელი
ფერები. სიღრმეში მწვანის, წითლისა და
ვარდისფრის მონაცვლეობაა. სურათის
თანდათანობითი გაფერმკრთალება მთაე-

რდება სრულიად ნათელი ცის პატარა
ზოლით, აქვეა აქა-იქ განათებული ყვი-
თელი გზა, ვიწრო, მიხვეულ-მხვეულ
ზოლად მიიკლავება იგი წული ღობე-
ბიდან გორაკებისკენ. ბორცვების დიდი
წითელი ნაკვთები და აქა-იქ გამოსახუ-
ლი აღამიანთა ფიგურები აძლიერებენ
დინამიზმს.

სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება ელ.
ასვლედანიანის მიერ სუფთა, მაღალ რევი-
სტრში აყვანილი, ინტენსიური ფერების
დიდი ლაქების გამოყენება, ისინი ერთი-
მეორისგან მკაფიო, ტენილი, სქელი ფე-
რადოვანი კონტურებით არიან გამოყო-
ფილი, რაც მრავალპლანინის ხდის მათ.

რთული განათების, დიდი ფერადოვანი
ლაქების, სიუჟეტისა და დეკორაციების
მახვილოგონიერული დაკავშირებით იწ-
ვევს ასვლედანიანი პიესის შესატყვის მაქ-
სიმალურად ინტენსიურ ემოციებს ვერ-
დის ოპერა „ბალ-მასკარადის“ მხატვრულ
გადაწყვეტაში, რომელიც რეჟისორმა
ლ. ვარპახოვსკიმ დადგა კიევის გ. შევჩე-
ნკოს სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემი-
ურ თეატრში 1955-56 წლებში.

სპექტაკლის სცენოგრაფიის ანალიზი-
სას ნათელი ხდება ის აშკარა საერთო ნი-
შნები, რომლებიც ელ. ასვლედანიანის ფერ-
წერასა და სცენოგრაფიაში არის. აგრე-
თვე მკაფიოდ ჩანს თუ არა დიდი მნიშე-
ნელობა აქვს ფერმწერის აზროვნებას
თეატრში, რომელიც ძირითადად მქდერი
ფერებისა და განათების საშუალებით მო-
ქმედებს, რითაც მრავალფეროვანს, და-
მაჯერებელსა და ზედმიწევნით საინტერე-
სოს ხდის სპექტაკლს.

ვერდის ოპერაში „ბალ-მასკარადი“
გადმოცემულია ეჭვიანობის ნიადაგზე
აღმოცენებული მტრობა და გმირის დაღუ-
პვა.

მუსიკალურ ნაწარმოებში (იქნება ეს
ოპერა, ბალეტი თუ სხვა) — ყოველი მო-
ვლენა, ამბავი მუსიკაში ვლინდება. ამი-
ტომ რეჟისორმა მიზანსცენები, მსახიობის
ყოველი მოქმედება, მისი განცდები, ხო-
ლო მხატვარმა ვარემო — მუსიკასთან
თანახმიერი, მასთან შეწყვეტილი უნდა შე-
ქმნას, რათა არ დაირღვეს მათ შორის ის
აუცილებელი, პარამონიული კავშირი, რაც

საოპერო დადგმის ავკარგიანობას განსაზღვრავს.

სპექტაკლისთვის ელენე ასვლედინამ თავდაპირველად გააკეთა ლამაზი სახეებით და ოქროსფერი „ვენეციური“ ორნამენტებით ამოქარგული, მსუბუქი, გამჭვირვალე ფარდა, რომლის მიღმა განათების მეშვეობით მოჩანდა დეკორაციის კონტურები, აზრობრივი ფუნქციის მატარებელი იყო და სპექტაკლის დაწყებამდე უკვე განაწყობდა მაყურებელს პიესაში მომდინარე საიდუმლოებებით მოცულ ამბავთან შესახვედრად.

ელ. ასვლედინამ შეასრულა დეკორაციის ოთხი ძალზე მცირე ზომის ესკიზი: ოთხივე მუქ-შავ ფონზე. შავი ფონი კი, რაგინდ დიდებული არ უნდა იყოს დეკორაცია, მიანიშნებს რაღაც არასასიამოვნოს, მძიმეს, დამთრგუნველს.

პირველ ესკიზზე გამოსახულია რიჩარდის სასახლის ვრცელი, ოვალური ფორმის დარბაზი (სწორედ აქ მზადდება შეთქმულება), წყვილ-წყვილად მდგომი კაბიტელებით შემკული მარმარილოს სვეტებით, რომელთა შორის მოღვინისფრო ოქროსფერი, ჩუქურთმებიანი (თითქოს ვიტრაჟებიანო), სქელი დრაპირებული ფარდებით იქმნება თეჯირის შთაბეჭდილება. თითოეული სექცია შუაში შეისრული თაღის ფორმისაა. „თეჯირი“ ნახევარ წრესავით იკრება და დარბაზის ოვალურ ფორმას იმეორებს. მის ცენტრში სიღრმეში შემოდან ეშვება მარმარილოს განიერი კიბეები. მოქმედების შესაბამისად, სხვადასხვა მიზანსცენის დროს „თეჯირი“ შუაში, ან ერთ რომელიმე მხარეს იხსნებოდა, ან პირიქით იხურებოდა, რაც შესატყვის გარემოს ქმნიდა სცენაზე. „თეჯირის“ სექციების შესაბამისად ჭერში დაკიდებული იყო ხუთი ბროლის ჭაღი.

მიუხედავად დიდებული დარბაზის გამოსახვისა და სადღესასწაულო განწყობილებისა, რომლის სახეობო ფონზე გამოიკვეთება მოსალოდნელი უბედურების მთელი სიმძაფრე, შედარებით ჩამოქეპული ფერადონების საშუალებით (მუქი ღვინისფერი, ყავისფერი, მარმარილოს ცივი ფერები, ოქროსფერი ჭაღების სიმძიმე), რაღაცნაირი რიდის, სიფრთხილისა თუ განგამის გრძობა გვეუფლებს.

მეორე ესკიზზე ასახულია სცენა მკითხვთან. საშინელი, ძველი „მოღრეცლი“ კოშკის ნანგრევების მუქი მომწვანებული ასამინისფრო ფონზე, ბნელი ღრმული ვით სარკმლებით. თითქმის მთლიანად ჩაბნელებულ გარემოს სცენაზე მდგომი ორი ძველებური ფარნის ყვითელი ათინათი აქა-იქ ვერცხლისფრად ეცემა ხავს-მოკიდებულ კედლებსა და კოშკის ჩამონგრეულ ქონგურებს.

რაოდენ განსხვავდება ეს შემადრწუნებელი, მზაკვრული გარემო, რომელშიც თითქოს „აეი სულები“ ბუღობენ, პირველი მოქმედების ბრწყინვალეობით მოსილი დარბაზისგან. ამაზრუნე, საშინელი და ბნელით მოცულია ეს სცენა, რომელიც უკვე ამზადებს მაყურებელს რაღაც კიდევ უფრო ცუდთან შესახვედრად.

სულ მთლად ბნელშია გასვეული (მესამე მოქმედების დეკორაციის ესკიზი) სასაკლავოს სცენა სიღრმეში მიმავალი ხეებით და ჯვრებით, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან ამალია და რიჩარდი, ის ადგილები, რომელსაც მთვარის შუქი ხვდება (ყვითელი, ზოგან მომწვანო მღოვცისფერი წინწყლებით) მრუმე ფერებად აირეკლება მათ ზედაპირზე.

მეოთხე მოქმედებაში იგივე დეკორაციაა, რაც პირველში, მხოლოდ კომპოზიციის უმნიშვნელო ცვლილებითა და სხვადასხვა ატრიბუტის — ბრინჯაოს კანდელაბრები, მრგვალი მაგიდა, მაღალი სკამები — დამატებით მიღებულია სულ სხვა გარემო (რენატოს ვრცელი კაბინეტი). მუქი ღვინისფერი ფარდების, ძველებური ბრინჯაოს კანდელაბრების ოქროსფერი და ნაცრისფერი კიდევ უფრო ამძიმებს გარემოს და აძლიერებს ავისმომასწავებელ ამბავს (სენატი გადაწყვეტს პერცოვისთვის სამაგიეროს გადახდას). შემდეგი სურათია ისევ პერცოვის სასახლე და მეჯლისის სცენა.

ფოტოების მიხედვით ვხვდებით, რომ დეკორაციების ესკიზები; რომლებშიც ასახული იყო ეპოქა, მოქმედების ადგილები, სადღესასწაულო თუ საიდუმლოებით მოცული განწყობილება, ყოველგვარი რედაქტირების გარეშე გადატანილი იყო საინივე მხრიდან სქელი ფარდებით მოჩარჩობულ სცენაზე.

„ელენე ახვლედიანი სცენური ვარემოს მთლიან სურათს, ისე როგორც ფერწერულ ტილოს, თავისუფლად, მსუბუქად ქმნის, მაგრამ ამ თავისუფალ, მსუბუქ სურათში ყოველი წვრილმანი ისეთი საქმიანია, ლოგიკური და აუცილებელი გმირთა სცენური ცხოვრებისთვის, რომ თამამად შემოიღია განვაცხადო — ელენე ახვლედიანი ჭეშმარიტად თეატრალური მხატვარია“ — იგონებს პერცოვ რინარდის როლის შემსრულებელი უკრაინის სახალხო არტისტი ვ. კოზერაცკი.

როგორც დასაწყისში უკვე აღვნიშნეთ, ელ. ახვლედიანის ყველა ნაწარმოებში — პეიზაჟში იგრძნობა ბუნების, ამინდის და ა. შ. „განწყობილება“, რასაც მხატვარი უქვემდებარებს ნაწარმოების შესრულების მანერას. იგივე განწყობილებით იქმნებოდა თითოეული სპექტაკლის სცენოგრაფიაც. დრამატურგიული მასალიდან გამომდინარე მხატვარი ბუნების თუ არქიტექტურული პეიზაჟის კომპოზიციებს ისე აგებს, რომ მაყურებელი თავიდანვე აქტიურად ერთეება სპექტაკლის ხასიათში. მის მიმდინარეობაში.

ამის მკაფიო მაგალითია ერთ სპექტაკლად ნაჩვენები ორი ოპერის განსხვავებული ბუნებისა და არქიტექტურული პეიზაჟის ელ. ახვლედიანისეული ინტერპრეტაცია, სადაც მიუხედავად ხასიათებისა და განწყობილებებისა, მხატვარმა ისინი ისე ოსტატურად დაუკავშირა ერთმანეთს, რომ ერთიან, შეკრულ კომპოზიციად წარმოვიდგინა.

1956 წელს რეჟისორმა ლ. ვარაპასოვსკიმ ე. ახვლედიანი იმავე საოპერო თეატრში მიიწვია ლეონკოვალოს „ჯამბაზების“ და მასკანის „სოფლის პატიოსნების“ მხატვრული გაფორმებისთვის.

ესკიზზე გადმოცემულია მზით განათებული და პერით გაქვნილი საოცრად დიდი სივრცე, სადაც სასცენო მოედნის წინა პლანზე გადასროლილი ფართე თაღის იქით გაშლილია „არქიტექტურული“ პეიზაჟი, ვიწრო ქუჩებითა და ჩიხებით, პერსპექტივაში შეჭრილი კიბეებითა და სადღაც შორს, სიღრმეში მიმავალი თაღებით, პერსპექტიულად შემცირებული ბანიანი სახლებით, მათზე გაფენილი სარე-

ცსით, რომლის დამატებით, ბუნებრივი ფერადოვანი ლაქები, ისევე როგორც ფერწერულ ტილოებზე, აქაც უფრო მკაფიოდ რულსა და მრავალფეროვანს ხდის კომპოზიციას, კიდევ უფრო შორს კი ახვლედიანისეული ხეები, შუადღის ჭარბი მზით განათებული ღია სასიამოვნო ფერის კოლორიტით, მოცისფრო-მოიასამნისფრო დიდი ჩრდილებით.

ახვლედიანისთვის ეს ყოველივე ნაცნობი იყო, მას ხომ იტალიიდან ჩამოტანილი „არქიტექტურული პეიზაჟების“ ჩანახატები ჰქონდა შესრულებული და დეკორაციებზე მუშაობისას მხატვარი უსათუოდ ამ მასალას გამოიყენებდა.

სცენაზე სამხრეთ იტალიისთვის დამახასიათებელი არქიტექტურაა, ქართული პეიზაჟის კოლორიტით შეზავებული, ამავე დროს მშფოთვარე ღრუბლიანი ცა ავონსმომასწავებელიცაა, რასაც აძლიერებს განათება, რომელსაც ემოციურთან ერთად აზრობრივი დატვირთვაც აქვს.

მხატვარმა შექმნა უზარმაზარი, განტვირთული სამოქმედო არე — სადაც, თითქოსდა, მართლაც მთელი ქუჩა — დათმობილი ჰქონდა მხიარული, მოხეტიალე კომედიატების ცხოვრების გადმოცემას.

სავარაუდოა, რომ ორი ნაწარმოების ერთ სპექტაკლად გაერთიანებისთვის ელ. ახვლედიანმა გამოიყენა მბრუნავი წრე, რის მეშვეობითაც მოგვცა მე-2 სურათის შესაფერი სულ სხვა ვარემო. სცენის ერთ მხარეს კლდოვან რელიეფზე აღმართულია თეთრი ტაძარი (ელ. ახვლედიანის ფერწერული ტილოებისა თუ გრაფიკული უამრავი ნამუშევრების გასხვება შეგვიძლია, სადაც შემადგენელ ალაგს ამაყად მდგარი ძველი პარმონიულ კავშირშია ვარემოსთან, ბუნებასთან). სპექტაკლში ტაძარი სცენის პირველ პლანს პატარა მოედნებითა და კიბეებით უკავშირდება. მეორე მხარეს კუთხით მდგომი სახლია, რომლის უბრალო ხის კიბეებსაც მეორე სართულზე აყვავართ. უკან ფარდაზე მოცემულია ზღვის ზედაპირი, ხოლო ზემოთ სიღრმეში — ღრუბლიანი ცა.

რაოდენ დიდი განსხვავებაა ამ დეკორაციებს შორის. თუ პირველში სიცოცხლეს, სიხარულს დაუსადგურებია, მეორე

დეკორაციის კლდოვანი რელიეფი მოქუფ-
რული, საავდროდ გამზადებული, ღრუბ-
ლიანი ცა, სცენის წინა პლანზე გარდი-
ვარდმო გაზღავებული კიბეები და სახ-
ლის უკან შავი ხეები, თეთრ ტაძართან
მარტოდ მდგარი, გადახრილი (თითქოს
თავს ძლივს იკავებს) თეთრი ხე — მთა-
ვარი მოქმედი პირის სანტუცას მარტო-
სულობის სიმბოლოდ აღიქმება. სახლის კე-
დელთან მიმავრებული ძველებური ფან-
რის „დაგრეხილი“ ღერძიც კი, ნერვულ,
დაძაბულ, ავისმომასწავებელ განწყობას
ქმნის, სადაც მიუხედავად ერთი შეხედვით
სხვადასხვა დანადგართ გადატვირთული
გარემოსი, კიბეების და სხვადასხვა მოედ-
ნების საშუალებით, რომელთა მეშვეო-
ბით სცენაზე იქმნება მრავალპლანიანობა,
რაც მსახიობთა შეუფერებელ მოქმედებას
უწყობს ხელს.

პიესაში გადმოცემულია გმირების სუ-
ლიერი მდგომარეობა, რევოლუციით გა-
მოწვეული წინააღმდეგობა ორ კლასს,
უფრო გლობალურად კი ორ სამყაროს
შორის.

სექტაკლისთვის მხატვარმა შექმნა სა-
მი ესკიზი. იმისთვის, რომ გაცილებით და-
მაჯერებელი ყოფილიყო მოქმედ პირთა
შინაგანი თუ გარეგნული გარდაქმნები.
მათი ფსიქოლოგიური ევოლუცია, ახვლე-
დიანმა გადაუხვია ავტორის რემარკებს და
შექმნა ისეთი გარემო, რომელიც მოქმე-
დების დასაწყისიდანვე უფრო ღრმად ახა-
სიათებდა ამა თუ იმ გმირის სამყოფელს.

ზოგ შემთხვევაში მხატვარი მიმართავს
ადამიანის შინაგანი ბუნების და გარე სამ-
ყაროს უფრო მკვეთრ დაპირისპირებას
(მეორე აქტი), რის შედეგადაც ბრწყინ-
ვალედ, გემოვნებით მორთულ გარემოში
ნათლად გამოიკვეთა მისი მფლობელის სუ-
ლიერი დაცემა და განადგურება.

იმისთვის, რომ ელ. ახვლედიანს დრო
მოეგო, სამთავე დეკორაცია ერთ დაზგაზე
დააყენა, რისი მეშვეობითაც ისინი ძალ-
ზედ მოხერხებულად და მსუბუქად, ყოველ-
გვარი დაბრკოლების გარეშე გარდაიქმე-
ბოდა საჭირო ინტერიერებად.

სცენაზე რეალური ინტერიერების გა-
დატანით და მათი დატვირთულობის მი-
უხედავად, რაც საერთოდ ამ პერიოდისა
და შესაბამისად ელ. ახვლედიანის სცენო-

გრაფიას ახასიათებდა, მხატვრის მიერ
შესრულებული მეტად მეტყველი და გა-
მომსახველი დეკორაციები ფუფუნებით
ფორულულობის შეგრძნებას კი არ ზედმე-
დობდნენ, არამედ თითოეული წვრილმანი ძირითა-
დი აზრის გამოვლენას ემსახურებოდა.

ელენე ახვლედიანის მიერ შესრულებუ-
ლმა გამომსახველმა და მეტყველმა დეკო-
რაციებმა, სადაც თითოეული წვრილმანიც
კი ძირითადი აზრის გამოვლენას ემსახუ-
რებოდა, დიდად შეუწყო ხელი ლ. ვარპა-
ხოვსკის ბრწყინვალე რეჟისურას და პარ-
მონიულ მთლიანობაში მოიყვანა იგი სექ-
ტაკლთან.

1957-58 წელს ლ. ვარპახოვსკი ისევ
ელ. ახვლედიანთან ერთად მოსკოვის ერ-
მოლოვას სახ. თეატრში დგამს ფრანგი
მწერლის რ. დუვალის პიესას „ვედრება
ცხოვრებისა“. ავტორის მიერ ნაჩვენებია
მასურბის ოჯახის სამი თაობა. მასურ-
ბი — მამა, პიერი მისი ვაჟი და რობერ-
ტი — შვილიშვილი. ნაწარმოებში გადმო-
ცემულია თუ დროის ცვალებადობასთან
ერთად როგორ იცვლება პიესაში ასახუ-
ლი გარემოს გარეგნული სახე და პერსონა-
ჟაჟთა შინაგანი თვისებები, მათ მოქმედ-
ებას ცინიზმი და ეგოიზმი განსაზღვრავს.
ამ გარემოს მსხვერპლი ხდება ერთადერთი
ნათელი პიროვნება, ბედს შეუკლებული
ფრანსუაზა — პიერის მეუღლე.

კოსტიუმების ესკიზების თვალთვლებისას
(ისინი კი საკმაოდ ბევრია შესრულებული
ტუშით, ფანქრით, გუაშითა და აკვარე-
ლით) შეგვიძლია თვალთვალად გვი-
რის შინაგანი სამყაროს ევოლუციას და
გარეგნულ იერსახეს, სადაც პერსონაჟის
გამომეტყველებით, პოზით, ყესტით გად-
მოცემულია ხასიათები — ადამიანობა თუ
არამზადობა, უსულგულობა, და ასევე
კოსტიუმის თუ ვარცხნილობის იმდროინ-
დელი მოდეები. გმირის ინდივიდუალობის
გათვალისწინებით ამ ოჯახის ყველა თაო-
ბის წარმომადგენელნი გამოსახულნი არი-
ან რაღაცით გაბოროტებულნი, შუბლშეკ-
რულნი, ნერვიულნი და თავდაჯერებულ-
ნი, და, რაც უფრო მეტს ვათვალთვრებთ
ესკიზებს შემდეგი თაობისას, უფრო და
უფრო საშინელნი ხდებიან ისინი.

ყველა გმირში მტაცებლური, ვერაგული, ცბიერი პიროვნება ჩანს, მხოლოდ ერთი ფრანსუაზაა ყოველთვის ჩაფიქრებული, მოწყენილი, გამხდარი, ავადმყოფური გამომეტყველებით და დიდი გაცდით, ერთადერთი ნათელი პიროვნება მუდამ სადად გადავარცხნილი თმებით.

სპექტაკლის მუდმივი კომპონენტია უსიამოვნო, ჭაობისფერი ფარდა, ზემოთ დასვეული და თოკებით დაკიდებული. ფარდის ფერი და კომპოზიცია განსაზღვრავდა სპექტაკლის დედაზრს და იმთავითვე განაწყობდა მაყურებელს ჭაობში ჩაშვებული და „დამპალ თოკებზე დამაგრებული“ ხალხის ცხოვრებასთან შესახვედრად. პიესის შესაბამისად მასურბთა გვარის ცხოვრების ევოლუციასთან (ეკონომიკურ თუ მორალურ ასპექტში), მათ გამდიდრებასთან თუ სულიერ დაკნინებასთან დაკავშირებით, რა თქმა უნდა იცვლებოდა და მდიდრდებოდა დეკორაციაც, მაგრამ იყო ერთი ძირითადი, უცვლელი დანადგარი, რომელიც ზუსტად მიანიშნებდა, რომ მიუხედავად გარეგნული ცვლილებისა — ფუფუნებაში გადასვლისა, არ იცვლებოდა მათი სულის ძირითადი მამოძრავებელი ღერძი, ის ყოველ ეპოქასა და დროში, ყველანაირ გარემოში ძირითადად უცვლელი რჩებოდა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სისასტიკე უფრო და უფრო მატულობდა და ძლიერდებოდა. ყველაზე სევდიანი იყო მართალი და ერთადერთი ნათელი პიროვნების — ფრანსუაზას სიკვდილის სცენა. სიღრმეში შეჭრილ მოგრობო ოთახს, სადაც მოქმედება მიმდინარეობდა, კვამლისა თუ ბურუსისფერი ნოხი ეფარა. ოთახის

სივრცეზე ორთავე მხარეს ჩამწკრივებული იყო მაღალი სარკეები და შანდლები, სახეთლების შუქის ციმციმი სარკეებში კვლავ კვლავობდა და გარემოს შემამფოთებელი საიდუმლოებებით მოსავედა, ოთახთან ჩამოფარებული ფარდა თითქოს შანდლების გამო კვამლისფერი (ნეიტრალური ფერი — უსუსურობისა და უსახსრობის სიმბოლო) ფარდის მიღმა კვდებოდა და ბურუსში იკარგებოდა ფრანსუაზას მძიმე, ნაღვლიანი და გაუხარელი სიცოცხლე. ამ სპექტაკლში კიდევ ერთხელ ნათლად გამოიკვეთა ელ. ახვლედიანის გამომგონებლური, ფანტაზიით აღსავსე ნიჭი, რომელიც არ ყაბულდება ერთხელ მიღწეულს და ამდიდრებს თავის შემოქმედებას, ამრავალფეროვნებს მის გამომსახველობას, რაშიც ვლინდება მხატვრის მაძიებელი სული, რომელიც აუცილებელი პირობაა საერთოდ ხელოვანისთვის და განსაკუთრებით თეატრალური მხატვრისთვის.

შენიშვნები:

1. ნ. ურუშაძე. ენენ ახვედიანი. თეატრის საზღვარში. სოს თბილისი 1978 წ. გვ. 12-13.
2. იქვე.
3. ე. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. დიტერატურა და ხელოვნება. თბილისი, 1966 წ. გვ. 22.
4. უშანგი ჩაფიძე. მოგონებანი. დიტერატურა და ხელოვნება. თბ., 1967 წ. გვ. 108.
5. ე. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. დიტერატურა და ხელოვნება. თბილისი, 1966 წ. გვ. 66.
6. ე. გუგუშვიდი. კოტე მარჯანიშვიდი. სერიიდან „გზოვრება ხელოვნებაში“. თავი X. განხორციელებული ოცნება. გვ. 477.
7. ე. გუგუშვიდი. დასახელებული წიგნი. გვ. 354.



ХЕЛОВНЕБА («ИСКУССТВО»)

№ 3-4 2001 года

Паола Урушадзе

«МАКБЕТ» РОБЕРТА СТУРУА

Данная работа представляет собой попытку «прочтения» идейного содержания спектакля «Макбет», осуществленного на сцене театра им. Шота Руставели. В ней прослеживается связь, а вместе с тем и принципиальное различие между этим спектаклем и предыдущими шекспировскими постановками Роберта Стурюа.

По мнению автора, обращаясь в середине 90-х годов к Шекспиру, Роберт Стурюа и на этот раз остается верен себе, апеллируя к современной действительности, в которой место общественной морали, к сожалению, все еще остается вакантным. На основе шекспировских коллизий он заставляет зрителя глубоко задуматься о вполне реальной возможности исчезновения «границ» между добром и злом. Духовная смерть человека, позволившего злу всецело овладеть его душой, выглядит здесь событием в той же мере трагическим, что и гибель всей планеты, подразумеваемая в апокалиптическом финале «Короля Лира», поставленного в 1987-м году. В этом плане «Макбет» представляется автору новой «кульминацией» идейно-творческих исканий режиссера и на этот раз нашедших свое наиболее полное выражение в постановке Шекспира. (стр. 3).

Гулико Джавашвили

ТЕАТР РУСТАВЕЛИ--1995—2000 ГГ.

Изучение взаимоотношений театра и зрителя на сегодняшний день приобретает особую актуальность. Традиционно

существующие между ними связи все более и более слабеют, а в отдельных случаях и полностью обрываются. Этому, в первую очередь, способствует политическая и социально-экономическая ситуация, создавшаяся в Грузии за последнее десятилетие.

В данной работе, которая напечатана под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов», на основе социологического исследования проведенного лабораторией социологии и психологии творчества при Институте театра и кино им. Шота Руставели анализируются творческие и социально-бытовые стороны жизни театра Руставели за последние 5 лет (с 1995-го по 2000 г.). В работе также рассматривается репертуар театра, новые постановки, условия работы актеров и режиссеров, отношение зрителя и прессы к театру.

Результаты анализа объективных социологических данных подтверждают, что театр стоит перед лицом весьма сложных проблем как творческого, так и бытового характера. Наша задача, с предельной тщательностью исследовать причины этого явления и этим, по мере возможности помочь театру. (стр. 17).

Марина Харатишвили

РЕЖИССЕРСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ — МОДЕЛЬ БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ

Изучение истории театра и театральной литературы свидетельствует о том, что экспликация создается в результате индивидуальной работы режиссера над пьесой. Экспликация — представля-

ет специфический образец театральной литературы. Наличие именно такого плана, выявляет признаки профессионального театрального искусства.

Классические виды режиссерских планов содавались в Московском художественном театре, где зародились основы качественно новых принципов работы над спектаклем. Анализ показывает, что практически ни один режиссер не начинает репетицию без предварительной подготовки, а свои соображения формирует в виде режиссерского плана. Этот план является моделью спектакля и поэтому его можно рассматривать, как первичное режиссерское решение, материализации будущего спектакля.

В статье рассматриваются соображения видных режиссеров и театральных деятелей о значении режиссерских «Заметок», касающихся сценических средств выражения. Для примера анализируется один эпизод из «режиссерского текста» Джорджо Стреллера к пьесе А. Чехова «Вишневый сад». (стр. 27).

Тинათи Цискаридзе

«СТАЛКЕР» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО С БИБЛЕЙСКИМИ ПАРАЛЛЕЛЯМИ

Статья напечатана под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов». Она касается творчества известного русского кинорежиссера А. Тарковского, почти все фильмы которого («Андрей Рублев», «Зеркало», «Солярис», «Ностальгия», «Жертвоприношение» и др.) относятся к религиозной тематике. (ст. 41).

Софо Медондзе

ВИМ ВЕНДЕРС: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

Статья напечатана под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов». Она знакомит читателя с творчеством американ-

ского кинорежиссера, по происхождению немца Вима Вендерса, который впервые предстал перед американским зрителем в 1997 году на Нью-Йоркском кинофестивале фильмом «Американский друг». (стр. 50).

Мака Горуа

ТЕМА ВОССОЕДИНЕНИЯ ВСЕЛЕННОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРИ

Статья напечатана под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов». Она обозревает творчество кинорежиссера, основной концепцией киноэстетики которого является разъединение и дальнейшее воссоединение вселенной. В этом вновь восстановленном мире встречается все то, что раньше не встречалось и где этому новому отводится свое место. (стр. 57).

Этери Цицишвили

ФОТОВЫСТАВКА «МОДЕРН» В ТБИЛИСИ

В зале Грузинской национальной библиотеки по инициативе «Группы защиты грузинского модерна» была организована фотовыставка «Модерн в Тбилиси». Проект был осуществлен финансовой поддержкой британского посольства, фонда «Открытое общество — Грузия» и общественной организации «Новое движение».

Автор статьи освещает эту выставку и считает ее первым шагом на пути спасения и защиты приобретения стиля Модерн. (стр. 65).

Илья Гелашвили

ТАМАЗ ЧИЛАДЗЕ — 70

НОВЕЙШИЕ ОБРАЗЦЫ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Автор детально исследует новейшие образцы грузинской культовой архитектуры, а именно церковь им. Святого Давида Агмашенебели (арх. Гиви Марсагишвили), в саду первого корпуса ТГУ и считает ее копией Самцеврисского храма, построенного 13 веков назад; а также храм Святой троицы на проспекте И. Чавчавадзе (арх. Валери Бахтадзе).

Статья напечатана под рубрикой «Трибуна молодых искусствоведов». (стр. 69).

Нодар Гурабанидзе

ТРЕТЬЯ ВСЕМИРНАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ОЛИМПИАДА

Статья касается спектаклей, представленных на третьей Московской международной театральной олимпиаде весной текущего года. (стр. 81).

Лица Асатнани

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НОДАРА ГАБУНИЯ

Во второй части статьи (первую часть см. «Хеловнеба», № 1—2 2001 г.) читателю предлагается система педагогических принципов композитора, пианиста и общественного деятеля Нодара Габуния.

При этом автор основывается на интервью с композитором, а также на аудиозаписи его уроков. (стр. 102).

Редакция поздравляет известного писателя, драматурга и общественного деятеля, бывшего главного редактора журнала «Хеловнеба», Тамаза Чиладзе с 70-летием со дня рождения и желает ему новых блестящих проявлений его творческой энергии. (стр. 113).

Медея Мелкадзе

ПАМЯТЬ

Статья об известном грузинском архитекторе Гиви Мелкадзе. В ней автор знакомит читателя с неосуществленными проектами и замыслами архитектора. По ее мнению некоторые из них оказались стимулом для осуществления проектов многих других авторов. (стр. 115).

Кетеван Шавгулидзе

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ В СЦЕНОГРАФИИ ЕЛЕНА АХВЛЕДИ- АНИ (1928—1933 Г)

В статье автор проводит описательный анализ эскизов костюмов созданных Ел. Ахвледiani 1928—1933 годы в спектаклях, осуществленных под руководством известного грузинского режиссера К. Марджанишвили. Проведенный анализ дает возможность проследить за развитием истории театрального костюма в этот решающий этап грузинской сценографии. (стр. 119).

გურამ კარკაშაძე

«ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ

СКАНДЕРБЕГ»

Кинематографическое наследие (19 фильмов) великого актера всех времен Акакия Хорава мало известно широким кругам. Первая обширная серьезная монография принадлежит Гураму Каркашадзе. Первые два раздела этой монографии были опубликованы в нашем журнале (№ 3—4 2000 г. и № 1—2 2001 г.), еще один фрагмент напечатан в жур-

нале «Театри და ცხოვრება», (№ 3, 2000 г.).

В этом номере публикуется еще одна глава монографии. (стр. 129).

ნათია ასათიანი

ЕЛЕНА АХВЛЕДИАНИ

Автор исследует творчество художника Елены Ахвледiani в целом, а в частности ее сценографические работы. (стр. 142).

გადაეცა წარმოებას 31. 05. 2001.
ზედმოწერილია დასაბუქდალ 4. 09. 2001.

ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი 10.0.

სააღრიცხვო-სავაჭრომკვეთი 16,5.
შეკვეთა № 488. ტირაჟი 200.

გამომცემლობა „სამშობლოს“
სტამბა

ფასი 2 ლარი

