

625

საქართველოს  
საბავშვო ლიტერატურის  
საქართველოს

# სახანძრო საქართველოს

1975 7



7/1975

# საბჭოთავო ენციკლოპედია

**შინაარსი**

საბჭოთავო კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრი- ლობის შესახებ რეზოლუცია	2
„ტიფლიზის დიქციონარი“	8
<b>მანანა აბმეტელი</b> — „ლელო“ — ახალი კართული ოპერა	9
ერაყის დროებითი თეატრი თბილისში	22
საბჭოთავო კინოსტილი	24
<b>ქა პრივალოვა</b> — სპირიტუალიზმი — მხატვარი	25
<b>ზურაბ კავთაძე</b> — ერთი „ძველი“ ფილმი — „შესახებ“	29
<b>ლევონი ბერნსტეინი</b> — ნიუ-იორკის სიმფონიკი	36
<b>გივი მალულაია</b> — რეჟისორის ხუთი სამუშაო	40
<b>დური შენგელია</b> — შემოქმედებითი ძიების გზით	51
<b>ირინე კუბუხიძე</b> — ბასელი ფილმის კართული ფილმი	53
<b>კორა წერეთელი</b> — ბავშვებისთვის სპექტაკლი	67
<b>ანატოლი მაღაბუჯი</b> — სიმონ ბილაძე	71
<b>ლევან ბრეგვაძე</b> — ფრანგი ჟურნალისტი და კართული თეატრი	74
<b>გივი ჯოშიაძე</b> — სოფრომ მგალობლის ძეგლი — მხატვარი	76
<b>კიტი მანანია</b> — მარკუს ავრელიუსის კონსტიტუციის ბაზისით	80
<b>ვახტანგ ქართველიშვილი</b> — ბრატის ძეგლი „ფილმი“	85
<b>ნუგზარ ანდლუაძე</b> — ერთი ახალი ნაწარმი	95
<b>დოდო თოფურია</b> — „საბჭოთავო“ — თეატრალი	97
<b>დინაუნიკა</b> — თეატრი და მხატვარი ლადო ავალიანი — „საბჭოთავო“ — „საბჭოთავო“	99
მან გიგის წიგნი	107
ქრონიკა	113

საბჭოთავო სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

**თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
მედიცინა**

მთავარი რედაქტორი —  
თამარ ზინკაძე  
სამედიცინო კოლეგია:  
პაპია ბაგრაძე,  
პეტრე ბერიძე,  
გივი ზოგრაძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ნოდარ ბაბუნია,  
ვანო კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლის ძეგლი,  
ზურაბ ნიჭიანი,  
გივი თარგომიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რეზა ჩხიშიძე,  
ანტონ ფულუქიძე,  
ნიკო მუხომბეძე,  
ნოდარ ჯანაშიანი.



# საბჭოთა კავშირის

## კომუნისტური პარტიის

### XXV ყრილობის

#### შესახვედრად

ყველა ჩვენი წარმატება გმირი მუშათა კლასის, სახელმწიფო კოლმეურნე გლეხობის, სახალხო ინტელიგენციის, საბჭოთა ქალების, ჩვენი შესანიშნავი ახალგაზრდობის, სსრ კავშირის ყველა ეროვნების მშრომელთა შთაბრძნავლი შრომის შედეგია.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მიმართვიდან პარტიისადმი, საბჭოთა ხალხისადმი.

**საბჭოთა** ხალხი დიდი პოლიტიკური აღმავლობითა და შრომითი ერთუზიანობით შეგვდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის არილის პლენუმის დადგენილებას იმასთან დაკავშირებით, რომ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მორიგი — XXV ყრილობა მოწვეულ იქნეს 1976 წლის 24 თებერვალს.

ყრილობის — პარტიის უმაღლესი ორგანოს — მოწვევა გრანდიოზული სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოვლენაა არა მარტო კომუნისტების, არამედ მთელი საბჭოთა საზოგადოების — მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხობის, ინტელიგენციის ცხოვრებაში, რადგან „პარტია ხალხისთვის არსებობს და ხალხს ემსახურება. იგი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ორგანიზაციის უმაღლესი ფორმაა, საბჭოთა საზოგადოების ხელმძღვანელი და წარმმართველი ძალაა. პარტია ხელმძღვანელობს საბჭოთა ხალხის დიად შემოქმედებითს საქმიანობას, ორგანიზებულ, გეგმაზომიერ, მეცნიერულად დასაბუთებულ ხასიათს აძლევს მის ბრძოლას საბოლოო მიზნის — კომუნიზმის გამარჯვების მიღწევისათვის“ (სკკპ წესდება).

ყოველი მომდევნო ყრილობა ახალ მონაკვეთს იწყებს პარტიის, ხალხის ცხოვრებაში. რეი ჩვენში უშუალოდ უკავშირდება ახალი შრომითი ხუთწლეულების ამოცანათა დასახ-



კავს, მათი გადაწყვეტიების გზების, მშრომელი ხალხის აღმავალი კეთილდღეობის შექმნის ეტიკეტში მოიხსენიება. ყოველი ახალი ყრბობის მიერ გამოშვებული დირექტივები სულ უფრო აახლოებენ საბჭოთა საზოგადოებას კაცობრიობის საწყობი მონაცემთა კომპიუტერითან. ცხადია, XXV ყრბობაც შეაჯამებს პარტიის მრავალმხრივი და ნაყოფიერი მონღაწეობის შედეგებს IX ხუთწლილის მანძილზე, განაზოგადებს მიღწერ პრაქტიკულ გაოზიდვებას, დასახავს მომავლის კონკრეტულ პროგრამასა და შექმნის განვითარების პერსპექტივებს, განსაზღვრავს გენერალურ პოლიტიკურ ხაზს პარტიის, სახელმწიფოს, ხალხის ცხოვრებაში X ხუთწლიელისათვის.

საბჭოთა ადამიანები კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით წარმატებით წყვეტენ სკკპ XXIV ყრბობის დირექტივებით გათვალისწინებულ ამოცანებს. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დეკრეტების (1974 წ.) პლენუმზე, რომელმაც შეაჯამა IX ხუთწლილის თხზილის შედეგები, აღინიშნა, რომ უზარუნველყოფილია მთლიანად სახალხო მეურნეობის დინამიკური განვითარება, გადავებულია დღემდეშეგვლიანი ნაბიჯი კომუნისმის მადერიალურ-გენეტიკური ხაზის შესაქმნელად. სწორედ ეს არის მთავარი პოლიტიკური შედეგი IX ხუთწლიელის განვლილი თხზილისა.

ახლა, როცა დადგა სკკპ XXV ყრბობისათვის უშუალოდ პრაქტიკული მზადების პერიოდი, მთელი ყურადღება იქითკენ არის მიმართული, რომ წარმატებით დაგვირგინდეს მცხერ ხუთწლილის დამამთავრებელი წელი, გადაჭარბებით შესრულებს მუშაულებით გათვალისწინებული გეგმები და ნაკისრი ვალდებულებანი სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში.

განმკვიდრული ტრადიციების მხედვით, საბჭოთა საქართველოს მშრომლებიც, რომელთა ავანგარდში კომუნისტები არიან, დამკრეველურ შრომით ვახტზე სხდებიან პარტიის XXV ყრბობით. მათ მუშაობას ლენინური პრინციპებით წარმართავს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი. IX ხუთწლიელის გეგმების გადაჭარბებით შესრულება ახლდა ყოველი კომუნისტის პირად მოთხოვნისად უნდა იქცეს. სკკპ XXV ყრბობის აღსანიშნავად ისინი პოულობენ კიდევ ახალ-ახალ რეზერვებს, იღებენ გადაღებულ სოციალისტურ ვალდებულებებს, ღართოდ შლიან სოციალისტურ შეჯიბრებას, ანვითარებენ შრომით მოღვაწეობის მაღალ გეგმებს, განამკვიდრებენ შრომის დისციპლინას, ირწუნენ პარტიულ ორგანიზებულობას, წარმოებაში თამამად ნერგავენ მოწინავეთა გამოდღელებას, მეცნიერებისა და გენეზისის მიღწევებს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XIV, XV, XVI პლენუმებმა, საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებამ და თათბირმა კიდევ უფრო გამოაყოფინეს მუშაობა, კონკრეტული სამუშაო გეგმები დაუხასეს რესპუბლიკის მშრომლებს მცხერ ხუთწლიელის დამამთავრებელ წელს, მიუთითეს ნაკლოვან მხარეებზე, დასახეს მათი გამოწერობის რეალური საშუალებანი. სწორედ ამ უნარიათი მუშაობის შედეგია, რომ რესპუბლიკაში საგრანობლად ამაღლდა არა მარტო კომუნისტთა, არამედ რიგითი მშრომლების აქტივობა, პასუხისმგებლობის გრძობა დაკისრებული მოვალეობისაში. ამათ კი უზრუნველყო წარმატებები — მთელმა რიგმა სავარაოებმა და სასოფლო-სამეურნეო არგულეებმა ვადაზე ადრე გაანადღეს მიმდინარე წლის 5 თვისა და ნახევარი წლის გეგმები.

უკვე იხვიებს ახალი შრომითი გამარჯვება სახელოვანმა ქართველმა მეჩაიებმა, რომლებმაც 25 მაისისთვის მოკრიფეს დაახლოებით 99 ათასი ტონა ხარისხოვანი ფოთოლი, რაც აღემატება მთელ 1952 წლის მანძილზე მოკრიფულ ნედლეულს. გმირი მეჩაიები წაეს არნახული სიმადლის დაპყრობას აპირებენ — მათი ვალდებულება ხუთწლიელის ბოლო წელს სახელმწიფოს მიაკიდონ 315-320 ათასი ტონა ხარისხოვანი ჩაის ფოთოლი. ყველასთვის ცნობილია, რომ ჩვენმა მეჩაიებმა შარშან უშავალითო გამარჯვება მოიპოვეს. ჭეშმარიტად მისახაბია მათი გმირობა.

1974 წელს ჩვენი რესპუბლიკის მშრომლებმა უმინვენლოვანესი გამარჯვება მოიპოვეს — ვადაზე შესრულებს სახალხო-სამეურნეო გეგმები და უმაღლეს შედეგებს მიადღეს სრულიად საკავშირო სოციალისტურ შეჯიბრებაში. ამ წარმატებისათვის რესპუბლიკა დაჯილდოვდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოსა და სრულიად საკავშირო ალკუ ცენტრალური კომიტეტის გრამავალი წითელი დროშით. ამასთან დაკავშირებით თებერელის ბოლოს თბილისში გაიმართა საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრება სოციალისტური შეჯიბრების გამარჯვებულთა მონაწილეობით. ჯილდოს საპასუხოდ აქტივის კრებამ საქართველოს მშრომლებს სახელით იკისრა ახალი ვალდებულება: ხუთწლილის ანგარიშში სსრკომპარტიის გეგმის ვადაზეგებით მისცეს 200 მილიონი ანამთის სამრანველო კარაქი.

მრეწველობის მუშაკებს სოფლის მეურნეობის მშრომლებიც ამოუდგინ მხარში. ა. წ. 26 მაისს კაპართულ საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის თათბირზე, რომელმაც განიხილა საკითხი: სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოთა მიმდინარეობა და „1975 წელს მოსავლის ადებისა და სოფლის მეურნეობის პროდუქტების დამზადების უზარუნველყოფის დონისტივობა შესახებ“ სკკპ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილების შესრულების ამოცანები, სოფლის მშრომლებმა გადაწყვიტეს — ხუთწლიანი გეგმის ვადაზეგებით უზარუნველყოფ 120 მილიონი ანამთის სოფლის მუშარეობის პროდუქტების დამზადება. დარგობრივად კი ასე დაგეგმეს მუშაობა — წელს ადების უხვი უნდა დამზადდეს: 16,5 ათასი ტონა მარცვლეული, 10 ათასი ტონა ბოსნეული, 16 ათასი ტონა შაქრის ჭარხალი, 25 ათასი ტონა ურწინი, 15 ათასი ტონა ხილი, 65 ათასი ტონა ცივრუსები, 25 ათასი ტონა ჩაი, 15 ათასი ტონა სორგი, 20 ათასი ტონა რძე და ბევრი სხვა სასოფლო-სამეურნეო პროდუქტია.



ეს კი ნიშნავს, რომ მეურნეობის ყოველმა მუშამ, თითოეულმა კოლმეურნემ თავდადებით იზრუნოს ვალდებულების გასანაღებლად, არ გაანეწოს თავიერის მონაწილეობა მტკიცე რწმენა, რომ „საქართველოს მშრომლები, მათ შორის სოფლის მშრომლები, ერთდროულად შეხედებიან საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრბოლას — უდიდეს მოვლენას პარტიისა და ხალხის ცხოვრებაში“.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მთელი ყურადღება ამაჟამად იქითაა ანის მიმართული, რომ პარტიული ორგანიზაციების, მუშების, კოლმეურნე გლეხების, ინტელექტუალის მუშაობა წარმართოს IX სუთწლედის დამამთავრებელი წლის გვემებისა და ნაკისრი ვალდებულებების პირნათლად განაღდებისათვის.

1975 წელი განსაკუთრებულია. ამ წელს იზუმა კავშირებაში დიდი ლენინის დაბადების 105-ე და ფაქსტურ გერმანიაზე საბჭოთა ხალხის დიდი გამარჯვების 30-ე წლისთავი. ახლახან ჩავარდა დიდმნიშვნელოვანი კამპანია — სსრ კავშირის მოკავშირე და აგრომომური რესპუბლიკების უმაღლესი საბჭოებისა და ადგილობრივი საბჭოების არჩევნები. წელს აგრეთვე დირსეული ზემოთ აღნიშნება 1905-1907 წლების რუსეთის პირველი რევოლუციის 70 წლისთავი, რომელიც აღიარებულია დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მოსამზადებელ პერიოდად, მის პროლოგად და გენერალურ რეპეტითად. 1975 მესხვე სუთწლედის დამამთავრებელი და სკკპ XXV ყრბოლას წინა წელია, რომელიც ჩვენს ქვეყანაში კომუნიზმის მშენებლობის მეარ ხიდსა დებს სკკპ XXIV და XXV ყრბოლების, IX და X სუთწლედებს შორის.

ამიგომ ბუნებრივია, რომ საბჭოთა ხალხი არა მარტო დღევანდელით ცოცხლობს. არამედ მომავლითაც. იგი პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელობით სახაგს იმომავლის გვეგმებს, ახალ ევას იწყებს სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის განვითარების X სუთწლედით, რომელიც კომუნისტური მშენებლობის ერთ-ერთი მთავარი რეალი იქნება.

„...როგორი უნდა იყოს მათე სუთწლედი? — თქვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა, ანხ. ლ. ი. ბრეჟნევმა მოღდავეთის სსრ და მოღდავეთის კომპარტიის შემწის 50 წლისთავისადმი მიღწენილ სახუირო სხდომაზე წარმოქმულ სიტყვაში 1974 წლის 11 ოქტომბერს, — თუ ჩვენი ეკონომური პოლიტიკის საერთო მიმართულებებით ვისვლემდგანავლებთ, შევიძლია ვთქვათ, რომ ეს უწინარეს ყოველსა უნდა იყოს ხარისხის სუთწლედი, ეფექტიანობის სუთწლედი ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესებისათვის.“

საერთოდ, ამხანავებო, ჩვენი განვითარების ახლანდელი ევასის ძირითადი თავიებურება ის არის, რომ ჩვენი ეკონომური ზრდის რაოდენობრივ ფაქტორებთან ერთად სულ უფრო და უფრო დგება პირველ პლანზე ხარისხობრივი ფაქტორება“.

**ხარისხი და ეფექტიანობა** — აი, ის ორი ძირითადი ამოცანა, რომელსაც პარტიის სახაგს მომავალი სუთწლედისათვის. ცხადია, ხარისხისა და ეფექტიანობის პრობლემას ყოველთვის ირეგა ჩვენს სინამდვილეში, მაგრამ X სუთწლედში მას განსაკუთრებული ყურადღება მიექცევა.

ეფექტიანობის ამაღლება მთავარი რეზერვია. მრეწველობაში ეს ნიშნავს: „ვისწავლოთ ნამდვილად ეფექტიანად, მთლიანად გამოიყენოთ თვითელი მოქმედი საწარმოს სიმძლავრეები, ვისწავლოთ საქმის გაგანა როგორც რაოდენობით, ისე ცოდნა-უნარიით“ (ლ. ი. ბრეჟნევი). ადრე კი ეფექტიანობა ჩვენი უმთავრესად ახალ საწარმოთა მშენებლობის ხარჯზე ვითარდებოდა.

სოფლის მეურნეობაში ეს ნიშნავს: წარმოება გაიზარდოს არა იმდენად სახნავ-საივსის გაფართოებით, არამედ მოსავლიანობის ზრდით, მიწის ნაყოფიერების გაუმჯობესებით, მიწათმოქმედებისა და მეცხოველეობის საერთო კულტურის ამაღლებით.

მეცნიერებაში ეს ნიშნავს, რომ „მისი მიმართებით და შედეგებით სულ უფრო მეტად უნდა შეესაბამებოდეს ჩვენი ეკონომიკისა და მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების რეალურ მოთხოვნილებებს, კომუნისტური მშენებლობის მოთხოვნილებებს“.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ეს ნიშნავს: „...ეველა სახეობის მხატვრული შემოქმედების განვითარება წარგვემართა კომუნისტური მშენებლობის დიდ საყოველთაო-სახალხო საქმეში მონაწილეობისათვის“, რომ ხელოვნს რაც შეიძლება მჭიდრო კავშირს აკონიშნავს ცხოვრებასთან, ხალხთან; სრულყოფილად, მართლად ასახავდეს პარტიისა და ხალხის იდეალებს; თავისი მხატვრული შემოქმედებით აქტიურ მონაწილეობას ეღუბლობდეს საზოგადოების გარდასაქმნელად კომუნისტურ საწყისებზე; ყვლავაც ხელმძღვანელობდეს სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდით.“

ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევი მიუთითებდა XXIV ყრბოლაზე: „... არ შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული შემოქმედების დარეში ყველაფერი რიგზე იყოს, განსაკუთრებით შემწინდ წარწარმოება ხარისხის მხრივ“. და განავრძობდა: „...ჩვენი ჯერ კიდევ საკმაო რაოდენობით ჩნდება ზერეულე შინაარსის, უფრული ფორმის ნაწარმოები. ზოგჯერ ესეც ხდება, რომ ნაწარმოები ეძენება კარგ, აქტუალურ თემას, მაგრამ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვარი თავის ამოცანას ძალიან იოლად მოუღდა, არ ჩააქსოვა თავის შრომაში მთელი ნიჭი. ვფიქრობ, რომ ჩვენ ყველას გვაქვს შეულება ხელოვნების მუშაკებისაგან მოველოდეთ მეტ მოთხოვნილებას საკუთარი თავისა და კოლეგებისადმი“.

ამხ. ლ. ბრეჟნევის ეს შენიშვნა სახეებით სამართლიანა ქართველ ხელოვანთა მობარათე. მართალია, უკანასკნელ წლებში შეიქმნა რამდენიმე კარგი ღიხა, სუხანია, სპექტაკლი, ფილმი, მუსიკალური და სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები, მაგრამ ძალზე ცოცა





რაოფრობით. ჯერ კიდევ წელა უმჯობესდება საკონვენტო პროგრამები და თავიარების რეპრეზენტორი, სამხატვრო გამოყენებზე სწორად ხედავთ უდიდესი ნაწარმოებებს.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მიერ 1974 წელს გამოშვებულ მსხვილმეტრაჟულ პროდუქციაში, საინტერესო ნაწარმოებების გვერდით, გვხვდება ფილმები, რომლებიც, ნაწარმოებულად, გამოირჩევიან მხოლოდ და მხოლოდ თემის აქტუალობით.

რესპუბლიკის თავიარები თავიანი სპექტაკლებში არ გაუბრძანა იანამდროვეობის მწვავე პრობლემებს, ნაკლოვანებათა და ნეგატიური მოვლენების მხილვას, მაგრამ ქართულ სცენაზე იზვიათობად იქცა დიდი იდეალებისათვის მებრძოლი გმირი. ჯერ კიდევ სწორად იდგმება სუსტი სპექტაკლები.

კინოფილმებში, სპექტაკლებში, ფერწერულ გილევასა და ქანდაკებებში ნაკლებად ვხედავთ ჩვენი თანამედროვე დაღვთიანი გმირის — მუშათა კლასის, გლეხობის, ინტელიჯენციის — შომაგონებულ, მაღალმხატვრულ სახეებს.

ეს უკარგველობა კი მათ არ დაუმსახურებიათ. ამიგომ იყო, რომ საქართველოს იდეოლოგიურ მუშაკთა რესპუბლიკურმა თავიარმა, რომელიც გასული წლის 26 სექტემბერს გაიმართა, ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებს მიუთითა: „ყოველივე დროშოქმულს, უმაქნისს, საბჭოთა სინამდვილისთვის შეუფერებელს რომ ვამართახებთ და უარყოფით, მთელი სიღამაზითა და კეთილშობილებით უნდა გამოვანინოთ ჩვენი თანამედროვე, ნამდვილი გმირის, კომუნისტის მშენებლის, ისეთი ადამიანის განზოგადებული სახე, რომლის მიზანებს მოინდომებდნენ ჩვენი შვილები და შვილიშვილები!“

ხარისხიანობა და ეფექტიანობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იგივე ნათელი შინაარსისა და დახვეწილი ფორმის, მაღალი იდეურობისა და მხატვრულობის საკითხებია.

ჩვენს სოციალისტურ სინამდვილეში შეიქმნა ადამიანთა ახალი ისტორიული ერთობა — საბჭოთა ხალხი, რომელმაც დიდ ეკონომიურ და კულტურულ წარმატებებს მიიღწია. იგი შოთხისთვის თავის ისტორიის ამსახველ ჭეშმარიტ ქმნილებებს, რომლებსაც არა მარტო იგი-თონ შეიყვარებს, არამედ მოწიწებით გადასცემს მომავალ თაობას, მის შავალითზე რომ უნდა გაიზარდოს. ეს ახალი ისტორიული ერთობა უდრესად განათლებულია და მკაცრი მომხიბვლი. მას არ სჭირდება მაღალხის თარიღებზე „დაბერებულო“, რომელიც მათი წინა, არც ისეთი თინდრი და სპექტაკლი, რომელთა ნახვის შემდეგ საერთოდ ვერცაბა კონსტრუქციას თუ ფიგურში შესვლის სურვილი, არც სახვითი ხელოვნების ისეთი „ნიმუში“, რომელსაც აუღელვებლად ჩაუვლის. ხელოვნების მუშაკთაგან ამიგომაც უნდა „მოვლოდით მგე მოთხოვნულობას საკუთარი თავისა და კოლექტივსადმი“, ამიგომ უნდა მიაკეთებდნენ მათ მეტი ყურადღება საკუთარი ქმნილებების ხარისხსა და ეფექტიანობის.

ხელოვნება ადლო უნდა აულოს ეპოქის მოთხოვნებს, დროულად შეინიშნოს და მხატვრულად განზოგადებული სახით გამოძერწოს უმნიშვნელოვანესი მოვლენები, გვიჩვენოს ამ მოვლენების მამოძრავებელი ძალები გმირის, კომუნისტის ამაღლებული ცხოვრება-მოღვაწეობა. და ეს უნდა მოხდეს მხატვრული ისტაბილის, ხარისხის ახალდებით. ამ საკითხებზე საგანგებოდ იმსჯელეს ცნობილმა საბჭოთა მწერლებმა შარშინ, თილისში, რთაც თავი მოიყარეს ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა სრულად საკავშირო თათბირზე, რომელიც მიმდინარეობდა დღევანდით — „პარტია ჩვენი ეპოქის გონება, ღირსება და სინდისა“.

მგად მნიშვნელოვანია საკითხის მეორე მხარეც: კრიტიკისგმა და ხელოვნებათმცოდნეებმა უურადლებოდ, გაუანალიზებლად, მით უმეტეს — თვალთახედვის მიშემა არ უნდა დაგლონ არცერთი ახალი წიგნი, ფილმი, სპექტაკლი, საკონვენტო პროგრამა, მუსიკალური და სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებები, მეცნიერული შრომა თუ სამხატვრო გამოყენება.

დასაშალი არ არის, რომ ჩვენი ჯერ კიდევ არ ხერხდება ყოველივე ამის გაკეთება, რადგან ხელოვნებათმცოდნეები და კრიტიკოსები ხშირად ვრდებიან საკითხის გამწვავებას, ავტორის წყენინებას და მეორეც — ძალზე ყოვალ გვეყავს კვალიფიკოტორი, პროფესიონალი ხელოვნებათმცოდნეები, რომელთა აზრს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ექნება ავტორისთვის. მეტიც, არცთუ იზვიათად, ძალზე დაბალია მათი წერითი კულტურა. ამიგომ არის, რომ პერიოდულ პრესაში, დისკუტებზე, პლენუმებსა თუ თათბირებზე ძირითადად ერთი და იგივე პიროვნებებს ვხედავთ.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ცდილობს ახალი ავტორების, განსაკუთრებით ახალგაზრდობის, შემოკრებას, მაგრამ დღემდე ვერ მოახერხა თავისი მუშაობისთვის ორგანიზებული სახე მიეცა. ამ მხრივ ჟურნალს კიდევ დიდი სამუშაო აქვს სამხატვროდელი. სინამდეს უშთაბრესად ის გარემოება ქმნის, რომ მგად საკვალოლა ჩვენი ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნეების პროფესიული დონე. მათი რეცენზიები ძირითადად ცალმხრივი, ერთობ სუბიექტური და უზერელა. ავტორები ხშირად ემყოფილდებიან განსახილველი ნაწარმოების შინაარსის ვადმოყვებით, სრულ წარმოადგენს არ გვიქმნან მის რეალურ ღირსება-ნაკლოვანებებზე. სკკ ვენერალური კომიციების ცნობილ დაღვინილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“ მითითებულია, რომ „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის ნაკლოვანებებს... ბევრად განაპირობებს კვალიფიკოტორი კადრების ნაკლებობა“. კადრების ეს ნაკლებობა ძალზე მწვავედ იგრძობა რესპუბლიკაში ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნეთა შორის. ვერ ვიყვით, რომ მათი ერთი-ერთი კოტა იყოს, რადგან ყოველ წელიწადს ათობით სპეციალისტს უშვებენ კონსერვატორთა, თავტრალური ინსტიტუტი, უნივერსიტეტი, მაგრამ მათი მუშაობის ხარისხობრივი მაჩვენებელი არადაამკმაყოფილებულია.



ამგომავს არის, რომ ჟურნალში გამოქვეყნებულ წერილებსა და რეცენზიებში ყოველთვის არ ხერხდება პრინციპული, კოლექტიური კრიტიკის წარმოება, განაზღვრულ და ნაწარმოების ღრმა, მეცნიერული ანალიზი.

მნიშვნელოვან ეროვნული გამოცდებისა, კრიტიკის დარგში მნიშვნელოვანწილად დალაში რჩება სკაპ ცენტრალური კომიტეტის ზემოთ აღნიშნული დადგენილების ერთ-ერთი ძირითადი პუნქტი: „...კრიტიკის მდგომარეობა ჯერ კიდევ არ შესაბამისაა მილიანად მოთხოვნილ, რომლებსაც განსაზღვრავს კომუნისტური მშენებლობაში მხატვრული კულტურის სულ უფრო მზარდი როლი. საქმოდ ღრმად არ აანალიზებენ საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ურთიერთგამედრებისა და დაახლოების პროცესებს. ბევრ სტატიას, მიმოხილვას, რეცენზიას ზერეულ ხასიათი აქვს, დაბალა მათი ფილოსოფიური და ესთეტიკური დონე, მოწმობენ ცხოვრებასთან ხელოვნების მოვლენების დაკავშირების არცოდნას. კრიტიკაში დღემდე გლინდება შემრიგებლური დამოკიდებულება იდეური და მხატვრული წუნისადმი, სუბიექტივიზმი, ძმამპიური და გეგუფური მიკერობები“.

ეს მაშინ, როცა „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკა მოწოდებულია ხელი შეუწყოს ხელოვნების იდეურის პორიზონის გაფართოებას და მისი ოსტაგების დაგეგვა“.

ამ და სხვა მნიშვნელოვან საკითხებზე პრინციპული მსჯელობა გამოირჩევა იდეოლოგიურ მუშაებათა რესპუბლიკურ თათბირზე, რომელმაც საფუძვლიანად განიხილა საჭიროებების იდეოლოგიური ფორმის მუშაკთა, მათ შორის, მწერლებისა და ხელოვნების მოვალეობა მუშაკთა; აღნიშნა მთელი რიგი ნაკლოვანი მხარეები და დასახა მათი გამოსწორების გზები. თათბირზე ისიც ითქვა, რომ „სმირად ირღვევა გამოყველობათა გეგმები, წინების დადგენილი გზაკეები, გამოდის ხოლმე თანამედროვეობას მოწყვეტილი, საბჭო დობებულების, უფერული, ფორმითა და შინაარსით უღიმამო ცალკეული ნაწარმოებები“. მაგრამ სამწუხარო ის არის, რომ ჩვენს კრიტიკოსებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს ითქმის არაფერი უშუალოდ საჯაროდ ამ „ნაწარმოებების“ შესახებ. არ დაბეჭდვით კრიტიკული წერილები და რეცენზიები, არ გახაზებებიან მეთხველებს რადიოსა და ტელევიზიის საშუალებით.

სკაპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ამას წინათ მიიღო მნიშვნელოვანი დადგენილება „ხალხური სარეცენზიის შესახებ“, საჭიროებებს კ ცენტრალურმა კომიტეტმა და რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ კი — „ქალაქ თბილისის ისტორიული ნაწილის სახელმწიფო დაყენის ზონის შექმნის შესახებ“, ასევე არსებობს დადგენილება კულტურის ძეგლთა დაგეგვაზე, მაგრამ ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეები და ამ დარგის სპეციალისტები იმეათიად წერენ მათ შესახებ, ნაკლებად უწევენ პროპაგანდას სადღესიო საჭირობოგო საკითხების მოგვარებას. ასევე როცა პროფესიულ დონეზე დაწერილი წიგნები და თეორიული სტატიები მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრობლემატურ საკითხებზე, ხოლო რაც გამოდის, ზოგჯერ დაზღვეული არ არის შედგომებისაგან.

ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე უკვე წელიწად-ნახევარია მიმდინარეობს დისკუსია თემაზე „თავგარი და მყურებელი“, დაიბეჭდა მრავალი საყურადღებო სტატია, გამოიქვეყნა მნიშვნელოვანი მოსაზრებები, რომელთა ავტორები არიან თეატრის ხელმძღვანელები — დირექტორები, მთავარი რეჟისორები; თეატრმცოდნეები, კრიტიკოსები, მსახიობები, პარტიული მუშაკები, ქალაქისა და სოფლის მუშა-მოსამსახურეები, მაგრამ ჯერ კიდევ განსაზღვრულია მრავალი მკაცრული საკითხი, გადასაწყვეტია არაერთი პრობლემა, მაგრამ ამ საქმეში ნაკლებ დახმარებას გვიწევენ პრაქტიკოსი თეატრალეები და თეატრმცოდნეების მთელი არმია, რომელთაც არსებითი ხასიათის მოსაზრებების, დაკვირვებების, შენიშვნების მოწოდება შეუძლიათ და სათანადო ანალიზის გაკეთებაც. მთავარია მონდობა და ინტერესობის დაქვედა.

განაკურთხებიან რთულ ვითარებაში მუშაკობენ სარაიონთაშორისო, რაიონული და საქალაქო — ე. წ. პერიფერიული თეატრები. ისინი მწვავედ განიცდიან უზღავლო სახსრების, თეატრის კეთილმოწყობილი შენობის, კვლიფიფიური რეჟისორებისა და მსახიობების და, აქედან გამომდინარე, — მყურებლის ნაკლებობას. სამწუხარო ის არის, რომ პერიფერიის თეატრებს ბევრგან აკლიათ ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანიზების ხელმძღვანელთა ყურადღებაცა და მხარდაჭერაც. ამის შესახებ ჩვენს ჟურნალში ანას წინათ გულისტკივლით წერდა ნ. მახარაძე ფოთის თეატრის მავალითზე. მსგავსი მდგომარეობა სხვაგანაც არის, მაგრამ ამაზე რაგომლაც ვერდებიან წერას. სასურველი იყო თვით რაიონის ხელმძღვანელ ამხანაგებს მიეღოთ მონაწილეობა დისკუსიაში და, რაც მთავარია, ქმედითი დახმარება აღმოეჩინათ ადგილებზე.

კიდევ ერთი მკვიფრული საკითხი თეატრისა და მყურებლის პრობლემასთან დაკავშირებით: არამარტო რაიონის, არამედ თბილისის სახელგანთქმული აკადემიური თეატრების მყურებელთა შორისაც ე აშკარად შეიმჩნევა ინტელიგენციის ნაკლებობა. ქართული ინტელიგენციის ესოდენ გულგრილი დამოკიდებულება თეატრებისადმი გაუგებარია და შემაწოთებელი!

ამ შემთხვევაში რაოდენ დასაუხასებელია იმ მყურებლის სიყვარული თეატრისადმი, რომელიც დროს პოულობს იმისათვის, რომ რესპუბლიკის შორეული კუთხიდან სპეციალურად ჩამოვიდეს დედაქალაქის თეატრების სექტაკლებს სანახავედ; ადგილობრივი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი კი თვით საუკეთესო დადგმებსაც არ ხსწრება. მათ უნდა მოგაგონოთ ანეტუ შორეული წარსულის მავალითები, როცა წარმოედგინათ თუ სხვა კულტურულ ღონისძიებაზე დასასწრებად მასობრივად ჩამოდიოდნენ თბილისში, მავალითად, ქუთაისიდან და პირიქით — დედაქალაქის მცხოვრებნი პრემიერას არ აცდენდნენ ქუთაისში თუ სხვაგან.

ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე გამოჩენილი წარმომადგენლები საქმით უპასუხებენ პარტიის, ხალხის სადღესობის ამოცანებს, დგანან სკკპ XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა მოთხოვნების დონეზე. მათი დაუღალავი შემოქმედებითი შრომის წყალობით „გაჩნდა ახალი ნაწარმოებნი და დადგმები, რომლებიც რეალისტურად, პარტიული პოზიციებიდან, შეუღამაზებლად, მაგრამ ნაკლოვანებათა გაუზვიადებლად აშუქებენ ჩვენი ხალხის წარსულსა და აწმყოს, მთავარ ყურადღებას უთმობენ კომუნისტური აღზრდისა და მშენებლის კვებმარცადი დიდმნიშვნელოვან პრობლემებს“.

ამ მხრივ უკანასკნელ ხანს დამსახურებული აღიარება მოიპოვეს ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების თითქმის ყველა დარგის ცალკეულმა წარმომადგენლებმა. საამაყო, რომ 1974 წელს სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია დაიწესდნენ მხავარმა ნიკოლოზ იგნატიევამ; მიმდინარე წელს საქართველოს სსრ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიარეც მთაბრეთის მოიპოვეს ლიტერატურის დარგში: ნოდარ დუმბაძემ, შოთა ნინოშინაძემ და ნიკოლოზ ზაბოლოცკიმ (სიკვიდილის შემდეგ); მუსიკის დარგში — რევაზ ლაღიძემ; სახეითი ხელოვნების დარგში — მერაბ ბერძენიშვილმა; თეატრალური ხელოვნების დარგში — აკაკი ვასაძემ; სახავშეო ლიტერატურის დარგში — ნიკოლოზ ციხელიძემ. კოვც მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატები გახდნენ: მსახიობები — ვერიკო ანჯაფარიძე და რამაზ ჩხიკავაძე, რეჟისორი — რობერტ სეგურა. ხელოვნებათმცოდნე — ეთერ გუგუშვილი. სასიხარულოა ქართველი მუსიკოსების წარმატებაც. ზაქარია ფალიაშვილის პრემიებით აღინიშნა კომპოზიტორ სულხან ცინცაძისა და მეგობრობე მარინე იაშვილის დეაწლი. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოცხადებულ კონკურსში გამარჯვებს რეჟისორმა ა. გოცგონიოვოვმა, მსახიობებმა — გ. მეგრელიშვილმა და ი. ბადალოვამ, თეატრალურმა მხავარმა გ. მესხიშვილმა, საკავშორო ფულადი პრემია დამისახურა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სიქტავალმა „ყვარყვარემ“ (რეჟისორი რ. სეგურა).

წელს კონკრეტული „ქართული ფილმის“ კოლექცივმა გამარჯვდა სრულიად საკავშორო სოციალისტურ შეჯიბრებაში პირველი კვარტალის ფინანსურ-გომონიური მარჯნებულების მიხედვით და მოიპოვა სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის და კულტურის მუშეთა პროფკავშირის ცენტრალური კომიტეტის გადადამწავლი წითელი დროშა და პირველი ფულადი პრემია.

როგორც ვხედავთ, ქართველ ხელოვანთა წარმატებები საქმაოდ მასშავებურია. ახლა მთავარია, არ დავთმოთ ეს პოზიციები, ვამრავლოთ გამარჯვებები და მიდღარი სულიერი საზრდო მივცეთ მშრომელ ხალხს.

რესპუბლიკის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა იყო ახლახან თბილისში გამართული ამიერკავკასიის მუსიკალური ფესტივალი, რომელმაც მადლ დონეზე ჩაიარა და ერთხელაც ცხადყო მოძმე ხალხთა ურღვევი მეგობრობა, მათი უაღრესად სასარგებლო ურთიერთგამამდიდრებელი შემოქმედებითი კონტაქტები.

აზერბაიჯანელი, სომეხი და ქართველი მუსიკოსების ამ ფორუმს მრავალი საინტერესო ლინისიტება მიეძღვნა, მათ შორის — „მელოვნების“ მიერ გამოცემული კრებულის „ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკა“, რომლის შემდგენლები და ავტორები არიან სამი მოძმე რესპუბლიკის მუსიკათმცოდნეები და მუსიკოსები.

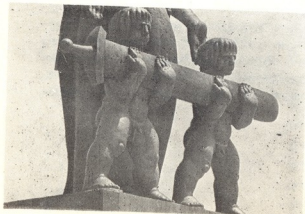
XX ხელოვნების ვეგმები კვებმარცადი გრანდიოზულია, მაგრამ რეალური. მათი უთოო შესრულება დამოკიდებულია თითოეული საბჭოთა მშრომელის, მათ შორის, ხელოვნების მუშავების მადლ პასუხისმგებლობაზე. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მიმართვითი პარტიისადმი, საბჭოთა ხალხისადმი, რომელიც მიმდინარე წლის იანვრის დასაწყისში გამოქვეყნდა, სახალხო ინტელიგენციის მიმართ ნათქვამია: „მთელი ძალ-დონე მოახმარეთ მეცნიერულ-ვექნიკური პროგრესის დაჩქარებას; განამკვიცეთ მეცნიერების კავშირი წარმობებისათმ; უფრო სწრაფად დაწერვეთ პრაქტიკაში მეცნიერების, ვექნიკისა და მოწინავე გამოყვდილობის მიღწევები; იბრძოლეთ საბჭოთა კულტურის, სახალხო განათლებისა და განმრთვობის დაცვის შემდგომი აუვავეებისათვის; თქვენი შემოქმედებით აღაფრთოვანეთ ადამიანები ახალი შრომითი გვირობისა და სახალხო საქმეებისათვის; კვლავც პარტიის ერთგული თანამეშენნი იყავით, რათა აღზარდოთ ახალი ადამიანი, ჩვენი ახალაზმურლობა კომუნისზის იდეალების, საბჭოთა პარტიოგიზმის, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთით“.

ეს მოწოდება გამოქვეყნებისთანავე იქცა ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელთა სამოქმედო პროგრამად, რომლის შესასრულებლად საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა დარახა მთელი მოსახლეობა, რომელთა შორის არიან ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშავებიც. ცხადია, ისინი, რესპუბლიკის სახელოვან მუშეთა კლასთან და კოლმეურნე გლეხობასთან ერთად, პირნათლად მოიხდიან მოვალეობას და ახალ შემოქმედებითი გამარჯვებას უპავატიენ სკკპ XXV ყრილობას. სწორედ ამ რწმენით წარმობათა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახლახან გამართული XXVII პლენუმი, რომელმაც განიხილა საკითხი „სოციალისტურ ვალდებულებათა შესრულების მიმდინარეობისა და სკკპ XXV ყრილობის ღირსეულად შესვედრისათვის საქართველოს პარტიულ ორგანიზაციათა ამოცანები“.





## „კიდევაც ღაიზრღებინა“...



7 მაისს მარნეულში გა-  
ისნა სამამულო ომში გა-  
მარჯვების 30 წლისთავისა-  
დმი მიძღვნილი მონუმენტი  
„კიდევაც ღაიზრღებინა“...  
მეგლის ავტორია რუსთა-  
ველის სახელობის პრემიის  
ლაურეატი მერაბ ბერძენი-  
შვილი, არქიტექტორი —  
გურამ ბაქრაძე.

რმპს ლალიძის შემოქმედებას ერთი განსაკუთრებული თვისება ახასიათებს — იგი იმთავითვე მიიღო და შეიყვარა ხალხმა, აღიარა მუსიკოსთა სამყაროშიც. ერთსულოვნება დამოკიდებულებაში კი საგანგებოდ აღსანიშნავი და ყურადსაღებია სწორედ დღეს, როცა აგრერიგად გაითიშა პროფესიონალთა და მუსიკის მოყვარულთა ინტერესები, გაიმიჯნა მათი შესხედულებები, რეაქციები. რევუ ლაღიძე ამ დამაფიქრებელი წინააღმდეგობის მიღმა დგას, რაც, რა თქმა უნდა, გამოწვეუ-

რი შემართებით. ეს შინაგანი ძლიერება გამოსჭვივის იმ ჯანსაღი ეროვნული სულიდან, ნათელი ფერსაქუე კოლორიტით რომ მსჭვალავს კომპოზიტორის ხელწერას. მართლაც, რ. ლალიძის შემოქმედება ამოსულია ქართული ხალხური მუსიკის დაუმრეტელი ნიადაგიდან, რომლის წიაღთან კომპოზიტორი შეზრდილია მთელი თავისი არსებით.

სწორედ აქედან შეიწოვა და გარდაქმნა კიდევ მან თავისებურად არა მარტო ქართველი ხალხის



# „ლ ე ლ ა“ —

## ახალი ქართული ოპერა

მანანა ახმეტელი

ღია მისი მუსიკის თვისებებით, მათი მიზიდულობის უნარით. ამ თვისებებს შორის გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს სადღესიოდ მეტისმეტად გაიშვიათებული ის დიდი და შეუნიღბავი სიწრფე, ხელოვანთა დახლოების პირველ იმპულსებს რომ აღძრავს ხოლმე მსმენელში. ხალხის ერთსულოვან, საყოველთაო აღიარებას კი ხელოვანი აღწევს მხოლოდ მაშინ, როცა ამ დაუოკებელი სიწრფელის მიღმა გადაშლილია ჭეშმარიტად მხატვრული სამყარო შთაგონებული მაღალი იდეალებით, ფრთაშესხმული მხურვალე ემოციური სახეებით. რ. ლალიძის გულუბი მელიოდური სამყაროც ასეთია. იგი გვიტაცებს ცხოვრებისეული ლირიკის, მისი მღელვარე წიაღსღებების ამაღლებული, პოეტური განცდით.

ერთი სიტყვით, რევუ ლაღიძე ლირიკოსია, თუმცა მგზნებარე და ომანიანია მისი გულისთქმა. რ. ლალიძის რომანტიკული სახეები ზნეობრივ სისპეტაკეს ამქვანებენ და სუნთქავენ ვაკვაკუ-

მუსიკალური მეტყველების საოცრად თვითმყოფადი და მრავალფეროვანი ლექსიკა, არამედ პერიოდიკული ტემპერამენტიც, აგრერიგად რომ ამბაფრებს და აკეთილშობილებს ლალიძისეული კანგების ლირიკულ სითბოს, მის რომანტიკულ სიფაქიზსაც.

ბუნებრივია, რომ ასეთი სულიერი წყობის ხელოვანისთვის განსაკუთრებით ახლომელი აღმონდა პატრიოტული ლირიკის სფერო, რომლის მიმართაც მოძალებულ ლტოლვას იგი მთელი თავისი შემოქმედებით ცხოვრების მანქილზე ამქვანებებს. ესაა კომპოზიტორის მშობლიური სტიქია, იგი განუწყვეტლივ ბადებს მასში პოეტური აღმფრენის შთამაგონებელ იმპულსებს.

თვალუწედენელია პატრიოტული განცდის ეს დიდებული სამყარო, რადგან ამ მწკვედ და დაუოკებელი შერქმების აღმძვრელი სახეებით გამსჭვალულია მთელი ჩვენი გარემო. ისინი ცხოვრობენ ყველგან — ქართული მიწისა და ცის ყოველ



მტკაველზე, მისი მშფოთვარე ისტორიის და მგზნებარე აწმყოს ყოველ კუნჭულში, ჩვენს დიად ეპოსში, ქართულ ღვქსისა და სიმღერის თითოეულ ამოსუნქვასა და ყოველ ხუროთმოძღვრულ ჩუქურთმასავე...

რ. ლალიძე, როგორც ჭეშმარიტი პოეტი და მოქალაქე, ამ კუთხიდან ხედავს და აღიქვამს სინამდვილეს, მის მრავალფეროვან ვარსებებს. მართლაც, პატრიოტული თამაშხედვით გამსჭვალულია მთელი მისი შემოქმედება, მისი ადრინდელი ნაშეშერებებიც, მათ შორის სიმფონიური პოემა „სამშობლოსათვის“, სადაც სახალისა გმირული სულისკვეთება ილიას პოემისა „მეფე დიმიტრი თავდადებულს“. სწორედ ამ ნაწარმოებიდან იკვლევებს ჩვენს რ. ლალიძის პატრიოტული ლირიკა, სხვადასხვაგვარად რომ გამოვლინდა მუსიკალური ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრში, განსაკუთრებით კი სიმღერებში, რომელთა ნიმუშებით აგრეთვეა გამდიდრდა ჩვენი მუსიკალური საუნჯე, ასეთებია „განთიად“ შთაგონებული აკაკის ლექსით, „ვარძია“, საფუძვლად რომ დაედო მაღალმხატვრული სტრიქონები ი. აბაშიძის ციკლიდან „პალესტინა, პალესტინა“, ხალხური პოეზიით ფრთაშესმული უაღრესად კოლორიტული სიმღერა „ტყე შეუნახეთ შეილებსა“, საყოველთაოდ გაგრეცვლებული სიმღერა „თბილისზე“, „ქუთაისზე“, „ოდა მესხეთს“, ბაღდა „ვაზზე“ და მრავალი სხვა. ამ ნაწარმოებებს არ სჭირდებათ შუამდგომლობა, ისინი ცოცხლობენ ხალხში, როგორც მისი სულიერი ცხოვრების განუყოფელი თანამგზავრები.

კომპოზიტორის პატრიოტული მღელვარებას აღძრავს ყველაფერი ის, რამაც ვლინდება ეროვნული ტრადიცია, რაც შეფერადებულია ეროვნული კოლორიტით. მას შთაგონებენ ის პოეტური სიმბოლოები, რომლებზეც ცოცხლობს ერის თვითმყოფალი სახე. ეს ნათლად ჩანს იმ ნაწარმოებებიდან, რომლებიც თემატიკურად არ უკავშირდებიან სამშობლოს სიყვარულის მაღალ იდეას. ასეთია თუნდაც ხალხური რიტუალიდან ამოზიდული მშვენიერი სიმფონიური სურათი „საქიდაო“. ამ ფერწერული ჩანახატიდან რ. ლალიძემ ეროვნული არტისტიციზმის მხურვალეობა ამოაფრქვია. ან კიდევ ხალხური ზღაპრიდან ამოზრდილი კოლორიტული მუსიკალური კომედი „კომბლე“, გაქლენილი ეროვნული იუმორით... პატრიოტული განცდა გამოკრთის გიორგი ლეონიძის ლექსზე შექმნილი ნატიფი ლირიკული რომანსიდანაც „მაგონდება ჩუქურთმამი ყვაილი“. პატრიოტულ სახეებს ვხვდებით რ. ლალიძის კინომუსიკაშიც, განსაკუთრებით კი ფილმში „ხვევისბერი გოია“, რომლის მუსიკა სუნთქავს გმირული კეთილშობილებით.

მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლება, თუმცა ესეც კმარა კომპოზიტორის პატრიოტული შემართების გამოსაჩენად. სწორედ ამ თვისების გამო რ. ლალიძის შემოქმედება ესოდენ ახლოს მივიდა

ხალხთან, რომელმაც მის მუსიკაში უმაღლესი იგრძნო იმ დიდი ტრადიციების გამოძახილი, სწორედ ლირიად რომ აჯანსაღებდნენ ერს, აკაყვებდნენ მის ხალხის ზნებრივ კულტურას, ასაზრდოებდნენ მის შემოქმედებით ენერგიასაც.

დღეს პატრიოტიზმის მაღალი თემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან, სმირად იგი პალაკატურ განსახიერებას პპოვებს ხოლმე და აშკარად აკლავს ის დიდი სიწრფეველ და მოქალაქეობრივი ჭეღვრდობა, რ. ლალიძის შემოქმედებას რომ ახასიათებს. სწორედ ამიტომ პპოვეს ესოდენ ფართო გამოძახილი რ. ლალიძის მასობრივმა სიმღერებმაც: „ჰომინ პარტიას“, „დიდება ლენინს“, „მოაბიჯებს ოქტომბერი“...

რ. ლალიძემ თავის პატრიოტულ გულისთქმას არც მამინ უღალატა, როცა ოპერის შექმნას შეუდგა. ამ დროისათვის კი კომპოზიტორს უკვე განვლილი ჰქონდა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი. სასუქით იყო ჩამოყალიბებული მისი ხელწერა და სტილი, ფლობდა საკუთარ ინტონაციურ ლექსიკას — მრავალფეროვანსა და მილიანს. მთავარი კი ისაა, რომ რ. ლალიძეს ათვისებული და შესისხხრიცვებული ჰქონდა ის მუსიკალური ჟანრები, რომელთა გამომსახველობითი საშუალებანი საშენ მასალად დაედებოდა ისეთ რთულ სინთეზურ ორგანიზმს, როგორიცაა ოპერა. ამათგან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სიმღერა, რადგან სწორედ ამ ლაკონურსა და ტყვედ ჟანრში ჩამოყალიბდა რ. ლალიძის ვოკალური მეტყველება, მომწიფდა მისი მელიოდური აზროვნება, დაიხვეწა ეროვნული თავისებურებებით გაქლენილი ლირიკული ლალიძისეული კანტილენა. აქვე დაეუფლა იგი მუსიკალური სახეების გამოძერწვის ხელოვნებას, ხასიათების გახსნას სულ რამდენიმე პლასტიკური შტრიხით.

ამასთან ერთად, რ. ლალიძისათვის იმთავითვე ახლოებული აღმოჩნდა მრავალმნიანი საკუნდო სიმღერის ჟანრიც, რომელსაც სულ უფრო ღრმად შეჰყავდა კომპოზიტორი მონუმენტურ ეპიკურ-გმირული სახეების საშყაროში. ეროვნული საკუნდო მუსიკის მრავალსაკუნდოვანი ტრადიციების ათვისებამ კი საგრძნობლად გაზარდა რ. ლალიძის შემოქმედების ემოციური დაიპაზონი, გააფართოვა მისი მუსიკალური აზროვნების მასშტაბი.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე იმ მრავალწლიან გამოცდილებას, კომპოზიტორმა ღრამატული თეატრისა და განსაკუთრებით კინომუსიკის სფეროში სისტემატური მუშაობით რომ შეძინა. არსებითად აქ დაეუფლა იგი დრამატურული აზროვნების პრინციპებს, კონტრასტულ საწყისებს რომ აერთიანებენ მოქმედების შეუწყვეტელი განვითარების ფონზე. კინომუსიკის დარგში მიღებულმა პრაქტიკამ გამოუმუშავა რ. ლალიძის





ნარისასოზიანი მუსიკალური საწყისების „დამონტაჟებისა“ და დინამიზირების ტექნიკაც. სწორედ ამ ხანრებმა თანდათან მოაწვივეს მასში ოპერის შექმნის მოთხოვნებმა და შეაზადადეს კიდევ ნიადაგი ამ ამოცანის განხორციელებისათვის.

ამრიგად, ოპერა „ლულა“ ბუნებრივად ამოიზარდა რ. ლალიძის მუსიკალური სამყაროდან. ამიტომაც ამ პარტიტურაში გაერთიანდა და განზოგადდა ყველა ის თვისება, რომელსაც კომპოზიტორი ამტკიცებდა მუსიკალური ხელოვნების ამ თუ იმ ხანრში. შემოხვედითი არც ისაა, რომ ზოგჯერ მის ოპერაში ხელნაწი ცოცხლებიან უკვე ნაცნობი მუსიკალური სახეებიც, რომლებიც სრულიად ახალი აზრი და მნიშვნელობა შეიძინეს საოპერო კონტექსტში. მთავარი კი ისაა, რომ რ. ლალიძემ თავისი შემოქმედების სტილისტურ-თემატიკური საწყისები შეუვცა საოპერო ხანრის ბუნებას, მის სპეციფიკასა და მასშტაბს. ყოველივე ამან თვისობრივად ახალ შედეგებთან მიიყვანა კომპოზიტორი.

ოპერა „ლულას“ საფუძვლად დაედო დრამატურგ ლევან ჭუბაბრიას ლიბრეტო, შექმნილი განიხილი ბელგიელი მწერლის მეტერლინიკის პიესის „მონა ვანას“ მოტივების მიხედვით. ლიბრეტოს ავტორმა პიესის შინაარსი ერთნულ ნიადაგზე გადმონერგა და ლიტერატურულ პირველწყაროს არსებითად შეუცვალა სახე.

რ. ლალიძის მუსიკის ერთგულმა თვითმყოფადობამ კი აბსოლუტურად გააქართულა მეტერლინიკის პიესიდან შემოტანილი პერსონაჟების და სიუჟეტური მოტივები. მიუხედავად ამისა, ბელგიელ დრამატურგთან დაკავშირების თვით ფაქტმა ზოგიერთში მაინც გამოიწვია განცვიფრება და ეჭვიც. მაგრამ ამაში არაფერია უჩვეული. ასეთი მაგალითები მრავალადა საოპერო ხელოვნების ისტორიაში, რაც იმთავითვე განპირობებული იყო მაღალხარისხოვანი ლიტერატურული მასალის ძიებით, დრამატურგიულად გამართული და სიუჟეტურად ცოცხალი, მრავალფეროვანი ლიბრეტოს მოპოვების პრობლემით, რაც ნამდვილ საზრუნავსა და თავსატეხვად წინააღმდეგობებს უქმნიდა ყველა ეპოქის საოპერო კომპოზიტორებს.

ეს პრობლემა მთელი სიმწვევით დგას საქართველოშიც, რადგან დრამატურგიის ამ ურთულესსა და სპეციფიკურ ხანრს, ვეულისხმობ საოპერო ლიბრეტოს, ჩვენში არც ტრადიციული გააჩნია და არც მიმდევრები ჰყავს, რაც დროულად საჭიროებს რადიკალური ზომების მიღებას. პრაქტიკა ამტკიცებს, რომ ნამდვილი ლიბრეტისტა მხოლოდ ის, ვინც ერთდროულად აზრადიყვება მაღალი დრამატურგიული, პოეტური და მუსიკალური კატეგორიებით. გარდა ამისა, ლიბრეტისტს განსაკუთრებით უნდა ჰქონდეს განახლებულში შემოქმედებითი პარტნიორობის ალტი, რადგან იგი ვალდებულია ისე რეაგირებდეს კომპოზიტორის შთაგონებაზე, როგორც ყველაზე უფრო მგრძნობიარე და უზუსტესი ინსტრუმენტი. ასეთი კომპლექსით და-

ჯილდოებული ლიბრეტისტები კი მეტსმეტად იშვიათად გამოიჩინიან საოპერო ხელოვნების განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე. სწორედ ამის გამო, ზოგიერთმა კომპოზიტორმა უარი განაცხადა თანაავტორთა და თვითონვე ითავა ლიბრეტისტობაც, თუმცა ასეთი მაგალითები არცთუ ისე ხშირია მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. საპირისპირო შემთხვევები კი თვით ლიბრეტისტებმა პოვეს განმარტება — გუჩუაიძეს კლასიკური დრამატურგიისაკენ, მიმართეს უკვე აპრობირებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ჰპოვებდნენ მომავალი ოპერის თემას, იდეას, სიუჟეტს, დრამატურგიულ თარგებსაც.

სწორედ ამ ტრადიციულ გზას დაადგა ოპერა „ლულას“ ლიბრეტისტი, რაც ვგონებ, პირველი შემთხვევაა ქართული საოპერო ხელოვნების პრაქტიკაში. მისთვისაც მეტერლინიკის პიესა წარმოადგენდა იმ საიმედო საყრდენს, რომლის სიუჟეტური ქარა და დრამატურგიული სტემა მომავალ ოპერას ხარვეზებისაკენ იხსნიდა.

ლ. ჭუბაბრიამ მოქმედება წარმართულ ეპოქაში გადმოიტანა. მას მიმართა საქართველოს უძველეს წარსულს — პირველ საუკუნეს, პომპეუსის ლაშქრობისა (65 წ.) და რომაელთა ბატონობის ხანას.

მაგრამ ლ. ჭუბაბრიას არ განუზრახავს ეპოქალური ატმოსფეროს აღწერა დოკუმენტური სიზუსტით, არ დაუსხავს მიზნად მოვლენიანობა და პერსონაჟების მიმგავსება ცნობილ ისტორიულ ფაქტებთან, კონკრეტულ ისტორიულ პიროვნებებთან. მისთვის წარმართული საქართველოს ხანა მხოლოდ ფონია, თანაც საკმაოდ ზოგადი, რომელზედაც გადმონაცვლეს მეტერლინიკის პიესის სახეშეცვლილმა გმირებმა და იდეურმა საწყისებმა. ამის შედეგად ლიბრეტო უფრო ლევენდას დაემსგავსა და არა ისტორიულ დრამას. თუმცა ასეთი შედარებაც მეტისმეტად პირობითია, რადგან ლიბრეტოში შექმნილი ვითარება სასებითი რეალურია, მასში არ არის მინიშნული ის ფანტასტიკური ელემენტები, ლიტერატურის ამ ხანის რომ ასახათებს და ლევენდარულ ატმოსფეროს რეალურისაკენ განასხვავებს. აქედან გამომდინარე, ლიბრეტო არც ამ ხანის არ განეკუთვნება.

ლიბრეტოში გადმოცემული ამავე მიმზილავია, თუმცა მარტივია თავისი შინაარსითა და ფორმით. სიუჟეტის ცენტრშია გმირთა სასიყვარულო თაყვანისადასავალი, აგებული ტრადიციული სამკუთხედის პრინციპით. სასიყვარულო დრამა პატრიოტულ თემას უკავშირდება და ვითარდება ფართოდ გაშლილი სახალხო სცენების ფონზე. მიუხედავად ამისა, ლიბრეტო მაინც ვერ გადაიზარდა ერთნულ დრამაში, მასში არც ამაღლებული სიყვარულის იდეა გამოიკვეთა. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ ლიტერატურულ ტექსტში, მის ერთგვაროვან, ხშირად გაუმართავ ლექსკავშირ, რომელიც გაუღწიელია სან-



ბერლო — ზურაბ ანჯაფარიძე,  
ლელა — მედეა ამირანაშვილი.

ტიმენტალური პათეტიკითაც. შესაძლოა, ამიტომაც მიუახლოვდა ლიბრეტო რომანტიკული მელოდრამის გაერცელებულ ნიმუშებს.

მაგრამ ოპერაში ყოველივე ამას არ მიეცა ფართო გასაქანი, ლიბრეტოს ჩრდილოვანი მხარეები შენიღბა კომპოზიტორის აქტიურმა შემოქმედებითმა ბუნებამ, მისი მუსიკის პოეტურმა სიწრფელემ. აღსანიშნავი სწორედ ისაა, რომ რ. ლალიძემ თავისებურად ამოიკითხა ლიბრეტოს შინაარსი, შემოქმედებითად გარდაქმნა და გაამძაფრა მასში მინიშნებული საწყისები, რის შედეგადაც

ნაწარმოებმა უფრო რომანტიკული ოპერა-პოემის სახე მიიღო. მთავარი კი ისაა, რომ რ. ლალიძემ თავიდანვე მკვეთრად გამოიჯანა სახალხო და სატრფიალო დრამის ორი ურთიერთშენაცვლებული სფერო (რომლებიც ლაკონიური ლეიტმომენტით გამოყოფილია საორკესტრო შესავალშივე) და მათ საფუძველზე აღმოაცენა ოპერის ლირიკულ-პატრიოტული ქანარი.

ოპერის არქიტექტონიკაც სახალხო და სატრფიალო სცენების შენაცვლების პრინციპს ემყარება. ასეა წარმოდგენილი პირველი და მესამე მოქ-



მედება, სადაც კომპოზიტორი ამ სფეროებს შორის შინაგან წონასწორობასაც ამყარებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა პირველი მოქმედება. აქ რ. ლაღიძემ მოახდინა არა მარტო სახალხო და სატრფიალო დრამის პარალელური ექსპონირება, არა მარტო გამიჯნა ისინი მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული ინტონაციურ-ლექსიკური მასალით, არამედ მათ შერწყმასა და ერთდროულ განვითარებასაც მიაღწია. ამან განაპირობა ორპლანოვანი მუსიკალური დრამატურგიის მთლიანობა, მისი დინამიკური აღმავლობა, რის გამოც მთელი პირ-

ველი მოქმედება განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ჯგი მონუმენტურია, აერთიანებს ეპიკურ-გმირულსა და ლირიკულ-რომანტიკულ ნაკადებს. სწორედ აქ მკვიდრდება ოპერის პატრიოტული იდეა, რომლის განზოგადება ხდება პირველი მოქმედების დიდებულ ფინალში, მთელი ოპერის ცენტრალურ კულმინაციას რომ წარმოქმნის.

სხვაგვარია მეორე მოქმედების სტრუქტურული ოარგი, სახეობრივი სფერო, მისი მასშტაბიც. აქ შეწყვეტილია მოქმედების ორპლანოვანი განვი-



თარება, რაც გამოიყვანა ლიბერტოზმა, სიუჟეტურმა ქარავამ, მოქმედების ვადართვამ ახალ ატმოსფეროში. აქედან გამომდინარე მეორე მოქმედება ნაწილად გაიყო. პირველი ნაწილი შეიცავს კოლორიტულ საგუნდო სცენას ცნებებითურთ („ვაკ-ხანალია“), სადაც ნაჩვენებია პანრული სურათი რომელ დამპყრობთა ცხოვრებიდან. აქვეა რომაელ შეთქმულთა კვრატტეც. ესა ფერადოვანი ჩანახატები, რომელთა საწყისები არ განიცდიან განვითარებას. ამის გამო ოპერაში არ ყალიბდება რომაელთა სახე — მოწინააღმდეგე არ იძენს მტრული, კონფლიქტური ძალის მატარებელ ფუნქციას, იგი მხოლოდ ფონს უქმნის სატრფიალო დრამას, რომელიც მეორე მოქმედების შემდეგ განვითარებას წარმართავს. ადრენად, მეორე მოქმედება უშთაფრესად ლირიკის სფეროშია გარდატეხილი, პირველ მოქმედებასთან შედარებით იგი კამერულია.

სატრფიალო დრამის ცენტრია მესამე მოქმედება. აქედან მომდინარეობს მისი სტრუქტურული თავისებურებანი, სახობრები გარდაქმნიებიც. სწორედ აქ, სატრფიალო საწყისის დრამატისორების შედგენად, ყალიბდება ამაღლებული სიყვარულის იდეა, რომელიც აერთიანებს სახალხო და სატრფიალო დრამის სფეროებს და ლირიკული პათოსით აგვირგვინებს ოპერას. ახლა კი თავლი გავაღვენით თვით ამ სფეროებში მომდინარე პროცესებს.

სახალხო დრამაში თავიდანვე ინტენსიურად ყალიბდება ქართველი ხალხის გმირული სახე, მტლანდება მისი მრავალნაირი თვისება. მისი ცენტრია პირველი მოქმედება, სადაც ხალხის ცხოვრების მიელი პანორამა წარმოსახული ოპერა „ლელა“ იწყება ხალხის გლოვა-ვედრების ამსახველი სურათით, იგი სუნთქავს იმ პრიტიკული ექსპრესიითა და რიტუალური პათოსით, ქართველი ხალხის სამგლოვიარო ცერემონიებს, განსაკუთრებით კი დიდებულ სვანურ „ზარს“ რომ ახასიათებს. საერთოდაც, სახალხო გლოვის მიელი ატმოსფერო შეფერადებულა სვანური სიმღერის გმირული ანარეკლებით. იგი გამსჭვალულია ეპიკური ენერგიითაც, მისი სათავეც მუსიკალური ფოლკლორიდან მომდინარეობს. აქედანვეა ამოზრდილი მლოცველთა კოლორიტული სახეები, რომლებიც წარმართავს ხალხის გლოვისა და ლოცვის ქმედებას. მლოცველი ქალის „ნანასა“ და მლოცველი მამაკაცის პაოტიკურ დეკლამაციურ შემახილუმს არქაული დრამატისმის სუსტი შეაქვთ სავნდო პანორამის ამაღლებულ ატმოსფეროში. გლოვა-ვედრების ამ მრავალხატოვან სურათს უკიდურესად ამბაფრებს სვანური ფერხულიდან „ო საბრელა“ ადმოცემული მლოცველის ომხიანი სიმღერა, რომელიც ვუნდისა და მოცეკვავეების მონაწილეობით სრულდება და მოასწავებს გარდატეხსაც; იგი ამზადებს სახალხო დრამის უშთაფრეს მომენტს — მონუმენტურ საგუნდო სცენა-„ლაშქრულს“, სადაც მიელი ძალით იფთოქებს ქართველი ხალხის პატრიოტული ტემპერამენტი,

მისი საბრძოლო ენერგია. პირველი მოქმედების ფინალში კი ხალხის პატრიოტული ამაღლებული ლირიკის სხვითაც განიშტაკლება. საგუნდო პარტიის მეტამორფოზები გრძელდება მესამე მოქმედებაში, რომელიც სახალხო ზეიმის სურათით იწყება. კომპოზიტორი ხალხის გამარჯვების დღესასწაულს, სხვათა შორის, მეგრული „არიასა“ და გურული „ოდოისა“ მგზნებარე მეძახილებით გამოხატავს. აქვე აღსანიშნავია კიდევ ერთი ტრანსფორმაცია — შესანიშნავი ქორალი, საიდანაც ოპერის საგუნდო ფინალი განვითარდება.

სახალხო დრამაში თავიდანვე ნართულია კიდევ ერთი პერსონაჟი — უხუცესი შერგილი, რომელიც ოპერაში წარმოდგენილია, როგორც ხალხის სულიერი მესვეური, ერის თავაკაცი. იგი ყოველთვის ჩნდება საბედისწერი სიტუაციებში და თავისი გავლენიანი „სიტყვით“ სწორ გეზს აძლევს მოვლენათა მსვლელობას. მისი მუსიკალური სახე უწარდლებას იპყრობს სიმტკიცით, თავდაჭერილობით, ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის ის მკვეთრი რიტმული კონტრასტი, შერგილის საგანგებოდ შენელებულ, მაგრამ მღელვარე თხრობას რელიეფურად რომ გამოჰყოფს სახალხო დრამის დინამიკური ატმოსფეროდან. შერგილი სხვა მხრივაც აღსანიშნავია — ქართულ საოპერო მუსიკაში არ მოგვეპოვება ბანისათვის დაწერილი ესოდენ აქტიური პარტია. ამით რ. ლალიძემ გაამდიდრა ქართველი მომღერალი ბანების ეროვნული საოპერო რეპერტუარი.

ამრიგად, სახალხო დრამა წარმოდგენილია მოწინააღმდეგე ეპიკურ-გმირული სახეებით, რომლებიც განვითარებს პროცესში მკვეთრ მეტამორფოზებს განიცდიან და გამოხატავენ ხალხის ცხოვრების სხვადასხვა, თუმცა ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებულ ეტაპებს: გლოვა-ბრძოლა-გამარჯვება-ამაღლება. საგუნდო პარტიკურაში შემოქმედებითად გარდაქმნილია ქართული ხალხური სიმღერის სხვადასხვა ვარი. მასში ჩაქსოვილია რიტუალური თუ ლირიკული საგუნდო სიმღერებისათვის, ფერხებების, ლაშქრობისა და ამაღლებული ქორალებისათვის დამახასიათებელი თვისებები, რაც პოლიფონური ქსოვილის მრავალფეროვნებას წარმოქმნის და ბიძგს აძლევს საგუნდო პარტიის შეუწერებელ, დინამიკურ გარდაქმნებსაც. ყოველივე ამის გამო „ლელა“ მიეკუთვნება ქართული საგუნდო ოპერების მცირერიცხოვან, მაგრამ მრავალფეროვან რიგს, რომელიც დღევანდლამდე წარმოდგენილი იყო ზ. ფალიაშვილის, შ. მშველიძის, ო. თაქათაშვილის ნაწარმოებებით. ოპერა „ლელაში“ რ. ლალიძემ მოგვცა როგორც ქართული ხალხური საგუნდო მუსიკის, ისე ეროვნული საოპერო ტრადიციების შემოქმედებითი გადასარების საკუთარი მაგალითი.

და მინც ოპერა „ლელას“ მამოძრავებელ ძერს წარმოადგენს სატრფიალო დრამა, სწო-



რედ ამ სფეროში ყალიბდება მთავარ გმირთა — ლელა, ბერდო, გელა — რომანტიკული სახეები, ინტენსიურად მიმდინარეობს მათი მელღვარე ურთიერთობა. აქ მივლინას სისავსებე გამოვლინდა ძალაზე არტისტული ლაღიძისეული კანტილენა, შეუჩერებლად რომ მივლინდება და მხურვალეობით მსგავლავს ოპერის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს. სატრფიალო დრამას რ. ლაღიძე ანვითარებს ძალაზე მღერად საოპერო ფორმებში — რეჩიტატივები, არიები, დუეტები — რომლებშიც ხასიათების გამოქვეყნება მიღწეულია სულ რამდენიმე პლასტიკური შტრიხებით, ეს ხატავალი მელიოდური სახეები გვიხიბლავენ ლირიკული განცდის მრავალფეროვნებით, ემოციურობით, აღვზნებადი ბუნებით.

შეტყველი და ფერადოვანი სატრფიალო დრამის გამომხატველი მუსიკალური ენა, იგი წარმოადგენს ქართული სოფლური და ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ინტონაციური მარცვლების ორგანულ შენადნობს და გამსჭვალულია ლაღიძისეული ინდივიდუალობით. ამ თვისებებითაა აღბეჭდილი ის მელღვარე ლირიკული კანტილენები, რომლებსაც კომპოზიტორი მთავარ გმირთა (ლელა, ბერდო, გელა) დამახასიათებლად იყენებს. ამ წამყვან მუსიკალურ სახეებს შორის ერთგვარი ნათესაობაც შეიმჩნევა, რაც აიხსნება არა მარტო გმირთა გარომბანტულების ტენდენციით, არამედ მელიოდური აზროვნების საერთო სტრუქტურული და ლექსიკური საფუძვლებითაც. მიუხედავად ამისა, კომპოზიტორმა მაინც მიაღწია მხატვრულ სახეთა ინდივიდუალობასაც, რაც შემდეგანარად განხორციელდა — რ. ლაღიძე თავიდანვე გამოჰყოფს და თანდათან ამბაფრებს იმ ემოციურ საწყისს, რომელიც ყველაზე უფრო დამახასიათებელია ამა თუ იმ პერსონაჟის სულისკვეთებისათვის. სწორედ ეს საწყისები ამჟღავნებენ გმირთა ხასიათობრივ თავისებურებებს და მრავალფეროვნებით მსგავლავენ სატრფიალო დრამის ლირიკულ პათოსსაც. კომპოზიტორმა ეს საწყისები გამოხატა შესატყვისი ინტონაციური საკვებებით, რომლებიც გზადგავს, სიტუაციის შემახამისად, ჩნდებიან ოპერის როგორც ვოკალურ, ისე საორკესტრო პარტატურაში. ამათგან ყველაზე უფრო გამოკვეთილი და მელიოდურად ჩამოყალიბებულია ის ხატოვანი ლიტოტივი, ლელას მუსიკალურ სახეს რომ უკავშირდება და ნაწარმოებში მრავალჯერს გაივლავებს, როგორც ზნეობრივი სიწმინდისა და უმანკობის გამომხატველი ხატება. ლეიტმომირის ფუნქციას იძენს ქალთა უნაზუსი გუნდიც, რომელიც წარმოქმნის ლელას პარტიის თავისებურ პრელუდიას და მის ყოველ გამოჩენას მოასწავებს სცენაზე. ამასთან ერთად, ლელას პირველი გამოსვლა რ. ლაღიძემ აღნიშნა ელიონის სოლოითიც, რომლის გარემოებრივ პანგები ქალთა გუნდიდან ამოზარდა და შეუნაცვლა ბერდოს მხურვალე რეჩიტატივებს. ყოველივე ამან ლელას გაიდვალების ტენდენცია წარმოშვა. თვით ლელა კდემამოსილ დრამის ამჟღავნებს

რეჩიტატივებში, განსაკუთრებით კი დუეტებში რომლებშიც ყალიბდება და ვითარდება სატრფიალო დრამა. ასეთია დუეტი ბერდოსთან (პირველი მოქმედება), შემდეგ ელასთან (მეორე და მესამე მოქმედებაში), სადაც ლელა წარმოდგენილია მთელი თავისი მომხიბველობით. მაგრამ რ. ლაღიძე არ დასჯრდა მხოლოდ ქალური საწყისის გამოვლინებას. მისთვის ლელა თავდაპირველად გმირია, პიროვნებაა. მისი სახით ოპერაში განზოგადებულია იმ ქართველ ქალთა ისტორიული ტიპები, მსგავსებლად რომ შეეჭრნენ სამშობლის და თავგანწირვით მოიპოვეს სანაშადისო დიდება. სწორედ ასეთ ასოციაციას აღძრავს ლელას ერთადერთი არია პირველი მოქმედების ფინალში, რომელიც ვიკაჟობის სინატიფითა და სინადავით, დაუკვებელი პატრიოტული განცდით, გამძაფრებული ეროვნული პიროვნობაც. აკაკის ლექსით შთაგონებული ეს მაღალპოეტური ჰიმნი ერთსულოვან პატრიოტულ მელღვარებას იწვევს სცენაზე, მსმენელთა დარბაზშიც. ამ არიით რ. ლაღიძემ შექმნა ქალთა პერსონაჟის პერსონაჟის შესანიშნავი ნიმუში, რაც ნამდვილი მონაშაგია ქართული საოპერო მუსიკისათვის.

ყველაზე მრავალმხრივად ოპერაში წარმოდგენილია ქართველთა წინამძღოლი ბერდო. მისი სახე გამსჭვალულია ლირიკულ-გმირული თვისებით, დრამატუზმითაც. დრამატული მელღვარება, რომლითაც შეფერადებულია ბერდოს პირველივე რეჩიტატივი, თანდათან ამბაფრებს სატრფიალო დრამის პერსონაჟებს. იგი დროდადრო მისისხანების ელფერს აძლევს ბერდოს ვნებათა ელვას, მის სევდასა და ვაკუუმს, პატრიოტულ შემართებასაც. ეს წარმოქმნის ბერდოს წინააღმდეგობრივ ხასიათს, რაც ეს მისი მომხიბველობას სრულიადაც არ გამოირიკვას.

ბერდო ოპერის ცენტრალური ფიგურა. პირველ მოქმედებაში იგი აძლევს სტიმულს ოპერის მამოძრავებელ საწყისების განვითარებას და ნაირგვაროვანი სიტუაციების მათგანწინებელ ძალად გვევლინება, მასზე მტკიცელებს, ერთი მხრივ, დუეტი ელასთან, მელოდიკი შერჯილთან, შესიტყვება ასისტუვებით; ბერდო პატრიოტული სცენა-„ლაშქრულის“ სულისჩამდგმელიც. მეორე მხრივ, მისი რომანტიკული ტემპერამენტი სხვადასხვაგვარად მჟღავნდება რეჩიტატივებსა და არიებში, რომლებშიც რ. ლაღიძემ ჩაასქავა მთელი თავისი მელიოდური ნიჭი. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბერდოს უაღრესად მელიოდური ბუნების არია-ლამენტო მესამე მოქმედებაში, სადაც ფართო გასაქანი ეძლევა მის ინტიმურ განცდებს, იმ სატივ ლირიკულ თრთოლებებს, მრისხანების ნიღაბი რომ ახადეს გმირს და ჩაგახედეს მისი სულის უფაქიზეს სიღრმეებში. ეს არია თავისი ტრაგიკული სუნთქვით ერთგვარ ასოციაციას აღძრავს მაღალხმა სინაღვანელებულ „თავო



ჩემოსთან“. საგულისხმოა, რომ ბერდოს არია უმ-  
აღვე გასცდა საოპორო თეატრის კვლევებს და უკ-  
ვე მრავალჯერ ამბოვანდა საკონცერტო ესტრადა-  
ზედაც. მაგრამ არია-ლაშენტოს ფონზე კიდევ  
უფრო მკვეთრად ვლინდება გმირის გაორებული  
ბუნება, განცდათა უკიდურესი გადახრები. მართ-  
ლაც, სატრაფილო დრამის კონფლიქტურ სცენა-  
ში ბერდო სრულიად საწინააღმდეგო თვისებებს  
ამჟღავნებს და ამით უკიდურესად ამყავებს გმირ-  
თა შეპირისპირების საბედისწერო მომენტს. ბერ-  
დოს ეგზალტირებული დეკლამაციური შეძახილე-  
ბა გამომხატულია მუდღერამატული აფექტაციით,  
რითაც იგი ერთგვარ ასოციაციებს აღძრავს ვე-  
რისტული ოპერების გმირებთან.

ამ სიახლოვეზე ისედაც მიგვანიშნებს ბერდოს  
მგრძნობიარე და იმპულსური ბუნება. აქედან გა-  
მომდინარე „ლელა“ ვერისტული ერთგული ოპე-  
რის ნიშნებსაც ამჟღავნებს.

ოპერაში სულ სხვაგვარადაა წარმოდგენილი  
გელა — რომაელთა მხედართმთავარი, თუცა  
ისიც რომანტიკული პიროვნებაა, მაგრამ მისთვის  
უცხოა გაორება და აღვზნებადობა. იგი ღირიკო-  
სია, შეპერობილია სვედითა და გულისტკივილით.  
ერთი შესვლით, აქ აწვარა შეუსაბამოსთან  
გვაქვს საქმე, რადგან ამ პერსონაჟს არ უნდა ახა-  
სიათებდეს რომანტიკა, ღირიკა, სიფაქიზე. იგი  
ხომ კონდოტიერია, მტარავალი, მილალატეცაა  
რომაელთა მხედართმთავარი კი ასე სულაც არ  
არის დანახული და წარმოსახული ოპერაში. პი-  
რიქით, აქ სრულიად ნიველირებულია მისი პო-  
ლიტიკური როლი, ქართველი ხალხის წინაშე ჩა-  
დენილი დანაშაულიც.

მაგრამ ნაწარმოებში ესოდენ დიდი კომპრომი-  
სი შეგნებულადაა დაშვებული იმ ახალი თემატურ-  
ი არხის გახსნის მიზნით, რომელიც ოპერაში სა-  
ხალხო დრამის კიდევ ერთ მხარეს წარმოაჩენდა,  
და შესამჩნევად გაავართოვებდა პატრიოტული  
იდეის გამომხატველ მოტივებს. ამის გამო, ოპე-  
რის ავტორებმა წინა პლანზე წამოსწიეს გელას  
ცხოვრების ის ხაზი, რომლის სათავეც ჩაკარგუ-  
ლია საქართველოს მრისხანე ისტორიაში, გამოააშ-  
კარავს მისი ბიოგრაფიის ის საბედისწერო მომენ-  
ტი, რომელიც გამოხატავს ქართველი ხალხის პო-  
ლიტიკური ბედუკუდმართობის უძიმეს შედეგს.  
ასე განჩნდა ოპერაში ერთგული ტრაგედიის კი-  
დევე ერთი სიმბოლო — მალუქი, რომლის ნამდ-  
ვილი, ისტორიულად უტყუარი სახე სულ სხვა  
დროს, გაცილებით უფრო გვიანდელ ეპოქაში ჩა-  
მოყალიბდა. ამდენად გელა პროტოტიპია მისი.

ოპერაში რომაელთა მხედართმთავარი სწორედ  
ამ კუთხიდანაა დანახული და წარმოდგენილი. ას-  
ეთმა ხედვამ წარმოიშვა მისი მგზნებარე, მაგრამ  
ელეგური მუსიკალური სახე. გმირის ცხოვრება  
სწორედ ამ ემოციური საწყისის ჩამუქება-გაბაყე-  
ვის, მისი მრავალნაირი გამოვლინების ნიშნით  
ვითარდება. ელეგური პათოსის გამო მისი პარ-  
ტია ყველაზე უფრო მეტადაა გამსჭვალული ქალა-

ქური მუსიკალური ფოლკლორიდან მომდინარე  
სვედიანი ინტიმობით. ამის მაგალითებშია გელა-  
ლას მონოლოგი, ლელას ლეიტმოტივიდან ამოხრ-  
დილი სიმღერა-მოგონება გაყენებული სითბოთი  
და სიფაქიზით, აგრეთვე ის ფერსაქსე დუეტები,  
მღელვარედ რომ ამჟღავნებენ გმირთა განცდების  
რომანტიკულ წიაღსვლებს, და ბოლოს, ფაქიზი  
ელეგურიზობითაა აღბეჭდილი გელას პატრიოტუ-  
ლი აღსარებაც წარმოთქმული შობელი ხალხის  
წინაშე.

ბერდოსაგან განსხვავებით, გელას სამოქმედო  
ასპარეზი უფრო შეზღუდულია — მისი ცხოვრე-  
ბა ვითარდება მხოლოდ სატრაფილო დრამის გარ-  
ემოცივაში, ამან ფართო გასაქანი მისცა მხატ-  
ვრული სახის ღირიკაჟის, რაც განსაკუთრებით  
მკვეთრად ჩანს გმირთა შეპირისპირების მომენტ-  
ში, ბერდოს ექსპრესიული პათეტიკის ფონზე. სა-  
ერთოდაც, სატრაფილო დრამის კონფლიქტური  
სცენა სხვა მხრივაც აღსანიშნავია — იგი თავს უკუ-  
რის და ანუზავადებს ოპერის წამყვან მელიდიურ  
სახეებს, მის ლეიტმოტივებს. სწორედ აქედან ამო-  
იხრდება ამაღლებული ღირიკის სხივი, ნათელი  
რომ მოჰყვანს ლელასა და გელას ტრაგიკული  
სიყვარულის ამბავს ოპერის ფინალში.

რ. ლალიძე რომ კარგად გრძნობს და იცნობს  
ვოკალური მეტყველების რთულ სპექციფიკას, ყვე-  
ლასთვის კარგადაა ცნობილი. ესაა კომპოზიტო-  
რის მშობლიური სტიქია, რაც არაერთხელ დამტ-  
კიციებულა მის სასიმღერო შემოქმედებით. ოპე-  
რის პარტიტურაც გამსჭვალულია სასიმღერო გან-  
რის თვისებებით, რომელთა შორის უმთავრესია  
ის ბუნებრივი ლაკონიზმი, საიმპრო ფორმებს  
განსაკუთრებულ სისხარტეში რომ მიახლოება და უშუ-  
ალობა შესძინა ოპერის წამყვან მელიდიურ სახე-  
ებს. სიმღერიდანვე ამოხარდა ის ცოცხალი ინტო-  
ნაციური ლექსიკა, რომელიც რ. ლალიძის ოპერას,  
მის ღრმად ერთგულ მუსიკალურ ენას მხურვალე-  
ლებს ანიჭებს, მისაწვდომობით გამოარჩევს და  
გასაგებებს ხდის ყველასათვის. სასიმღერო საწყის-  
სითვე გამსჭვალულია ოპერის საორკესტრო პა-  
ლიტრა, რომელიც მღერავს იგი კონკრეტულ დრა-  
მატურგიულსა და მხატვრულ ფუნქციას აკისრებს.  
ამით რ. ლალიძე ამრავალფეროვნებს ოპერის ვო-  
კალურ ფორმებას.

ერთი სიტყვით, ოპერა „ლელას“ მუსიკალური  
სტილი აღმოცენებულია სასიმღერო განრიდან,  
რაც სრულიად არ ამცირებს ნაწარმოების ღირ-  
სებას. ამით კომპოზიტორს ამოუღან არ გაუადგი-  
ლებია: პირიქით, იგი გარკვეული სიროულეების  
წინაშე აღმოჩნდა: მას სასიმღერო განრის სტილის-  
ტური საწყისები უნდა გადაეხარდა საოპერო ინ-  
ტონირების სფეროში. ამას მოითხოვდნენ ვოკა-  
ლური მეტყველების საოპერო ფორმები. კომპოზი-





ტორმა ეს პროცესი სინთეზირების გზით წარმართა და ერთმანეთს შეუსაგა სასიძლურად და საოპერო ფორმების გამომსახველობითი საშუალებები. ყოველივე ამან განსაზღვრა ოპერა „ლეღას“ ინტონაციური სტრუქტურის თავისებურებანი და შემოქმედება მოახდინა ვიკალურ სტილზედაც, რომელმაც ორმაგი ბუნება შეიძინა და წარმოქმნა სიმღერა-არისა თუ სიმღერა-რეიტატივის ტრევიდი ფორმები. მთავარი კი ისაა, რომ ამ ფორმებმა ხელი შეუწვეეს საოპერო სახეებისა და სიტუაციების ჩამოყალიბებას, განვითარებას, გამაფარებას, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ კომპოზიტორმა დიდი წარმატებით გადაჭრა მის წინაშე დასმული ამოცანები.

აქვე აღენიშნავ ოპერის მუსიკალური ენის კიდევ ერთ თვისებას — იგი ბრტყიკური და მოძრაია, რაც გამოწვეულია არა მარტო ნაირგვაროვანი რიტმული იმპულსებით, არამედ სწორი და ორიგინალური მღვდულაციური წიაღსვლებითაც, რაც მრავალფეროვნებით მსკვლავს ოპერის პარამონულ პალიტრას. აქედანვე მომდინარეობს ის შინაგანი დინამიკა, რომელმაც იხსნა კომპოზიტორი იმ მიმზე და მომაკვდინებელი სენისაგან, სტატისტიკას რომ ვუწოდებთ და რომელიც სწორად ახალი საოპერო სპექტაკლების უღვეურების მიზეზია.

ამრიგად, რ. ლაღიძის ოპერა „ლეღა“ მიეკუთვნება კანტილენური რომანტიკული ოპერების რიგს, რომელთა რაოდენობა ქართულ მუსიკაში, მრავალი ცდის მიუხედავად, მეტისმეტად მცირეა. არადა, თვით ცხოვრება სიტყვიერს ამ სტილის ოპერების განსაკუთრებულ სიციფილესუნარიანობას, რაც გამოწვეულია მათი თვისებებით — მელიოდირობა, რომანტიკული ვენებათა ლეღვა, სითბო, სიწრფელე, მხურვალება. ქართული რომანტიკული ოპერის მწვერვალია ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, სადაც ჩამოყალიბდა ამ საოპერო სტილის მაღალმხატვრული ეროვნული ტრადიცია. რ. ლაღიძე ამ დიდი ტრადიციის მიმდევარია და გამგრძელებელი. ეს ამაღლებს მის დაღმასურებას ეროვნული საოპერო თეატრის წინაშე.

\*\*\*

ოპერა „ლეღა“ თავიდანვე დიდი ინტერესით მიიღეს თბილისის საოპერო თეატრში, სადაც ყველაფერი იღონეს ამ სპექტაკლის წარმატებისათვის. მართლაც, თეატრის მიერმა კოლექტივმა სამაგალითო სერიოზულობა გამოიჩინა და დიდი მონდომებით, გატაცებით იმუშავა დადგამაზე. ამით რ. ლაღიძის ოპერამ გარდატეხა მოახდინა თეატრის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, რომლის აქტიურობა, გადატანილი ტრავმის შედეგად, საგრძნობლად იყო მიღებული. შემოქმედებითი ძალების ერთობლივმა ამოქმედებამ დიაბეტურულად შესცვალა სურათი და დასი ფსიქოლოგიური ჩიხიდანაც გამოიყვანა. რა თქმა უნდა, ამ ინერციის დაკარგვა გამოუსწორებელი დანაშაული იქნება,

მით უფრო მაშინ, როცა მივიღეთ ესოდენ მნიშვნელოვანი შედეგი — შეიქმნა გააზრებული, ერთგული განიხებელი და ცოცხალი წარმოდგენა, რომელიც მკვეთრად გამოიყოფა მიმდინარე რეპერტუარიდან თავისი მუსიკალურ-სცენური ინტეგრირაციით, სამემსრულებელი დინამიკა. მთავარი კი ისაა, რომ სპექტაკლმა მიიღო ეროვნული სახე, რაც იშვიათად ვლინდება ჩვენს საოპერო სცენაზე.

სპექტაკლის ბედი გადაწყვიტა რეჟისორი გიორგი ჟორდანიას, დირიჟორ გივი ახშიდვარაშვილისა და მხატვარ გიორგი გუნიას ერთობლივმა ნაშეშევარმა, რომელშიც გაბოკვეთა წარმოდგენის ფორმა, სტილი და მასშტაბი. სპექტაკლის დადგამაში თავისი წვლილი შეიტანა დირიჟორმა გახტანგ ფალიაშვილმა, რომელიც ოპერა „ლეღას“ თავს დასტრიალებდა ჯერ კიდევ მისი შექმნის დროს და სცენაზე განსახიერებს პირობებს. მის მხრებზე გადაიარა შავი სამუშაოს მთელმა სიმძიმემ. სპექტაკლის მოზადების მანიძლზე ფრიად სერიოზული და ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარეს თეატრის კონცერტმესტრებმა, მათ შორის შემანიშნავმა მუსიკოსმა ტ. დუნენკომ, რეჟისორის ასისტენტმა გ. ლოღუამ და სხვებმა.

სპექტაკლმა, სხვებთან ერთად, წარმატება მოუტანა თეატრალურ ასპარეზზე უკვე გამოცდილ მხატვარს გ. გუნიას, რომელიც პირველად მოვიდა საოპერო თეატრში და თავიდანვე აღუო ალდი მის სპეციფიკას. ხანგრძლივი და დაძაბული ძიების შემდეგ მან მიავინა სპექტაკლის გაფორმების საინტერესო გზას და შევეციყვანა კიდევ რ. ლაღიძის ოპერის მრავალხატვან სამყაროში.

სწორედ მხატვრულმა გაფორმებამ თავიდანვე დაამკვიდრა სცენაზე ეროვნული ატმოსფერო და შექმნა კიდევ ფართო ასპარეზი რ. ლაღიძის პარტიტურის სიციფილესათვის. გ. გუნაიამ კონკრეტული ამოცანების გადასაწყვეტად პირობითობის განუსაზღვრელი საშუალებები მოიშველია. ასეა აგებული ის აქტიური სცენური კონსტრუქცია, რომელიც ერთი მხრივ, წარმოქმნის სპექტაკლიკური-გმირულ სახეს — მონუმენტური ცხებ-ქალაქის სასეებით კონკრეტულ გამოსახულებას, ხოლო, მეორე მხრივ, არ აკონკრეტებს სცენაზე მიმდინარე მოქმედების ადგოლსა და დროს. ზოგადია და ლაპიდარული ამ ანტურაჟის გამომხატველი ფორმებიც — ცხებ-ქალაქი წარმოდგენილია სულ თონს კოპით, რომელთა მკაცრი სილუეტებიც სვანეთის არაბულ სინამდვილეზე მიგვიანშიშნენ და ერთმანეთს უკავშირდებიან კიბეებისა და ხიღების ჩახლართული სისტემით.

მოდრავია ეს რთული კომპლექსური კონსტრუქცია. მისი ბრუნვა-ტრიალი ცხებ-ქალაქის შეუვალ სამყაროს, მის მრავალწახანგოვან (თითქოს მთავორიან) რელიეფს სხვადასხვა რაკურსში წარმოვიდგენს, რაც არა მარტო ამრავალფეროვნებს სპექტაკლის ატმოსფეროს, არამედ, და რაც მთავარია, ფართო შესაძლებლობას ქმნის ნაირგვაროვანი სცენური სიტუაციების ორგანიზებისა და მ-

მზა

თი დინამიკური გარდაქმნებისათვის. ამდენად, კონსტრუქციამ სავსებით გაამართლა რეჟისორული შთანაფიქრიც. სამწუხაროა ოლონდ, რომ ამ დადგმაში მეტისმეტად პასიურია განათება, რომელიც ტექნიკური გაუმართაობის გამო უსასურია და სპექტაკლში არ იძლევა არავითარ შედეგს. ამან თავისი დალი დაამწინა სპექტაკლის კოლორიტს, განსაკუთრებით კი გუნდის ისედაც ზოგად სამოსელს, რომელშიც საგრძობლად შენელდა ფერთა შინაგანი მოძრაობა. ამან თავისი გავლენა მოახდინა მხატვრული გაფორმების ემოციურ მხარეზე: მონოტონურობის იერი მისცა პირველსა და მესამე მოქმედებას. ამის საპირისპიროდ ამიტომვე გაშიშვლდა რომაელთა „ვაკხანალების“

სცენა (მეორე მოქმედება), რომელშიც ფერთა მხიარული გამა თვალს გვერის მძაფრი სიჭრელითა და სიცივით. არადა, მხატვრის მიერ საგულდაგულოდ შესრულებული ესკიზები სრულიად სხვა სურათს ქმნიდნენ. იქ მხატვრული გაფორმების პირითადი ტონალობა გამსჭვალული იყო მრავალფეროვანი და დინამიკური გრადაციებით, რომლებიც, ნეიტრალური განათების გამო ვერ ახმოვანდნენ სცენაზე და ვერ აამეტკველეს ის თბილი და ფერსაცხე კოლორიტი, რ. ლაღიძის მუსიკას რომ ახასიათებს. მაგრამ, ყოველივე ეს მაინც არ ანელებს სპექტაკლიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას, მის პოეტურ სუნთქვასა და ეროვნულ სულისკვეთებას.



პეტრო — კლადიმერ კანდელაკი.  
 მლოცველი — პეტრე თომბეკ.  
 სცენა I მოქმედების ფინალიდან.



სპექტაკლში ფრიად სერიოზული და საინტერესო ნამუშევრით წარსდგა გიჟი ჟორდანი, რომელიც უკვე კარგა ხანია მუშაობს საოპერო რეჟისურის სფეროში და თანდათან აშლამინებს, აღრმაებს თავის პროფესიულ ხედავასა და მიდგომას მუსიკალური თეატრის სპეციფიკური პრინციპებისადმი. გ. ჟორდანი ყოველთვის ცდილობს საკუთარი დამოკიდებულებით წარმოსახოს ამა თუ იმ პარტიტურის მხატვრული შთანაფიქრი. ამ რთული ამოცანის განხორციელების დროს იშველებს დრამატულ თეატრში მიღებულ გამოცდილებასაც. ამ გზით უპირისპირდება იგი საოპერო სცენაზე დამკვიდრებულ დოგმებსაც.

გ. ჟორდანიამ აშკარადაც ასეთი გზა აირჩია

და მიზნად დაისახა დინამიკური, პლასტიკური, პოეტური სპექტაკლის შექმნა, რის საფუძვლზეც რ. ლაღიძის მუსიკა იძლეოდა.

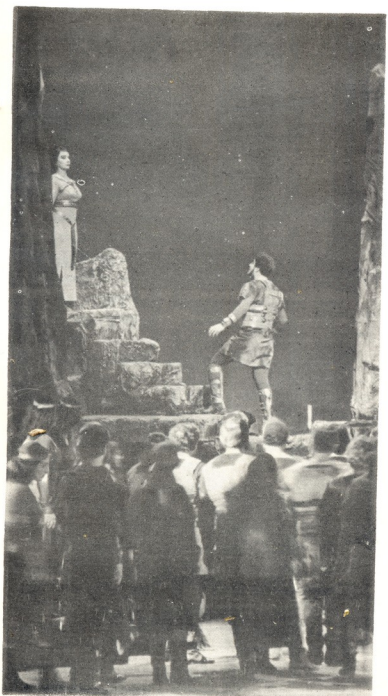
აღსანიშნავი სწორედ ისაა, რომ გ. ჟორდანიამ სპექტაკლის გასაღებს რ. ლაღიძის პარტიტურაში მიაგნო. აქ კბოვა მან ოპერა „ლელას“ რეჟისორული ინტერპრეტაციის ამოსავალი. მის შთანაფიქრის ბიძგი მისცა გ. გუნიას მიერ შემოთავაზებულმა დანადგარმაც, რომელიც სპექტაკლში მრავალმხრივად და რაციონალურადაა გათამაშებული. მთავარი კი ისაა, რომ კონსტრუქციის მრავალწახანგავანი რელიეფი ოპერის მიღერი მოტივების, მისი პერიპეტეების მხატვრული წარმოსახვის ამოცანას ემსახურება.

მართლაც, გ. ჟორდანიამ დანადგარის მთელი ტერიტორია ისეთიანად გამოიყენა, რომ სპექტაკლში თავიდანვე გაიმიჯნა ოპერის წამყვანი სფეროები — სახალხო და სატრფიალო დრამისა, სახალხო დრამის განვითარება მიმდინარეობს კონსტრუქციის ცენტრალურ მოედანზე, ხალხითაა დასახლებული მისი ამაღლებული კიდეები, ციხეკოშკებთან მისასვლელი კიბეებიც. სწორედ ამ ადგილებშია განლაგებული ჯგუფური კომპოზიციები, რომელთა ფორმა მკვეთრია და ცვალებადი. ასე ჩამოყალიბდა სპექტაკლში მასობრივი სცენების მოძრაობა და აქტიური სტრუქტურა, რომლის ნახაზი იცვლება ყოველი მომღვეწი საგუნდო სიმღერის შესაბამისად. მუსიკიდანვე მომდინარეობს მასობრივი სცენების რიტმი, რომელიც, ერთი მხრივ, არეგულირებს საგუნდო კომპოზიციების მოძრაობას, ხოლო, მეორე მხრივ, შინაგანი დასაბულობით მსჭვალავს მის გაქვევებულ, სტატიურ პოზებსაც. სამაგალითოდ გამოიყოფი მონუმენტურ საგუნდო სცენა „ლაშქურს“, ყურადღებას რომ იპყრობს საგანგებოდ გამაზივლებული რიტმული იმპულსებით, მკაცრად ორგანიზებული ენერჯითაც.

მასობრივი სცენების ინტენსიურმა სახეცვლამ და კომპოზიციების სწრაფმა ორგანიზებამ რთული ამოცანების წინაშე დააყენა თბილისის საოპერო თეატრის გუნდი. აშკარად იგი დიდ სამომავლო დატვირთვასთან ერთად პირნათლად ასრულებს აქტიურულ დაავლებებსაც, რითაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს სპექტაკლის გამომსახველობაში.

აქვე აღვნიშნავ საოპერო თეატრის მთავარი ქორმეისტრების გ. ბუზრიკიძისა და ა. დანელიანის სერიოზული მუშაობის შედეგს — საგუნდო ხმოვანების მრავალფეროვნებასა და მასშტაბურობას, განსაკუთრებით კი ხმათა კოლორიტულ შეწონასწორებას, რაც მიღწეულია ნიუანსების აქტიუზირებით. დიდი ხანია ჩვენი საოპერო თეატრის გუნდს არ გამოუმჯლავებია საშემსრულებლო ხელოვნების ეს მხარეები.

ყოველივე ამის ფონზე უკმარისობის გრძნობას იწვევს რომაელთა „ვაკანალიის“ სცენა ოპერის მეორე მოქმედებიდან, რომელიც გადატვირთულია





დღევანდელსავე ელემენტებით. იგი ამოვარდნილია სპექტაკლის საერთო ხასიათიდან ნატურალისტურად გამოშვებული ენებთა ლელვითაც, რაც არ პასუხობს კომპოზიტორის შთანაფიქრს. ყოველივე ეს უარყოფითად მოქმედებს წარმოდგენის ესთეტიკურ მხარეზე. ასევე გადასასინჯია საბალეტო სცენები, რომლებსაც ერთგული ქორეოგრაფიული ტრადიციების სტილიზაციის პრეტენზია აქვთ, რის საფუძველსაც არ იძლევა მუსიკა და არც სპექტაკლის გადაწყვეტილის რეალისტური სტილი. აქ ავგილი აქვს სხვა შეუსაბამობასაც — მეტისმეტად გამარტივებული ილუზიები სრულდება ზედმეტად იმპულსური მოძრაობებით, რაც არღვევს კოორდინაციას მოცეკვავეთა რიტმსა და პლასტიკას შორის. ამის გამო, მავალიად პირველ მოქმედებაში, ცეკვის პროცესი მექანიკური მოძრაობის შთაბეჭდილებას უფრო სტოვებს, ვიდრე რიტუალური ქმედებისა.

მაგრამ დავებრუნდეთ ისევ სპექტაკლის რეჟისორულ მხარეს და შევეჩვიოთ სატრფიალო დრამის სცენურ განსაზღვრებაზე. სახალხო დრამისაგან განსხვავებით იგი ძირითადად ავანსცენაზე გამოტანილი და ქმნის სპექტაკლის წინა პლანს. სახალხო და სატრფიალო სცენები ერთმანეთისაგან დამიჯნულია კონსტრუქციის ბრუნვებით, რომლის გარშემცემი დანადგარი მრავალნაირად იცვლის სახეს და ქმნის სცენური სივრცის ახალ-ახალ რაკურსებს. კონსტრუქციის მოძრაობის მომენტში, რაკურსების პანორამული ცვლის ფონზე, ჩნდებიან ოპერის გმირები, რომელთა ობიექტად შენალებული სვლა, თანაც საპირისპირო მიმართულებით, რიტმულ კონტრასტს უქმნის დანადგარის ტრიალის ტემპს, რაც მოქმედების დინამიზირებასთან ერთად, ვიზუალურ ეფექტსაც იძლევა. უკანა პლანზე კი ამ დროს გუნდის სხვადასხვაგვარი განაცხადებებიც მიმდინარეობს. უნდა ვაღიაროთ, რომ აქ საკმე გვაქვს არა მარტო საინტერესო, არამედ ხატოვან მიგნებასთან, რომელიც რეჟისორის გამოგონებლობაზე, მის ფანტაზიაზე მიგვანიშნებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია პირველი მოქმედების ფინალი — იგი მინუმენტურია, ემოციური, მრავალპლანოვანი, დინამიკურიც.

მაგრამ, ასეთ შემთხვევაშიც გასათვალისწინებელია საყოველთაოდ ცნობილი კუჭმარტიბა — აქ, ისევე როგორც ყველაგან და ყოველთვის, აუცილებელია ზომიერება! დასამალი როლია, კონსტრუქციის ხშირი ბრუნვები სცენური მოძრაობის გადატვირთვას იწვევს, რაც ღლის მაცურებელსა და შემსრულებელსაც. მთავარი კი ისაა, რომ ეს მიგნება, განმეორების გამო, თანდათან ჰჰარგავს ზემოქმედების უნარს.

სპექტაკლი ყურადღებას იპყრობს მრავალფეროვანი და მკვეთრი მიზანსცენებით, რომელთა წარმოსახვა უშაპერსად კონსტრუქციის საფუძვრებზე მიმდინარეობს. მართლაც, სპექტაკლში მაქსიმალურადაა გათამაშებული კიბების მთელი სისტემა, რაც ხელს უწყობს ნაირგვაროვანი სიტუ-

აციების ორგანიზებას, მიზანსცენების პლასტიკურსა და დინამიკურ სახეცვლას, მოქმედ პირების დახასიათებას და მათი ურთიერთობის განმარტუნებასაც. კიბეებითვე, სიმბოლურად, ხდება ოპერის იდეური მიტევიების, მისი გმირების დამიწვება და ამალღებაც. ემოციურობით, არტისტიზმით გამოირჩევიან სატრფიალო დრამის დღეებზე აგებული მიზანსცენები. ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მიგნება ღლდასა და ბერდოს მოულოდნელი შეპირისპირების მომენტე პირველი მოქმედების ფინალში...

მაგრამ, დასამალი არც ისაა, რომ ზოგჯერ კიბეების გათამაშების ხერხიც სტოვებს თვითმოხერით შთაბეჭდილებას, აქაც მეტი ზომიერებაა საჭირო. ასელა-ჩასვლა წინააღმდეგობებს უქმნი, ჩვენს მომღერლებსაც, განსაკუთრებით მეორე მოქმედებაში.

ჩემი აზრით, მეტი კონტროლია საჭირო გმირთა ენებთა ღლევის წარმოსახვის დროსაც: მაინც რატომ ეცემა მიწაზე ბერდო არა-ღამენტოს შესრულების დროს? გელაც მეტისმეტად ღიდახან და პათეტურად ენბრვის სიკვდილს, თუცა ეს სცენა თანდათან იხვეწება სპექტაკლში. ღლდას გულყრასაც აკლია დამაჯერებლობა... ეს მომენტები მელოდრამატულ იერს აძლევენ დაღვმას, რომელიც ყოველივე ამის მიუხედავად რეჟისორ გიზო ჟორდანიას გამარჯვებად მიმარჩია.

სპექტაკლის მუსიკალურ-სცენური გამომსახველობის ხარისხი, მისი პროფესიული ღონე ამაღელა მომღერალთა ანსამბლში, რაც ბედნიერი გამონაკლისია ჩვენი საოპერო თეატრისათვის. იშვიათად ვხედავთ ზოლვე ისეთ საოპერო წარმოდგენას, რომელიც თითოეული მონაწილე ანსამბლერებს სწორედ მისთვის განკუთვნილ როლს და ყოველმხრივ პასუხობს თავისი პერსონაჟის მოთხოვნილებებს. მით უფრო, რომ ამ სპექტაკლში თავი მოიყარს არა მარტო ვოკალური, არამედ მსახიობური ნიჭიერებით დაჯილდოებულმა შემსრულებლებმა. აბიტოკაც განმისჯვალა იგი სიცოცხლით, სიწყვლით. არტისტიზმითაც... აქ თითოეულმა თავიგებური მომხიბვლელობით გამოსახტა თავისი გმირის გულისთქმა.

მღელა ამირანაშვილის ხელოვნებას საფუძვლად უდებს მუსიკალური ტექსტის დეტალური შესწავლა-შემცნების პრინციპი, რანაც გამოუმუშავა მას მხატვრული სახის სკრუპულოზური დამუშავების ტექნიკა. ამ გზას მიჰყავს მომღერალი მუსიკალური და სცენური აზროვნების სიღრმეებისაკენ, რომელთა სინთეზირებას გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მისთვის. მართლაც, მ. ამირანაშვილი ყოველთვის მჭიდრო კონტაქტს ამყარებს ვოკალურსა და აქტიორულ ინტონირებას შორის, რაც განაპირობებს მისი შემოქმედების განმსაზღვრელ თვისებებს — მუსიკალურ-სცენური პლასტიკის კოორდინაციას, მხატვრული სახის პორტრეტულ სახეიერებას, გმირის არსებში მიმდინარე წიაღსულების წარმოსახვას მათი გამ-



დაფრება-გაფაქიზების მრავალნაირი გამოვლინებით. სწორედ ასეთია მისი ხელა, იგი გვიხილავს პოეტურობით, ლირიზმით, დრამატული ტემპურა-მენტითაც. მთავარი კი ისაა, რომ ამ სპექტაკლში მ. ამირანაშვილი თავისი არტისტული ბუნების სრულად ახალი მხარეები გამოავლინა. ეს გახლავთ პატრიოტული პეროიკა, აგრერიკად რომ ამბაფრებს და აღამაღლებს მთელი სპექტაკლის ხულისკვთვებას.

სახეცვლა ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებით ინდივიდუალობის ბუნებრივი გამოვლინებაა. ეს კი იმ უაღრესად გამახვილებული არტისტული ინტუიციის შედეგია, თავისთავად რომ აწყვეს გმირთა ხასიათობრივი თავისებურების ინტუიციულობას. ზ. ანჯაფარიძემ ამჯერდაც მიაგნო იმ პერსონაჟიერებულ ინტონაციას, რომელიც მხატვრული სახის შინაგანი არსიდან მომდინარეობს და მის ნაირგვაროვან გარდასახვებსაც აძლევს ბიძგს. ინტონაციური მეტყველების მაქსიმალური ხატოვანება და სიწყველე ბუნებრივობით მსჭვალავს ზ. ანჯაფარიძის სწორედ ამ დროით ცხოვრებას და შთანთქმავს კიდევ იმ უროთულეს პროცესებს, ერთმანეთთან ასე ორგანულად რომ აკავშირებენ სამომღერლო და სცენური ხელოვნების გამოხსახველობით პრინციპებს.

ოპერა „ლელაში“ ზ. ანჯაფარიძის მიერ პერსონაჟიერებული ვოკალურ-პოეტორული ინტონაცია გადაწყვეტ მნიშვნელობას იქნეს. იგი იმპულსურია, გამსჭვალულია დრამატული ექსპრესიისა და ლირიკული პათოსის მრავალნაირი ნიუანსით. მთავარი კი ისაა, რომ იგი მკვეთრად გამოიყოფა სპექტაკლის წართი ტონოლობიდან და სიმძაფრე შეაქვს სერიოზულდების მუსიკალურ-სცენურ ატმოსფეროში. ამდენად, ზ. ანჯაფარიძეწერა დამოკიდებული სპექტაკლის ძაბვა, მისი მაღალი ტემპერატურა, რითაც იგი ამხევილებს და ამწვავებს ოპერის პერიპეტეიებსა და სიტუაციებს.

ოპერა „ლელაში“ წარმატება მოუტანა ბერდოს პარტიის მეორე შემსრულებელს ვლადიმერ კანდელაკს, რომელმაც ამ სპექტაკლში ნამდვილი მეტამორფოზა განიცადა. საქმე იმაშია, რომ წლების მანძილზე მომღერლის შემოქმედებით ენერჯის ახშობდნენ შემავსებელი მუნრუკები, რის გამოც იგი ჩვენს საზოგადოების ყურადღების მიღმა რჩებოდა. ამჯერად კი ვ. კანდელაკი შემუდღველი ნიღბის გარეშე წარსდგა მსმენელთა წინაშე და გასაკანი მისცა თავის თავს. მან ამ სპექტაკლში ყურადღება მიიპყრო სცენურობით, განცდათა მღელვარებით, ძალდატანებელი სიმღერით. ყოველივე ამან მხატვრული სახის დამაჯერებლობა განაპირობა.

ოპერა „ლელაში“ ფართო ასპარეზზე გამოიყვანა და გზა დაულოვა ახალგაზრდა მომღერალს ჯემალ მდივანს. მან მხარი დაუმხენა საოპერო სცენის გამოჩენილ ოსტატებს და დიდად შეუწყობი ხელი სპექტაკლის წარმატებასაც. მსმენელმა,

ერთობადა მიიღო ეს ნიჭიერი, სერიოზული და მძაბივბელი ბუნების მომღერალი, რომელიც შემსრულებლის საოპერო თეატრის მომავალი ძალა დანახას. ჯ. მდივანი, სხვათა შორის, ერთ მეტად მიიშენელოვან თვისებებს აშეჯანებს—იგი აზროვნებს, ფიქრობს, რითაც აორგანიზებს თავის შემოქმედებით აქტიურობას და აუცილებელ ზღვარს უღებს ემოციური მხურვალეობასაც. ეს თვისებები ახალგაზრდა მომღერალს თანდათან შეიყვანენ მუსიკალური ხელოვნების სიღრმეებში და ხელს შეუწყობენ მის ინტენსიურ პროფესიულ ზრდასაც.

სპექტაკლის ეპიკურ პათოსს თავისი კვალი დაამჩნია შერგილის პარტიის შემსრულებელმა ირაკლი შუშანიამ, რომლის რიხიანი სიმღერა და არტისტული ქცევის იმპოზანტური მანერა მხატვრული სახის შინაგანი ძლიერებიდან მომდინარეობს. მომღერლის გარეგნული სიმკაცრიდან მხურვალეობა გამოხსვივის, რაც გმირის სასიასი აწინასწორებს და ქმნის თავდაპირველი მგზნებარების შთაბეჭდილებას.

თნგიზ მუშუგუდიანის შერგილი უფრო შეუვალა. მომღერალმა მკვეთრად გაუსვ: ხაზი თავისი გმირის ეპიკურ წარმომავლობას და მისი სულიერი მღელვარება საგანგებოდ გამოკვეთილი სიმკაცრის, ნებისყოფისა და სიღრმავისლის საფარქვეშ შენიღბა. ყოველივე ამან უფრო ასეკტური სახე მისცა ერის სულიერ ენსეუერს. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება ი. მუშუგუდიანის მეტყველების დიხვი ტონით, აუტკარებელი არტისტული კვევით. ამრიგად, მივიღო შერგილის სახის ორი მხატვრული ინტერპრეტაცია — ი. მუშუგუდიანის გმირის მოუწოდებს. ი. მუშუგუდიანის გმირი კი შეგონებს გზას ორგებს. ორივე შეხვედრაში საქმე გაქვებს პერსონაჟის შთამბეჭდავ განსახიერებასთან.

სპექტაკლის ტემბრულ პალიტრას კოლორიტული საღებავებით ამრავალფეროვნებენ მლოცველთა პერსონაჟის შემსრულებლები. ლიანა ლევდავილი-ტატიშვილის წინაშე დასმული სპეციფიკური ატმოსფერა — მას თავისი ხმა და სიმღერა უნდა შეეფერადებინა ხალხური საშემსრულებელ სტილისათვის დამახასიათებელი ნიუანსებით—წარმატებით გადაიჭრა, ამიტომაც, „ნანაში“ მოახერხა ყვევქტი. ორთული მოამიკანა წამოიჭრა პ. თომასის წინაშე, რომელმაც საოპერო სცენაზე შემოიტანა უფრო დრამატული თეატრის მეტყველებისათვის დამახასიათებელი დღელამაციური სტილი. ამას გარდაც მკვეთრია და შთამბეჭდავი მის მიერ წარმოსახული მოცეველი.

და ბოლოს, საგანგებოდ აღვნიშნავ სპექტაკლის მუსიკალურ მხარეს, რომლის დონე შექმნილია დირიჟორ გევი აზმაიფარაშვილის მიერ. იგი წარმოგვიდგა, როგორც შთაგონებული მხატვარი-ინტერპრეტატორი და მიაგნო ოპერა „ლელაში“ განმთავრებისათვის შესატყვის მასშტაბს, კოლორიტს, დინამიკას. შ. აზმაიფარაშვილმა სწორედ ამ საშუალებების ნაირგვაროვანი გამოვლინებით სპექ-

ტაკოში გამიჯნა ორი მუსიკალური პლანი — მონუმენტური, რომელიც სახალხო დრამას წარმოასახავს და კამერული, რომელიც სატრაგიკო დრამა ვითარდება. მთავარი კი ისაა, რომ მან ამ პლანების კოორდინაციით მუსიკალური გამომსახვევლობის მილიანობას და მრავალფეროვნებას მიალწია.

გ. აზმაიფარაშვილმა ფართო გასაქანი მისცა რ. ლალიძის მუსიკის კანტილენურ ბუნებას, მხურვალეობით გამსჭვალა მისი მელიოდური სახეები, გამახვილა რიტმული საწყისები. ყოველივე ამაში მას მხარი აუბა თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრმა, რომლის სმოვანება ამჯერად გამოირჩევა ინტონაციური სისუფთავით და თემატური მასალის სახოვანებით, რაც დაძაბული მუშაობის შედეგია. მაგრამ საორკესტრო ტემპების ბალანსირებას ზოგჯერ არღვევენ სასულე საკრავთა მოჭარბებული ფერები, რომელთა დაოკებითა და შერბილებით მეტაკალებდა მაინც გაწონასწორდება სპექტაკლის სმოვანების საერთო კოლორიტი. მაშინ კიდევ უფრო მკვეთრად ამტყველდება სიმებიანთა გამჭვირვალე ფაქტურა, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ოპერის ლირიკული საწყისების განვითარებაში. რა თქმა უნდა, ასეთი შედეგის მიღწევა მეტისმეტად ძნელია ჩვენი საოპერო თეატრის დღევანდელ პირობებში. მისი აკუსტიკური გარემოცვა ხომ სრულიად არ პასუხობს საოპერო ხელოვნების მოახოვნილებებს. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის მუსიკალური გამომსახველობა იძლევა შემოქმედების დიდ ეფექტს.

დაბოლოს, თხოვნით მივმართავ თბილისის საოპერო თეატრის მთელ კოლექტივს — არ დაკარგოს თავისი მონაპოვარი, არ შეანელოს ის დიდი შემოქმედებითი მღელვარება და ენთუზიაზმი, აგრერიგად რომ გამოსჭვიოდა სპექტაკლის დადგმის დროს და პრემიერის დღეებში. ოპერა „ლელა“ დადგამა პირვანდელი სახე უნდა შეინარჩუნოს. მეტიც — იგი თანდათან უფრო უნდა დაგვიწვით, დღითი დღე უნდა ავამაღლოთ მისი დონე და ხარისხი. ასეთი დამოკიდებულების გარეშე ფუჭია თეატრის ცხოვრება, სათუთა ყოველი სპექტაკლის ბედი.

რევაზ ლალიძის ოპერა „ლელა“ ქართული საოპერო ხელოვნების დიდი შენაძენია. ესოდენ მნიშვნელოვანი და ფრიად იშვიათი ფაქტი განუზომლად ზრდის თბილისის საოპერო თეატრის პასუხისმგებლობას ეროვნული კულტურის წინაშე.

დრამატული თეატრი „მეგობრობა“. ეს სახალგაზრდული შემოქმედებითი კოლექტივი ექსპერიმენტული სტუდიის სახით რვა წლის წინათ ჩამოყალიბდა სომხეთის სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან. მაგრამ მოკლე ხანში ისეთ წარმატებას მიალწია, რომ რესპუბლიკაშიც პპოვა აღიარება და მის ფარგლებს გარეთაც; თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელია ცნობილი რეჟისორი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი მ. კაკლანიანი. აწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი ამ ექსპერიმენტულ თეატრს და ფართო შემოქმედებით ასპარეზზე გამოიყვანა.

სტუმრებს მიესალმნენ საქართველოს თეატრალური ხელოვნების ცნობილი მოღვაწეები. საქართველოსა და უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ დ. ალექსიძემ თეატრს მიულოცა შემოქმედებითი წარმატება.

ერევნის დრამატულმა თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა ორი სპექტაკლი — შექსპირის

სცენა სპექტაკლიდან „სიყვარული და სიცოცხლე“.





# ერევის დრამატული თეატრი თბილისში



„რიჩარდ III“. რიჩარდი—  
ლ. ტუხუციანი.

„რიჩარდ მესამე“ და ე. ოტიანის „სიყვარული და სიცილი“.

პირველი სპექტაკლი დადგა და მხატვრულად გააფორმა პ. კაპლანიანმა, რეჟისორია ა. ოგანესიანი, მუსიკა ეკუთვნის ფ. არამიანს. შექსპირის ტრაგედიის გმირების სახის გამოკვეთა ღიღ შრომას მოითხოვდა და ერევნულეზმა თბილისელი მსახურებელი არა მარტო კარვად დადგმული სპექტაკლით გაახარეს, არამედ კარგი თამაშითაც. უდავოდ ქების ღირსნი არიან მსახიობები: ლ. ტუხუციანი, ა. პეტროსიანი, გ. მანუჩიანი, ა. არუთინიანი, ე. ვართანიანი, თ. მსრიანი და სხვები.

მეორე სპექტაკლი „სიყვარული და სიცილი“ თანამედროვე თეატრალური ხერხებით ინსცენირებული ძველი კომედიაა. როგორც ამ თეატრის თითქმის ყველა სპექტაკლი, ისიც პ. კაპლანიანის დადგმულია. ინსცენირების ავტორია გ. იაგვიანი, მხატვარი — ე. ვართანიანი, მუსიკა ეკუთვნით ე. ბაღდასარიანსა და გრ. ახინიანს, ცეკვები დადგა ვ. ბორისოვმა.

მართალია, პროგრამაში სპექტაკლს მუსიკალური კომედია ეწოდება, მაგრამ სიმღერებით, ცეკვებითა და მოქმედების განვითარებით იგი თანამედროვე მიუზიკლს უფრო

ჭვავს. სცენა წარმოადგენს დასავლეთის ტიპის ერთ-ერთი ქალაქის ქუჩას და მთელი მოქმედება უფრო სწორად, სიმღერები და ცეკვები ან ყავისფრად შეღებილი სახლების ფონზე მიმდინარეობს, ანდა ამავე სახლების ეზოში. თავისი ახალგაზრდული ტემპერამენტი და ენერჯია თეატრის კოლექტივის წარმომადგენლებმა სწორედ ამ სპექტაკლში გამოამჟღავნეს. ისინი ხალისიანად, გულწრფელად, ღიღი მონღოლებით თამაშობენ და სასურველ შედეგსაც აღწევენ, ხშირად იმასებრებენ მსახურებელთა ტაშს. სპექტაკლში საკმაოდ ბევრია კომიკური სიტუაციები და გონებაშახვილური დიალოგები; მუსიკა, ცეკვები და სიმღერები წარმოდგენას სანახაობრივადაც ძალიან საინტერესოს ხდის. სპექტაკლის წარმატებაში დიდი წვლილი შეიტანეს მსახიობებმა: ი. ღარიბიანმა, თ. მსრიანმა, ე. შახირიანმა, ტ. მხითარაიანმა, ე. ვართანიანმა, ა. ხანდკიანმა, რ. კოტანიჯიანმა, ო. ტერ-ოვანესიანმა და სხვებმა.

ერევის დრამატული თეატრის გასტროლები თბილისში კიდევ ერთი დადასტურება იყო ორი მეზობელი ხალხის მეგობრობისა.

# საუკუნის პიანისტი

„საშპსნის პიანისტი“ — ასე უწოდებენ სვიატოსლავ რისტერს მისი თანამედროვენი. ასე ლაკონურად გამოითქვა აზრი უდიდეს არტისტზე, რომელიც ათეული წლებია იპყრობს მსოფლიოს საკონცერტო ესტრადებს და მაგიურ შემოქმედებს ახლდენს მილიონებზე. ამ არად ორი სიტყვით ბევრი რამ ითქვა — ერთბაშად წაიხილა დროსა და სივრცის აღმნიშვნელი საზღვრები და გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტი მთელი ეპოქის კუთვნილებად გამოცხადდა. მუსიკოსთა შორის კი დამკვიდრდა „რისტერის ფენომენის“ ასეთივე ლაკონური მცნება, რომელიც მიგვანიშნებს თვისებათა იმ უნიკალურ კომპლექსზე, რისტერისეული ინდივიდუალობის განუმეორებელ არსს რომ განსაზღვრავს.

„რისტერის ფენომენის“ შესახებ მრავალი საყურადღებო აზრია გამოთქმული, ჩამოყალიბებულია მცენიერულად დასაბუთებული კონცეფციებიც, შექმნილია ვრცელი ლიტერატურა არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთაც. და მაინც თვით ყველაზე დამაჯერებელი თეორიული მოსაზრება მიახლოებით თუ გამოხატავს მის ყოვლისმომცველ არსს.

აღსანიშნავია მისი ხელოვნების ერთი განსაკუთრებული მხარე — შემოქმედებითი ინტელექტის ის წეშთაგონებული ქმედება, რომლის დროსაც ხილვადობას იქნს მგლერად მასივებში განფენილი მუსიკალური იდეა. სწორედ იდეათა ამოცნობისა და განსხეულების ღვთაებრივი უნარი ქმნის რისტერის ფენომენის ძირითად არსს, მისი უნივერსალური სტილისტური სისტემის ამოსავალსაც.

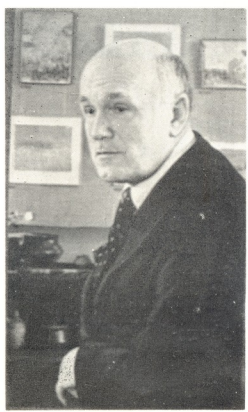
ამითვე აიხსნება ის სულიერი ნათესაობა, რომელსაც რისტერი ამყარებს წარსულისა და თანამედროვეობის ყველა უდიდეს კომპოზიტორთან, რაც ვლინდება იმ განსაკვირებელ გარდასახვებში, არტისტსა და ავტორს შორის ზღვარს რომ საბოთ, შლის მიჯნას ეპოქებს შორისაც... ამიტომაც, რომ რისტერის შემოქმედებაში აღორძინებას განიცდის საუკუნეთა მანძილზე შექმნილი უზარმაზარი მუსიკალური მემკვიდრეობა, არსებითად მთელი საფორტეპიანო მუსიკა, რომლის ვეებერთელა და მრავალხატოვანი რკალი გადაჭიმულია ბახიდან მოსტაკოვიჩამდე.

„როცა რისტერი უკრავს ბაზსა თუ პროკოფიევს, ბეთოვენსა თუ სკრიაბინს, შუბერტსა თუ დევიუსს, მსმენელს ყოველთვის ესახება ცოცხალი, მკვდრებით აღმდგარი კომპოზიტორი. იგი მთლიანად იძირება ავტორის უზარმაზარსა და თავისებურ სამყაროში... — თუქვამს პ. ნეიპაუსს.

დაიას, ისეთი განცდა გვეულებს, თითქოს რისტერს ხელთ უპყრია კომპოზიტორის სული, რომლის გაცოცხლებისათვის იგი მთელ თავის არსებას აწირავს. ასეთ „მსხვერპლს“ ითხოვს მგლერად მასივებში განფენილი მუსიკალური იდეის განსხეულების დიადი აქტი. ეს პროცესი იწვევს მასში ამოუწურავი ფსიქოფიზიკური ნერვიის მაქსიმალურ კონდენსირებას, ბიძეს აძლევს მის ეულკანურ ანთორქვევებსა და უნეტარეს ამოზომებსაც... ამ დროს რისტერი უკიდურესად ამწვავებს გამომსახველობით საშუალებებს — განუზომლად ზრდის მასშტაბებს, შეუწყვეტელი ანვითარებს ვეებერთელა დინამიკურ ამპლიტუდებს, უაღრესად ამძაფრებს რიტმს, ტემბრს, კოლორიტს, რომელთა გრადაციები უსასრულობამდე ვრცელდება... იგი ტრაგიკული ექსპრესიით მსჭვალავს გაშმაგებულ კონფლიქტებსაც... რათა ხილვადობა მინიჭოს რღუმალ ფიქრს, დიად აზრს, ამაღლებულ იდეას...

ახლანან სვიატოსლავ რისტერმა სამი კონცერტი გამართა ჩვენს დედაქალაქში, შესრულა ბეთოვენის სამი სონატა (№ 3, № 4 და № 32) და ბაგატელები. შემდეგ კი მივილინე თ. კავანთან ერთად დაუკრა ისევ ბეთოვენის სონატები...

სვიატოსლავ რისტერი.



ელენე ახვლედიანი და სეიატოსლავ რიხტერი  
გამოფენის გახსნის წინ.



## სეიატოსლავ რიხტერი — მხატვარი

ეკა პრივალოვა

ჩვენნი დედაქალაქისთვის დიდი ხანია ტრადიციად იქცა საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის ბინა-ატელიეში გამართული გამოფენები. ცალკეული მხატვრისა თუ მხატვართა ჯგუფის, გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატთა თუ ბავშვთა შემოქმედების მრავალ საინტერესო გამოფენას გაეცნო აქ საზოგადოებრიობა.

ამჯერად კი, მხატვრის კვირეულის დღეებში, ხელოვნების მოყვარულთა ერთგვარა სიურპრიზი ელოდათ — სეიატოსლავ რიხტერის ნამუშევართა ექსპოზიცია!

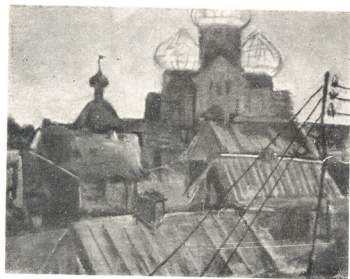
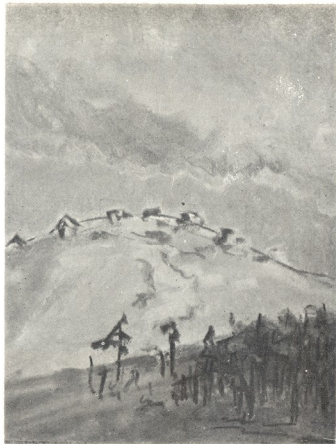
ძნელი წარმოსადგენია რიხტერი უმუსიკოდ, მუსიკის სამყაროს გარეშე. მაგრამ, აი, ყველანი ფაქტის წინაშე ვდგავართ: პასტელით, გუაშით, ფერადი ფანქრებით შესრულებული მცირე ზომის პეიზაჟები — ეს განწყობილებების, მოგონებებისა და ოცნებების ხორცშესხმაა, რაღაც ღრმასა და ფაქიზსე, სულთან მოახლოებულზე მინიმუმებაა.

ამ სურათ-„ჩანასახებებს“ შორის არც ერთი არ არის ნატურიდან დაწყვილი. ჩვენს წინაშე შთაბეჭდილებების, განცდათა და ოცნებათა დიდებული სერიაა — წარმოსახვით შექმნილი.

დიხს, რიხტერი მუსიკოსი და მხატვარია, მამინაც, როცა კლავიატურაზე აღმართული მისი ხე-

ლებიდან იღვრება ჯალდოსური ბეგრები — ხან ბობოქარი და მგზნებარე, ხანაც ნარნარი, დარბაზის სიღრმეებში რომ იჭრება და ათასობით მსმენელის გულს იპყრობს; იგი მხატვარია მამინაც, როცა სხივებად იშლება და თითებს შორის დნობას იწყებს რბილი პასტელი; ხოლო გუამი მისი ფუნჯის ქვეშ უკიდურესად მკვირიდება და ფართოდ, გაბედულად მოხაზავს ქალაქის პეიზაჟის სილუეტს. და თუ იქ, საკონცერტო დარბაზში, რიხტერი შეგვაგრძნობინებს „ყველაზე კარგ მუსიკას“ — „მოცარტის მათემატიკურ სიხუსტესა და მოუდრეკელობას“, „ბეთოვენისა და ბახის ღვთაებრივ ცეცხლოვანებას“, აქ, ატელიეს ამ მყულრო ინტიმურ გარემოში, ჩვენს წინაშე გულს ხსნის თვით მუსიკოსი-მხატვარი; გადმოიშლება მისი შინაგანი სამყაროს „ტონალური“ განწყობა, მისი შვგრძნებების, ემოციების, ხედვათა „შეფერილობა“. რასაც ამ ქმნილებებში ვხედავთ, იქნება ეს ქალაქის პეიზაჟი თუ პურის ყანაზე დაშობილი მთვარე, აღვიქვამთ არა როგორც ნახატსა და ფერწერას, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი მნიშვნელობით, არამედ როგორც მხატვრის სულში აქლერებულ მუსიკას. და ეს უკვე ბახი და მოცარტი როდია, ეს დასვენების წუთებს, სიმშვიდესა და სიწყნარეს, თავის განწყობილებებს მიმდობილი





მუსიკოსია. მართებულია უწოდა ელენე ახვლედიანმა ამ ნამუშევრებს „განტვირთვა“ რიტორიკის „ისვენებს“ და ძირითადად ისვენებს მუშაობის დროადრო კი მის ჩანახატებში ცხოვლად იგრძნობა ცოცხალ ნატურასთან შეხვედრის შთაბეჭდილება. ამგვარია თუნდაც ფურცლები ჩინური სერიიდან — ერთ ფურცელზე პეკინის ხალხმრავალი, ნმურიანი ქუჩა რომ არის გამოხატული, მეორეზე — ქარსა და წვიმაში მოფრიალე ქოლგები, ქოლგები... და ჰაერის სინოტივის შეგრძნება... მწვანეში ჩაფლული ორი ფიგურა („ჩანახატი“) და სხვა მრავალი გვაოცებს მოძრაობის უჩვეულოდ ზუსტად დაჭერით, მომენტის სიმძაფრით, ცხოველმყოფელობით. და თითქოს უკვე მიწყნარებული იმგზნებარე მუსიკის გამოძახილიაო, ეს სურათები მსუბუქადაა დაწერილი, ზოგჯერ მხოლოდ მონიშნულია და მით უფრო განგვაცდევინებს დასვენების შეგრძნებას უკიდურესი დაძაბულობის შემდეგ.

დასვენება, ამოსუნთქვა, შთაგონება — ეს ცნებები განუშორებლად თან გდევნენ ამ გასაოცარ გამოფენაზე და, რა თქმა უნდა, შემთხვევით როდი შექმნილა ისეთი ფურცლები, როგორიცაა „სირუმი“ — შორს, ცის დასალიერზე თეთრი ეკლესიის ბურუსით მოცული სილუეტით, ან სურათი „არავინაა“ — მწვანე, მყუდრო და რბილ გორაკებს შორის ობლად გაწოლილი მდინარით... მაშინაც კი, როცა წარწერა ნამუშევრის ქვეშ თითქოს მხოლოდ განსაზღვრავს „ადგილმდებარეობას“, უჩვეულო სიმყუდროვე და სირუმი მეფობს სურათში. ამგვარ განწყობილებას აღძრავს „ვე-

ვერტინო.  
ლაშე და სახურავები  
ჭარბუქი.  
მედი აგარაკი.  
უსახელო.  
ლეიტინის ქუჩის ეზო.

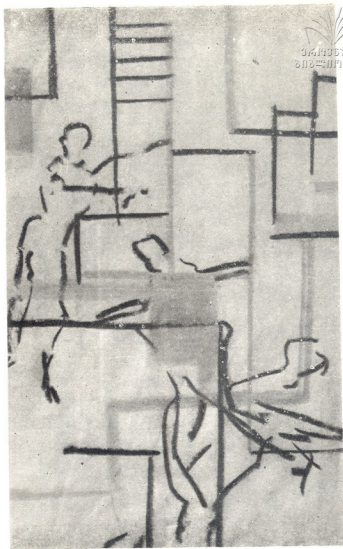
ლი“, „გარეუბანი“, „ლევიტანის ქუჩის ეზო“, „გერტინო“ და სხვ.

ბუნების მდგომარეობა, განწყობილება — სწორედ ეს განსაზღვრავს შესრულების ძალდაუტანებელ მანერას, ფუნჯის გაბედულ და ძლიერ მოქნევას სურათებში: „შემოღამება“, „ბრესტული მოტივი“ და სხვ. უფრო „დამუშავებული“ და ფერადონად გააზრებულია „ცისფერი დუნაი“, „შუალამე“ — კამკაშა ლურჯი ციხა და ჩამუქებული სახლების სილუეტებით, თეთრად მოციალე „ქარბუქი“...

ერთი შეხედვით, სრულიად უმნიშვნელო მოტივებია — ხელი ფანჯრიდან („დიდი ივანე“), „ჯართის გროვა“, ან თუნდაც ქარში მოქანავე ხეები, მაგრამ რაოდენ მიმზიდველი და მეტყველია, როგორი ოსტატობითაა შესრულებული და რაოდენ დიდია მათში განზოგადების ძალა... ცოცხალი, მგაფიო, გონებამახვილური სახელწოდებები ავსებენ ამ ნახატებს, სახს უსვამენ მათ არსს.

ეს მუსიკაა და, ამავე დროს, ჭეშმარიტად რიტმისეული შემართება, გაქანება, შემოქმედების სილაღე — სულ პატარა, სიუჟეტის მხრივ უმნიშვნელო ეტიუდში რომ ვლინდება. ავტორის უფაქიზეს, რაფინირებულ გემოვნებას ავლენენ ეს ქმნილებები.

ორ მუხას უხვად დაუკვილოვებია სვიატოსლავ რიტერი, რომლის ნამუშევრებზე სახვით ხელოვნებაში ვერ ვიტყვოდით, რომ ისინი თვითნასწავლი მხატვრის ნაყოფია. ეს არის ჭეშმარიტი ოსტატობით აღბეჭდილი შემოქმედება.



საქართველოს  
ხელოვნება



...სამი ახალგაზრდა კაცი დროდართო თავს ესხმის მოქალაქეებს, უწყალოდ სცემს, საგანგებოდ შეურაცხყოფს. ისინი არც ერთმანეთს ინდობენ, ამასთანავე, ვინც გარს ახვევიათ, მათსავით დაუნდობელნი ჩანან...

ვისი ცხოვრებაა აქ აღწერილი — ცივილიზაციამდელი, ბნელი და გაუნათლებელი ველურებისა? არა. პირიქით, ფილმში დემონსტრირებულია ხაზგასმით ცივილიზებული, თანამედროვე სწავლა-განათლების სტანდარტების მიხედვით სრულიად „განსწავლულ-განათლებული“, უაღრესად კომფორტაბელური ქალაქის ცხოვრება. იქნებ ამ ქალაქში ადგილი აქვს მკვეთრ წოდებრივ ან მატერიალურ-ქონებრივ უთანასწორობას და ესაა აგრესიულ განწყობილებათა და მოქმედებათა პირობა? არა, არც ამის მსგავსი ჩანს არაფერი. ბოლოს, იქნებ გაუპატორების სცენებით ისაა მინიშნებული, რომ რელიგიური და სხვა ცრურწმენების ძალით შედმეტად შეუწლდათ ქალ-ვაჟს შორის სექსუალური ურთიერთობანი, რაც ახალგაზრდობის ფსიქიკის გამრუდებისა და, აქედან, მათი აგრესიული განწყობილების მიზეზი გამხდარა? ესეც სასეგებით გამოირცხვლი ჩანს — ფილმში ხაზგასმულია სექსის სრული „თავისუფლება“, მასში აშკარად იგრძნობა გამარჯვებით დაგვირგვინებული „სექსუალური რევოლუციის“ ატმოსფერო.

საქმე უხეზა ამერიკელ რეჟისორ კუბრიკის ფილმს „მექანიკური ფორთხალი“. ასეთ ფილმებს, ჩვეულებრივ, „ძნელს“ უწოდებენ ხოლმე.

რას ნიშნავს „ძნელი ფილმი?“ ეს არის ფილმი, რომელშიაც ადამიანთა უკიდურესად შეჭირვებულ ყოფა ნაჩვენებია, თანაც ისე, რომ ძნელად გასაგებია თუ, სახელდობრ, რაში გამოიხატება ამ შეჭირვებულობისა და სიძნელის პირობა. მოკლედ, „ძნელს“ უწოდებენ ხოლმე ფილმს, რომელიც ადამიანთა ძნელ ყოფას ძნელად გასაგებად უჩვენებს.

ამგვარი ფილმების მიმართ უოქვაბით ხოლმე საყვედური — ცხოვრება ისედაც ძნელი და დამქანცველია, დროდადრო, მისგან დასვენებას ესაჭიროებთ; ხელოვნების, მით უფრო, კინოხელოვნების დანიშნულება ისაა, რომ სიძნელებით დაგვაგვიყოს ცხოვრება თავისი პრობლემებითა და სიმრუდებით და ამგვარად დაგვაცნოს. მან ან სრულიად არ უნდა დააყენოს პრობლემები და უბრალოდ სათვალავირო სანასაობა გვიჩვენოს, ანდა, თუ დააყენებს, იოლად გადასაწყვეტად უნდა მოგვჩვენოს და ამით ცხოვრების სიიოლის დამამშვიდებელი და „დამასვენებელი“ განცდა აღგვიძრასო.

„დასვენებელითა“ ეს საყვედური, ცხადია, უმართებულთა; ხელოვნება არაა „კურორტი“ და „დასასვენებელი სახლი“. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ საქმის ვითარება აქ მაინც თავისებურ განმარტებას მოითხოვს.

ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობა, მისი აღქმა, გარკვეული აზრით, მართლაც „ცხოვრებისაგან დასვენებას“ მოასწავებს; ოღონდ ეს სრულიად სხვა აზრით ითქმის, ვინემ შეზომისხეულად საყვედურშია ნაგულისხმევი.

ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას ჩვენ ამორთული ვართ რეალური საცხოვრებო კონტექსტიდან — მიკოლეუბლი გვაქვს ჩვენი ჩვეული ზრუნვები, არა ვწყვეტთ რეალური ცხოვრების პრობლემებსა და ამოცანებს, აღარ გვაცხსოვს, რომ, ვთქვათ, რაღაც საქმე გვექონდა მოსაგვარებელი, რაღაც უნდა გვემოგონა ა. შ. ჩვენ თითქმის მოწყვდიტ ცხოვრების რეალურ საწყაროს და სხვა, „შეთხზული“, „გამოიზილი“, ირეალური სამყაროს წინაშე დავდევით. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს სხვა,

## პატი

# „ქალი ვილიზ“

## უესსეპე

### ზურაბ კაკაბაძე

„შეთხზული“ სამყარო ისევ ადამიანური სამყაროა, სადაც ადამიანთა ცხოვრება „გათამაშებული“ ყველა თავისი არსებითი პრობლემითა და ამოცანით. ესაა ცხოვრება „შეთხზული“ სახით, ოღონდ იმგვარად, რომ მასში საგანგებოდ გამჟღავნებულია ჩვენი ცხოვრების ჭეშმარიტება.

ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას შეჩერებულია ცხოვრების რეალური „მშენებლობა“ — ამ აზრით, მართლაც „ვისვენებთ“ მისგან, ცხოვრებისგან; მაგრამ ამ „დასვენების“ აზრი ისაა, რომ ამასთან ვხედავთ წარმოსახულ ცხოვრებას, რომელიც ჩვენი რეალური ცხოვრების ჭეშმარიტებას გვიჩვენებს. ამ აზრით, ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობა ცხოვრებისად დასვენება კი არაა, არამედ მასში „ჩაღრმავება“. ხლო ცხოვრებაში „ჩაღრმავება“, ცხადია, მის არსებით სიძნელებებზე გვერდის ავლით ვერ მოხერხდება.

მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობა, მისი აღქმა, როგორც ცნობილია, ყოველთვის რაღაცნაირი სიხარულს გვეკვრის—როგორაა შესაძლებელი, რომ ადამიანის უკიდურესად შეჭირვებული, ძნელი ყოფის, ცხოვრების ხედავ სიხარულს გვევიოდეს?

საქმე ისაა, რომ სრულიად თავისებური ხასიათისაა სიხარული და სიამოვნება, რომელთაც ხელოვნების ნაწარმოები გვანიჭებს.

ხელოვნების ნაწარმოები, როცა იგი ანტიადამიანური ძალების მოჭრებას, ადამიანის შეჭირვებულ, ძნელ ყოფას გვიჩვენებს, ამასთან ამ ძალების მიმართ უარყოფით პოზიციას, ანუ საკუთრივ ადამიანურ პოზიციას იკავებს და ჩვენც აქვეთვეთ მოვწვიოდებს. ეს ხდება ხოლმე ამ იმგვარად, რომ ნაწარმოებში საკუთრივ ადამიანურ ძალთა მატარებელი გმირები ფიგურირებენ, იბრძობენ და, ვთქვათ, იმარჯვებენ, ანდა იმგვარად, რომ ნაწარმოებში ა. ანტიძალბებს; თუმცა კი მოქმედ პირობის სახით მაინცდამაინც არაფერს უპირისპირებს, მაგრამ განსაკუთრებული აქცენტით ამბილგებს, განსაკუთრებული სიცხადითა და სიმწვათით გვიჩვენებს და განგვაკლდეინებს მას „ანტიხასიათს“. და ამგვარ უარყოფელ პათოსში გამოამე-





დაწესებს და შთაგვაგონებს საკუთრივ ადამიანურ პოზიციასა და მოწოდებას. ხელოვნების ნაწარმოებთ ადრთული სიამოვნებაც ძირითადად სწორედ ამასთანაა დაკავშირებული — საკუთრივ ადამიანური, არსებითად ადამიანური პოზიციის, ადამიანური მოწოდების გამოხატულებასა და ათვისებასთან.

„მექანიკური ფორთოხლის“ მსგავსი ფილმების შესახებ ამბობენ ხოლმე პიროვნებათაგან: ესეც, არ თქმა უნდა, საყვდურად ვღირს. უდავოა, რომ პიროვნებათაგან დაუშვებელია მხატვრული ნაწარმოებისათვის.

როდის შეიძლება დაბრალდეს ნაწარმოებს პიროვნებათაგან? — მაშინ, როდესაც მიშველი სექსი, სექსუალური ურთიერთობის სცენები წარმოსახვითა ნატურალისტური სიხუსტითა და დაწერილობით, რაც მთავარია, იღვრე-აზრობრივი დატვირთვის გარეშე.

სექსის უკიდურესი გახედვაპირულება და გაღარიბება, მისი დაცლა ადამიანური შინაარსისაგან, სექსუალური ურთიერთობის ქცევა მოწვენილობისგან გაქცევის სასწრაფო თიღ და უშიგოდ მცდლობდა, ანდა „ძალაუფლებისაში ნეების“, ძალმომრებისა და ძალადობის მხეურთი თინის თავისებურ გამოვლინებად და სხვა და სხვ, ყოველივე ეს თანამედროვე დასავლეთის ერთ-ერთი მეტად მტკივნეული პრობლემაა, რომელიც უთუოდ იმსახურებს ხელოვნებაში გამოსახვას. ხოლო ამ პრობლემის გამოსახვა კინოხელოვნებაში გარკვეული ზომითა და სახით სექსუალური სცენების გერანზე გამოტანას მოიხობს.

მაგრამ საჩქე სწორედ ისაა, რომ სექსუალური სცენების გერანზე ჩვენებისა და ცუდი უნდა იყოს ეს გარკვეული ზომა და სახე; ხოლო, მე ვფიქრობ, ამ მხრივ დასავლეთის ბევრი სერიოზული რეჟისორი მართლაც იმსახურებს საყვდელს — მთ საუკუნული ფილმებში, რომლებსაც სრულიადც არ აკლიათ იღვრე-აზრობრივი დატვირთულობა და სიღრმე, ზოგჯერ გადასახულია ხოლმე საზღვარი, რომლის იქითაც სექსუალური პასუხ აღარაირთი ეხმარება, არამედ, პირიქით, ხელს უშლის ნაწარმოების იდის გამომსახველობას და ცარიელ სახანაბად იქცევა — ხოლო, ცხადია, ეს არც სანახაობად არ ვარცა.

მეორე მხრივ, მიუტკევებელი შეცდომა იქნება ხელოვნებიდან მთლად რომ განიღვენოს სექსი, ანდა მხოლოდ „ჩადრმისკენით“ სახით იქნას დაშვებული; სექსი ადამიანის ცხოვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია და შესაბამის ყურადღებას მოითხოვს. უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებას, აგრეთვე, ფსიქოლოგიას, სოციოლოგიასა და ფილოსოფიას მეორე უკიდურესობა სჭირს — „უღმეტ კედამოსილმებს“ ვიწინთ და ზედმეტად ვერიდებით სექსის თათბაზე გუღლია საუბარს. გვაკვირდება, რომ იგი, ისევე როგორც ყოველივე სხვა ბუნებრივი ტენდენცია, ცნობიერებისა და განდევნილი და „იატაკევევი“ გადსახლებული, მრუდე გეუს იღებს და მრუდე გეუს აძლევს ადამიანის ცხოვრებას. მართალია, ჩვენ ვერ გავიზარებთ ზოგმუნდ ფროიდის, „პანსექსუალისტური“ თეოსასურისს, მაგრამ სექსის მნიშვნელობის გათვალისწინება კი უთუოდ გამართებს. სექსობრივი გარყვნილების წინააღმდეგ ბრძოლის გზა ის კი არაა, რომ გავწმუდოთ და აზარდვი ვთქვათ სექსობრივი კრითიერთობის საკითხზე, არამედ ის, რომ ამ ურთიერთობის ჭეშმარიტება არსება, მისი გამოვლინების შესაძლებლობები და შედეგები გავარკვიოთ, გაეთვალისწინოთ და ამ საფუძველზე ვამშოლოთ, მსჯავრი დავედით ამ მხრივ გზასაყენილ ტენდენციებსა და შესატყვის შეხედულებებს.

ყოველი პრობლემა, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ადამიანის ცხოვრებაში, იმის ღრისაა, რომ დაყენებულია მისი ასაკურული უდტორბის წინაშე; ასაკურული-მეტი იმ-იტომ ვთქვი, რომ ჩვენ ყოველთვის საკმარისად ვერ ვითვალისწინებთ ასაკის ფაქტორს ხელოვნებათაში ურთიერთობაში. მხედველობაში მეთქის ის გარემოება, რომ საზღვარგარეთულ ფილმების ჩვენებს, როგორც წესი, აგრეთვე უწოდებენ ესწრებიან ხოლმე. მშობლებს მიაჩნიათ, მთავარია ბავშვებმა რაც შეიძლება მეტი ახალი ფილმი ნახონ და ყურადღების გარეშე რჩებოთ, რა ხარისხის იქნება ეს ნახვა — სწორად გაიგებს და განიღვის ბავშვის ამ ფილმებს თუ არა, გარკვეულობის მამხილებელ სურათებს ასეც გაიგებს, თუ გარკვეულობის პროპაგანდა მიიღებს. ბავშვებს თითქმის „ვიქტორინაში“ მონაწილეობისა და გამარჯვებისთვის ამზადებენ — მათ სიხიბენ, რაც შეიძლება მეტი ფაქტი იცოდნენ კულტურისა და სხვა სფეროებიდან, რაც შეიძლება მეტს დასახელება და გარკვეული მოყოლა შეეძლოთ და მნიშვნელობა არა აქვს, როგორ ესმით მათ ეს ფაქტი, რა კვალს ავლებენ ისინი მათს ფსიქიკაზე. სამუშაო-რთობ, თეიმონ მშობლებიც სმირად ზედმეტად გატაცებული არიან „ვიქტორინის“ თამაშითა და შესატყვის განათლებით.

ამგავრ დამოკიდებულებებში, სხვათა შორის, თანამედროვე ბურჟუაზიული ცივილიზაციის ერთი ზოგადი ტენდენცია ვლინდება: მთავარია რაოდენობა, ხარისხს, თვისობრიობას მნიშვნელობა არა აქვს.

„ძნელი ფილმების“ მიმართ საყვდელი, უპირატეს ყოვლისა, მაინც მისი გავების სინდრომის გამო თქმულა ხოლმე; ამბობენ, მხატვრული ნაწარმოები რეჟუსი არაა, რომ თავსატეგევი გავივლდეს მისი გავება.

მხატვრული ნაწარმოები მართლაც არაა რეჟუსი, რომ საგანგებოდ დასმარობს და ძნელად ამოსაცნობი გახადო. გასაგებად თქმა მიზნად აქვს და მიზნად უნდა ჰქონდეს ყოველ ჭეშმარიტ ხელოვნებას. მაგრამ ეს არ უნდა ხდებოდეს სათქმელის შეცვლის ან სიღრმის დაკარგვის ხარჯზე. ხოლო ხელოვნების ისეთი რამ აქვს სათქმელი, რისი „უღანაკარგოდ“ და თანაც იოლად გასაგები თქმა ყოველთვის ვერ მოხერხდება.

ფრანც კაფკას მოთხრობების ერთ-ერთი გამოცემა გარკვეულე აწერია: „Das Geheimnis unserer Existenz“ („ჩვენი არსებობის საიდუმლოება“). ამ გამოთქმაში კარგადაა დაჭერილი ლიტერატურისა და ხელოვნების ჭეშმარიტი არსებობა — ლიტერატურა და ხელოვნების, მე ვგულისხმობ ლიტერატურასა და ხელოვნებას par excellence, არ არის ყველასთვის ცნობილ ჭეშმარიტებათა „მორთულ-მოკაზმული“ თქმა, არამედ, გარკვეული აზრით, მართლაც „საიდუმლოება“ გამტკევებია. იგი იმისი გამტკევებია და, ცხადყოფაა, რაც არა ძვეს ცხოვრების ზედპირზე იოლად დასანახი სახით. განსაკუთრებული ძალით ეს ითქმის თანამედროვე კაპიტალისტური ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირობებში ადამიანის ცხოვრების ამასხველი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ — ამ პირობებში ადამიანის ცხოვრება მართლაც „საიდუმლოებებითა“ აღსავსე, რამდენადაც აქ მოვლენათა ნამდვილი მნიშვნელობა რადიკალურად განსხვავდება მათი გარკვეული გამომეტყველებისაგან, ანუ იმისგან, რადაც ვკარგუნებენ ისინი თავს, როგორც ჩანან ისინი ერთი შეხედვით და როგორცაა მათი საყოველთაოდ აღიარებული, ჩვეული მნიშვნელობა. ის, რაც აქ თავს გვაჩვენებს და საყოველთაოდ აღიარებულია, როგორც პრობლემა, ადამიანის ცხოვრებისა და ბედნიერების წინსვლა და აღმსვლა, ნამდვილად, თავისი ნამდ-



ვილი მწიფელობის მიხედვით ადამიანის დაცემის, გადაკვა-  
რების, უფედრების, ანუ ანტიპროგრესის მომასწავებელია.

მოკლედ, თანამედროვე ბურჟუაზიული სამყაროს ძირითადი  
„საიდუმლოება“ ისაა, რომ აქ პროგრესი თავის თავში ანტი-  
პროგრესს ატარებს; „დღევანდელ პროგრესს იქითვე მივ-  
ყავართ, რომ ადამიანის თვანათოვან შთოდელ მიმდებელი ტი-  
პიკტივია გადარჩება“; — წერდა მარლ ბოდლერი, ხოლო  
ალექსანდრ ბლოკი დაუმთავრებელი ზემის „სამაგირო“ პრო-  
ზაულ წინათქმვაში აღნიშნავდა: „მოელი ეს კონცეფცია (იგუ-  
ლისხმება კონცეფცია, რომელიც პობის დაედო საფუძვლად —  
ზ. კ.) წარმოადგენს პროგრესის სხვადასხვა თეორიისადმი სულ  
უფრო მზარდი სიძულვილის დაწოდის ქვეშ“. ესაა სახელდა-  
ხელოდ გასხმებული მავალითები, ხოლო ამგვარი გამოთქმე-  
ბის განვრცობა უსარულობამდე შეიძლება.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრისა და მე-20 საუკუნის და-  
საკუთის მოახროვებები, მწერლები, პოეტები, ხელოვნების  
წარმომადგენლები რადიკალური უფლობითობა და გჭვით  
კადღებთან ყოველივე იმას, რაც ოფიციალურად პროგრესის  
სახელი ატარებს. ამიტომაც მათ ნაწარმოებებში „პროგრესს“  
ანტიპროგრესული გამომეტყველება აქვს და „პროგრესულ“ ან,  
უბრალოდ, „უსყინარ“ მოვლენებთან უშუალო გამკერში მკვეთ-  
რად გამოხატული უარყოფითი მოვლენება ხოლმე წარმოდგე-  
ნილი, რაც განაპირობებს ან ნაწარმოებების გაგების სიმძე-  
ლეს.

მაინც რაში გამოხატება ბურჟუაზიული „პროგრესის“ ფა-  
რული საეჭუყ ხასიათი, მისი ფარული ანტიპროგრესული მზა-  
რებები, რომელთა წვდობა და გამომტყველება ქმნის ხელოვნების  
„ხელ ნაწარმოებებს“?

ბურჟუაზიული ცხოვრება და ცნობიერება წარმოიშვა ფეო-  
დალური ცხოვრებისა და ცნობიერების წიაღში, როგორც მათი  
უარყოფა. ხოლო ის, რაც, უპირატეს ყოვლისა, ახასიათებდა  
ფეოდალიზმს, იყო ადამიანთა პრინციპული უთანასწორობა  
რადიკალური სახით აქედან — ცხოვრების საშუალებების მხრივ,  
საღვთაეული სახით გამოხატული ბატონყმობის ინსტიტუტში  
— ერთი ადამიანი თავისი პიროვნებითა და ქონებით მეორე  
ადამიანის საკუთრებას წარმოადგენდა.

უთანასწორობა უფლებებისა და ცხოვრების საშუალებების  
მხრივ საზოგადოების ნაწილობრივი თავისუფლების ნაკლებობ-  
ბას მოასწავებს — ყმა თვითონ კი არაა „თავისი უფალი“, თა-  
ვისი ცხოვრებისა და ბედის განმგებელი, არამედ მისი „უფა-  
ლი“, მისი ცხოვრებისა და ბედის განმგებელი არის ის, ვის სა-  
კუთრებასაც შეადგენს, ე. ი. ბატონი.

ამგვარი უთანასწორობა, ცხადია, აგრეთვე ადამიანთა შო-  
რის შინაგან დაპირისპირებულობას, მტრობას, ანტიკონიზმს  
მოასწავებს — დაპირისპირებულობა და მტრობა გარდუვლია  
ყოველთვის, როცა ერთი განმგებელია და მეორე — განმგებ-  
ელი, ერთი მესაკუთრეა და მეორე — საკუთრება და ა. შ. უფ-  
ლებების მხრივ პრინციპული თანასწორობა პიროვნებათა შო-  
რის შინაგანი ურთიერთანხმობის აუცილებელი პირობაა.

რადიკალური უთანასწორობა უფლებებისა და ცხოვრების  
საშუალებების მხრივ, თავისუფლების ადგენილობას საზოგა-  
დოების დიდი ნაწილისთვის, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის  
წარმომადგენლებს შორის მკვეთრი შინაგანი უთანხმოება და  
დაპირისპირებულობა იყო ფეოდალური ცხოვრებისა და ცნო-  
ბიერების ის მხარეები, რომელთა წინააღმდეგ რეპუციის სახით  
და წარმოიშვა ვეროპაში ბურჟუაზიულ-რევოლუციური მოძ-  
რაობანი.

ამიტომ იყო, რომ საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს  
მაზე ეწერა: „თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა“ (Liberte,  
Egalite, Fraternite).

თავისუფლების, თანასწორობისა და ძმობის იდეები ადა-  
მიანის არსებით ტენდენციების გამოხატულებაა; ხოლო ადა-  
მიანის არსებით ტენდენციების გამოხატულებული იდეების გან-  
ხორციელებისთვის ბრძოლა, ცხადია, პროგრესულის სახელს  
იმსახურებს.

მაგრამ სხვადასხვა კონკრეტული სახისა და ხასიათისაა  
თანასწორობა, რისი დამატებაც აქვთ ხოლმე მიზნად.

ფეოდალიზმისთვის დამახასიათებელი თანასწორობა ძი-  
რითადად გამოხატულება პრივილეგიებში ჩამოშლისთვის მი-  
ხედვით. თანაც ძირითად პრივილეგიას ის შეადგენდა, რომ ერ-  
თი ადამიანი როგორც პიროვნება, მის ყოველგვარ ნივთიერ  
ქონებასთან ერთად, მეორის საკუთრებად იყო ქცეული. ბურ-  
ჟუაზიულმა რევოლუციამ გააუქმა ერთი ადამიანის მიერ მეო-  
რის როგორც პიროვნების დასაკუთრების ეს უფლება. ხოლო,  
რაც შეეხება ნივთიერ ქონებას, პირველ რიგში საწარმოო სა-  
შუალებებს, ესეც გამოთვლილ უფლად ჩამომავლობისა და სისხ-  
ლის მიხედვით საკუთრების ფორმისგან.

ფეოდალიზმის პირობებში საწარმოო საშუალებანი შეად-  
გენდნენ ერთთა საკუთრებას ჩამომავლობის, სისხლის მიხედ-  
ვით, ხოლო მეორეთი, აგრეთვე ჩამომავლობისა და სისხლის ძა-  
ლით, მოკლებულნი იყვნენ საკუთრების შექმნის უფლებასა და  
შესაძლებლობას. რე:ლუციამ გააუქმა ასეთი დამოკიდებულება  
საკუთრებისადმი. მან ყველასთან თანასწორად ხელმისაწვდო-  
მი გახადა ყოველგვარი მასშტაბის საწარმოო საშუალებანი პირა-  
დი უნარისა და შრომის ძალით. ამიერიდან ყველას ერთნაირად  
მიენიჭა უფლება შრომის გზით, ამ შრომის პროდუქტის გაცე-  
ვლის გზით შეეძინა და თავის კერძო საკუთრებად ექცია ყო-  
ველგვარი მასშტაბის საწარმოო საშუალებანი.

ყველას რომ შრომისა და ამის მიხედვით ქონების შექმნის  
შესაძლებელი უფლება მიენიჭა, ეს თავის თვალში  
ის შთაბეჭდილებას ახდენდა; ყველას რომ თანასწორო-  
ბად მიენიჭა დასახელებული უფლება, ეს თანასწორობის  
მომასწავებელი ჩანდა; თანასწორობა, თავის მხრივ, ადა-  
მიანთა შინაგანი თანხმობის, „ძმობის“ გარანტიას იძლეო-  
და.

მაგრამ მ:ლედ აღმოჩნდა, რომ ასეთი „თავისუფლება, თა-  
ნასწორობა და ძმობა“, საბოლოო ანგარიშით, ახალი სახის  
წინაშე, უთანასწორობისა და მტრობის წყაროდ იქცევა: სა-  
ზოგადოების წევრებს შრომის სხვადასხვა უნარი, აგრეთვე  
ამ შრომის პროდუქტის გაცემის სხვადასხვა შანსი აღმოჩან-  
დათ, რის გამოც, ბოლოს და ბოლოს, მიელი საწარმოო საშუა-  
ლებანი საზოგადოების ერთი ნაწილის ხელში მოექცა, ხოლო  
მეორე ნაწილი ამ საშუალებათა გარეშე დარჩა. საწარმოო სა-  
შუალებათა გარეშე დარჩენილი კაცი იძულებული ხდება მიე-  
ქირავოს ამ საშუალებათა მქონებს, იშრომოს მისი მიზიითე-  
ბის მიხედვით, დასჯერდეს იმ ანაზღაურებას, რასაც იგი შეს-  
თავაზებს და სხვა. ამგვარად, ახალი სახით ისევ აღსდგა ად-  
რინდელი ურთიერთობა — ერთი ბრძანებს, მეორე ასრულებს,  
ერთი შრომობს, მეორე ითვისებს.

ბურჟუაზიული „თავისუფლება, თანასწორობა და ძმობა“  
მონობად, უთანასწორობად და მტრობად შეტრიალდა; ამგვა-  
რად, ბურჟუაზიულმა პროგრესმა გარკვეულ ეტაპზე „ანტი-  
პროგრესის“ სახე მიიღო.

ბურჟუაზიული პროგრესის „ანტიპროგრესული“ ხასიათი





მოცემულ ასპექტში, სახელდობრ, ეკონომიური ბაზისის ასპექტში, ფართოდან ცნობილი და კარგა ხანია საიდუმლოებას აღარ წარმოადგენს. კარლ მარქსის მოძღვრების წყალობით ცნობილია, რომ კერძო საკუთრების განუსაზღვრელ უფლებაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, სწორედ ამ უფლების ძალით, ადგილი აქვს მკვეთრ უთანასწორობას, ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაციას.

მაგრამ ბურჟუაზიულ პროგრესს თანამედროვე ეტაპზე ზედნაწინისა და მისი უკუმოქმედების სფეროში აღმოაჩნდა მრავალი ახალი ასპექტი, რომელშიაც იგივე წინააღმდეგობა და ორპირაობა იჩენს თავს, ოღონდ საყოველთაოდ გამქაფავების გარეშე, ასე ვთქვათ, „საიდუმლო“ სახით; და ბურჟუაზიული პროგრესის სწორედ ეს ფარული, „საიდუმლო“ სახის წინააღმდეგობრივ და ორპირიანი ასპექტები შეადგენენ მეტყილად, ძნელი ნაწარმოების „შინაარსს. გაეთვალისწინოთ ზოგიერთი მათგანი.

თანასწორობის ბურჟუაზიული იდეა, არა მხოლოდ იმ ასპექტში, რომელშიაც გეჰორდა საუბარი, იმთავითვე შიშისყვად პრინციპულ სიყალბეს, ამ სიყალბის სათავე, სხვათა შორის, შორეულ წარსულში ძეგს, რაც კარგად ჩანს დასაჯელეთის ფილოსოფიის ისტორიიდან.

პლატონისტური ტრადიციის მიხედვით, ევროპულ ფილოსოფიას და საერთოდ აზროვნებაში „ნამდვილ სინამდვილედ“ ანუ ყოფიერების უპირატეს სახედ განსხვავებულ, ინდივიდურ საგნებში მონათლულ ზოგად-იგივობრივი გარკვეულობა იყო მიჩნეული. საგნები, ერთი მხრივ, მათ განსვადდებანი ერთმანეთისგან, ხოლო, მეორე მხრივ, მათ ხაეროდ და იგივობრივი ნიშნები ახასიათებთ. აი, ეს საერთო, იგივობრივი ნიშნები, ეს საერთო, იგივობრივი გარკვეულობა, ანუ ის, რითაც და რა მხრივაც სრულიად თანაბარნი და „თანაწორნი“ არიან ინდივიდული საგნები, შეადგენს „ნამდვილ სინამდვილეს“, ანუ ყოფიერების უპირატეს სახეს; ხოლო სხვათაგან განსხვავებულობა, ინდივიდურობა „ყრანამდვილი სინამდვილე“, ანუ ნაკლები ყოფიერებაა. ყოველივე ეს ვრცელდება ადამიანზეც — ადამიანის შესაფერისი „ნამდვილი“ ყოფიერება სხვა ადამიანებისგან განსხვავებული, მათთან ერთგვაროვანი სახით ყოფიერებაში გამოიხატება.

ბუნებრივად იხადება კითხვა: თუკი ანტიკურსა და ფეოდალურ ხანაში გაგრძელებული იყო შეხედულება, რომ ადამიანისთვის შესაფერისი სხვა ადამიანისგან განსხვავებული სახით არსებობს, მაშინ როგორღა მოხდა, რომ სწორედ ანტიკურსა და ფეოდალურ საზოგადოებებში ჰქონდა ადგილი ადამიანთა იმგვარად განსხვავებულ, უთანასწორო ცხოვრებას, როგორცაა მონათლულობისა და მონის, ბატონისა და ყმის ცხოვრება? საქმე ისაა, რომ ამ სახებში, ასე თუ ისე რომ აღიარებდნენ ადამიანთა თანასწორობას, ამასთან, ყველა ადამიანი როდი მიიჩნდათ ადამიანად. ადამიანობას განსაზღვრავდნენ რომელიღაც ერის ჩამომავლობით წოდებისა თუ რელიგიისადმი და სხვა. მიკუთვნებულობის მიხედვით — ბერძენს მხოლოდ ბერძენი მიიჩნდა ადამიანად, ხოლო სხვებს ცხოველებად ან ნივთებად რაცდა; ფეოდალურ საზოგადოებაში მხოლოდ სისხლზე არისტოკრატულად აღიარებდნენ ადამიანად, ხოლო გლეხს ცხოველსა და ნივთთან იყო გათანაბრებული. სხვათა შორის, ზოგჯერ არც ქალი მიიჩნდათ ხოლმე ადამიანად.

ამიტომ იყო, რომ ადამიანთა განსხვავებულობისა და თანასწორობის იდეა ხელს არ უშლიდა უკიდურესი განსხვავებისა და უთანასწორობის დამყარებასა და დაცვას.

ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ გააუქმა ადამიანებს და არაადამიანებად დაყოფის ადრინდელი კრიტერიუმები, მათთან მან პროგრესის მიმართულებით განავითარა თანასწორობის იდეა. მაგრამ, მეორე მხრივ, მან კიდევ უფრო გააღრმავა თანასწორობის პლატონისტურ კონცეფციამი ნაკულისსმევი სიყალბე — ვითომდა, ადამიანისთვის შესაფერისი, ღირსეული ყოფიერება სულიერ-პიროვნული თვისებების მხრივ, სხვათაგან განსხვავებული, მათთან ერთგვაროვანი სახით ყოფიერებაში გამოიხატებოდა.

ერთმანეთში არ უნდა აგვერთოთ უფლებებისა და საარსებო საშუალებათა მხრივ ადამიანთა თანასწორობა და მათი განსხვავებულობა, ერთგვაროვნება სულიერ-პიროვნული თვისებების, თავისებურებების მხრივ — პირველი მართლაც პროგრესული მოვლენაა, მეორე კი — ანტიპროგრესული. ხოლო თანასწორობის ბურჟუაზიული, „განმანათლებლური“ იდეა პირველთან ერთად განსაკუთრებული აქცენტით მეორესაც გულისხმობდა.

„განმანათლებლური“ მსოფლმხედველობის მიხედვით ადამიანის წინაშე მდგარი პრობლემების გადასაწყვეტად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ცოდნას ენიჭება, ხოლო ცოდნა გაელევის მიერ წამოწყებულ მათემატიკურ ბუნებათმეცნიერებასთანაა გაიგივებული. ამიტომაც უპირატეს, სანიშნუი ყოფიერება მათემატიკური ბუნებათმეცნიერების ობიექტისთვის დამასასიათებელი ყოფიერებაა მიჩნეული — ესაა „ექვანგელისა“ სახით ყოფიერება, ანუ სხვათაგან თვისებრივად განსხვავებული და მსოფლივად სივრცულ-დროში მოცემულობის, მასში ადგენის დაკავების მხრივ, ანუ რაოდენობრივად განსხვავებული ყოფიერება.

ხოლო რამდენადაც ადამიანის შინაგანი მისწრაფება, უპირატესი სახით, ყოფიერებაა, ამდენად, განმანათლებლურ-ბურჟუაზიული ცნობიერების მიხედვით, ადამიანის შინაგანი მისწრაფება თვისებრივ გათანაბრებაში გამოიხატება.

ბურჟუაზიულ ეპოქაში საერთოდ და განსაკუთრებით კი მის თანამედროვე ეტაპზე პროგრესის სახელობა და „გამომტყველებით“ მოქმედებს ადამიანური ინდივიდების თვისებრივი გათანაბრება-გათანასწოების ტენდენცია, წარმოდგენილი სხვადასხვა ასპექტით. ამ ტენდენციის მიხედვით ითვლება, რომ ადამიანის მოწოდება ინდივიდური განსხვავებულობის დამოშობას და სხვებთან, სხვათა უმრავლესობასთან თანაბარი, თანასწორი და, ამ აზრით, „ზოგად-ადამიანური“ სახის მიღებაში გამოიხატება.

ამ ტენდენციის თავისებური გამოვლინება, მაგალითად, ის, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოებრივ-საქლმწიფოებრივი დაწესებულებანი არაწველებრივი გელმოდგინებით ეწყვიან მოქალაქეთა აღზრდას საყოველთაო სტანდარტებისა და ნიმუშების მიხედვით. ქუჩის რეკლამა, ტელევიზია, ჟურნალ-გაზეთები და სხვა „მასობრივი მუშაობები“ დივინიებით შთაგონებენ მოქალაქებს საქმიანობის, განათლების, საქციელის, თავდაპყრის, გარეგნობის, ჩაცმულობის, ბინის მოწყობილობა-მორთვის, დაბოლოს, მთლად ცხოვრების საყოველთაოდ სანიშნუი ნორმებს, სტანდარტებს.

თანამედროვე ევროპულ-ამერიკული მოქალაქე არაწველებრივად მგრანობიარეა იმისადმი, თუ რას ფიქრობენ, როგორ იქცევიან, რას აკეთებენ, როგორ იცავენ, როგორ სიყვებენ, როგორ ერთობიან, როგორ ავიკს იძენენ და როგორ აწყობენ





ბინას, რას კითხულობენ და ა. შ. სხვები, უკეთ, სხვათა უმრავლესობა; მას სურს, რადც არ უნდა დაუტყოს, ცხოვრობდეს ისე, როგორც ცხოვრობენ სხვები, როგორც ცხოვრობს უმრავლესობა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში ეუფლება მას საკუთარი არსებობის როგორც „ნამდვილი სინამდვილის“, როგორც სრულფასოვანი რეალობის განცდა.

საყოველთაო ნიშნუბზე, ტრანსდარტებზე დახარბება თანამედროვე ცივილიზებული ევროპულ-ამერიკული კაცის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული თვისებაა; გატაცებით მბაჟენ, მაგალითად, კინოფანსკვლავებს — მათ მსგავსად იცავენ, დადიან, იქცევიან, დაბლობს, პოპსტიკური ოპერაციისა და კოსტიკის მეშვეობით, სახის ნაკეთებას მათს მსგავსი იყენებენ. ყოველივე ამას ფრიად საგრძნობი „პროგრესული“ შედეგიც მისდევს — საღამოთი, ვთქვათ, ბროდვეიზე რომ გამოხვალთ სასივინოდ, ერთი და ორი „ვარსკვლავის“ ნაცვლად, „ვარსკვლავი“ ერთნაირად მაღალი ხარისხის უსარმაზარ მილაშლაზე მასას იხილავთ.

გათანაბრების ბურჟუაზიული ტენდენციის ერთ-ერთ ასპექტს შეადგენს, მაგალითად, განსხვავებული ენების ქრობისა და მათი ერთი, საყოველთაო მომხარებლის ენით შეცვლის იდეა. თუკი ადამიანებისთვის ბუნებრივია საერთოდ თვისებრივი განსხვავებულობა, მაშინ გასაგებია, რომ მათთვის ბუნებრივი იქნება ერთსა და იგივე ენაზე მეტყველება: ამიტომაც ფიქრობენ, რომ განსხვავებული ენების არსებობა ბნელი, გაუნათლებელი და განუვითარებელი წარსულის დროშოტეული გადმონაშთია; ხოლო თანამედროვე ცივილიზებული კაცობრიობისთვის მისაფერვი და მიზანშეწონილი თანდათანობით საყოველთაო მოხმარების ენაზე გადასვლა.

მაგრამ ენა ეროვნული კულტურის გარეგნული გარსი კი არაა, არამედ მისი ორგანული მომენტი; განსხვავებული კულტურა განსხვავებულ ენას გულისხმობს და მოითხოვს. ამიტომაც განსხვავებული ენათა გულისხმობა განსხვავებულ ეროვნულ კულტურათა გაუქმებასა და რაიმე ერთი ტიპის „მსოფლიო“ კულტურით მათს შეცვლას მოასწავებს. ენების ნიჟელირება კულტურათა ნიჟელირებას უდრის.

მერად რა მოხდა? გათანაბრება-გათანასწორების ბურჟუაზიული ტენდენცია არც ამის წინაშე არ დაიხვეს უკან. თუკი გვეჯერა, რომ ადამიანებისთვის ბუნებრივია საერთოდ სულიერი თვისებების მხრივ განსხვავებულობა, მაშინ ისიც დამაჯერებელი უნდა იყოს, რომ მათთვის კულტურის მხრივ განსხვავება არაბუნებრივი, მ-ბინჯი მოვლენა — ბნელი, გაუნათლებელი, განუვითარებელი წარსულის დროშოტეული გადმონაშთი ყოფილა.

და, მართლაც, თანამედროვე კაპიტალისტური ცივილიზაციის პირობებში გავრცელდა და პოპულარობა მოიხვეჭა განსხვავებულ ეროვნულ კულტურათა ქრობისა და მათი ერთი, საყოველთაო, მსოფლიო კულტურად შერწყმის იდეამ.

სულიერ-პიროვნული თვისებების მხრივ ადამიანთა გათანაბრება-გათანასწორების ტენდენცია ერთი შეხედვით საესეებით პროგრესული ჩანს: იგი თითქოს აუცილებლობითაა დაკავშირებული უფლებებისა და საარსებო საშუალებების მხრივ გათანასწორების ტენდენციასთან და, ამდენად, ამ უკანასკნელის განხორციელების აუცილებელ პირობას შეადგენს.

საუკუნეთა მანძილზე ხალხთა შორის ურთიერთგაგებას და კეთილ ურთიერთობას, ერთიანობას, „მომას“ წინ ათასგვარი დაბრკოლება ეღობებოდა — წოდებრივი, რელიგიური,

ეროვნულ-კულტურული, ენობრივი და ა. შ. განსხვავებები; ამგვარ განსხვავებებთან დაკავშირებულ განსაკუთრებულ წინაშეაღმდეგობაში რომ არაფერი ვთქვათ, ერთი შეხედვით ცხადია, რომ ეროვნულ-კულტურული და ენობრივი სხვაობა გარკვეულ სინძელეს ქონის ადამიანთა შორის ურთიერთგაგებისათვის, ამასთანავე მისი ცხადი უნდა იყოს, რომ ადამიანთა შორის ურთიერთგაგების გაიოლება პროგრესული მოვლენაა.

საყოველთაო მომხარების ენაზე გადასვლა, რა თქმა უნდა, გაადვილებს ინდუსტრიულ-სამეურნეო საქმეთა წარმოებაში ჩართვით ინდივიდთა საქმიან ურთიერთობას, რაც წარმოების ტემპსა და რიტმს გაზრდის; ამასთან შედმეტვი გახდება სპეციალური შუამავლები — თარჯიმნები და მთარგმნელები — რაც მუერწივობას შედმეტვი ხარჯებისგან გაანთავისუფლებს და ა. შ. დიდად მოივებს ტექნიკურ მეცნიერებათა განვითარების საქმეც — გაადვილებს და გაიფხვება მეცნიერთა ურთიერთ-ინფორმირება. ხოლო ტექნიკურ მეცნიერებათა განვითარება, თავის მხრივ, ინდუსტრიის განვითარებას და ეკონომიური დონის ამაღლებას აუცილებელი პირობაა და სხვ.

საყოველთაო, მსოფლიო კულტურის პირობებში ადგილი აღარ ექნება განსხვავებულ ტრადიციებს, წყნ-ჩვეულებებს, ცხოვრების მიმართულებას და სხვ. ხოლო ამით უთუოდ მოიგებს სამეურნეო-ინდუსტრიული საქმე-მასში მონაწილე ინდივიდები უკეთ შეუწყობენ ფხვს ერთმანეთს, გაიოლებსა სამეურნეო-ინდუსტრიულ ორგანიზაციათა ერთიანი მართვა. ყოველივე ეს უთუოდ გაზრდის ეკონომიური განვითარების ტემპს და სხვ.

კიდევ ბევრი სხვა შეიძლება დავასახლოთ გათანაბრება-გათანასწორების წყალობით მიღებული „მოვება“. ასე მაგალითად: ბრ-ღვეიზე სვირნობის კინოფანსკვლავ ქალთა დღეობა-კატების სრულიად ერთგვაროვან მასს რომ ჰპოვებს, ეს ძალეზე აიოლებს „სიკვარულის საქმეს“ — ერთი ქალი თუ დაკავებული აღმორჩნდება და უარს გეტყვის კომპანია გავიციოს, იოლა შედგირ უნდად მისი მსგავსი „ეგზემპლართი“ ისე, რომ არაკითარი საბაში არ გვექნება სინანულისა და გულისტკივილისთვის. ცხოვრების შედმეტვი გაართულება და „დავირებაა“, როცა ინდივიდთა მკვეთრი ინდივიდუალისა და ურთიერთგანსხვავებულობის პირობებში კაცს მაინცდამაინც ამა და ამ ქალთან სიახლოვის სურვილი აკვიატება ისე, რომ სხვისით შეცვლის ვერსახვით ვერ მოახერხებს. რაც მოავარია, ცხოვრების ასეთი გაართულება უარყოფით გაგვლან ახდენს ეკონომიკის განვითარებაზე — შეუცვლელ ქალთან ურთიერთობას შედმეტად დიდ დროსა და ენერჯიას არიშვებს კაცს, რაც წარმოება-მომხმარების პროცესში მთელი გაქანებით მის მიონაწილეობას აფერხებს და აბრკოლებს.

სიტყვა ქალ-გაცს შორის ურთიერთობაზე რომ ჩამოვარდა, ეს გათანაბრება-გათანასწორების თანამედროვე ტენდენციის კიდევ ერთ ასპექტს გვახსენებს — თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში პროგრესის სახტით ვრცელდება და ხორციელდება სულიერ-პიროვნულ თავისებურებათა მხრივ ქალისა და მამაკაცის სრული ერთგვაროვნებისა და თანასწორობის იდეა; ამტკიცებენ, რომ ბუნებრივი მონაცემების, შესაძლებლობების, უარსების, მიდრეკილებების, ფუნქციების, „ამბულუს“ მხრივ ქალი სასებეთი განსხვავებულება მამაკაცისაგან.

გათანაბრება-გათანასწორების ტენდენცია ამ ასპექტშიაც ერთი შეხედვით ფრიად პროგრესულად გამოიყურება — ადრე ქალის განსხვავება მამაკაცისგან გაგებული იყო როგორც მისი

დაბალი რანგის მომასწავლებელი, რაც, თავის მხრივ, მის უფლებების ამართლებას; ამიტომაც იქმნება მოთხოვნები, თითქმის ქალთა ემანსიპაციას, მათს უფლებებზე თანასწორობას აუცილებელ პირობად სულიერ-პიროვნული თავისებურებების მხრივ მამაკაცთან მათი განუსხვავებლობის აღიარება სჭირდება. ამასთან, მოგებულები ირბა ეკონომიური განვითარების საქმეზე — ამიერიდან ქალიც მამაკაცის თანაბრად სრული და-ტვირთვითაა ჩაბმული წარმოება-მომხმარების პროცესებში და სხვა.

მოკლედ, ადამიანთა გათანაბრება-გათანასწორების ბურჟუაზიულ ტენდენციას ყველა თავის ასპექტში პროგრესულს პრეტენზია და გამოიმეტყველება აქვს. ხოლო ამ პრეტენზიასა და გარგებული გამომეტყველების ქვეშ დაფარული, „დასაიდუმლოებელი“ კემპარიტება ისაა, რომ მოცემული ტენდენციის წყალობით ადამიანი და ადამიანთა საზოგადოება ფსიქოლოგიური, ზნობრივი, დაბოლოს, ფიზიკური კატასტროფის წინაშე დგება რა რომ, მამასადაამე, ამ ტენდენციას რადიკალურად ანტიკონსერვული ხასიათი აქვს.

მიგაქციით ყურადღება: ერთობ უსიამო გრძნობა გვეუფლება ხოლომე, როცა სხვაში აგვივინდ და სხვისი სახელით მოვინარაოებენ — ხოქვათ, ნიკო ვითნ და ივანეს დაღვიძახებენ. ვეწუხვართ ხოლომე, როცა თვითონ დავეშვებით უნებურად ასეთ შეცდომას — ნიკოს ივანედ მივიღებთ და ასეც მივმართავთ; ვეწუხვართ, რადგანაც ტუტყური ინტუიცია გვიკარნახებს, რომ ამით ვაწყენინებ და გული ვატკინებ მას. ცხადია, ყველასგან და ყველა სიტუაციაში ერთნაირად საწყენი და გულსატკენი არაა ასეთი აღრევა — გაანია, ვინ აგვირა და რა სიტუაციაში მოხდა ეს, მაგრამ ერთი რამ ცხადი უნდა იყოს — ყოველთვის საწყენი და გულსატკენია, მეტიც, შეურაცხმყოფელია იმისი აღმორჩა, რომ სხვისაგან ვერ გავარჩევნ, სხვაში, სხვებში გვერევენ და განვცილიავენ, როგორც ერთ-ერთ სანამაჟო შორის, როგორც „ეგზემპლარს“. ცნობილი ფაქტია: საკონცერტაციის ბანაკში მყოფი განსუბრებულ მანთხე საკლემ რიად სწავლიდა ზურგს ნაცისიფერ უნიფორმაზე მიკრული ნომერი — ვითომცდა მხოლოდ ნომრით გასარჩევი „ეგზემპლარები“ ყოფილიყვნენ.

თითქმის ყველასთვის გასაგები, თავისთავად ცხადი, სასყე-ბით მარტვი ვითარებაა, მაგრამ ყველამ რომ იცის მისი შორსმწვდომი მნიშვნელობა, სახელდობრ ის, რომ ამ ვითარების ძალით „ერთის დადგრით“ მტყუნდება პლატონისმორტი ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც „ნამდვილი სინამდვილე“ ზოგად-ცივიკობრივი, გვარკობითი ვარგულობაა, მტყუნდება ადამიანური ინდივიდების გათანაბრება-გათანასწორების „განმანათ-ლებლობა“ იდეა იმის თაობაზე, რომ ადამიანთა თანასწორ-უფლებიანობა მათს სულიერ-პიროვნულ თავისებურებათა მხრივ განუსხვავებლობას, თანასწორებას ეყრდნობა, რომ, მა-მასადაამე, ადამიანთა შინაგანი მოწოდება კულტურის, ენის, აგრეთვე პირადი თვისებების მხრივ, ერთგვარონების მიღწე-ვაში გამოიხატება და რომ ამიტომაც ბუნებრივი ჩანს თანამედ-როვე ევროპელ-ამერიკელის ორიენტაცია საყოველთაო ნიმუ-შებზე, სტანდარტებასა, „ვარსკვლავებსა“, მიღებზე და სხვა და სხვა.

ადამიანისთვის აუტანელია ინდივიდუალური სახის, საკუ-თარი პიროვნების დაკარგვის განცდა; და თავის თანამედროვე ცივილიზებული ევროპელ-ამერიკელი ყველა თვითნ ძირითა-ვი ჩვევასა და შეხედულების, თავისი ცხოვრების წესის ძალით ინდივიდუალობადაკარგულ, „სერიულ ეგზემპლარად“ იქე-

ვა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ამგვარ მდგომარეობას კიდევ ვიც ტიტან — ინდუსტრიულ-კაპიტ-ლისტური ქალაქებში-ფის-სიზრებელი ე. წ. „უმოტივო დანაშაულობანი“ და ექსპლუატაცი-სმირად სხვა არაფერია, თუ არა სტიქიური, გაუნთხოვრებ-ული და ამიტომაც გზასა და მიზნსაცდენილი ავანტიურა საკუ-თარი ინდივიდუალური სახისა და „ფერის“ წაშლის წინააღმ-დეგ; ხშირად „უმოტივო“ მკვლელობის შინაგანი მოტივი სწო-რედ ისაა, რომ საკუთარი „უფერულობის“ განცდას ვერ უძ-ლებენ და ერთბაშად გამწვევული სისხლის მჭახე ფერი „თვითშეფერადებას“ ეძებენ.

ყოფიერება უპირატესი აზრით, ანუ ის, რის მიხედვით ცხოვრებასაც ეძებს ადამიანი, განსხვავებული ერთიანობა და არა განუსხვავებელი-განურჩევალა გოვა. ხოლო განსხვა-ვებული ერთიანობის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი განსხვავ-ბულ კულტურათა ერთიანობაა.

აბა, ერთი უწითი წარმოვიდგინოთ, რომ მხოლოდ ერთი ტიპისა და თვისებრიობის მუსიკა არსებობს — ქართული ან რუსული, ან გერმანული, ან იტალიური და ა.შ. სულ ერთია, რომელიც არ უნდა ავირილოთ, დანარჩენთა გაუქმება აუტანელი გაღარბიება გარეთვე იმისთვისაა, ვისი მუსიკაც გადაურჩება გაქმებას. ადარებთ თქმის არა იმ აზრით, რომ რადიონი-ბრივად იკლებს მუსიკა — რადიონობა კიდევაც რომ შეიკოს და რჩენილი ერთი ტიპის მუსიკის ფრეგლებში, ეს ვერსაგზით ვერ აწაშლავრებს დაკარგულ თვისებრიობას ისევე, როგორც ფრთა შეხამებას ვერ შევლის ერთ-ერთი ფერი, რაც არ უნ-და განვიციბილ და განიტენისებულ იქნას.

ამ მხრივ ფრად საგულანსში ფაქტია, რომ ამერიკაში ეკო-ნომიური და სხვა მოთვლებით განმსხვავილი ევროპელები ახლა განსაკუთრებით მწვავედ განიცდიან თვითნი უთვისტო-მობას, ეროვნული ნიადაგის დაკარგვას და ცდილობენ ადგი-ლობრივ შექმნან ტრადიციული ეროვნული კერები.

საზგანსიმ იღობის საგრემოებაც, რომ ქალ-ვაფს შორის სასიყვარულო ურთიერთობის სტრუქტურა განსხვავებულია გრ-თიანობა და არა განუსხვავებულა. იგივეობრეთა ერთად ყოხნა — ეს თქმის როგორც გარგენულ-სხეულებრივი პლა-ნის, ასევე სულიერი-პიროვნულის მიმართ; საყვარულში გარე-ნულ-სხეულებრივი პლანი ფიგურირებს როგორც პიროვნე-ბათა გამოსახულება ამ მხრივ თვისებრივ განსხვავებულობას გუ-ლისხმობს, ეს იმას ნიშნავს, რომ საყვარულის პირობად აგრ-ეთვე სულიერ-პიროვნული თვისებების მხრივ განსხვავებუ-ლობა იგულისხმება.

ამ მიმართულებით ინტუიციის გასაღებივლად გაიხსენ-ნით ქართული ცეკვა — როგორ საგანგებოდ განსხვავებულია ამ ცეკვაში ქალისა და ვაჟის თავის დაჭერა და საქციელი, როგორ აფხმენ ეს განსხვავებანი ერთმანეთს ერთ მთლიანო-ბად, როგორ მიიხიბოვენ ისინი ერთმანეთს როგორც ურთიერ-შემესები, „ნაწილები“. წარმოვიდგინოთ, რომ ვინმე ქორეო-გრაფმა ქართული ცეკვა ისე გადააკეთა, რომ მასში ქალის თვადაჭერა და საქციელი ვაჟისას დაუახლოვდა და გაუთანაბრა. უეჭველია, რომ ჩვენ ვერსაგზით ვერ დავთანაბრებთ და ვერ შევევებით ცეკვის ამგვარ ტრანსფორმაციას. რატომ? — ძი-რითადად იმიტომ, რომ ეს ცეკვა გამოხატავს ქალ-ვაფს შო-რის სასიყვარულო ურთიერთობას, რისი აუცილებელი პირო-ბად მათ შორის განსხვავებაა.

გოეთეს ეკუთვნის ამოთქმა: „მარადქალური“ (das Ewig-





weibliche). ამასაც ცხადია, რომ ეს გამოითქვა სულიერ-პიროვნულ პლანსაც ეხება და არა მხოლოდ სხეულებრივად.

კარლ მარქსმა პასუხად კითხვაზე, თუ რომელ ღირებებს აფასებს ყველაზე მეტად ქალში, თქვა: სისუსტეს. ხილო კაცი უპირატეს ღირსებად „ძალა“ დასახელდა. ექნებ თავისთავად ცხადი არაა და საგანგებო გარკვევასა და განმარტებას საჭიროებს ის, თუ, სახელდობრ, როგორ ესმოდ მარქსს „სისუსტეს“ როგორც ქალური და „ძალა“ როგორც მამაკაცური ღირსება, მაგრამ ერთი რამ მითითებთ ცხადია: მარქსის პასუხებში ქალისა და მამაკაცის განსხვავებულობას გულისხმობენ და ეს განსხვავებულება მხოლოდ სხეულს არ ეხება.

ბურჟუაზიული ცივილიზაცია აღარ სწიბობს ქალისა და მამაკაცის განსხვავებას უნუქციების, როლების, საქმიანობისა და, აქედან, საქციელის, თავდაჭერის, მანერების, სიყვავა-პასუხის და სხვა მხრივ. საკმე ექიმედ მივიდა, რომ აღარც ტანსაცმლის ნაირბობისა და აგრეთვე თმის ვარცხნილობის მიხედვით განსხვავებას აღარ სცნობენ. ემასინაციის იდეით შთაგონებული ქალი შურაცხყოფილად გრძნობს თავს, როცა მამაკაცთან მის განსხვავებაზე მიუთითებენ — თითქოს ეს მის დაბალ რანგზე მითითებას ნიშნავდეს. საქმის ნამდვილი ვითარება კი ისაა, რომ მამაკაცს თავისი განსხვავებული, შეუცვლელი ღირსება გააჩნია, ქალს კი — თავისი, რის გამოც ქალის მამაკაცისაგან განსხვავებულობა მის უღირსობას კი არ მოასწავებს, არამედ მის განუმეორებელ, შეუცვლელ ღირსებას.

ქალთა ემანსიპაციის ჭეშმარიტი იდეა უფლებებისა და დამატების მხრივ გათანასწორებას გულისხმობს; ხოლო ბურჟუაზიული ცივილიზაციის ნიადაგზე კი იდეა სულიერ-პიროვნულ თავისებურებათა გათანაბრების იდეად იქცა. ამის გამო ქალი და ვაჟი იმგვარად გაუსწორდნენ და გაუტოლდნენ ერთმანეთს, რომ თითოეული მათგანი თანაბრად კისრულობს, ერისა და იმედი ღრის „ჰერმესის“ იყოს და „ფოროდტაც“, მაგრამ ვერც ერთს რომ ვერ აღწევს, „ჰერმეფოროდტულ“ გამოთქმელებებს იძენს.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ცივილიზაცია ამ თავისებური „ჰერმეფოროდტისმიითაა“ დაავადებული. ქალი და ვაჟი დანაწილად ერთმანეთს წინაშე სრულად განუსხვავებელი სულიერ-პიროვნული თავისებურებების მხრივ და განსხვავებული მხოლოდად ბიოლოგიურ-სხეულებრივი ადნაგობით.

ხოლო რამდენადაც ქალ-ვაჟს შორის სიყვარული განსხვავებული და ამგვარად შემეხები მთავრ პიროვნებისკენ მისწრაფება, აზნადნა საფუძველი ეცლება სიყვარულს. მხედველობაში აქვთ მხოლოდ განსხვავებული სხეულები, უფრო ზუსტად, სხეულთა ნაწილები, რომლებიც აღარ ფიგურირებენ როგორც განსხვავებულ სულთა და პიროვნებათა გამოსახულებანი. ამგვარად, მისწრაფების საგნად იქცა სხეული განცდილი, სულიცა და პიროვნების გარეშე, რომელიც, როგორც ასეთი, ნივთის, ინსტრუმენტის მნიშვნელობას იძენს. ხოლო ინსტრუმენტს ფლობენ და იყენებენ ისე, რომ არ ეკითხებიან, სურს თუ არა მს. ეს დაფუძვლება და გამოყენება. ამიტომაც სექსუალური ურთიერთობა, როგორც სულისა და პიროვნების გარეშე განცდილ სხეულთან ურთიერთობა, პრინციპულად „დაუკითხავი“ და „უპასუხი“ ურთიერთობის, ანუ გაუპატურების სახითიანაა.

სექსუალური ურთიერთობის ასეთი ხასიათი კიდევ უფრო მძაფრდება ერთი ფსიქოლოგიური დეტალის წყალობით: ადამიანს აღიზიანებს და ზშირად აგრესიულად განაწყოებს ყუფი-

ლივ ის, რაც მის სანუკვარ იმედებსა და მოლოდინს აკრუებს; იგი, ყოველივესა მიუხედავად, თავისი სულის „სიკრებმა“ სხეულზელი ნარკვეული წყურვილით, ანუ განსხვავებულ სხეულში განსხვავებული პიროვნების ძიებითაა ამოძრავებული, მაგრამ ამასთან „ცარიელ“ სხეულს რომ აწყდება, იმედგაცრუებული და „ხელმოცარული“ გამოროტებით ხაზს უსვამს მის „სიყვარულს“ — ხანსამით უსუფად და უდიდრად ეპყრობა, როგორც ნივთსა და ინსტრუმენტს.

ქალ-ვაჟს შორის თვისებრივი განსხვავებულობის წაშლა ანა ერთადღერი ფაქტორი, რისი ძალითაც მხედველობის არეში „ცარიელი“ სხეული რჩება და მხედველობიდან იკავება; ადამიანის სულიერ-პიროვნული ფუნა — ამ მიმართულებით მოქმედებს საერთოდ ადამიანთა გათანაბრება-გათანასწორების, ნიველირების ბურჟუაზიული ტენდენცია; პიროვნების უპირატესი ნიშანი ინდივიდუალობა და ამიტომ ინდივიდუალობის წაშლა პიროვნების გაუწინარებას მოასწავებს.

ადამიანი სულიერ-მეობრივი, პიროვნული პლანის გაუწინარების პირობაა ცოდნისა და განათლების ის იდეალი, რომელიც განმანათლებლობიდან მოყოლებული მოქმედებს ბურჟუაზულ ეპოქაში.

როგორც ვთქვი, განმანათლებლების მიხედვით, ადამიანი ცხოვრებისა და ბედისთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ცოდნას, ხოლო ცოდნა მათ მიერ არსებითად გაიგივებულია მათემატეკურ ფიზიკასთან. „ნამდვილი სინამდვილე“ არის ის, რაც თავს იჩენს ფიზიკის ხედში, ყოველივე სხვა ფანტაზიის თვითნებური ნაფიცი, მოჩვენება და ილუზიაა. ხოლო ფიზიკის ხედში ადამიანი ჩანს როგორც მხოლოდ ფიზიკური, სხეულებრივი აღნაგობა და შესატყვისი პროცესები, მისი არსებობა ფიზიკურ-სხეულებრივ არსებობას უდრის, მისი ურთიერთობა გარემოსა და სხვა ადამიანებთან ასევე ფიზიკურ-სხეულებრივ ურთიერთობებსა და პროცესებზე დაიყვანება. ამიტომაც ადამიანის არსებობის განმტკიცებელ ზრუნვა სხვა რაფფერი შენაძლება იყოს თუ არა მისი ფიზიკური ორგანიზმის მოვლა-პატრონობა, ამ ორგანიზმის ურთიერთობის რეგულირება გარემოსთან; კაცობრიობის პროგრესი არსებითად ამ მიმართულებით — ფიზიკური ორგანიზმის მოვლა-პატრონობის საშუალებათა გაუმჯობესების მიმართულებითაა წინსვლიდა; სხვაგვარად, ბურჟუაზიული ცნობიერების მიხედვით, კულტურა არის „ფიზიკური კულტურა“; „ფიზიკულტურა“ ფართო აზრით, როგორც ფიზიკური ორგანიზმის მოვლა-პატრონობის საშუალებათა განვითარება.

ბურჟუაზიული ცნობიერების მიხედვით, ბედნიერება ბუნებაში ორგანიზმის ევოლუციონულობას გაუთანაბრდა, რის გამოც უპირატესი ამოცანის სახით კომფორტის ღირის განუხრელი ამაღლება იქნება დასასულა.

ხოლო სულიერ-პიროვნული სახის ჩამოყალიბების, თვით-გამოსახვისა და ურთიერთობების გარეშე, სულიერ-პიროვნული პლანის განვითარების გარეშე ადამიანი არ შეიძლება იყოს ბედნიერი; ამიტომაც, ევროპულმა კაცობრიობამ ცალმხრივ „ფიზიკულტურულ“ (ფართო და აგრეთვე ვიწრო აზრით) განვითარებაზე რომ აიღო გეზი, ეს საკუთარი ბედნიერების საწინააღმდეგე მიმართულებით მოძრაობას, თავისი თავისადმი საბედისწერი დალატს მოასწავებდა.

ასევე ჩანს საღვადორ დაღის ტილოზე „საიდუმლო სერობა“: მიმე მწუხარებით თავდახრილ მოწყაფებს ქრისტიე საბედისწერი დალატის გარღვეულ მოლოდინს ანღობს, ხოლო მათ





ზევით ცის ფონზე გამოსხულია მამაკაცის უზარმაზარი შიშველი ზედატანი, რომელსაც თითქმის მამაღმრთის, „გაკანტური ადგილი“ დაუკავებია და რომელიც თავისი „გამოხეტყველებით“ თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში მოგვლილი ნაპატრონებს პავს, კომფორტის წყალობით ცოტა არ იყოს მოდუნებულსაც, საგანგებო ფიზიკურულ ღონისძიებას, ვთქვათ, „გამხმეველ ვარჯიშს“ რომ საპირისპიროს — სხვა-თა შორის, მისი პოზა — გაშლილი ხელები — სწორედ „გამხმეველი ვარჯიშის“ ასოციაციას იწვევს.

საღვადორ დაღის ხსენებულ ტილო კარგი ილუსტრაციაა ხელოვნების, „ძველი ნაწარმოების“ — ძნელად გასაგები ჩანს, თუ რა კავშირია თანამედროვე ბურჟუაზიული ცივილიზაციის „ფიზიკურტრულ“ ტენდენციას და საბედისწერო აღტაცის ბიბლიურ აქტს შორის.

ალექსანდრ ბლაკი ზემის „სამაგიერო“ წინათქმამი ასხეულებს ფაქტებს, რომელთა შთაბეჭდილების გააღწერათაც მომწოდდა პოემის შემქმნის იდეა; აქ იგი, სხვათა შორის, წერს: „1911 წლის გაზაფხულზე ნ. პ. მილიუკოვმა წაიკითხა უაღრესად საინტერესო ლექცია სათაურით „შეიარაღებული მსოფლიო და შეიარაღების შექცევა“. მოსკოვის ერთ-ერთ გაზეთში გამოქვეყნდა წინასწარმეტყველური სტატია: „დიდი ომის სისხლში“. კიევში მოკვლეს ანდრე უშინსკი და წამოიჭრა საკითხი ებრაელების მიერ ქრისტიანების სისხლის გამოყენების თაობაზე. ამავე წლის მეტისმეტად ცხელ ზაფხულში, როცა ბალახი ძირშივე იწვოდა, ლონდონში რკინიგზის მუშების გრანდიოზული გაფიცვები მოეწყო, ხოლო ხმელთაშუა ზღვაში „პანტერა-აგადირის“ მრავალმნიშვნელოვანი ეპიზოდი გათამაშდა.

ყოველივე ამასთან ჩემთვის განუვრცლად დაკავშირებული ფრანგული ჭიდაობის აყვავება პეტერბურგის ცირკებში: მრავალრიცხოვანი ბზრი არჩეულებრივ ინტერესს იჩენდა მისადმი...

ამ ფაქტებს, აგრერივად განსხვავებულები რომ ჩანან, ჩემთვის ერთი მუსიკალური აზრი აქვთ.

ბოლო ფრაზაში მოკლედ იმინიშნებულა პოეტისა და, საერთოდ, ხელოვანი კაცის ინტუიციის ის თავისებურება, რის საფუძველზედაც იქმნება „ძველი ნაწარმოები“ და რაც ფარული საბედისწერო კავშირების წვდომასა და გამომყვანებაში გამოიხატება.

ერთი მუხედვით „პეტერბურგის ცირკებში“ ფრანგული ჭიდაობის აყვავებას არავითარი კავშირი არა აქვს მოსკოვში ომის მოახლოების თაობაზე სტატიის გამოქვეყნებას, კიევში ანდრე უშინსკის მკვლელობასა და ებრაელების წინააღმდეგ ცილისწამებულ გამოსვლებში. მაგრამ თუკი ბლოკთან ერთად მოვლენათა სიღრმეში ჩავიხედავთ, თავსააჩინო გახდება ეს კავშირი: „ფიზიკალისტური“ ორიენტაციის წყალობით მხედველობიდან იკარგება სულიერ-პიროვნული რეალობა, ბუნებრივია, ყურადღება და ინტერესი ადამიანის ფიზიკურ აღნაგობას, უნარსა და შესატყვის მოქმედებაზე ჩერდება — ზედმეტად იზრდება ინტერესი, ვთქვათ, საორტული სანახაობებისადმი; ამასთან, სწორედ იმის გამო, რომ ადამიანის არსებობა სულისკან დაცლილი და დაკარგიებული ჩანს, ფასის კარგავს ეს არსებობა; უფრო მეტიც, ადამიანი ადამიანის თავის გამო აგრესიული გრძობის აღმძვრელ გამღიზიანებლად იქცევა — ვინაიდან, ყოველივესა და მიუხედავად, ადამიანი ძნელად ურიგდება ამ სიცარიელის შთაბეჭდილებას.

საქმის ნამდვილი ვითარება განსხვავდება საყოველთაოდ მიღებული და გავრცელებული, ყოველდღიურობაში ჩართული და მოქმედი მხედველებებისგან, სიღრმისეული კავშირები განსხვავდება ზედპარული კავშირებისგან, „სიღრმის ლოგიკა“ — „ზედაპირის ლოგიკისაგან“.

ხელოვანი კაცი „სიღრმის ლოგიკას“ მისდევს, ხოლო აუდიტორიას უჭირს ხომღე ვრისთანა დადსილის ყოველდღიურობის ინერცია და შესატყვის ლოგიკის გაგულა; ამიტომაც გაოცებთა და აღშფოთებთ აპროტესტებს ხელოვნების „ძნელ ნაწარმოებში“ წარმისასულ კავშირები.

როცა, ვთქვათ, ნაწარმოების გმირი ქალ-ვაგი იმის თაობაზე სწუხს, რომ ერთმანეთის შეყვარება და ერთგულება ვერ მოუხერხებიათ, „ყოველდღიური“, ბურჟუაზულ-ობივაცტული არ ეუღტრიაა გაცივრებითა და აღმშფოთებით შეინძნავს: ფულზე გვერი აქვთ და სხვა საშუალებებიც, რა უშლით ხელს, რომ ერთმანეთი შეიყვარონ, თუკი ასე სწყდებთ გული სიყვარულზე! მას ვერ გაუგია, რომ ცხოვრების ის მიმართულება, რომელსაც თვითონაც იზიარებს და პროგრესულად მიიჩნევს, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, „პერმადროიდული“ გამოძეტყველებას ანიჭებს ქალ-ვაგს და ამით აფერხებს მათ შორის ჭეშმარიტ სიყვარულს. მას ვერ გაუგია, ან უკეთ, არ სურს გაიგოს, რომ სიყვარული ვერც ის მოუხერხებია და მასაც აწუხებს ეს უსიყვარულობა. ანდა როცა ხელოვნების ნაწარმოების გმირები, ვთქვათ, მარტობაზე ჩივიან, ბურჟუაზულ-ობივაცტული არ ეუღტრიაა ცხარე კამათს იწყებს: თუკი ასე აწუხებთ მარტობას, ნუ ეჩვენება მარტობა, რა უშლით ხელს, ფულცი ხომ ბვერი აქვთ და სხვა საშუალებებიც ერთად თავშეყრისა და დროსტარებისთვის! მას ვერ გაუგია, რომ მარტობის ჭეშმარიტი და არა მოჩვენებითი დაძლევა განწლეულეთა ცხოვრების მის მიგრედ გაზიარებული მიმართულებით, რომელიც ადამიანურ ინდივიდებს შემოქმედებითი საქმისა და ამ საქმეში საკუთარი პიროვნების გამოსახვის შესაძლებლობებს უზღობს, ნივთიერებულ-სტანდარტიზებულ სახეს აძლევს და ამგვარად აფერხებს მათ მიერ მიზანგან „ურთიერთშემწნევას“ და „ურთიერთდანახვას“. მას ვერ გაუგია, ან უკეთ, არ სურს გაიგოს, რომ თვითონაც მარტოა და მარტობას მხოლოდ მოჩვენებითად სძლევს გარეგნული „ერთად ყოფნითა“ და ხმაურაანი დროსტარებით.

ფილმში „მექანიკური ფორტობაში“ ნაჩვენებია ხასტაკს-მით ცივილიზებული, კომფორტაბელიური, „ფიზიკალისტურად განათლებული“ ქალკაცი — ამ მხრივ ცოტა უფრო შორს წასული და „პროგრესული“, ვინემ ვეროპისა და ამერიკის დღევანდელი ქალკებია. ევრაზზე დემონსტრირებულია ულტრა-მოდური, ულტრამოხერხებული არქიტექტურა, ავეჯი და სხვა. ისიც იმინიშნებულა, რომ ქალკაცი ინტენსიური ზუსტმეცნიერული კვლევა-ძიება წარმოებს, მოქალკეებს რომსასურებას უწევს ზუსტმეცნიერულ პრინციპებზე აგებულ და ურთაღლებულ ტექნიკური ხელსაწყოებით აღჭურვილი მედიცინა, მოქალკეთა ცხოვრებაში სათანადო ადგილი უკავია გამაჯანსაღებელ ფიზიკულტურას და სხვა, ხოლო, რაც შეეხება ქალთა ემანსიპაციას და „სექსუალურ რევოლუციას“, ამ მხრივ საქმე ისე შორს წასული ჩანს, რომ ქალ-ვაგს შორის სიყვარულს ზოგჯერ „ერთდროული სულის“ სახე მიუღია, ხოლო ადამიანის სხეულის იმ ნაწილების ფოტოგრაფიულად ზუსტ სკულპტურულ და სხვა გამოსახულებებს, რომლებიც „დრომოჭმული ტრადი-



ციის“ მიერ დაფარვის ღირსად იყენენ მიჩნეული, ხელოვნების შედეგების რანგისათვის მიუღწევიათ.

და ამ „ულტრაბორჯესთან“ გუშალო კავშირში სრულიად მიუღწევად ნაჩვენებია ევროპული, გულსივი, მეტიც, უკიდურესად აგრესიული ურთიერთობანი—ეს იმიტომ, რომ რეჟისორმა „სიღრმის ლოგიკას“ მისცა.

თუ რაში გამოიხატება „სიღრმის ლოგიკა“, ამის შესახებ გვექონდა საუბარი. თუმცა, რა თქმა უნდა, ჩვენი საუბარი ამ მიმართულებით ერთბაშე შეკვეცილი და არასრული ხასიათისა იყო — ყურადღების გარეშე დაგვრჩა ბურჟუაზიული „პროგრესის“ მრავალი წინააღმდეგობრივი და ორპირიანი ასპექტები.

„მექანიკურ ფორთოხალში“ საგანგებო განმარტების ღირსია ერთი დეტალი: მოძალადე ახალგაზრდა კაცი გატაცებულია ბეთოოვენის მეცხრე სიმფონიით, რომელიც, როგორც ჩანს, შთამაგონებლად მოქმედებს მასზე; ცხადია, უცნაურად გამოიყურება ეს ვითარება — ბეთოოვენის უბრწყინვალეს სიმფონიას, გამსჭვალულს კეთილშობილური, ჰუმანური იდით, აგრესიული მოქმედებისთვის წაქეზებაში ედგება ზრალი.

ცხადია, ბეთოოვენს ვერაინ დააბრალებს ბოროტ განზრახვას, არც მეცხრე სიმფონიის მაღალ ღირებულებას მიიჩნევს ვინმე საეჭვოდ, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ბეთოოვენის შემოქმედება, განსაკუთრებით მისი მეცხრე სიმფონია, ჩვეულებრივ, განმანათლებლებისა და საფრანკეთის დიდი რევოლუციის იდეების — თავისუფლების, თანასწორობისა და ძმობის იდეების — და მათს განსხვავებულებასთან დაკავშირებული იმედების სანიმუშო გამოსახულებად მიაჩნიათ. ხოლო ამ იდეებს, როგორც იყენენ ისინი კონკრეტულად გააზრებული განმანათლებლებისა ფრანგი რევოლუციონერებისა და აგრეთვე ბეთოოვენის მიერ ევროპული კაცობრიობა დღევანდელ კრიზისამდე მოიყვანა. „ამ სულის (იგულისხმება განმანათლებლობის ეპოქის სული — ზ. კ.) წარუვალი მოწმის სახით ჩვენ შიშურ-ბეთოოვენის შესანიშნავი ჰიმნი „სიხარულისადმი“ შემოგვრჩა, დღეს-დღეობით ჩვენ ამ ჰიმნის მხოლოდ მტკივნეულად თანაგაცდა შეგვიძლია“, — ვერდა ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი ედმუნდ ჰუსერლი. ხოლო კომპოზიტორმა ანდრიან ლევერკუნმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსიდან“ ყოველივე იმას, „რისთვისაც იბრძოდნენ ადამიანები, რისი გულისთვისაც უტყვევდნენ ბასტილიას და რასაც ზვიმით ამცნობდნენ ქვეყანას, „საუკეთესო თავები“, მოკლდ „მეცხრე სიმფონია“ უწოდა. მან შექმნა სიმფონიური კანტატა „დოქტორ ფაუსტუსის ტირილი“, მოფიქრებული მის მიერ როგორც ბეთოოვენის მეცხრე სიმფონიის ანტიპოდი, ნაწარმოები „ნათესაური“ მეცხრე სიმფონიისადმი, მაგრამ მხოლოდ „ნეგატიურად ნათესაური“ — ნაცვლად სიკეთის გამარჯვებისა, რასაც იუწყებოდა ბეთოოვენი, „აღსასრულისა და დაღუპვის“, ანუ ბოროტების ზვიმის მაუწყებელი. ამით ლევერკუნმა ისა თქვა, რომ საფრანკეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის წამოწყება თავისი განზრახვისა და პრეტენზიის საწინააღმდეგო შედეგებამდე მივიდა.

ამასვე ამბობს თავის ენაზე რეჟისორი კუბრივი.

...მისი (მწ) ბერკმირის მუსიკალური შედეგების პირველი სეზონის პირველი დღე არ ვიცი, შედეგები კი იმ დღით განცდილის თუნდაც მიახლოებით გამოხატვას, მიგავხედრებთ, რა ადგილი ეკავა მუსიკის სამყაროში მაშინ კუსევიციის, რადგან სხვიმფონიარი კაცი იყო იგი და რას ნიშნავდა მისი თანდასწრებით სწავლა. ეს იყო პიროვნება, რომლის გატაცება მუსიკით, მისი იდენტობა და იდეალობით თქვენამდე კომპირირი სხივივით აღუვცდა, ყოველთვის — როცა საკონცერტო ესტრადაზე იდგა ან, ჩვეულებრივ, ოთახში იმყოფებოდა.

დიდი კუსევიცი აქ გვესაუბრებოდა. მან მოგვითხრო, თუ რას ნიშნავს ხელოვნების მოწამებრივი მსახურება, მუსიკის განზრდილი ერთგულება თავდადებული შრომა. არასოდეს დამავიწყდება მისი გამოთქმა — „მოთავარი ხაზი“. იგი გულისხმობდა მიმართულებას, რომელსაც ხელოვანი მიჰყვება. გულისხმობდა გზას, რომელსაც მიყავს ახალ აღმოჩენებსა და იმ სიმაართელებს, მუსიკალური ხელოვნების შემეფიქრობით რომ მყდრდება. ეს იყო არა მარტო აღმადგინებელი სასესე, არამედ აღმადგინებელი სიტყვავე. იგი ხშირად მზარობდა გამოთქმებს, დღეს რომ მიმდევლებული ჩანს და დღისასაც იმ მოგვევრის. მართლაც, ვინ უპასურობს დღეს „თავანწირვასა“ და „თანამსახურებობაზე“, ან ისეთ „ღირებულებებსა“ და „სთანობაზე“, როგორცაა შრომა, რწმენა, ურთიერთგაგება, მოთმინება?

მე ასე ვიპასუხებთ: არსებობს ადამიანი, რომელიც ჯერ კიდევ ზედგას ყოველივე ამის თაობაზე სიტყვის გამოგდებას. დიახ, მას უკან 30 წელმა განვლო. მე არა ვარ კუსევიცივითა მგზნებარე ორატორი, თქვენც არა ხართ ასეთი სიტყვების მოსახმნად განწყობილი. თქვენ ყელამდე ხართ სასესე რიტორიკით, მე — არანაკლებ. მაგრამ დღეს ვდგავარ იქ, სადაც კუსევიცი იდგა და ჩემი ვალია, რაიმე ვირჩიოთ. ყველამ ვიცით, რჩევის მიცემა ძვირი როდი ღირს, ვირჩიოთ რაიმე, იოლი საქმეა. მაგრამ როგორ მიჭირს ვირჩიოთ რაიმე გულრეშვლად და ნათლად, რადგან დიდია სხვაობა, რა თუ ოცდაათი წლის წინათ იყო და რაც დღეს გავტყობა ვართ. შეიცვალა რაღაც ფუნდამენტური და, მაინც ენახათ, იქნებ შევძლო გაკანონობინოთ რა განსხვავებაა იმ დღეებსა და დღევანდელს შორის: და თუ შევძელი, იქნებ საერთოც ვიპოვოთ.

ჩვენ, 1940 წელს რომ ვისხედით აქ, ვეკუთვნილით თაობას, რომელმაც იცოდა — რაა იმედი. ჩვენ ოცდაათიანი წლების, რუსეველტის ხანის პირმშინი ვიყავით. ბევრი ამოცანა გვექონდა გადასატყლო: ესპანეთი, ჩინეთი, ჩეხოსლოვაკია, მუშათა მოძრაობა, ბრძოლა რასობრივი თანასწორობისათვის, ანტიფაშისტური მოღვაწეობა. ჩვენ სოციალური პროგრესის იდეის ერთგულნი ვიყავით და ვებრძოდით ფაშისტური ყოველგვარ გამოსა-



წინამდებარე მასალა ცნობილი ამერიკელი კომპოზიტორის, ღირსიერის, ჰაინსტინსა და მუსიკის პოპულარიზატორის ლ. ბერნსტაინის სიტყვის შემოკლებული თარგმანია. ლ. ბერნსტაინმა ეს სიტყვა ბოსტონის სიმფონიური ორკესტრის სასაფულო რეზიდენცია ტეტლუედში, ბერკმირის მუსიკალური ცენტრის მცადონებოზე ჩამოსული ასალგაზრდა მუსიკოსების წინაშე წარმოთქვა. 1973 წლის თებერვალს სიტყვა დაიბეჭდა ჟურნალში „Music educators journal“, იგი ეტება ამერიკის საზოგადოებრივი ყოფის ერთ-ერთ ყველაზე საჭირობოტოტო პრობლემას — „მამათა“ და „შვილთა“ შეხედულებების ღრნა გათიშვას.

ჩვენს პრესაში არაერთგზის გამოქვეყნებულია მასალები, სადაც ასახულია ამერიკელი ასალგაზრდობის ცხოვრება, ის პროცესები, რომლებზე მიმდინარეობდა და დღესაც მიმდინარეობს მის წიაღში და გაპირობებულია მღორე მსოფლიო ომით, შეერთებულ შტატების ომის შემდგომი მდგომარეობით, განსაკუთრებით კი ვიეტნამის ამბებით. ცნობილია, რომ ამერიკელი ასალგაზრდობის მიერ წინა თაობების ცხოვრების წესისა და იდეალების უარყოფა ხშირად პარადოქსულ ფორმებს იღებს, რომ მათ მიერ საკუთარი გზების ძიება უშეუბრალოდ მოკლებულია სწორ ორიენტარს. სწორედ აქედან მოდის უნივერსიტეტის და უპერსპექტივობის ეკზომ მიმბეჭდვრებული განწყობალება.

\* წერილი გადამბეჭდილია ჟურნალიდან „სოვეტსკაია მუსიკა“, № 4, 1975 წ.

ბერნსტაინის სიტყვა, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა, როგორც ამ პროცესების უშუალო მოწმის აღიარება; რაც, იმავე დროს, ქნის წარმოდგენას, თუ როგორ აღიქვამს ამ მოვლენებს ინტელექტუალური ნაწილი თვით ამერიკის საზოგადოების „შვინი“. რა თქმა უნდა, ბერნსტაინი თავისებურად განმარტავს იმ მიზეზებს, რამაც ე. წ. „თაობათა გათიშვა“ გამოიწვია და ვერ მიუთითებს მოვლენის ტუმნარტი არსს, დაკავშირებულს კაპიტალისტური საზოგადოების ბუნებასთან, მინიპოლიის სრულუღებანიობასა და არაბეული პოლიტიკური კურსის დამუშაველ ზემოქმედებასთან. ამას ალბათ არც უნდა მიველოდეთ იდეალისტური ფილოსოფიის თეორიათა ერთგული მუსიკოსისგან. ნიშნადიბლივია სება რამ — ბერნსტაინი მარნაღაც ცხადყოფს ამერიკის ასალგაზრდობის ხულური შეცვების კრიტიკულ ვითარებას (და არა მხოლოდ მუხიკოსთა შორის). იგი ვერ მიუთითებს კრისხული სიტუაციისგან თავის დაღწევის სწორ გზებს — მიმარაგვ ასბტრატულ „იმედის პინციპს“, რაც, არც მეტი, არც ნაკლები, ყოვლის დამოწმის ქადაგებაა; გულუბრყველოდ მოითხოვს პროფესორებმა საქმიანობის გაუმპობისებას და ა. შ. მიუხედავად ამისა, საკულისმობა, რომ ბერნსტაინი მათ გამოსავლის ძიებისაკენ მოუწოდებს.

ბერნსტაინი თავის სიტყვას იწვევს სიბაბუკის მოგონებით, როცა პარვარდის უნივერსიტეტის დამაიარების შედეგად ტანვლუღში ჩავიდა, რათა ს. კუხციერის მოწაფე გამმდარიყო.

### საზღვარგარეო

# ი მ ე ღ ი ს კ რ ი ნ ც ი კ ი

ლონარდ ბერნსტაინი

ტულეობს. ჩენნი სწავლებლის წლები გაფიცულია მსულელობის ფონზე მიმდინარეობდა, საქმის ძიებაში დავეხეტებოდი, ჩვენ მიმავლისკენ ვისწრაფოდი. გვერინდა იმედი.

დღეს კი, რაც ასალგაზრდობაზე მესმის, უიმედობითა და განწირულებით განისაზღვრება. უკანასკნელი წლის მანძილზე ხშირად ვხვდებოდი სტუდენტებს, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც, ვდაობდი მათთან, მეტწილად — ვესმენდი. და ყოველთვის მეორდებოდა უიმედობის მოტივი — „არსებული სოციალური სისტემა ვეება და უვარგისი“, „მასთან ბრძოლა შეუძლებელია უკიდურესობის გარეშე, ოღონდ ბევრია კი ჩვენში ექსტრემისტი?“ დაიხ, სტუდენტთა უმეტესობას ვერ გაურკვევია, ვის მხარეზეა იგი, ვისთან დგას. მათ არა აქვთ თავიანთი საქმე და აი შედეგაც — უიმედობა.

სწორედ ეს სხვაობა არსებობს მაშინდელ ჩვენს თაობასა და დღევანდელ თქვენს თაობას შორის. შესაძლოა, ეს განსხვავება მუსიკაში უფრო ჩანდეს. იმ ათწლეულს, რომლის ცენტრად 1940 წელი იქცა, მუსიკაში მთავარი იყო კეთილშობილება.

ჩვენ ჯერ კიდევ გაგვანდა მუსიკალური ფორმა, ე. წ. სიმფონია, კეთილშობილი სიმფონია. პირველად შესრულდა მუსიკაოფიის მეხუთე სიმფონია, პირველად აქედრდა პროფოფივის — მეხუ-



თე, კოლუნდის — მესამე, ხინდემიტის, ბარტოკის, გარისის, ვ. შუმანის საუკეთესო სიმფონიური ნაწარმოებები, სტრაუსის სახანაწილიანი სიმფონია. ეს მუსიკა აღსავსე იყო პერიოდული სულთი, იგი აფუნძნებდა ბრძოლასა და ტრიუმფს, მასში ინატებოდა კაცობრიობის კეთილშობილება... ჩვენს წინაშე იდგა კუსევიცკი, ამ მუსიკისთვის შემზადებული და მისი დაკვრის მგზნებარე მოსურნე.

დღეს ყოველივე წარსულს ჩაბარდა. ჩვენი მუსიკალური ცხოვრება — იგი კი ინტენსიურად ვითარდება — აღარ სულდამდებლობს სიმფონიზმის კეთილშობილი იდეებით და არც რაიმე ამდაგვარით. ახალი მუსიკა ათეულ მიმდინარეობად, ჯგუფებად დაქუცმაცებად; ყოველი მათგანი მიმართავს ექსპერიმენტს, დაწყებული ყოვლად მიმამბურებელი უსესერიულობიდან, დამთავრებული დადაიზმის ფრიკიული გამობატკლებით. ზოგი რამ ამ ახალი მუსიკის გზიბლავს, ზოგი რამ სასიამოვნოდ აღვავზნებს, ზოგი მშვენიერად გვიწვენება, არის მასში რაღაც კონიუნქტურულიც; ოღონდ, თითქმის არ არსებობს ერთი რამ — კეთილშობილება.

ნეგატივიზმმა მოიცავა ხელოვნების ყველა დარგი, ადამიანის ცნობიერების ბატონობის თითქმის ყველა სფეროდ და სტუდენტებიც, რომელთაც ვხედავ და რომელთაც ვხედავთ, პრაქტიკულად ვერსად გაურბიან ამას. სწორედ ამიტომ მუზებზე იან: „...აბა, შეგედე, ჩვენ ხომ არაფერი გვაქვს დასაწავტი, პროტესტს გავრ — ჩვენ სასილეროც არაფერი გვაქვს, მხოლოდ სატრონიკო სიმღერები; ჩვენ ვერაფერს ვერძნობთ, ირონიის და სასოწარკვევის გარდა. ამიტომ ვიძირებით „როკის“ გრევიანაში, თავდავიწყებისათვის ვიღებთ ნარკოტიკებს. აღარ ვიცით, რა უნდა ვაკეთოთ“.

თვით უკიდურესად გულჩაობხობილი, გამწვარებული, თმგარბელი რადიკალებიც კი, რომელთაც უნივერსიტეტებში შევხვდით, ოთხსათიან დავას ვერ უძლებდნენ და თვითვე გვთხოვდნენ გვეკარანახა, რა უნდა აკეთონ. „ჩვენ არა გვაკავს მოძღვარი, — ამბობდნენ ისინი, — არ გავგანანია მაგალითი, გმირი ზოგერა გავიჩნდებთ კერძო პოპ-ხელოვნებიდან, და ისინიც ყოველ სამ წუთში იცვლებიან...“ ერთმა სტუდენტმა ასე სთხოვა: — „რა გრძნობებს მივლით ჩვენგან, როცა ჩვენს თვალწინ მიყოლებით ხოცავენ გმირებს — ძმებს კენედებს, მარტინს ლუთერ კინგს?“ არსებითად, საპასუხო არაფერი მაქვს. მე არ ვფლობ იმ ბრწყინვალე მარადიულ ჭეშმარიტებას, რომელსაც თქვენს შორის ყველაზე სასოწარკვეთილს შევთავაზებდი. რა თქმა უნდა, მე შემძლია დაუბრუნდე კუსევიცკის და კვლავ გაიმბოთ მისი ღვაწლის, მისი თავდადების თაობაზე შემძლია (და ასეც ვიქცევი), მაგრამ დღეს ეს არ კმარა. და ამის გამო მომიხდება კიდევ ზოგი რამ გიხორათ. იქნებ არც ისე ბრწყინვალე და მა-

რადიული, მაგრამ გიხორათ მაინც ასეველი, ხისოწარკვევის ბუნების შესახებ.

ამას წინათ ერთი სათვარი წიგნი წავიკითხე, რომელიც სათაურია „იმედის პრინციპი“. მისი ავტორია თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსი ერნსტ ბლოხი. თავის წიგნში იგი მცენიერულად ასაბუთებს თვალსაზრისს, რომ იმედს იმანენტურად ყოველდღე ვიწვევებოთ ცოცხლობა.

და აი, როცა ამ ფსიქოლოგიურ თვისებას მიმდინარე ისტორიის შესავსებლად მოვიხმობთ, იწყება უბედურება. განსაკუთრებით ახალგაზრდობისთვის. თანამედროვე ახალგაზრდობას ხომ არ შეუძლია მოცდა, მისი მთავარი პრობლემა — მასობრივი მიუთმენლობაა, ცვლილებათა მძაფრი შერტყნება, და სურვილი, რომ ცვლილებები დაუყოვნებლივ განხორციელდეს. ახალგაზრდობას ყოველთვის ახასიათებდა ამგვარი სულსწრაფვა, ესაა მთავარი დაბრკოლება, მოწოდების მისაღწევად იგი აუცილებლად უნდა დაიძლიოს.

წარმომადგენელია, რა ძნელია დაიპოვო მოუთმენლობა დღეს, ჩვენს საუკუნეში, როცა ყოველივე ასე აწრიალდა და აჩქარდა; როცა თავისთავად გულისხმობთ, რომ დაუსანებელი უნდა მიიღოთ ინფორმაცია ყველა მოვლენაზე, პრობლემასა და კატასტროფაზე, და მოითხოვთ პრობლემების ასევე სწრაფად გადაწყვეტას. დღეს რეკლამა სურვილის წუთში ახდომას ეთავაზობს. თავის ტყივილის წამში შეწყვეტას, ენერჯის წამში მოზღვავებას, წამში დაშვიდებას...

ამავე დროს, კაცობრიობის წამში მოსაზრაც რეალური შესაძლებლობაა, მით უმეტეს, იმ პირობებში, რომელშიც ჩვენ ნიდავდ ვიმყოფებით. თქვენ ამ ეპოქის შვილები ხართ. თქვენ მიეფიგით, რომ ყოველივე წამში ხდება. მამ რატომ უნდა გვეგონოს, რომ მოთმინების ენასაც ვამოიჩინებ?

სწორედ აქ იმალება „თათბათა შორის ნაპრალი“ განენის ნამდვილი მიზეზი: ჩვენ გავიზარდეთ მანამ, სანამ შეიძლებოდა ყველაფერი წამში მომხდარიყო, თქვენ — შემდეგ. და ჩვენს შორის მიჯნად ხიროსინა გაწავს. ცნობილი სწავლულის ალბერტ სენტჯორჯის სიტყვებით რომ ვთქვა — ჩვენ მხოლოდ ვიცით ატომის შესახებ; თქვენ მასთან ერთად დაიბადეთ, ატომი თქვენშია.

ხიროსინის ტრაგედიის დღეს ბერკმირის მუსიკალური ცენტრი ხუთი წლის გახლდათ, დღეს იგი ოცდაათი წლისაა. ამ ოცდასუთი წლის მანძილზე ახალი თობა, თქვენი თობა აღმოცენდა. ჩვენ დიდად ყურადღება დავუთმეთ თქვენს მომზადებას: გვეგონა, რომ ჩვენს ისტორიაში ყველაზე განათლებულზე, ყველაზე ინტელექტუალურ თაობად აღვზარდეთ, პოლიტიკურად გაცნობიერებულ, ინფორმირებულ თაობად... ჩვენ ამასვე ვსურუნავდით; გასწავლული რწმენის და მოლოდინის იმისა, რომ ამქვეყნად ყველაფერი კარგად იქნება, ყველას ექნება სარჩო, რომ ადამიანს აღარ დაჭირდება ვინმესთვის შაშხანის დამიზნება, რომ

სამყარო მდიდარი და აყვავებული, და ჩვენ ყვე-  
ლასთვის ყველ-ფერი სამყოფად გვაქვს, საზრდო-  
ცა და სამოსელიც, მუხიაცაა და გართობაც. ჩვენ  
ვამბობდით—ერთადერთი, რაც გასაკეთებელია—  
სიმდიდრე აღამიანთა შორის ყველგან სამართლი-  
ანად უნდა განაწილდეს. ჩვენ ყოველივე ამას გას-  
წავლიდით... გასწავლიდით სიხიანი და დიმიედ-  
ბას, როგორც არასთლეს არავინ ჰქონია. იმედის  
შეგრძნება თქვენში დუღილის წერტილამდე ავიყ-  
ვანეთ.

მაგრამ სწორედ აქ იფარებოდა ხიფათი. რასაც  
გასწავლიდით, თავად შევითვისეთ ჩვენ ხიროსი-  
მამდე. ჩვენ გასწავლიდით, რომ ომი აღარ არის  
საჭირო, თორემ ქვეყნიერების აღსასრული დაღ-  
გება. ჩვენ ვღალატებდით, თქვენ ვეისმენდით და  
ყოველ სიტყვას, თქვენამდე მოსულს, გზად ახალი  
წინშეწყობა ენიჭებოდა. ამა სიღ და უნდა გვცოდ-  
ნოდა, რომ ხიროსიანს ატომური დაბომბვა თქვენ  
განგახსენებდათ, განგაშორებდათ ჩვენგან?

და აი, თქვენ გვეკითხებით: „ეკითხო, დიდი  
მადლობა, ჩვენ ვსწავლობდით პროგრესზე, დემო-  
კრატიაზე, ერთა შორის მშობაზე, რასობრივ თა-  
სამწირობაზე. — ოღონდ ხდებოდა არის ყოველივე ეს?  
სადა ეს სიკეთე? მოგვეცი თუ! სად არის მსვი-  
ლიბა, თავისუფლება, გაერთიანებული ერები, ყვე-  
ლაფერი, რის თაობაზე ამდენი გოთქვამო? თქვენ  
გვეუბნებოდით, ფაშისმის დაბომბის შემდეგ ად-  
მიანი პოლიტიკური შეხედულებისთვის ციხეში  
აღარ ჩავადებათ. ამაზე რას გვევტყით ახლანა?

თქვენ მართალი ხართ, სრულიად მართალი  
ოღონდ, მაღლობა ღმერის, რომ ხართ მოუთმე-  
ნარნი. რადგან სწორედ მოუთმელობაა იმედია  
მომასწავლებელი. ვერც კი იგრძობდით ამ მეუ-  
რიგებელ მოუთმელობას, თქვენში იმედი რომ არ  
ციხებოდდეს. მაშინ რაღა თქვენელი სასოწარ-  
კვეთა, ყოველი ფეხის ნაბიჯზე რომ მესხის? პა-  
სუკი ვითხოვ: ეს არაა სასოწარკვეთა; ეს მოუთ-  
მელობაა, მძევლავარება, რომელსაც გამოსავალი  
ვერ უპოვია.

ამ საკითხთა გადაჭრას ციდან ნუ ვლით. მას  
დღედის რძესაით ან თავის ტკივილის ბებვიით  
ვერ მიიღებთ. საჭიროა ბევრი და ბევრით მუშაო-  
ბა. თქვენ მოგიხდებთ მოთმინების თავიდან დას-  
წავლა. ეს ძველთაველი სიტყვაა დღეს ნაკლებ  
მნიშვნელოვანი როლია, ვიდრე ოდესღაც იყო. ხე-  
დავით, ჩვენ ერთად ვუბრუნდებით კუხევიციის ზნე-  
ობრივ პრინციპებს, ვუბრუნდებით მათ, მიუხედა-  
ვად ყველაფერისა — ატომის, ხიროსიანის ტრაგე-  
დიით გაჩენილი „თაობათა გათიშვის“ მიუხედა-  
ვად.

მოულოდნელად მხოლოდ სიკვდილი დგება. ყო-  
ველი თაობა, მათ შორის თქვენც, ამ აზრს თავი-  
დან უნდა მიწვდეს. არავის მისცემია ბედნიერება  
— კვირას ინატროს დიდი პობოისტობა, ორშა-  
ბათს დიდი პობოისტი გახდება. ვერც ქვეყნიერე-  
ბის დამხსნელი სახელმწიფო მიღავაწე გახდება

ვუმც. ხოლო ჩვენში დემოკრატია კიდევ უფო-  
ძნელი მისაღწევია, ვიდრე პობოიზე დაკვრა. მერ-  
წმუნეთ, ასეა. ჯერ არავის წამოსცდენია, თითქმის  
ამის მიღწევა იოლი იყოს.

ჩვენი ქვეყანა ჯერ ორასი წლისაც არ არის.  
ჩვენ ჯერ კიდევ შევიძლია, რისაც გნებავთ, იპ-  
ის იმედი გვექონდეს. პატრიოტიზმსაც კი, რომე-  
ლიც ყოველდღიურად უფასურდება იმით წყა-  
ლობით, ვინც წარსულს ჩაბლაუჭებია და მხოლოდ  
აღმებს იქნება, შეიძლება უძველესი ღირებულება  
დაუბრუნდეს. ოღონდ თუთი სწრაფად და ჯიუ-  
ტად უნდა ვიმუშაოთ, თუკი მართლა გვსურს ახა-  
ლი ნაბიჯის გადადგმა საზოგადოებრივ ცხოვრე-  
ვაში და სანამ მიწის პირიდან აღვდის ხიფათი არ  
წამოგწვევია.

ეს განსაკუთრებით აქ შეგრძობილებს, თქვენი თა-  
ობის ხელოვანთ შეხება. რადგან სწორედ ხელო-  
ვანის ხვედრია დიდი ოცნებების ფორმულირება,  
ადამიანებთან მიტანა, მისი დაცვა, განდიდება და  
გაცხადება.

მე გვეუბნებით — „აკეთეთ თქვენი საქმე“, მაგ-  
რამ არ გვეუბნებით — „იყოღეთ მხოლოდ თქვენი  
საქმე“. ეს პასურობის, უმოქმედობისკენ მოწო-  
დება იქნებოდა. მე ვლაპარაკობ მოღვაწეობაზე,  
ქმედებაზე და გულისხმობ (კვლავ ძველმოდუ-  
რად ვუქცევ) ხალხის სამსახურს, იქნება ეს პატ-  
რა ქალაქისა, თუ ექვსივე კონტინენტის მასშტა-  
ბით.

ღროსი უბრალოდ დაკარგვა შეუწყნარებელია  
ამით თქვენი მდგომარეობა რთულდება, მით უმე-  
ტეს, რომ თქვენს წინაშე პარადოქსია — თქვენ  
სწრაფად უნდა იმუშაოთ, მაგრამ არ იქპართო;  
უნდა გქონდეთ მოთმინების უნარი, მაგრამ არ  
იყოთ პასუირი, უნდა გრძობდეთ თქვენს არსში  
ჩაბუდებულ იმედს, მაგრამ მოუთმენლობის გამო  
იგი არ უნდა გარდაქმნათ სასოწარკვეთად. აქ ხომ  
არ არის წინააღმდეგობა? რა თქმა უნდა, არის.  
მაგრამ ასეთი პარადოქსი სინამდვილეში არაუ-  
ბობოს, თქვენი კი ამ წინააღმდეგობის საფუძველზე  
ბრწყინვალე სინთეზი უნდა შექმნათ. ჩვენ დაგვ-  
მარებით, მაგრამ ამ ამოცანის გადაჭრა თვითვე  
მოგიხდებათ — თქვენი ახალი, „ატომური“ ცხო-  
ვიერებით, თქვენი მგზნებარე და ბრახიანი იმე-  
დით, თქვენივე ხელოვნების საიდუმლო იარაღის  
მეშვეობით.



დღეს, როცა თეატრალური ხელოვნება ურთულესი ამოცანების წინაშე დგას და გადახალისებას მოითხოვს, რეჟისორები ეძებენ გამომსახველობის ახალ, ორიგინალურ, ლაკონურ ფორმებს. ამიტომაც განსხვავდება მათ მიერ დადგმული სპექტაკლები ერთმანეთისგან კომპოზიციურად, სტილისტურად და აზრობრივად. ზოგი ცდილობს, რაც შეიძლება, ღრმად ჩაწვდეს ავტორისეულ ტექსტს და პიესა აქციოს საინტერესო სპექტაკლად და არა გასართობ სანახაობად, ზოგი უპირატესობას კინემატოგრაფიულ პირობითობასა და კონკრეტულობას ანიჭებს, ზოგი სტილიზაციისა და ძველი ფორმების რადიკალურად გადაფასების გზას ადგას, ზოგი, პირი-

დად იგრძნობა მიზანდასახულობა მასალის შერჩევასა და განაწილებაში, კომპოზიციის დასრულებული ქარგა, სათქმელის ცხადად, უზრუნველყოფს უშუალოდ გადმოცემა. ალ. ტოვსტონოვოვი არ ანცვიფრებს მაყურებელს მოდერნისტული და ფორმალისტური ხერხებით, არაფერს აძლევს ჯიქურად, პირადად იმპულსების ან პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად. იგი ანგარიშს უწევს თეატრის კოლექტივის შესაძლებლობას და ცდილობს ეს შესაძლებლობა მაქსიმალურად გამოიყენოს.

მხატვრის სინამდვილისადმი დამოკიდებულებას მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია და პრინციპულობა განსაზღვრავს. როცა დრამატურგს ან რეჟისორს ცხოვრების ესა თუ ის ნეგატიური მივლენ-

# რეჟისორის

## სხუთი სპექტაკლი

### გივი მალულარია

ქით, ძველი ფორმების აღდგენაში ეძებს სხნას. ზოგს სოციალური თემა იტაცებს, ზოგს — ფსიქოლოგიური, ზოგსაც — რომანტიკული. ერთ სიტყვით, თანამედროვე თეატრს უამრავი საშუალება გააჩნია იმისათვის, რომ მაყურებელი მიიზიდოს, დაინტერესოს, ააღვლოს, და თუ თეატრი ამას აღწევს, იგი თავისი დროის მოწოდების სიმალეზე დგას.

დიდი ხანი არ არის, რაც ა. გრაბოედოვის სახელობის სახელმწიფო თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორი ალექსანდრე ტოვსტონოვოვი. მას შემდეგ ცვლილება დაეტყო შემოქმედებითი კოლექტივის სტილს, მუშაობის მეთოდებს და იდეურ მიმართულებას, დაიწყო რეპერტუარის სხვა საზოგადოებრივი პოზიციებიდან შერჩევა, მეტი ყურადღება მიექცა დღევანდელი დღის საჭიროებოტო საკითხებს, უფრო პრობლემატური გახდა თეატრის დამოკიდებულება ჩვენი სინამდვილისადმი. თეატრი გააქტიურდა, გაახალგაზრდავდა, გათანამედროვდა. ახალ დადგმებში ცხა-

ნა არ მოსწონს, მან იგი კი არ უნდა მიჩქმალოს და შეალამაზოს, არამედ სასჰკარაოზე გამოიტანოს და საზოგადოებრივი მსჯელობის საგნად გახადოს. სწორედ ამ პოზიციაზე დგას ალ. ტოვსტონოვოვი. ცხოვრების მანკიერი მივლენების წინააღმდეგ, ზნედაცემული ადამიანების დასაგმობად იგი მიმართავს მამხილებელ სატირას და არჩევს შესაფერის დრამატულ ნაწარმოებს. ამით იგი ეხმარება ჩვენი დროის მნიშვნელოვან პრობლემებს, საზოგადოების მსჯელობის საგნად ხდის იმ მწვავე საკითხებს, რომელთა დროულად გადაჭრა აუცილებელია, რადგან ზოგიერთი ადამიანის შესაკუთრული მიდრეკილებები და ცხოველური ეგოიზმი არა მარტო აბინძურებს ცხოვრებას, არამედ მორალური ნორმების ერთგვარ დევალაციასაც იწვევს. ამიტომაც დაისახა რეჟისორმა მიზნად საქმისწინებისა და მეშინების მხილება, ამიტომაც იბრძვის ცხოვრებისადმი ცინიკური დამოკიდებულების, უნდობლობისა და უსულგულობის წინააღმდეგ. მისი პრეტესტი, მისი მოქალაქეობრივი



ბათონი მთარბთულია საზოგადოების გაჯანსაღებისა და გაკეთილშობილებისკენ.

მართალია, ალ. ტოვტონოვოვის მიერ შერჩეულ რეპერტუარში ვოდევლიური კომედიებიც გვხვდება და მელოდრამაც, მაგრამ როგორც კომედიებში, ასევე მელოდრამაში ცხოვრების სწორედ ის მანკიერი მხარეები ხაზგასმული და წინ წამოწეული, რომლებიც ჩვენს ყოფას ამხიჩვებს და პატიოსან ადამიანებს მიძიმე, ზოჯავრ გამოუვალ მდგომარეობაში აყენებს.

ალ. ტოვტონოვოვი ძალზე ძუნწად იყენებს გარეგნულად ეფექტურ ფორმებს, კრიდება წარმოსახვითი საშუალებების სიმრავლეს და ცდილობს მსახიობებს დააკისროს სპექტაკლის მალაღმსახურული ხელოვნების ნაწარმოებად ჩამოყალიბების მთელი სიმძიმე. მისი თეატრი უფრო განცდის თეატრია, ვიდრე წარმოსახვის, ცხოვრებისეული სინამდვილისაგან მისი მდგომარეობა იდეურია, ვიდრე ობიექტივისტური. სწორედ ამ იდეურობამ განაპირობა ბოლო არ სუნიონის მანძილზე გრიბოედოვის სახელობის თეატრში დადგმული სპექტაკლების თეატრალური ერთიანობაც.

სულ მოკლე ხანში ალ. ტოვტონოვოვმა ხუთი სპექტაკლი დადგა. მათ შორის საუკეთესოდ უნდა მივიჩნიოთ ვ. შუკშინის „ენერგიული ადამიანები“ და ამავე ავტორის ინსცენირებული მოთხრობა „თვალსაზრისი“ (ინსცენირების ავტორია გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სალტერატურო ნაწილის გამგე ა. კოტტიშვილი). ვადა ამისა, მაყურებელმა ნახა ა. გამბილოვის კომედიები: „გამბილოვმა იენისში“ და „შესვერა გარეუბანში“. ხოლო მელოდრამებიდან, აზერბაიჯანელი დრამატურგის რ. იბრაჰიმბეგოვის პიესა „მეგავსი ლომისა“.

ალ. ტოვტონოვოვის დამოკიდებულება სცენური სივრცისა და დროის მიმართ პიესის თეატრური განვითარებიდან გამომდინარეობს. როცა ყოფითი ელემენტები უმნიშვნელო, ან თითქმის არავითარ როლს არ თამაშობს პიესის იდეის განვითარებაში, იგი საგნებს ცვლის პოეტური სიმბოლიკით. მაგრამ, როცა ყოფითი საგნები გარკვეულ მხატვრულ ფუნქციას ასრულებენ, როცა პიესის იდეა დაკავშირებულია ადამიანისა და საგნების ურთიერთშემესესე, ან ურთიერთგანმსაზღვრელ დამოკიდებულებასთან, რეჟისორი არავითარ დეკორაციულ ბუტაფორიას არ ერიდება. მაგალითად, ვ. შუკშინის „ენერგიული ადამიანები“ მოთხრობს ჩვენს დროში არაკეთილსინდისიერი გზით გამდიდრებული საქონისების მემჩანური ბუნიონის ჩვენებას, მივლი მათი სულიერი სიღატაკის ენციკლოპედიებს ყოფითი საგნების ირგვლივ, რადგან ასეთი ადამიანების ბუნებაში პოეტური, სიმბოლურად განსაზოგადებელი არაფერია. ამიტომაც ხედავს მაყურებელი სცენაზე თანამედროვე სამოთახიან იზოლირებულ ბინას. საქმონის ბინა, რა თქმა უნდა, მდიდრულად დაცა მოწყობილი. კედლებზე ჰკიდია მოქურულ ჩარიბებში ჩას-

მული სურათები, ძირითადად პიესაზე, მაგრამ მათ შორის გვხვდება ნატურმორტიცა და შიშველი ქალის გამოსახულებაც. ერთი სიტყვით, ბინაში აკლია არც ფერადი ტელევიზორი, არც მაცივარი, არც ტელეფონი, არც პრილა აფიჯი, არც ფიფურ-ბროლეულობა და არც ცისფერი კაფელით შობირკეთებული სააბაზანო ოთახი. მივლი ამ მემჩანურ რესპექტაბელობას მხოლოდ შემოსასვლელში ერთმანეთს დაწყობილი, სპეკულაციურ ფასებში გასაყიდი მანქანის საბურავები არღვეს.

როგორც ვხედავთ, სცენური სივრცე ამ სპექტაკლში თითქმის მთლიანადაა დამაკვეთილი და მსახიობებს ძალზე მცირე ადგილი რჩებათ სათამაშოდ, მაგრამ რეჟისორს რომ სივრცის ეკონომიაზე ყურნა და სავანთა ბუტაფორული ასლების ნაცვლად მაყურებლისთვის ნაწილ-ნაწილ დაჩვილი სივრცე ვრცელებინა, იგი სპექტაკლს ვერ შესძენდა იმ სატირულ, სარასტულ სიმბავილეს, რითაც „ენერგიული ადამიანები“ გამოირჩევა. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ალ. ტოვტონოვოვითვის მთავარია არა რეჟისორის მიგნებების დემონსტრაცია, სივრცის მოხსნა ან მოქმედებაში გათქვეფა, არამედ პიესის იდეის რაც შეიძლება ღრმად, დამაჯერებლად გადმოცემა.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ალ. ტოვტონოვოვისთვის უცნობია პირობითი ლაკონიზმი, ფუნქციონალური პლასტიკა. სწორედ სივრცის განზოგადებულად გამოყენებით, ფორმათა ლაკონიზმით ხასიათდება მის მიერ დადგმული ა. გამბილოვის პიესა „გამბილოვმა იენისში“. მიუხედავად სცენაში უბედურად მიჩვეული ნაცრისფერი კედლებით, რომლებზედაც გადმოწოლილია ხის ტოტემი. შუა სცენაზე დგას გაუმალაშინებელი ფიკრებისგან შეკრული ღობე. ღობეზე გაკრულია აფიშა, რომელზედაც გამოსახულია ცნობილი მსახიობი ქალი. მოქმედების მიმდინარეობის პროცესში ირკვევა, რომ გაუმალაშინებელი ფიკრები ღობე კი არ არის, არამედ დაშლისა და კონსტრუირების შედეგად ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს სახლის ფასდასაც, სტუდენტთა საერთო საცხოვრებელსაც, ინსტიტუტის რექტორის ბინასაც, სასაფლაოსაც, ყვავილების გაყიდვით გამდიდრებული ზოლოტუევის აგარაკსაც და საბანკეტო დარბაზსაც. ფიკრების იქმნა-აწყობით სცენა იმ პირობით მნიშვნელობას იძენს, როგორც პიესის შინაარსის განვითარება მოითხოვს. ამ შემთხვევაში რეჟისორმა სცენური სივრცის შესავსებად რიტუული ფორმები გამოიყენა და ესკიზური გამომხატველობა პიესის ავტორის რომანტიკულ განწყობილებას მიუსადაგა. ამიტომაც არ გრძნობს მაყურებელი სცენური სივრცის უსისტემოდ დანაწევრებას, პოეტური ფორმების უგულებელყოფას.

სცენური სივრცის გამოყენების თვალსაზრისით იგივე თქმის ალ. ტოვტონოვოვის მიერ დადგმულ სხვა პიესებზეც. ვ. შუკშინის „თვალსაზრისში“ სცენა რაციონალურად, ეკონომურადაა გამო-



ყნებელი, რადგან აქ დაპირისპირებულია ორი ადამიანის — „პესიმისტისა“ და „ოპტიმისტის“ — დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე ნაჩვენებია სხვადასხვა თვალთ დანახული ერთმანეთის მსგავსი ეპიზოდი. კონტრასტის შესაქმნელად რეჟისორმა და მხატვარმა საკმაოდ ორიგინალურ ხერხს მიაგნეს. როგორც პესიმისტის, ასევე ოპტიმისტის მრწამსის საილუსტრაციოდ მალდიდან ეშვება კონტინენტის მსგავსი ყუთი, რომლის თითვე კედელი იშლება და მაყურებლის წინაშე უკვე მზად არის ჯერ შავი, შემდეგ ვარდისფერი სათვალთ დანახული სინამდვილის შესაბამისი გა-

ქოსად მოსაწყვენი, ყველასათვის ცნობილი ყოფილი წერილმანები, რაც პოეტურობისგან ისევე, როგორც საა, როგორც შემოსხენებული პიესების გმირებში ზოგჯერ კეთილსინდისიერებისგან, ზოგჯერ კი სინამდვილისგან, განზოგადებულ სასიას იქნენ, უკომპრომისო პუბლიცისტური ბათოსით იმსჯელება და დამსწრე საზოგადოებას უაღრესად რეალისტურ შტრიხებში წარმოუდგენს იმათ სახელს, ვინც ცხოვრებას აუფასუებებს, აბინძურებს, აყალბებს. რეჟისორს რომ აქ ტემპი შეეწელებინა, მოვლენები ერთმანეთისგან დაეშორებოდნენ, შეიძლება სპექტაკლს რიტმი დაეკარგა, მამხილებელ სატირას კი — სიმწვევე.



სცენა სპექტაკლიდან „თვალსაზრისი“.

რემო. მაგრამ ა. ვამპილოვის პიესაში „შესხედრად გარეუბანში“ და რ. იბრაგიმბეკოვის მელოდრამაში „მსგავსი ლომისა“, სადაც მოქმედება ძირითადად ოჯახურ გარემოში მიმდინარეობს, რეჟისორი სცენის გაფორმების ტრადიციულ გზას მიჰყვება და ბუტაფორულ დეკორაციას აზრობრივად ტვირთავს.

ვ. შუკინის პიესა „ენერგული ადამიანები“ და ინსცენირებული მოთხრობა „თვალსაზრისი“ მძაფრ ტემპში მიმდინარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სპექტაკლებში ყურადღება ჩვენი ყოფის ნეგატიურ მოვლენებზეა გამახვილებული და რეჟისორი ხაზს უსვამს უფრო მოქმედ პირობა სასიათებს, ვიდრე მათ საქმიანობას, მოვლენები მაინც სწრაფად ცვლის ერთმანეთს და მაყურებელი საკუთარ თავთან დარჩენას, სცენისგან მოწყვეტას ვერ ახერხებს. ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ თით-

მაგრამ იგივე არ ითქმის ა. ვამპილოვისა და რ. იბრაგიმბეკოვის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებზე. ა. ვამპილოვის პიესები კონკრეტული ხასიათის ყოფითი კომედიებია, რომლებშიც შეტანილია სხვა ჟანრის ელემენტებიც, პოეტური რემინისცენციებიც და სწორედ ეს სტილისტური არაერთგვაროვნება იწვევს ტემპის შეწელებას, ზოგჯერ კი მოტივიზაციის გაყალბებას, რაც აგრეთვე უარყოფით გავლენას ახდენს სპექტაკლის რიტმზე. მაგალითად, ა. ვამპილოვის პიესაში „გამოთხოვება იენისში“ ძალიან გაჭიანურებულია ქორწილის სცენა საერთო საცხოვრებელში. ზოგიერთი პერსონაჟი ამ სცენას არააღიარებს, გარდა იმისა, რომ მოქმედების ტემპს ანელებს. ყალბი და გაჭიანურებული ბუკინის მიერ ფროლოვის დეულში გამოწვევა. როცა მძაფრი კონფლიქტ ბავშვურად ან არადამაჯერებლად

თავდება, მაყურებელი უკმაყოფილოა, ისეთი გრძნობა აქვს, თითქოს ნამდვილი კონფლიქტის ნაცვლად მისი სუროგატი შეაჩენეს ხელში. ამას მსახიობიც გრძნობს და მისდაუნებურად დუნდება.

არის კიდევ ერთი მიზეზი, რაც აფერხებს სპექტაკლის სიმძაფრეს. ეს გახლავთ ზოგიერთი მსახიობის უხალისო ან სუსტი თამაში. „შეხვედრა გარეუბანში“ იმ ჟანრის ნაწარმოებია, სადაც ყველაფერი დამოკიდებულია გმირთა ურთიერთობაზე და მათი ხასიათების გახსნაზე. გმირთა ურთიერთობა, მათი ხასიათის გახსნა კი თავისთავად სტატიკური პროცესია. ამიტომაც იგი მსახიობებმა თავიანთი იმპლუსური აქტივობით მძაფრ, დინა-

„ენერგოულად მიანაწილეს“ (მხატვარი ე. დომსოვა) თეატრული რეჟისორი ფუნქციონალურად და გამოყენებული და სპექტაკლს მიმდინარეობისთვის კმების არა მარტო შესაფერის გარემოს, არამედ შესაფერის განწყობილებასაც. შეიძლება ზოგიერთი წვრილმანი დეტალის ერთ გროტესკულ ფორმაში გაერთიანება, მაგრამ მხატვარმა რატომღაც არჩია საქმისთვის ბინის წარმოდგენა რეალურ გარემოსა და რეალურ ფერებში. ასეთივე სტილისტური ხერხებითაა გაფორმებული რ. იბრაგიმბეგოვის „მსგავსი ლობისა“ (მხატვარი თ. გიენე). განსხვავებულია მხოლოდ ფერთა გამა და საზგასპულია მელოდრამისთვის შესაფერისი ტონალობა.

უფრო რთული ამოცანის წინაშე იდგა „თვალსაზრისის“ გამფორმებელი მხატვარი თ. სუმბათაშვილი. ჯერ ერთი, ამ სპექტაკლში იცვლება სამოქმედო გარემო და მასთან ერთად განწყობილებაც უნდა შეცვლილიყო, მეორეც, მკვეთრი დაპირისპირების გასამართლებლად საჭირო იყო ემოციურად განსხვავებული რეჟისიტისა და სხვაგვარი ფერადოვანი ფაქტურის შექმნა. სამოთხის ბალიძე, სადაც ვაშლის ხეებს შორის პამაკია გაბმული და ჯადოქრის წინაშე პესიმისტი და ოპტიმისტი თავიანთი თვალსაზრისის გამართლებას ცდილობენ, მაყურებელი ხედება პროფინციული ქალაქის მდაბიო მემჩანის ბინაში, შემდეგ კი მწერლების, მხატვრებისა და მეცნიერების ოჯახში. ამ დაპირისპირებით მხატვარმა ისეთი კონტრასტი შექმნა, როგორსაც მსახიობებისთვის საჭირო გარემო, მოქმედების განვითარება მოითხოვდა. თ. სუმბათაშვილმა სატირის პირობითი სიმძაფრე მკაცრ სიმბოლიურობას შეუფარდა.

სულ სხვაგვარადაა გაფორმებული ა. ვამილოვის „გამოთხოვება იენისში“ და „შეხვედრა გარეუბანში“. სწორედ აქ ვხვდებით თემის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. „გამოთხოვება იენისში“ (მხატვარი ე. კოჩერგინი) ერთი დეკორაციული დანადგარისა და ერთი ფერის ფონზე მიმდინარეობს, მაგრამ ზოგიერთი დეტალი მოქმედებას ან ეპიზოდს შესაფერის ტონალობას ანიჭებს. სპექტაკლში „შეხვედრა გარეუბანში“ კი (მხატვარი მ. ჭაჭავაძე) ქუჩის ენაცვლება ბინა და პირიქით. სახლების ფასადისა და ბინის ფერადოვანი ფაქტურა ზუსტად გამოხატავს პროფინციული ქალაქის გარეუბნის მკვიდრთა განწყობილებას და ამ განწყობილებისათვის დამახასიათებელ სუვლას, ბინის მხატვრულ დეკორშიც რომ იჭრება და ფასადსა და ინტერიერს ტონალებად ერთიანებს.

საჭიროდ მიგაჩნია აღვინიშოთ, რომ დღევანდელ ჩვენს თეატრებში მუსიკა უფრო ფორმალურ ხასიათს ატარებს, ვიდრე არსებობს. საკმარისაა სპექტაკლის დაწყებისა და დამთავრების დროს ააქლეროს მანქანებში ჩაწერული ამა თუ იმ მუსიკალური ნაწარმოების ფრაგმენტი და სპექტაკლი მუსიკალურად გაფორმებულია ჩვენი აზრით, მუსიკა უფრო ორგანული, უფრო სახიერი კომპო-



სცენა სპექტაკლიდან „ენერგოული აღმთანები“.

მიკური სინამდვილედ უნდა აქციონ, რაც, სამწუხაროდ, აქ ნაკლებად იგრძნობა. სპექტაკლში „მსგავსი ლობისა“ კი ტემპის ანელებს უამრავი ზნეობრივი სენტენცია და ერთი და იმავე აზრის, ან ფრაზის გამეორება.

დღეს მხატვარი მარტო ფონს კი არ უქმნის სპექტაკლს, არამედ საკუთარი თვალსაზრისისა და გემოვნების მიხედვით ქმნის კომპოზიციას, სადაც გათვალისწინებულია პერსონაჟთა ხასიათებიც, მოქმედების ფუნქციაც, ფერთა ფაქტურაც და რეჟისიტის დანიშნულებაც. ერთი სიტყვით, მხატვარმა უნდა შესძლოს პირობითი ელემენტების ერთ სისტემად შეკვრა, განზოგადებულად წარმოდგენა და ერთ საფუძველზე გარკვეული ემოციური გარემოს შექმნა. ახლა ენახთ როგორაა მხატვრულად გაფორმებული ალ. ტიფტონოვოვის მიერ დადგმული სპექტაკლები.



წინააღმდეგობა იყოს საექტაკლებისთვის და მარტო ფონს კი არ უნდა უქმნიდეს წარმოდგენას, არამედ ემხარებოდეს მსახიობს მოქმედების რიტმის შეცვლაში; სულიერი განცდების დამაჯერებლად გადმოცემაში, შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოლაში, ხოლო მაყურებელს — მნიშვნელოვანი ეპიზოდების ემოციურად აღქმაში და ისეთი შინაგანი ძვრების დანახვაში, რასაც ალბათ უმუსიკოდ ყურადღების არ მიაქცევდა.

ალ. ტოვსტონოვოვის მიერ დადგმული საექტაკლები მუსიკალურად ღარიბია. შეიძლება ამის მიზეზი შერჩეული რეპერტუარის შინაარსობრივი ქარგა ან პირადად რეჟისორის იდეური კონცეფცია იყოს. ის მუსიკალური ფრაგმენტებიც კი, რომლებიც ამა თუ იმ საექტაკლში დროდადრო ტრუნდავ ჟღერს, ფრაგმენტებადვე რჩება და მაყურებელზე სათანადო ემოციურ ზეგავლენას ვერ ახდენს. მართალია, კომპოზიტორი ა. რაქვიანოვილის მიერ შერჩეული საესტატიკო სიმღერებისა და მსუბუქი მუსიკის ტრანალობა მაგალითად გამოხატავს პროვინციული ქალაქის გარეუბნისთვის დამახასიათებელ სულიერ განწყობილებასა და გამდიდრებულ საქმისნების გატაცებას „დეკადენტური“ რომანსებით (მაგნიტოფონი მარტო კულისებში კი არ დგას, არამედ საექტაკლის რეკვიზიტსაც წარმოადგენს), მაგრამ ამ რეკვიზიტს სიმბოლური მნიშვნელობა უფრო აქვს, ვიდრე არსებითი. სასიამოვნოა ისიც, რომ ეს თუ ის მუსიკალური ფრაზა ბოლომდე მიჰყვება საექტაკლს და საჭირო ფონს უქმნის წარმოდგენას, რაც ხელს უწყობს ძირითად ტონისა და ობერტონების შეკავშირებას. მაგრამ საექტაკლები უთუოდ პევერს მოიგებდა, მუსიკალურად რომ უფრო მდიდარი ყოფილიყო.

როგორც აღვნიშნეთ, ალ. ტოვსტონოვოვი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ლიტერატურულ ტექსტს და საექტაკლს ძირითადად მოქმედებასა და სიტყვიერ მასალაზე აგებს. მისთვის პირველია დღევანდელი დღის საჭირობო საკითხების სამსჯავროზე გამოტანა, პიესაში დასმული პრობლემების აქტუალობა და არა ცხოვრების შელამაზებულის სახით წარმოდგენა. ალბათ ამიტომაც აირჩია მან დასადგმელად ვ. შუკშინისა და ა. ვამპილოვის პიესები. ვ. შუკშინი პუბლიცისტური პათოსით გამსჭვალული მწერალია და სწორედ იგი პოზიციებიდან იბრძვის ყოველგვარი სიყალბის, სიმახინჯის, სისასტიკის, უზნეობის, უკულტურობის, შეუგნებლობისა და მომხვეჭელობის როგორც აშკარა, ასევე შენიღბული ფორმების წინააღმდეგ. მისი მიზანია აფამიანის გავითლშობილება, ფართო გზაზე გამოყვანა. ამიტომაც არ ინდობს მათ, არ აძლევს სხეებისა და საკუთარი თავის მოტყუების საშუალებას. მის მოთხრობებში, პიესებში, სცენარებში ცხოვრება რეალური, მკაცრი შტრიხებითაა დასატული. სწორედ ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის „ენერგიული ადამიანი“ და „თვალსაზრისი“.

„ენერგიული ადამიანი“ მხარეი სატარის მისი გმირები კონკრეტული, რაიმე განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანები. კი არ არიან, არამედ საკმისათა განზოგადებული ტიპები და ამიტომ საკუთარი სახელებიც კი არ გააჩნიათ. ისინი გარეგნული ნიშნების მიხედვით არიან წარმოდგენილი და სახელებიც ამ ნიშნების მიხედვით აქვთ შერქმეული. მასპინძლის გარდა, რომელსაც არისთავი პქვი, საექტაკლის მოქმედი პირნი არიან: „ლიპიანი“, „ცვირიპაჭუა“, „უბრალი“, „შეგვერბინი“ და „მელოტი“. მართალია, ქალგის ჩვეულებრივი სახელები ქქვი, ერთს — ვერა, შირის — სონია, მაგრამ ისინი იმდენად ტიპურნი არიან, რომ მათი წარმოდგენაც შეიძლებოდა გარეგნული ნიშნების მიხედვით.

არისტარხის კეთილმოწყობილ ბინაში ყოველდღე ღრუბენ მისი თანამოსამსკენი და თანამეინახენი, ცხოვრების უნდაპირზე ამოტივტივებულნი თალნთები და საეკულანტიები, რომლებიც საკუთრო დაწვებებულებების საწყობებში მოკალათებულან და დღეფიცებურ საკონულს მამასისხლად ყიდიან. ფულის მემუფობით მათ უკვე შეძენილი აქვთ გარეგნული იმონანტურობა, ავეითი მოდაზე შეკერილი კოსტუმები, სხვადასხვა ფერის ძვირფასი პერანგები, თითებზე მჭვლები უბრწყინავთ, მაგრამ შინაგანად ისეთივე უხეში, უზრდელნი, უსულუდენი და დაუნდობენი არიან. როგორც გამდიდრებამდე იყვნენ. მათ ისიც კი არ იციან, როგორ მოიხმარონ ფული, როგორ გაატარონ დრო. ერთადერთი მათი მიზანია კონიაკის უსომო სმა და სულუდური თამაშობების მოგონება. გამდიდრებამ მათ იმის ილუზიაც შეუქმნა, რომ თავიანთი თავი ცხოვრებისთვის საჭირო ადამიანებად მიაჩნითა და რაღაც ამაში სხვების დარწმუნებაცაა საჭირო, ერთგვარი ფილოსოფიური თვალსაზრისიც კი გათმომუშავს. მათი აზრით, „ენერგიული ადამიანი“ იმიტომ ცხოვრობს სხვებზე კარგად, იმიტომ არიან უფრო თავდაჯერებულნი, რომ აქტიურობასა და ინიციატივას იჩენენ. ინიციატივის გამოჩენა კი რაღაცით უნდა ანაზღაურდეს და ამიტომ უკანონო გზით მითვისებული ქონება მათთვის ნაქურდალი კი არ არის, არამედ ინიციატივის გამოჩენისათვის მიღებული პრემია. ასე ნიღბავენ ისინი თავიანთ ბნელ საქმიანობას, მაგრამ როცა საფრთხის წინაშე აღმოჩნდებიან, ცხადად მეთადნება ერთ ხელდაში გაერთიანებული თაღლითობის სიმხდალე, გახრწნილება და სისასტიკე. რას და ვის არ სთავაზობენ მგობრის კულს — ძვირფას ტანსაცმელს, საკუთარ თავს, ცნობილ მსახიობს, ტარნიყბიან, აშინებენ და როცა თხოვნიია და მუქარით ვერას გახდენიან, ბოროტმოქმედების ჩასაღებადაც კი ემზადებიან.

საექტაკლში მრავალი გროტესკული მიზანსცენა და ყოველი მათგანი ისეა გააზრებული, რომ ცხადად დაგვანახოს არისტარხის მსგავსი ადა-



მიანების სულიან-ხორციანად გახრწნის, გადაგვარების, ცხოველურ სიბინძურედ დაშვების რეალური სურათები. ეს პროცესი რომ მაყურებლისთვის უფრო თვალსაჩინო იყოს, რეჟისორმა მიზანსცენები მეტაფორებითა და სიმბოლიკით გამაღივინა. გმირთა ტიპიურობას იმიტაც გაუსვა ხაზი, რომ უხვად გამოიყენა საქმისანთა ყოფისთვის დამახასიათებელი ვარჯიში და ორპირიანი გამოთქმები. კარგადაა მოფიქრებული სცენა, რომელშიც ერთმანეთის უკან ჩამჭკრივეული „ენერგიული ადამიანები“ წრეს უკვლიან და ისეთი გამომეტყველება აქვთ, თითქმის პატიმრები ციხის ეზოში სასერიოდ გამოიყენესო. ასევე ეფექტურია ეპიზოდი, როცა ხუთი მამაკაცი ერთი ქალის წინააღმდეგ სხვადასხვა სახის იარაღით აღიმართება. მაგრამ განსაკუთრებით მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებს საქმისანთა ღრეობა. არისტარხი და მისი თანამოსამჭენი იმ ზომამდე ილეუებიან, რომ ოთახში დათოხილი დაღლიავენ და ამ სცენის ყოველი დეტალი, მსახიობთა ყოველი პლასტიკური მოძრაობა უაღრესად მეტყველი და შთამბეჭდავია.

როგორც აღვნიშნეთ, პიესის მოქმედი პირნი საქმისანთა განზოგადებული ტიპები უფრო არიან, ვიდრე სხვებისგან გამოჩნეული, რაიმე განსაკუთრებული ინდივიდუალური თვისებებით დაჯილდოებული კონკრეტული ადამიანები და ამიტომ ამ დრამატულ ნაწარმოებში მთავარ გმირს ვერ ვხვდებით. მოქმედების განვითარების მიხედვით პიესის პერსონაჟები თითქმის თანაბრად არიან დატვირთულნი. მასალის აგვარება განაწილება თითოეულ მსახიობს ვალდებულს ხდის შექმნას პარტნიორის ტოლფასოვანი სახე. ეს მსახიობებსაც კარგად აქვთ შეუნებელი და ამიტომ მათ ურთიერთდამოკიდებულებაში დისონანსი არ შეიძინევა.

არისტარხი სხვებთან შედარებით უფრო ელვანატური, გათვითცნობიერებული, თავდაჯერებული და გამამაძალებელია (მსახიობი ბ. კაზანეცი), „ლიბინა“ — მღალი, ჩასუქებული, უკიდურესად გაქნილი და საქმის პირველი მომჭარბაკეული (მსახიობი მ. იოფე), „სცენიანაჟა“ — გავკეპილი, პრეტენზიული, მხალი და წაწუნა (მსახიობი მ. ლევინი), „ბერალი“ — მტვრითავი მუხა, კუნთმავარი, უხეში, ლოთი და მაწანწალა (მსახიობი მ. მინევი), „შავგერმანი“ — ახალგამდიდრებული, ცანცარი, სხვების სასმასურს მიჩვეული, ყველაფრის მკადრებელი არამზადა (მსახიობი ი. სუხანავი), „მელოტი“ — გათალითიებული ინტელიგენტი, ფრთხილი, გაიძვრა, სხვების ზურგს ამოფარებული (მსახიობი ლ. გავრილოვი), ვერა სერგეევანა — ფუფუნებისა და ჩაცმა-დახურვის მოყვარული, ეჭვიანი, თავგასული და უპრინციპო ქალი (მსახიობი ვ. სიომინა), სონია — აშოტლილი, უკანასკნელ მოდაზე ჩაცმული, გართობის მოყვარული, სულიან-ხორციანად გახრწნილი (მსახიობი ლ. კარლოვა). როგორც

ესედავთ, სპექტაკლი არც ერთი დადებითი პერსონაჟი არაა, მსახიობებს მხოლოდ უარყოფითი გმირთა სახეების შექმნა უხდებათ, რაც ზომიერების მეტ გრძნობას, გარდასახვის მეტ უნარს მოითხოვს. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მ. იოფეს, ბ. კაზანეცისა და მ. მინევის თამაში. მათი ტიპიურობა, მოქმედების პროცესში კომიკურიდან დრამატულად და დრამატულიდან კომიკურ სიტუაციამდე რიტმულად გადასვლის უნარი და გმირთა ხასიათის კომპლექსური შტრიხებით წარმოდგენა სპექტაკლს ლაზნასა და სიმამფრეს მატებს.

ვ. შუკშინის ინსცენირებულ მოთხრობას „თვალსაზრისს“ პროგრამის მიხედვით „ფანტასტიკური წარმოდგენა“ ეწოდება, მაგრამ თვით ნაწარმოები რეალისტური უფროა, ვიდრე ფანტასტიკური. ფანტასტიკური ელემენტს სპექტაკლში სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და არა არსებითი. სინათლის ჩართვის შემდეგ მაყურებელი სცენაზე ხედავს ორი, რადიკალურად საწინააღმდეგო თვალსაზრისის წარმომადგენელს — უკიდურეს პესიმისტსა და უკიდურეს ოპტიმისტს. ისინი ცხარედ დაობენ, თითოეული მათგანი თავის თვალსაზრისს იცავს და, რადგან ვერაფერში თანხმდებიან, გადაწყვეტენ, ჭეშმარიტების დასადგენად მიმართონ ჯაღოქრას, ამქვეყნიდან დიდი ხნის წინათ წაღსულ ბრძენს, რომელიც სამითხეში, ვაშლის ხეებს შორის გამბულ კამკში ნებივრობს. ჯაღოქარი უსმენს პესიმისტსაც და ოპტიმისტსაც, მაგრამ არც ერთი მათგანის არ სჯერა და სურს თვალნათლივ დანახოს როგორც ერთის, ისე მეორის თვალთ დანახული სინამდვილე. და აი, სცენაზე ეშვება კონტინენტი, რომელსაც დიდი შავი ასოებით აწერია: „არ გადააგდოს“. იხსნება თითხევე კედელი და მაყურებელი ხედავს პესიმისტის თვალთ დანახული მეშინური, დაბეზავებული, ღარიბი ოჯახის რეალურ ყოფას.

ოჯახი ეშვადება სტუმრების მისაღებად. გარეში ერთსა და იმავე დროს საზეიმოცაა და დამორგუნველიც. ამ დროს სცენაზე შემოდის პროვინციული გემოვნებით ჩაცმული, ნაადრევად გამლოტებული ახალგაზრდა კაცი დად-მამისა და ვიღაც უცხო კაცის თანხლებით და სწორედ აქ იწყება ის საზინებელი, რაც არამარტო წარსულიდან ჩვენს საუკუნეში დაბრუნებულ ჯაღოქარს ზარას, არამედ, მრავალბოლსაც. ფრდა ეხდება იმ სიბერეებს, უბადრუკობასა და უმეცრებას, რაც ამ კაცისა და ღვიფისგან მიტოვებულ ოჯახში წლების მანძილზე დამკვიდრებულია. ცხადად იკვეთება ყოველი ნივთი, მრავალსიმქმელი ხდება ყოველი ესტი. გროტესკი თანდათან მუქდება, სახიერდები და ისეთ ძალას იძენს, რომ მაყურებელში ერთგვარ ნერვულ დაძაბულობასაც კი იწვევს. სცენაზე სჩქევს უსულტურობის, უმამობის, უსულტურობის, უზრდუნობის, სიბრძნისა და პირუტყვის იმდენად ბინძური შადრევნები, რომ გარემოსაც კი აჭუჭყლიანებს.

პირველ მოქმედებაში პროვინციული ოჯახის

ყოფა ისეთი რეალისტური შტრიხებითაა დახატული, მოქმედ პირთა შინაგანი სამყარო, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, მათი სულიერი სიღატაკე ისეთი უღმრთო სიმკაცრითაა გახსნილი, რომ ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმხმამყვლი ჯადოქარიც კი შეძრწუნებულია და პესიმისტის საყვედურით ეუბნება, სად მონახე ამდენი მუქი საღებავით. ამ სიტყვებში ერთსა და იმავე დროს მწერლის გულისტკივილიც იგრძნობა და მისი მწერიგებლობაც ცხოვრების მახინჯ, მიუღებელ ფორმებთან. ვ. შუკშინი მთელი სიცოცხლის მანძილზე ებრძოდა ადამიანის პასიურობას, ინდიფერენტულობას, ცხოვრებისა და სხვებისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას, რადგან, მისი აზრით, საკუთარი თავისადმი რწმენის დაკარგვა, ბედისადმი მორჩილება პიროვნებაში ფსიქიკურ და ზეგნობრივ დეფორმაციებს იწვევს.

ობტიმისტის თვალით დანახული ცხოვრება სულ სხვა განწყობით, სულ სხვაგვარი სულისკვეთებითაა გაუქმებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ამ ოჯახში ყველაფერი სტერილიზებული, მოწესრიგებული და გაწონასწორებულია, არასად არავითარი შეუსაბამობა, არავითარი არეულ-ღარეულობა, მხოლოდ პარმონია, თანხმობა და სიამაღებლობა.

ობტიმისტის თვალით წარმოდგენილი ოჯახიც ხუთი სულისგან შესდგება. სცენაზე გვხვდათ ბაბუს, ბეიას, მამას, დედასა და ქალიშვილს, მაგრამ ამ ოჯახის უფროსი წევრი მწერალია, მისი მიუღებელ მეცნიერების დოქტორი, ქალიშვილის მამა მხატვარი, დედა უცხო ენების ბრწყინვალე მცოდნე, თვითონ ქალიშვილი კი სტუდენტი. თავისი სხედრით ყველა კამაყოფილია და ყველა იმედინად შეჭყურებს მომავალს. ქალიშვილს ჰყავს საქრო, რომელიც უკვე მეცნიერების კანდიდატია. ეს ამბავი ოჯახმა იცის. მასპინძლები სტუმრების მისაღებად ემზადებიან. სცენაზე შემოდის უსაშველოდ გამოწვეპილი სასიძო დედამისა და ვიღაც უცხო კაცის თანხლებით და ისევ იწყება საშინელება, ოღონდ ამჯერად ამ განცდას იწვევს ობტიმისტის თვალით დანახული ადამიანების არაბუნებრივი იდეალიზაცია. თუ პირველ მოქმედებაში უპირატესობა შარტს ენიჭებოდა, მეორეში პაროდიული საღებავები ჭარბობს.

უკიდურესი ობტიმისტის თვალით დანახული ცხოვრება მწერალს იმდენად ყალბ, დასაგმობ მოგონებად მიაჩნია, რომ ყოფის შემოღამაზებელთა თვალსაზრისის დემონსტრაციის დროს მის მიერ გამოყენებული ვარდისფერი საღებავები გაცილებით უფრო მუქი ფერისაა, ვიდრე რეალური ცხოვრების ამსახველი. როგორც ცხოვრება არაა სქემატური, ასევე ადამიანიც არ შეიძლება იყოს სქემა, გვეუბნება ვ. შუკშინი, რადგან ადამიანი მიწიერი არსებია, გააჩნია სული და ზირცი, იწყევს პირადულ და საზოგადოებრივ ინტერესებს შორის, სტკივარი სტკივა, სასისხარული ახარებს, დაჩაგვრა თრგუნავს, კეთილი მოპყრობა აკეთილ-

შობილებს, უფლებობა პასიურს ხდის, უფლებებით აღჭურვა — აქტიურს და ამიტომ მწერალმა ცხოვრების შემღამაზებელი სქემების თხზვით კი არ უნდა გააყალბოს სინამდვილე, არამედ ღრმად უნდა ჩაიხედოს იმ ადამიანთა სულში, ვინც ცხოვრების მივლ სიმძიმეს საკუთარი მხრებით ატარებს.

ვ. შუკშინი გმობს ყოველგვარ უკიდურესობას როგორც ცუდის, ასევე კარგის დანახვის თვალსაზრისით და რეჟისორი სწორად მოიქცა, როცა პესიმისტის და ობტიმისტის კონტრინერში ჩამყვანა და გადასაგდებად გაიმეტა. ამით მან ზუსტად გამოხატა მწერლის პოზიცია, მისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი.

სპექტაკლი სიტყვიერ მასალაზე, ადამიანების შინაგანი ბუნების ჩვენებაზე უფრო აგებული, ვიდრე მოქმედების სიუჟეტურ განვითარებაზე, მაგრამ ადამიანები და მათი ურთიერთობა ისე სანტერესოდ, ისეთი დამაჯერებელი ფერებითაა გადმოცემული, მეტაფორები, ჰიპერბოლა, რეკვიზიტი იმდენად მეტყველია, რომ სპექტაკლს უადრესად დინამიკურსაც ხდის და სინამდვილესაც მატებს. რეჟისორს ეხერხება ადამიანების ხასიათის გამოკვეთა და მათი ჩვენება სპეციფიკურ გარემოში. სცენაზე შექმნილი სიტუაცია ერთსა და იმავე დროს უადრესად განზოგადებულიცაა და თეატ-





რალურად კონკრეტულიც. მძაფრი კონტრასტის მეშვეობით რეჟისორმა შესძლო არა მარტო ლიტერატურული ნაწარმოების გმირების ვაცოცხლება და ერთმანეთისთვის დაპირისპირება, არამედ საინტერესო ხელოვნების ნაწარმოების შექმნაც. სპექტაკლის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი მსახიობების ვ. სოლოდნიკოვის (სასიძო), ლ. კარლოვას (საპატარძლო) და მ. იოფეს (სასიძოს მამა) თამაშმა. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ სხვა მსახიობები ვერ იდგნენ სათანადო სიმაღლეზე, მაგრამ მთელი სპექტაკლის ტონის მიმცემი მანც ეს სამი პერსონაჟი აღმოჩნდა. განსაკუთრებით ძლიერია ვ. სოლოდნიკოვი პირველ მოქმედებაში. მან თავის გმირს არა მარტო ცხოვრებისეული გამართლება მოუნახა, არამედ იმდენად ტიპური და სახიერი გახადა, ისე შეერწყა და შეეზარდა მას, რომ მსახიობსა და გმირს შორის ზღვარი წაიშალა. ყოველი მისი ჟესტი, მიმოხერა, ჟარგონით გამდიდრებული სიტყვა-პასუხი მსუყვე ფერებით ხატავს გათავებულეული, გაუხამსებული, გაუბეზებელი, ცინიზმამდე გაეგოსტებელი პროვინციელი ახალგაზრდა კაცს პორტრეტს, რომელსაც არაფრის არ რქებენია და საკუთარი თავის იქით არაფრის დანახვა არ უნდა. პირველ მოქმედებაში ვ. სოლოდნიკოვი ალბათ იმიტომაც უფრო ძლიერი და ბუნებრივი, რომ ცოცხალ, რეა-

ლურ პერსონაჟს თამაშობს. მეორე მოქმედებაში კი მას სქემატური, არაბუნებრივი სახის შექმნა უხდება და ეს სქემატურობა მსახიობს ბოჭავს, მთელი თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოყენების საშუალებას არ აძლევს. იგივე ითქმის ლ. კარლოვაზეც. მსახიობი დიდი უშუალობით, უბრალოებითა და გულწრფელობით თამაშობს ბეჩაეი ოჯახის ბეჩაეი ქალიშვილის როლს. მისი საპატარძლო გაუბედავი, სხვის ნებაზე დამოკიდებული, პროვინციულად მორცხვი და მანჭია გოგონაა, რომელსაც ისე უნდა გათხოვება, რომ აღარ დაეძვებს ვის გაჰყვება. მეორე მოქმედებაში კი ნაკლებად აქტიურია. მ. იოფე ენერგიული, გამოცდილი მსახიობია. მის სცენურ ოსტატობას გარეგნული ნიშნებიც უწყობს ხელს და ამიტომ სპექტაკლში ძალიან თავისუფლად გრძნობს თავს.

დღეს უკვე სახელმწიფო დრამატურგი ა. ვამპილოვი ამ სამი წლის წინათ ტრაგიკულად დაიღუპა შორეულ აღმოსავლეთში და რადგან ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა კაცი იყო, მისმა პროფესიულმა ოსტატობამ ვერ მიადგინა იმ დონეს, რის იმედსაც მისი დრამატული ნაწარმოებები იძლეოდა.

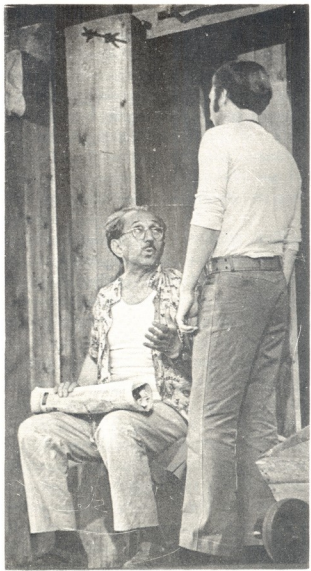
ა. ვამპილოვი პროვინციული ქალაქის გარეუბანში დაიბადა და აღიზარდა. ამიტომ კარგად იცნობდა გარეუბნების მკვიდრობა ყოფას, მისწ-



სცენა სპექტაკლიდან „მსგავსი ლომისა“.

სცენა სპექტაკლიდან „შეხვედრა გარეუბანში“.

სცენა სპექტაკლიდან „დაამუილობება იენისში“.



რადიოებს, ცხოვრებისადმი მათ დამოკიდებულებას. თავისი პიესების მთავარ გმირად იგი საკუთარ თავს სახავდა, ხოლო ტიპებს იმ ადამიანებისგან ჰქმნიდა, ვინც მასზე შთაბეჭდილებას მოახდენდა. წერის პროცესში დრამატურგი ცდილობდა ჩაეხედა თავისი გმირების სულში, დაეხსნა როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი თვისებები, ხოლო შემდეგ, როცა მათი სახეები ცხადად იკვეთებოდა, კარგს პოეტურ სამოსელში ახვევდა, ცუდს კი ლმობიერად გამოხდა. საერთოა. ვამპილოვს შემოქმედებლობას იჩენდა იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც არაფრით გამოირჩეოდნენ და უფრო მაკარი საზომით უდგებოდა იმათ, ვიწველაც სხვების ბედია დამოკიდებული. ამიტომაც არ იგრძნობა მის პიესებში მძაფრი სატირა, ირონია, სარკაზმი.

ა. ვამპილოვს რომ ფართო ეგზეგეტი ჰქონდა, ამასზე ცხადად მეტყველებს მისი ჩანაწერები და დაუმთავრებელი ნაწარმოებები, მაგრამ დღესდღეობით ერთმომქმედებანი პიესის გარდა ცნობილია მისი ოთხი კომედია: „გამოთხოვება იენისში“, „შეხვედრა გარეუბანში“, „იხვე ნადირობა“ და „გასულ ზაფხულს ჩულისკმში“. ამ პიესებიდან ორი — „გამოთხოვება იენისში“ და „შეხვედრა გარეუბანში“ გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სცენაზე ა. ტრეგტოროვმა დადგა.

„გამოთხოვება იენისში“ ისევე, როგორც ა. ვამპილოვის ყველა პიესა, დაქაქსულ სიუჟეტურ ქარაზე აგებული კომედიაა, მაგრამ სათავადასავლო ამბის პიესაში შეტანა დრამატურგისთვის თვითმიზანი კი არ იყო, არამედ მხატვრული ხერხი. იგი ცდილობდა ადამიანები კონფლიქტურ სიტუაციაში ჩაეყენებინა, გაეხსნა მათი შინაგანი სამყარო და როცა სიუჟეტის განვითარება მათურებელს ლოკიერ დაკვირვებულ მიყვანდა, შეეყვარებინა ან შეფერულებინა ისინი.

სტუდენტი კოლოზი თითქოსდა გულია, შრომისმოყვარე, პატოსანი და კეთილშობილი ყმაწვილია, მაგრამ როდესაც მძიმე კონფლიქტურ სიტუაციაში აღმოჩნდა, როცა არჩევანის წინაშე დადგა, კეთილშობილება დაივიწყა და საკუთარი ინტერესების დაცვა არჩია. სწორედ საზოგადოებრივი და პირადი ინტერესების დაპირისპირება დაიღო სატყუარდა პიესის სიუჟეტს.

კოლოსივი ქუჩაში შემთხვევით გაიცნობს ქალიშვილს და ემუდარება ქორწილში წამომყვითო, მაგრამ ქალიშვილი უარს ეუბნება. გაწვილებული სტუდენტი გადასწყვეტს ქორწილში მიიყვანოს ქალაქში გასტროლებზე ჩამოსული ლამაზი მსახიობი ქალი, რომლის პორტრეტი კედელზე გაკრულ აფიშაზეა გამოსახული. სასტუმროში კოლოსივი მსახიობ ქალს გამოექიმავება, ვიღაც თავმჯდომარე ჩხუბი მოუვა და ამის გამო დაეპატიმრებენ. ქორწილში იგი უკვე მილიციის მუშაკის თანხლებით მოდის და აქ პირისპირ

ენიხება ინსტიტუტის რექტორს, რომლის მიმართაც ანტიპათიურადაა განწყობილი. მან შეტყობინა ირკვევა, რომ ქუჩაში გაცნობილი გოგონა რექტორის ქალიშვილი ყოფილა. ტიპის პირველი დანახვისთანავე მოუწონა ვაჟი, საერთო საცხოვრებელში შეხვედრის შემდეგ კი შეუყვარდა. ქალიშვილის პრაქტიკაა წინ აღუდგება მამა. კოლოსივი გარემოებიდან ჩამოსული, პოეტურად განწყობილი ყმაწვილია და ამიტომ ნაკლებად პრაქტიკული, ინსტიტუტის რექტორი კი მუდამ თავის კარიერაზე მზრუნველი, ცრუმეცნიერი, რასაც გარეგნულ იმპოზანტურობით მალავს და სწორედ ამის გამო არ უყვართ მათ ერთმანეთი.

სასტუმროში აუხილი ჩხუბისთვის კოლოსის თვითმები დღით პატიმრობას უსჯიან და ინსტიტუტიდან რიცხავენ. მასთან ყოველდღე დადის ტინა, ქალიშვილი მზადაა სახლიდან გაიქცეს და სატრფოსთან ერთად ფარდულში დასახლდეს. მაგრამ კოლოსივი რატომაც ეწინააღმდეგება საკუთარ გრძნობას, გაურბის სატრფოს და რაღაც ისეთ ვილს, რაც საკუთარ თავს ბოლომდე შეეგობინებეს. როცა ტინას მამა დაარწმუნდება, რომ მისი შვილი არაფრის წინაშე არ დაიხეხს უკან, არ უღალატებს საკუთარ გრძნობას, კოლოსივს ესტუმრება და ასეთ წინადადებას აძლევს: თუ ჩემს ქალიშვილს ჩამოგონებში, ინსტიტუტში აღვადგენ და დიპლომის დაცვის საშუალებას მოგცემო, რაზედც კოლოსივი თანხმდება. პირობა სტუდენტმაც შეასრულა და რექტორმაც. კოლოსივი ინსტიტუტს ამთავრებს და დიპლომს იცავს. მხოლოდ გამოსაშვებ საღამოზე ხვდება იგი რომ უღირსად, უსინდისოდ მოიქცა და იწყებს პრძოლას საკუთარი ღირსების აღსადგენად, ადამიანური უფლებების მოსაპოვებლად და ყველას თვალწინ ხეხს სატრფოს ღალატის ფსად მობოკებულ დიპლომს. ამით მან ბოლო მოუღო შინაგან მერყეობას, საკუთარი ბედის გამაგებელი თვითონ გახდა.

„გამოთხოვება იენისში“ ისეა დადგმული, რომ სხვადასხვა ჟანრის ელემენტების ერთ პიესაში თავმოყრას ხელი არ შეუშალა სპექტაკლის მთლიანობისთვის, მაგრამ დროდადრო ეს მთლიანობა მაინც ირღვევა და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სპექტაკლი რაღაც უაღვლო ადგილას ჩაამატესო. მართალია, ა. ვამპილოვი დღეს საქვეყნოდ ცნობილი დრამატურგია, მაგრამ მის პიესებს მაინც აკლია დახვეწა, ზოგიერთი ეპიზოდი ან ფრაგმენტულია, ანდა გულუბრყველო, დუბირებული და ამ ამბისთვის რეჟისორს ანგარიში უნდა გაეწია. მისმა გატაცებულ კონფლიქტით, ყოფილა და ადამიანების რეალურ გარემოში და რეალურ ფერებში ჩვენებით მთავარი გმირის პოეტური ბუნება იღნავ დაჩრდილა.

ამ პიესასთან დაკავშირებით გვიჩნდა ერთი რამ აღვნიშნოთ. თანამედროვე დრამატურგიაში ცხადად შეინიშნება ტენდენცია, რომ პიესები იწე-



რებოდეს რაც შეიძლება ლაკონურად, მიზანდასახულად და ეკონომიურად ყოველი ზედმეტე ეპიზოდი, ყოველი ზედმეტე პერსონაჟი, რომელსაც მოქმედების განვითარებასთან არსებითი კავშირი არა აქვს, ნაწარმოებს კომპოზიციურად აღარობებს, აწვრილმანებს, რადგან მაყურებელს ძალაუნებურად უზღებდა ყურადღების გადატანა არარასრებიტ ეპიზოდზე, სცენაზე შემოსულ პერსონაჟზე და მცირე ხნით მთავარის, ძირითადის დაღიწყება. პიესაში „გამოთხოვება იენისში“ თხუთმეტამდე პერსონაჟია, მაგრამ იმ ძირითადი იდეის ან აზრის გამოსახატავად, რისთვისაც დრამატურგმა ეს ნაწარმოები დაწერა, გაცილებით ნაკლები ეპიზოდი და მოქმედი პირი იკმარება, რაც პიესას უფრო დინამიკურს, სიუჟეტურად უფრო შეკრულს გახდიდა. გარდა ამისა, ის მსახიობი, რომელსაც თითქმის არავითარი ფუნქცია არ აკისრია სპექტაკლში, ვერ ამტკავანებს თავის აქტიურულ შესაძლებლობას, ამიტომ თამაშის ხალისი ეკარგება და სცენაზე მხოლოდ მოვალეობის მოსახდელად გამოიღის.

„შეხვედრა გარეუბანში“ ეანრობრივად და სტილისტურად ისეთივე კომიკურ-ვოდევილური სახის ნაწარმოებია, როგორც „გამოთხოვება იენისში“. სიუჟეტური ქარგა აქაც დახლართულია და შერბილებულია ფრისისთვის დამახასიათებელი ეპიზოდებით. ორი ახალგაზრდა კაცი, სტუდენტი და რომელიღაც მაღაზიის გამყიდველი, ცეკვის დროს გაცნობილ ქალიწოდებს სახელამდე მიაცილებენ. მათ იმედი აქვთ, რომ ქალიწოდები შინ შეიპატავებენ და დროსტარებას თბს კედელს შორის განაგრძობენ. მაგრამ ვაგონები გაქვს თავაზიანად ეთხოვებიან და ღამის პირველ საათზე, როცა მეტრის უკანასკნელი მატარებელი გასულია, გარეუბნის ყინვით გათოშილ ქუჩაში ტოვებენ. ისინი ხან ერთ კარზე აკაკუნებენ, ხან მეორეზე და სწორედ აქ იჭრება პიესაში ვოდევილური ელემენტი. ახალდამეგობრებული ყმაწვილები დინახავენ, როგორ გამოვიდა სახლიდან ხანდაზმული კაცი და როგორ შევიდა მეზობლად მცხოვრები მარტოხელა ქალის ბინაში. სტუდენტი ბუსიგინი გადასწყვეტს მოხუცის ბინის კარზე დააკაკუნოს და მის დაბრუნებამდე შინაურებს თავი მის შვილად გააცნოს.

დაუპატავებელ სტუმრებს კარს უღებს სარაფანოვის უმცროსი ვაჟი ვასენკა და გაკვირვებულ ეკითხება ახალგაზრდებს ვინ არიან, რა უნდათ. ბუსიგინი მშვიდად დასუბობს, რომ ექებს მამას, მამამისი სარაფანოვია და რადგან არასოდეს უნახავს, მეგობრის თანხლებით მის გასაცნობად მოვიდა. სარაფანოვს ჰყავს აგრეთვე ქალიწოდული ნინა, რომელიც ბუსიგინის განცხადებას საკმაოდ სკეპტიკურად უყურებს. სანამ გათოშილი სტუმრები გათბებოდნენ, დანაყრდებოდნენ და ცოტას გადაკარგდნენ კიდეც, უკან ბრუნდება სარაფანოვი. შვილის გამოჩენას იგი პირველად პროტესტით ხვდება, მაგრამ ბუსიგი-

ნის შემთხვევითი პასუხები ისე ემთხვევა მის კითხვებს, რომ მოხუცე ერთსა და იმავე დღეა იზნევა კიდეც და სხარულითაც იცხება, რადგან ომის დროს მართლაც შესძენია შვილი საყარული ქალისგან, რომლის ადგილსამყოფელს მერე ვეღარ მიაკვლია. სწორედ ამის უნაძველქმენება სცენაზე ის კომიკური სიტუაციები, რომელსაც დროდადრო სპექტაკლში სისხლისე შემოაქვს და იკვეთება მოქმედ პირთა ხასიათები.

სარაფანოვი ძველი კლარნეტისკანი, რომელსაც საკუთარი უნიკიტაციების გამო ცხოვრებაში ხელი მოეცარა, სმის მოყვარული მუსიკოსი ორკესტრიდან დაიბოვანდა და ახლა ლუკმაპურს პანაშვიდებსა და ვასენკებზე დაკვრით მოულობს; მაგრამ ამის გამო არც გულთახრობილი გამხდარა და არც უსულგულო. ვასენკა დაუდგარა ყმაწვილია, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარს მასზე ათი წლით უფროსი ქალი და წამდაუწუმ გარბის სახლიდან. ნინა ფაქირი, გულკეთილი, გონებაგახსნილი გოგონაა. ბუსიგინი — უამომოდ გაზრდილი, ოჯახურ მყუდროებას მონატრებელი, სულით მიღიერი ახალგაზრდა.

„შეხვედრა გარეუბანში“ ისეთი ნაწარმოებია, რომელიც რეჟისორისგან სითბოსა და პოეტურ განწყობილებას მოითხოვდა და მან შესძლო სპექტაკლში როგორც სითბოს, ასევე პოეტური განწყობილების შეტანა.

პროვინციული ქალაქის სახიერი ფონი, შეუჩრდილები და ღირსიული ტონით გამსჭვალულ გარემოში აღმოცენებული კომიკური სიტუაციები ერთსა და იმავე დროს სველიან განწყობილებასაც იწვევს და ქუჩაში დაჩრდილი გათოშილი ახალგაზრდების თავგადასვლით დანტერყვებასაც. ამ სპექტაკლში ცხადად მვლანდება ტრადიციული და ექსპერიმენტული ელემენტების შერწყმა. მიუხედავად ამისა, რეჟისორს მაინც გაუჭირდა მატურტი განწყობილების, იორონის, შარჟისა და პაროდის ერთ ყალიბში ისე ჩამოსხმა, რომ რიტმი და თანაფარდობა არ დარღვეულიყო.

რადგან ა. ვამპილოვის პიესების მოქმედი პირნი ახალგაზრდები არიან, სპექტაკლებში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები მონაწილეობენ. მათ არც მონადიმება აკლიათ და არც საკუთარი მოვალეობის მიმართ კეთილსინდისიერი დამოკიდებულება, მაგრამ აკლიათ ისტატობა, კოლორიტულობა, შინაგანი თავისუფლება და ფიზიკური მომზადება. ზოგიერთი მათგანი სცენაზე ისე დაბაძულია, იმდენად დაკავებული საკუთარი თავით, რომ ვერაფრით ვერ ამყარებს კონტაქტს პარტიორთან. გრობიფოვოვის სახელობის თეატრში თვალში საცემია ერთი გარემოება — მსახიობთა შორის დიდი განსხვავება ისტატობის თვალსაზრისით. ძველი თათბის წარმომადგენლები პროფესიულად უფრო დახვეწილინი და უფრო კოლორიტულინი არიან, ვიდრე ახალგაზრდები. საილუსტრაციოდ ერთი მაგალი-



თის მოყვანაც კმარა. სპექტაკლში „გამოთხოვება იენისში“ რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მ. პიასეკი პატარა, ეპიზოდურ როლს ასრულებს, მაგრამ უარყოფითი გმირის, ყვავილებით მოვაჭრე ზოლოტუევის სახეს ისე ისტატიურად ხატავს, ისეთი საღებავებით ადმირდებს, რომ ხშირად იმსახურებს მაყურებლის ტაშს. ამით ჩვენ იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ ახალგაზრდებს შორის არ არიან ნიჭიერი მსახიობები. დიდი მონდომებია და პასუხისმგებლობით ასრულებენ თავიანთ როლებს: ლ. პიარნი, ი. კომპენკო, ლ. კარლოვა, ვ. ხარიუტჩენკო, ა. პანოშარიოვა, ე. კუხაივიშვილი, ვ. გრუზეცი და სხვები, მაგრამ მათ ჯერ კიდევ ბევრი მუშაობა სჭირდებათ.

რ. იბრაგიმბეკოვის მელოდრამა „მსგავსი ლომისა“ ეძება თანამედროვე მეცნიერისა და ინტელიგენტის ცხოვრებას მეშჩანურ გარემოში. იგი ისეა შეპოჭილი ამ გარემოთი, რომ სიყვარულის უფლებაც არა აქვს. ახალგაზრდა მეცნიერი, რომელმაც გზა სიამარის დახმარებით გაიკაფა ცხოვრებაში, ვეღარ ვგუევა პროტექციონიზმს, უნივიტატივობას, ბედნიადმი მორჩილებას, ხუროს კაცური ღირსება ღირსეულად ატაროს, საკუთარი ბედის გამგებელი თვითონ იყოს. ოჯახზე გულსატრეული მურადი სიყვარულში ეძებს სხნას, მაგრამ მერყეობისა და ხათრიანობის გამო აქაც მოეცარა ხელი. იგი ვერც ოჯახის მიტოვებას ახერხებს და ვერც საყვარელი ქალის დაოწყებას. ბოლოს გაწამებული და მარტო დარჩენილი ისევ ლენასთან გარბის. ამასობაში ქალი ქმარს შერიგებია. ლენას ქმარი ჯან-ღონით სავსე სპორტსმენი, თანამედროვე ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც არ უყვარს გაუბედავი, მერყევი, თავაზიანი ინტელიგენტები და, როცა ამის საშუალება ეძლევა, აბუჩად იგდებს მათ. სწორედ მან შეადარა მურადი სურათზე გამოხატულ ლომს, გალიიდან რომ გამოუშვებს და ისევ გალიაში დაბრუნდა. რამიზი დასცინის, აბუჩად იგდებს, ქალის წინაშე ამცირებს დანადგოლიანებულ, უზომოდ შეყვარებულ ინტელიგენტს. ლენამ იცის, რომ მურადი ფაქიზი, კეთილშობილი ადამიანია, მაგრამ ვერც ქმრისგან იცავს და ვერც თვითონ ეხმარება. სიყვარულში ხელმოყვარული მეცნიერი და ინტელიგენტი გრძნობს, რომ მისი ხვედრი ამქვეყნად მეშჩანური ცხოვრების მარწუხებში ყოფნა, მარტობაა და სასოწარკვეთილებამდე მისული იმ ქალის ხელში კვდება, ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეეძლო.

რეჟისორმა ეს პიესა ალბათ იმიტომ აირჩია დასადგმელად, რომ ეწვენიენა რა მძიმე, აუტანელი პირობები იქმნება პატოსიანი, ფაქიზი, ჰემ-მარტიად ინტელიგენტი ადამიანის ირგვლივ, როცა მეშჩანურ გარემოში უხდება ცხოვრება და საქმე აქვს უხეშ ადამიანებთან.

სპექტაკლის პერსონაჟთა ხასიათები ისე გამოკვეთილი, რომ მათი ერთმანეთისადმი დაპირისპირება კონფლიქტს სიცხადესაც მატებს და სიმ-

დაფრესაც, რეჟისორმა შესწლო არა მარტო ხასიათების გახსნა, არამედ პროზაული და რომანტიკული ელემენტების ზომიერად შერწყმაც.

მონდომებით, პროფესიული კეთილსინდისიერებით ასრულებენ თავიანთ როლებს: დ. სიხარულიძე (მურადი), გ. პრიაჩნიკოვა (ლენა), ვ. გრუზეცი (რამიზი), ი. კვიციანიძე (სოლომონი) და სხვები.

მიუხედავად ამისა, სპექტაკლმა მაინცდამაინც დიდი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა მაყურებელზე, რადგან აკლია მელოდრამისთვის დამასისათებელი ემოციური სიმძაფრე და დამაჯერებლობა. ისეთი კონფლიქტითა და ეპიზოდებით, როგორც ამ პიესაში ვგვხვდება, ძნელია საინტერესო მელოდრამატული სპექტაკლის შექმნა.

ალ. ტოვსტონოვოვის მიერ დადგმული სპექტაკლები ჩვენ იმიტომ განვიხილეთ ერთად, რომ მათ საერთო იდეური მიმართულება, საერთო განწყობილება, საერთო სტილი გააჩნიათ და რადგან რეჟისორს განზრახული აქვს გააახალგაზრდავოს, გაათანამდროვოს თეატრი. ჩვენი სურვილია, მან ეს საქმე ბოლომდე მიიყვანოს. გარდა ამისა, კარგი იქნებოდა ახალგაზრდა რეჟისორს ქართული დრამატული ნაწარმოებებიდან შეერჩია ერთი პიესა მაინც და დაედგა იმავე მხატვრული ხერხებითა და საშუალებებით, როგორთაც სხვა სპექტაკლები დადგა.



# ზემოქველავითი ქიჯის ზგით

დური შენგელია

ნოდარ მარბმელიძე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტის კურსდამთავრებული პირველი ნაკადის წარმომადგენელია.

ჯერ კიდევ ამ ათი წლის წინ, მის სადიპლომო ნამუშევრებში — ქსოვილთა ნიმუშები — გამოჩნდა ეროვნული ფორმისა და თანამედროვეობის გრძნობა, ფაქიზი გემოვნება.

ამჟამად ნოდარ ერგემლიძე მრავალმხრივი, დასრულებული, საკუთარი ხელწერის მქონე ოსტატია. მისი შემოქმედება აღიარებით სარგებლობს არა მარტო ჩვენში, არამედ უცხოეთშიც.

დღეს არქიტექტორი და მხატვარი ერთობლივად მონაწილეობს მატერიალურ-საგნობრივი გარემოს ფორმირებაში. როგორც საერთოდ საბჭოთა კავშირში, ისე ჩვენს რესპუბლიკაშიც შექმნილია რიგი მაღალმხატვრული ინტერიერებისა, რომელთაც სამართლიანად დაიშასხურეს აღიარება ორიგინალური გადაწყვეტითა და თანამედროვე ფორმებით.

პროფესიონალთა შორის ხშირად იწვევდა კამათს ინტერიერები — ავტორები ბაძავდნენ უძველეს ფორმებსა და მეთოდებს. სადავო და განსასჯელი ალბათ კიდევ არის. მაგრამ ახლა, როცა ბევრმა ობიექტმა საერთო აღიარება ჰპოვა, ძირითად პრინციპები მიგნებულია და დადგენილი. ეს პრინციპები გულისხმობს ძველის არა მქანაიკურ კოპირებას, არამედ მის ახლებურად, შემოქმედებითად გააზრებას.

რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით გადაწყდა მისი სახელობის გამზირზე რესტორან „დარიალის“ შენობის გაფორმება სამხატვრო აკადემიას ეთავა. აკადემიის პროფესორ-მასწავლებლები და სტუდენტები დიდი ერთუზიანებით მოეკიდნენ საქმეს. უფროსი თაობის მხატვრებთან ერთად ნოდარ ერგემლიძემაც შეიტანა თავისი წვლილი ამ საინტერესო ინტერიერის გაფორმებაში. ახალგაზრდა ოსტატმა მხოლოდ ჭედურობანი როდი შექმნა. „დარიალი“ ორიგინალური და საინტერესო რკინის ცხელი ჭედვის ნიმუშები (კერია, შანდლები, კანკელები), ბარელიეფები, ლურჯი სუფრები... ამ ნამუშევართა კომპოზიციაში ძველი ქართული მხატვრული ელემენტები შემოქმედებითადაა გააზრებული და გამოყენებული.

ნ. ერგემლიძე მადლიერების გრძნობით იგონებს ნიჭიერ, საინტერესო შემოქმედ თორნიკე ჩხეიძეს. იგი ერთი პირველთაგანი იყო ინტერიერების პროექტირებაში, თავის ცოდნასა და გამოცდილებას გულუხვად უზიარებდა მხატვრებსა და არქიტექტორებს, ასწავლიდა, უშუალოდაც მონაწილეობდა ინტერიერების პროექტირებასა და გაწყობაში.

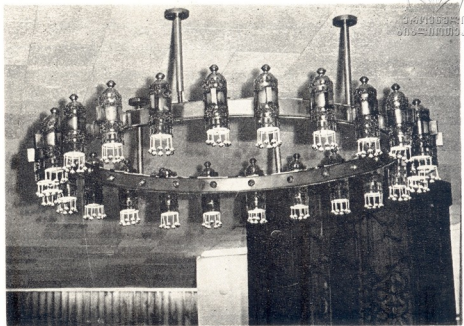
თორნიკე ჩხეიძე, იოსებ ზაალიშვილთან ერთად, „დარიალის“ აღდგენას ხელმძღვანელობდა. პროფესორმა დავით ციციშვილმა ნ. ერგემლიძეს ურჩია მის მიერ ახლად აღდგენილი ლურჯი სუფრები შეეთავაზებინა. თორნიკეს თვითონაც ჰქონია ეს გათვალისწინებული, მით უმეტეს, მისთვის ცნობილი იყო, რომ ასეთი სადიპლომო ნაშრომი

იქმნებოდა. კარგია, რომ ქსოვილების ტრადიციები ფესვ იდგამს, — უთქვამს მას, — მაგრამ რკინის ცხლად მხატვრულად დამუშავების ტრადიციის აღმდგენელი ოსტატები არ გვეყვანან, არადა, კარგი იქნებოდა ამ ტექნოლოგიით დამუშავებული კანკელები და შანდლები გამოგვეყენებინათ.

„დავინტერესდი, წავედი მუზეუმში, გულისყურით დაგთვალერე, გაეკეთე ჩანახატები... და მთელი ზაფხული თბილისის ერთ-ერთ სამკედლოში ცხელ ქურას არ მოვეცილებივარ. როცა პირველი შანდალი თორნიაკს მივეუტანე, სიხარული-საგან ღიმილად ექვა სახე“. — გვიამბობს ნოდარი.

უთქვამთ — კარგი დასაწყისი საქმის ნახევარიაო. დიდი მნიშვნელობა აქვს პირველ ნაბიჯს. ფეხის შედგმას იმ სამყაროში, რომელშიაც მთელი ცხოვრება უნდა გაატარო. პირველ ნაბიჯს, პირველ გამარჯვებას თან უნდა ახლდეს ოცნება მომავალზე, მუხლს უნდა გიმარტებდეს მიზნისკენ სწრაფვა და დიდი შრომისმოყვარეობა.

ამ ათი წლის განმავლობაში თავისი შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური საქმიანობით ნოდარ ერგემიძემ საერთო აღიარება მოიპოვა. ექვსი წელია მუშაობს იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ჯერ გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტე-



ჭლი რესტორან „საქართველოში“ (ვოლგოგრადი).

ტის მხატვრული ნაწარმის განყოფილების პედაგოგად, შემდეგ კი კათედრის უფროს მასწავლებლად. მისი უშუალო ინიციატივით შეიქმნა და მოეწყო ლითონის მხატვრული დამუშავების სახელოსნო-ლაბორატორია.

მცირე სახელოსნოს გუმბათისებური ჭერი ქართული ხელოვნების ნიმუშების რეპროდუქციებითაა მოფენილი. შუქი კედლის სიღრმიდან შემოდის, კედლებზე ჰკიდია სამუშაო იარაღები, ესკიზები, ქედურობის დაუთავარებელი ნიმუშები, ნიმუშში კი ძველი დოკები, თუნგები და სხვა საყოფაცხოვრებო ნივთი, ქვაში ნათალი, ან თაბაშირში ნაძებრი ქართული ჩუქურთმების ნიმუშები აწყვიტა.

გათენებიდან გვიან დამემდე აქ გრდემლზე ჩაქურის ცემის სხმა და ლითონის წკრიალი ისმის.

ნოდარ ერგემიძის შემოქმედებაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს საზოგადოებრივი დანიშნულების ინტერიერების გაფორმებას. ჩვენში თუ მოძმე რესპუბლიკებში ოცდათხუთმეტამდე ობიექტის ინტერიერს ამშვენებს მისი ნახელავი: მსოკოვში — კინოს სახლს, ვოლგოგრადში — რესტორან „საქართველოს“ და ქართული ღვინის საფორმო მაღაზიას, ინტერიერებს — ბიჭვინთაში, მთავრობის სასტუმრო სახლს — კრწანისში, სასტუმრო „ივერიას“, ღამის ბარ „მუხამაზს“ და სხვას.

ერთ-ერთი საინტერესო და მაღალმხატვრულა გაფორმების ნიმუშია სსრ კავშირის სავარგო საქმეთა სამინისტროს დასასვენებელი კორპუსი სოჭში (ნოდარ ერგემიძემ მასზე მხატვარ კ. ჭე-

ადეკორატიული კარი.







ხარის თავი. დეკორატიული დეტალი რესტორან „საქართველოში“ (ვოლოგრალი).

ლიქსთან ერთად იმუშავა). შენობის ფასადის დეკორატიულ-მონუმენტური კომპოზიცია „მშვიდობის მტრედები“ ნათელყოფს ავტორის მხატვრულ ფანტაზიასა და ოსტატობას. მშვიდობის სიმბოლური ფრინველის ერთმანეთში შერწყმული გამოსახულება ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი. კომპოზიცია ყველა მხრიდან კარგად იკითხება და შენობის არქიტექტურული სტილის ორგანულ ნაწილს შეადგენს.

ამ კორპუსის ინტერიერისთვის მხატვარმა შექმნა დეკორატიული ორმხრივი ფრიზი, ჭედური პანო „ზღვის მზრძანებელი“, კომპოზიცია „კოსმოსი“, დეკორატიულ-მონუმენტური ბალთები „ოქროს ვერძი“, „სამთისის ფრინველი“, „ფარშევანგი“, „ირემი“ და ვიტაჟების მთელი სერია. თითოეული ეს ნამუშევარი გამოირჩევა კომპოზიციური გამომსახველობით, ფორმის დასვეწილობით და კარგად ერწყმის საერთო ანსამბლს.

საინტერესო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდათ თორნიკე ჩხეიძესა და ნოდარ ერგემიძეს. ვოლოგორაღში ქართული ღვინის საფირმო მაღაზია და რესტორანი „საქართველო“ მხატვრისა და არქიტექტორის ერთობლივი შემოქმედების შთამბეჭდავი ნიმუშებია. რესტორნის ამ ძველ შენობაში უსარმაზარი სვეტები იყო აღმართული, რამაც მხატვრები რთული ამოცანის წინაშე დააყენა. სვეტების ეს რიგი არქიტექტორმა ერთ ფიგურულ კედლად აქცია და მხატვარს საშუალება მისცა ინტერიერის შესამკობლად გამოეყენებინა სხვადასხვა ფორმა. ფილიგრანულად დამუშავებული ოცდათხნათურიანი ტალი, მცირე

ზომის ტალები, შანდლები, ჭედური პორტრეტები, ხისა და ლითონის ვიტრაჟები (ავტორი ნ. ერგემიძე), დეკორატიული ქეჩები (ავტორი ი. ასათიანი), ფერთა შესამება, შუქ-ჩრდილების მხატვრული გადაწყვეტა, ავეჯი ერთ საერთო მიზანს ემსახურება, ანსამბლურია და ავტორთა დასვეწილ გემოვნებაზე მეტყველებს.

„დეკორატიული ბუხარი“ სასტუმრო „ივერისი“ საბანკეტო დარბაზში არქიტექტურის მხრივ ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი (არქ. თ. კალანდარიშვილი). ბუხარი ორმხრივია, მისი საშუალებით დარბაზი ორ ნაწილად იყოფა და იქმნება დეკორატიული კედლის შთაბეჭდილება. ბუხრის ზედა ნაწილში ორი ფარშევანგის გამოსახულებაა, ფრინველთა კონტურებია ქველი ჭედვითაა დამზადებული და ბრტყელი რკინის კონტურებით მოსაზული. მასში ფაქიზად დამუშავებული ჭედური დეტალებია ჩასმული. ფიტარეთის ეკლესიის ფასადის შემამკობელი ფარშევანგის ფიგურებისა და სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული მზის სიმბოლოების სტილიზებული თანამედროვე ინტერიერში ზომიერად არის გამოყენებული ეროვნული მოტივი. ბუხრის ქვემო ნაწილი — კერია მიჩურქურთმებულია ძველი ქარ-

დეკორატიული ბუხარი სასტუმრო „ივერისი“ში.



თული ორნამენტებით. ამიტომად, „დეკორატიული ბუხრის“ ფორმა თანამედროვეა, საერთო მხატვრული იერი — ეროვნული.

„ჭალი“ (ავტორები ნ. ერგემლიძე და გ. გვალია), რომელიც კაიროს გამოფენის საქართველოს განყოფილების საექსპოზიციო დარბაზისთვის შეიქმნა, ორიგინალური მხატვრული ნაკეთობაა. ოცდათხრამეტი ჭალისაგან შემდგარი ასსანთლიანი უზარმაზარი ჭედური ჭალი გვირგვინივით დაედგა თავს ქართული სუვენირებით გაწყობილ გამოფენის ამ ნაწილს. თვით სინათლის წყარო თვალისათვის შეუმჩნეველია, თითოეული მცირე ჭალის ლალისფერი გულიდან მომდინარე ფერად სხივებს გარკვეული მიმართულება აქვს. განათების ასეთი ორიგინალური გადაწყვეტით გამოფენის ეს კუთხე ერთ მთლიანობაში მოექცა და სასურველი განწყობა, ეფექტი შექმნა.

რკინის კარკასზე აცმული ოთხსანთლიანი მცირე წრიული ჭალები ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ მათი გადაადგილებით შეიძლება მთელ ჭალს ნებისმიერი ინტერიერისათვის სასურველი ფორმა მიეცეს. დეტალები გემოვნებითა და მაღალი ოსტატობითა დამუშავებული. ჭალის შუაგულში ლალისფერი ფერადი მინა შესანიშნავად ეხამება ოქროსფერს. ფირუზისფერი, მწვანე, თაფლისფერი მინის თვლები ზომიერადაა მიმობნეული მთელ ჭალზე.

ნ. ერგემლიძე რამდენიმე საერთაშორისო გამოფენის მონაწილეა, პარიზის (1970), შვეიცარიის ქალაქ ბაზელის (1971), კაიროს (1972), ბერლინის (1973 წ.), ოზმირის (1973 წ.), პლოფდივის (1974 წ.).

საბჭოთა სავაჭრო-სამრეწველო გამოფენაზე დასავლეთ გერმანიაში დამთვალეობებელთა ინტერესი დამისახურა საქართველოს პაულოლინის მაღალმხატვრულმა ჭედურმა გაფორმებამ. ნ. ერგემლიძის და გ. გვალიას ამ ნამუშევართა შორის განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ფილიტრანულად დამუშავებულმა უზარმაზარმა ჭალმა.

უდიდესი სასტუმროების მფლობელმა დასავლეთ გერმანიაში — ვოლფგანგ ბედგერმა გამოფენის ყველა ჭედური ნამუშევარი შეიძინა, მათ შორის ჭალი და დეკორატიული კარი, რომელიც, როგორც თვითონვე განაცხადა, გათვალისწინებული ჰქონდა ახალი სასტუმროს მოსართავად.

კაიროს საერთაშორისო ბაზრობაზე საბჭოთა პავილიონის საქართველოს განყოფილებისთვის

მხატვრული დეკორატიული დეტალები ნოდარის ხელმძღვანელობითა და უშუალო მონაწილეობით შეიქმნა (არქიტექტორები რ. კიკნაძე, შ. ყავლაშვილი).

„ჩემთვის, როგორც მხატვრული ელემენტების ავტორისათვის, ეს სამუშაო დიდად სასასუსის-მგებლო და საპატიო იყო, — გვიამბობს ნოდარი, — გამოფენა ეწყობოდა ქვეყანაში, რომელიც, ხელოვნების სხვა დარგებით ერთად, მსოფლიოში განთქმულია ლითონის მხატვრული დამუშავების შედეგებით... ჩვენი ქვეყნის დღევანდელ მიღწევებთან ერთად, შევეცადეთ გვეჩვენებინა საქართველოს უმდიდრესი ტრადიციებიც ამ დარგში, ამიტომ პავილიონის გასაფორმებლად გამოვიყენეთ როგორც ძველი, ისე თანამედროვე მეთოდები“.

ეგვიპტის პრესა, რადიო, ტელევიზია აღნიშნავენ საბჭოთა პავილიონის ექსპონატებს. ამასთან, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ საქართველოს განყოფილებას.

ბაზრობაში წარმატებით მონაწილეობისათვის, მხატვრული გაფორმებისა და ექსპონატების მაღალი ხარისხისათვის საქართველოს განყოფილება დაჯილდოვდა საერთაშორისო ბაზრობისა და გამოფენების მომწყობი გენერალური ორგანიზაციის დიდი ოქროს მედლითა და კაიროს შერის საპატიო სიგელით.

ეს იყო ღირსეული შეფასება იმ შრომისა, რაც ნ. ერგემლიძისა და გ. გვალიას ხელმძღვანელობით ორი თვის მანძილზე თორმეტი მხატვრისაგან შემდგარმა ჯგუფმა გასწია.

„დეკორატიული კარი“ შემოქმედის სიმწიფეს მოწმობს. იგი მეტყველებს მხატვრის, როგორც მოაზროვნე პროფესიონალის ღირსებებზე — ოსტატობასა და ფანტაზიაზე, ტრადიციის ერთგულებასა და თანამედროვე ხედვაზე, შრომისმოყვარეობასა და ნებისყოფაზე.

„დეკორატიული კარი“, შეიძლება ითქვას, ნ. ერგემლიძემ დიდ ხელოვნებაში შეიპოვა.

ქართული ლითონქანდაკელობის ცნობილი ოსტატი ირაკლი ორიაური მაღალ შეფასებას აძლევს ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებას, აღნიშნავს მის ეროვნულ ხასიათს.

ამჟამად მხატვარი მუშაობს ცენტრალური ჭალისა და განათების სხვა საშუალებების პროექტებზე თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის აღდგენილი შენობისათვის.





ირინე კუჭუნიძე

1974 წლის კინოპროდუქცია (ათი სრულმეტრაჟიანი და რვა მკვიდრეტრაჟიანი ფილმი) ყურადღებას იპყრობს, როგორც თემატიკური და ქანრობრივი მრავალფეროვნებით, ასევე სხვადასხვა დონის მხატვრული ღირებულების მხრივაც.

განვითარების ყოველ ეტაპზე ხელოვნების მიმართულებები, ცალკეული მიღწევები ან ჩავარდნები ყოველთვის გაცველულ პოზიტიურ თუ ნეგატიურ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან ტრადიციასთან, არსებულის სხვადასხვა ასპექტთან. ამიტომ, ქართული კინოს ერთი წლის პერიოდის განხილვის დროს აუცილებლად უნდა გავითვალოს წინათ მისი საერთო განვითარება — წინამორბედი გაგრძობაც და შემდგომი ცდებიც.

ქართული კინოს საკმაოდ დიდი გამოცდილება, თვითმყოფადობა და თავისებურება, უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ, მის უკვე ჩამოყალიბებულ ტენდენციებსა და პოეტებაზე და ამავე დროს უფრო მაღალი მოთხოვნისა და ამაყუნათ ყოველ ახალ ფილმს; ავტორების ნიჭისა და შესაძლებლობების მიუხედავად ვეძიებთ მათში ის მხატვრული დონე, რომელიც ქართულმა კინემატოგრაფიამ თავისი საუკეთესო ნიმუშებით მოიპოვა.

მიმაჩნია, რომ დღესდღეობით ქართულ კინოში ნათლად არის გამოკვეთილი ორი ძირითადი მიმართულება, რომლებიც თავისთავად დინამიკურ სისტემებს წარმოადგენენ და გულსახშირით თავისი პოეტის ფარგლებში საინტერესო გადახრებსა და მრავალფეროვნებას. ამ მიმართულებათა სხვაობა დაფუძნებულია მხატვრული განხორციელების განსხვავებულ ფორმებზე.

პირველი მათგანი ყვრნობა მოვლენათა განვითარების ობიექტურ ლოგიკას და დოკუმენტურ სტილისტიკას. მათში უფრო ძლიერია ანალიტიკურობა, ფსიქოლოგიური და სოციალური დეტალიზირება. მეორე მიმართულებას განსასხვავებს რომანტიკული ტიპისაგან.

ცხადია, ლაპარაკია არა რეალიზმისა და რომანტიზმის დაპირისპირებაზე, ან რეალიზმის უარყოფაზე მეორე მიმართულების ნაწარმოებებში, არამედ იმ რომანტიკულ ტენდენციასზე, რომელიც ნათლად ახასიათებდა როგორც ვასული საკუნის კრიტიკულ რეალიზმს, ასევე მეოცე საუკუნის რეალიზმსაც. საერთოდ, პროგრესული ლიტერატურის მსოფლმანობა და ხელოვნებათმცოდნეობა დიდი ხანია უკვე უსაფუძვლოდ

სთვლიან რომანტიკული შემოქმედების დაპირისპირებას რეალიზტურისადმი, ვინაიდან რომანტიკული და რეალიზტური ტიპისაგან წარსულშიც და ახლაც ხშირ შემთხვევაში თანაარსებობენ როგორც მხატვრის მთლიან შემოქმედებაში, ისე ცალკეულ ნაწარმოებებშიც. როდესაც ვლაპარაკობ რომანტიკულ ტიპისაგანაზე ქართულ კინოში, ვგულისხმობ იმ თავისებურებას, რომელიც გამოიხატება პირობითობის გაღრმავებაში, აქ სუბიექტურისა და ობიექტურის თანამფარდობაში სჭარბობს სუბიექტური და მხატვრული სახე წარმოდგენილია არა თავისი მორალურ-ფსიქოლოგიური განუმოვრებლობით, არამედ უფრო ფართო განზოგადებით — ეროვნული, სოციალური თუ ისტორიული თავისებურებით.

ამ საკითხზე შემთხვევით, ან მხოლოდ ინფორმაციის მოწოდების მიზნით არ შეგჩერებულვარ. გასულ წელს შექმნილმა ფილმებმა მათეტიკებინა, რომ ამ ორი ხაზის განვითარებაში ერთგვარი კანონზომიერება ისახება: პირველის შესტენსიური, ხოლო მეორის უფრო ინტენსიური განვითარება ჩვენს კინემატოგრაფიაში. ეს კი გულსატკეპნია, ვინაიდან, ჯერ ერთი, ქართული კინოს ამ გზაზე შექმნილია მუხადე საინტერესო ფილმები (დავასახელებ თუნდაც რამდენიმეს: „სქვისი შვილები“, „დიდი მშენებელი“, „ბიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მაგალობელი“), სადაც პრობლემათა აქტუალობა და მნიშვნელობა ხორცშესხმულია ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი ყურადღებით, ფსიქოლოგიური და სოციალური ანალიზის სიღრმით; მეორეც, ჩვენი კინოს თავისებური სირთულეების, თანამედროვე ადამიანის საკმაოდ დაძაბული, წინააღმდეგობებით აღსავსე, კონტრასტული ემოციებით დატვირთული შინაგანი და საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოკვლევა ნაკლებად რეალურია ფართო განზოგადების გზით, თუმცა გამოირიცხები არ არის. ამიტომ ჩვენმა კინემატოგრაფიამ უნდა განახორციელოს ამ ნათლად დასახული პერსპექტივის შემდგომი განვითარება.

რა თქმა უნდა, აღნიშნული მიმართულებები სრულიად იზოლირებულნი არ არიან. ქართული კინოს გამოვლილება ნათლად გვიჩვენებს მათ ურთიერთდასაბუთებას, ურთიერთმოქმედებას და გავლენას. სწორედ ქართულ რეჟისორებს მიუძღვით დიდი ღვაწლი განსაკუთრებული ტიპის კინემატოგრაფიული სანახაობის შექმნაში, სა-



დაც პოეტური, პირობითი და ხატოვანი აზრის მაღალი განზოგადება ორგანულად ერწყმის კინოს დოკუმენტურ ბუნებას.

ამ მიმართულებებს აერთიანებს აგრეთვე ის მსოფლმეგობრძნება, რომელსაც ეროვნული თავისებურებიდან მოდის, ქართული ხალხის ხასიათიდან მოდის და, რომელსაც უდავოდ გააჩნია განსხივოსნებელი ნიჭი სიმწარეს სიცილით სძლიოს, მწუხარებას — ვეჯაცობით, სიკვილს — სიცოცხლით. ქართული კულტურისათვის ყოველთვის დამახასიათებელი იყო, და ჩვენმა კინმატოგრაფიამაც შეითვისა და განავითარა, მძაფრი შეგრძნება სიცოცხლის მუდმივობისა, ადამიანში კეთილი საწყისების გამარჯვების გარდუვალობისა. არა ერთი ფილმი შეგვიძლია მოვიყვანოთ იმის მაგალითად, რომ ჩვენი მხატვრული აზროვნება ამკვიდრებს მშვენიერის, კაცთმოყვარეობის, სიკეთის დაუძღვლობას, როცა ისინი ხდებიან სამყაროსადმი ზნეობრივ დამოკიდებულებად, და კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ იმაში, თუ რაოდენ აუცილებელი და საჭიროა ასეთი დამოკიდებულება ყოველი ჩვენთაგანისათვის, ჩვენი ხელოვნებისათვის, ჩვენი ცხოვრებისათვის.

ყოველივე ამის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია არ ვიამაყოთ ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ერთერთი საინტერესო გამოვლენით — კინემატოგრაფიით.

მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ ამ გრძნობამ უნდა გვაპარაკოს უფრო მეტი სიმკაცრით და მომთხოვნელობით. განსაკუთრებით კი იმ ფილმების მიმართ, რომელთა ჟანრობრივი და თემატური თავისებურება მოითხოვს სოციალურ დეტერმინირებას, მხატვრული დახასიათებებისა და ფსიქოლოგიური სიღრმეების გამძაფრებულ ანალიზს. მით უფრო, რომ ჩვენი ავტორები ამ ჟანრებსა და თემებზე უარს არ ამბობენ (თუმცა, ვი-მეორემ, ეს ხაზი ნაკლებად განვითარებდა),

მაგრამ ზოგ შემთხვევაში სრულიად უგულებელყოფენ მათ ძირითად ფუნქციებს.

სხე გამოიყურებიან 1974 წლის ფილმები „ანარკლი“, „მშვიდობიანი დღეები“, „აკაბინები“, „საკაერო ხილი“, „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“.

თითოეული მათგანი, მიუხედავად ინტონაციური, ვიწრო თემატური და ჟანრობრივი განსხვავებისა, თითქოს მიზნად ისახავს წასწავლეს ჩვენი თანამედროვის ხასიათს, მის მისწრაფებებს, ცხოვრების გზაზე წამოჭრილ სირთულეებს. სამწუხაროდ, ვერც ერთი დასახელებული ფილმი ვერ აღწევს მიზანს. მათში მნიშვნელოვანი სოციალური თუ ფსიქოლოგიური პრობლემის დაყენების პრეტენზია ვერ იღებს ადეკვატურ მხატვრულ განსახივრებას, რითაც აუბრალეობს, თუ არ ვიტყვით, რომ მილიანად ხსნის ამ პრობლემებს.

მიემართავ დასახელებული ფილმების განხილვას, მაგრამ წინასწარ მინდა განვაცხადო: ვინაიდან ფილმების რაოდენობა იმდენად დიდია, რომ მათი საგულდაგულო და დაწვრილებითი ანალიზი ერთ სტატიაში შეუძლებლად მიმაჩნია, საჭიროდ ვთვლი უარი ვთქვა მკაცრ ფორმალურ კატეგორიებზე და ვილაპარაკო უფრო ფართო, ზოგადესთეტიკურ პლანში.

ფილმი „მშვიდობიანი დღეები“ (სცენარის ავტორი სტრაზოვი, თ. გვასალიას თანამონაწილეობით, რეჟისორი თ. გვასალია, ოპერატორი ნ. სუხიშვილი) ეძღვნება მუშათა კლასის თემას. ცხადია, თემა აქტუალურია და მნიშვნელოვანი. თუმცა მისი მხატვრული გადაწყვეტა გვაფიქრებინებს, რომ ავტორები დიდ იმედებს ამყარებდნენ სწორედ თემის აქტუალობაზე, რომელიც ხშირად ინდულგენციას იძლევა მხატვრულ ნაკლოვანებებსა და სისუსტეებს.



კადრი ფილმიდან „საკაერო ხილი“.



მუშათა კლასის თემა, ახალგაზრდა გმირი — მუშათა ინტელიგენციის წარმომადგენელი, პროფესიული ტრადიციები, სიყვარული, ქორწინება, სიკვდილი... ყოველივე ეს არის ფილმში და იგი მაინც არ გვაღელვებს, უკმარობის გრძნობას ტოვებს.

თავის ჩანაფიქრით ავტორმა არ შემოიფარგლენ მხოლოდ იმით, რომ გმირი საქმის კაცია; იცის, როგორ არ ჩამორჩეს მუშაობის ტემპს, გემის შესრულებას, რომ ის ავარლებისა და რეკორდსმენების წინააღმდეგია. მათ კარგად ესმით, რომ დღევანდელ პირობებში, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის, სამეურნეო ანგარიშის ეპოქაში, პრინციპალობასთან, შრომით თავგანწირვასთან ერთად არანაკლები მნიშვნელობა უნიჭება, თუ უფრო მეტიც არა, გმირის იდეურ-ზნეობრივ პოზიციას, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ თვისებებს.

ძალზე ხშირად გვხვდება ამ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები, სადაც საქმისათვის, წარმოებაში ახალი მეთოდების დამკვიდრებისათვის თავგადასხვეული ადამიანი მოკვლავილია წმინდა ადამიანურ თვისებებს; მისი სულიერი სამყარო ჩვენგან დაფარულია, ან ხაზგასპულია მისი ეს ერთი თვისება (საქმიანობა), რომელიც ავტორებისათვის გმირის პიროვნების ერთადერთ განმარტებელ პარამეტრს წარმოადგენს. ყურადღების გამახვილებით გმირის მხოლოდ პრაქტიკულ, სამეურნეო-ეკონომიურ ამოცანებზე ავტორები, მხედველობიდან უშვებენ მის ზნეობრივ მიზანსაწრაფვას. ანდა ხშირ შემთხვევაში საქმიან კაცს უპირისპირებენ კეთილ ადამიანს.

ფილმის ავტორებს უთუოდ სურდათ მოეხსნათ ასეთი ცალმხრივობა და დაპირისპირება, უკრძალვებო გაემსახვილებინათ სწორედ გმირის მორალურ-ზნეობრივ თვისებებზე. სამწუხაროდ, ჩანაფიქრმა სათანადო მხატვრული განსახიერება ვერ მიიღო. პირველ რიგში იმიტომ, რომ მთავარი გმირის — ახალგაზრდა მშენებლის, მიშა კახიანის — სახის შექმნა ძირითადად და თითქმის მთლიანად შემსრულებლის ტიპაჟურ მიწვევებს მიანდეს. ვერაფერს ვიტყვით, ტიპაჟი თავისთავად საინტერესოა: ნებისყოფიანი სახე, გარეგნული გამოსატყვის სიუნწე, თავდაჭერილობა, სიმკაცრე. ერთი სიტყვით — გარეგნული სტატიაკურობა. ამგვარი არჩევანი ითხოვს მოვლენათა სიუჟეტს და მრავალფეროვნებას, რომელშიც გმირი, მართალია, გარეგნულად ძუნწად, მაგრამ მაინც შესძლებს თავისი შინაგანი არსის გახსნას. ფილმი მოვლენათა და დამოკიდებულებათა სიმრავლით, სირთულით და სიღრმით არ გამოირჩევა. აქ ორი ძირითადი ხასიათი და ერთი რფერენის მსგავსი.

პირველი ორი — საზოგადოებრივი, საქმიანი და ინტიმური — ერთმანეთს ერწყმის. მესამე — ოჯახურ ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირის თე-

მა — წარმოდგენს იმ საშუალებას, რომლითაც ავტორები ცდილობენ აქცენტრირება გაკეთონ გმირში ჩამოყალიბებულ ერთეულ, ზნეობრივ და პროფესიულ თვისებებს. მან თითქოსდა სწავაგამართლოს ფილმში ფსიქოლოგიური და სოციალური ანალიზის შესუსტება და დროდადრო გავგახსენოს სად, ვის მიერ, როგორ ვითარებაში და ტრადიციებში ჩამოყალიბდა ხასიათი. თავისთავად თბილისის ეპიპოლიტი ალექსანდრე სანატრესო დაკვირვებებით, ზუსტი დეტალიზაციით, მაგრამ ფილმის ძირითად ნაკვს ვერ ავსებს. ეს ნაკლი კი მდგომარეობს არასაკმარის ფსიქოლოგიურ დამუშავებაში, გმირების აზრების, გრძნობების, მოქმედებებისა და განცდების ანალიზის სისუსტეში.

კონკრეტულად ეს გამოიხატება იმაში, რომ ცხოვრების ყველა სფეროში გმირის ყოფას ავტორები შედეგობრივად გვაჩვენებენ. მაგალითად, ფილმში აღნიშნულია, და არაერთხელ, კახიანის მიერ თავის ბრიგადაში ხელფასის განაწილების ახალი მეთოდი, რომელიც შესაძლოა სამართლიანია, მაგრამ საფრთხილოც, ვინაიდან დაზღვეული არ არის უარყოფითი შედეგებისაგან. კერძოდ, ბრიგადის წევრებს შორის განხეთქილების გამოწვევისაგან. როგორ ახორციელებს ამ სიხალეს ბრიგადირი და უშვებდ როგორ მივსის იმ დასკვნამდე, რომ შერიგება მასზე — ჩვენთვის გაუგებარი რჩება. თქვამით მხოლოდ შედეგების მოწმენი.

ფილმში არსებობს კახიანის ანტიპოდი ვალოდა — უკულო პრავდატიკოსი, რომლისთვისაც ინტერესს მოკვლავილია ყოველივე არის. მისთვის მთავარია ეფექტის მიხედნა, ამიტომ რეკლამისა და თვითრეკლამის მომხრეა. ასეთი ხასიათის შემოყვანა არ არის ურიგო, ვინაიდან იგი ძალზე ცხოვრებისეულია. მაგრამ მისი მორალური უსუსურობის გამოვლენა ფილმში ვერ მოხერხდა. მთელი ფილმის მანძილზე დასასურვ შინაგანი კონფლიქტი საოცრად იოლად გადაწყდა: ისმინა რა ვალოდას შფონებები, კახიანმა, ბოლოს და ბოლოს, წაით „მოხსნა“ თავდაჭერილობის ნიღბი, საყულოდ სწავა მას და მუქარი დააფრთხო. ამგვარი გადაწყვეტის გამო ჩვენ ვერ ვგრძნობთ ავტორისა და გმირის შინაგან პოლემიკას ვალოდას ტიპის ადამიანეთთან.

დაახლოებით ასეთივე გამოვლითაა აღნიშნული კახიანისა და ბრიგადის წევრების ურთიერთდამოკიდებულებანი. ერთი-ორი შტრიხით, რეპლიკით, კვლავ ტიპაჟური თავისებურებებით მიგვანიშნებენ, რომ ამ ახალგაზრდებს აქვთ თავიანთი მისწრაფებები, იდეალები, ხასიათები, მაგრამ მათ შემოვლენასაც შედეგობრიობა სცვლის: როდესაც ბრიგადირს მამის სიკვდილის ცნობა მოუვა, მიუხედავად სხვადასხვა ხასიათისა, ეროვნებისა და სამუშაო სფეროში დამბული მომენტისა, ისინი ერთსულოვანი აღმოჩნდებიან,



რათა გვერდში ამოვადგინე მეგობარს, მისი უბედურება გაიხიარონ.

მეორე, ინტიმური ხაზიც ასეთივე პლანშია გადაწყვეტილი. ავტორები თითქმის განებენ არიდებენ თავს კახიანისა და მარიას შორის უსიტყუო სიმპათიის დრამა გრანძობაში გადარდების პროცესში ჩაწვდომას. რა თქმა უნდა, შეიძლება ადამიანი მოგწონდეს თავისი გარემოებით, ცხოვრების წესით, ქცევით, მაგრამ ცხადია, რომ ორი ადამიანის (ამასთან მხედველობაში მიიღეთ, რომ ორივეს საკმაო წინააღმდეგობებით აღსაქვე ცხოვრება აქვს გავლილი — ეს ინფორმაცია ფილმში არსებობს) სულიერ-ფიზიკური დაახლოება — სიყვარული მხოლოდ იმით, რომ ერთმანეთს შორიდან უშეურენ, ვერ შედგება. არც ერთი დიალოგი მათ შორის გამართლებული არაა. პირიქით, ფილმში არის ეპიზოდი, სადაც მისა და მარია მშენებლობის ფონზე მოდიან და უთუოდ საუბრობენ არა მშენებლობაზე და საქმეზე, არამედ თავიანთ ფიქრებსა და განცდებზე. აქ ეკრანიდან ისმის მშენებლობის ხმაური, ტექნიკის გუგუნო, ხოლო ტექსტი კადრის მიღმა რჩება. ასეთი ხერხის გამოყენება შეიძლებოდა სხვა შემთხვევაში. მაგალითად, ადამიანების გათიშულობის, მათი ერთმანეთისაგან განსხვავების აქიენტებშია. აქ კი ამგვარი ხერხი მიუსადაგებელია და გვაფიქრებინებს, რომ ავტორი უბრალოდ თავს არიდებს ზედმეტ სიღრმეებს. ხოლო გმირის დამოკიდებულება ქალისადმი და მათი შემდგომი დაქორწინება, ცოტა არ იყოს, ქალის შეცოდებას ემსგავსება.

ყოველივე ამის გამო, მშრალი, ნაკლებად საინტერესო დამოკიდებულებების გამო, ფილმში დაკარგულია ეროვნული მისამართიც. ამას ვერ ავსებს პანაშვიდის რიტუალის დაწვრილებით ჩვენება...

უნდა ითქვას, რომ ფილმში მაინც ჩანს რეჟისორი. ვგასაღიას პროფესიონალიზმი, უნარი დაინახოს და იგრძნოს ჩვენი ცხოვრების კერძო შემთხვევები, შექმნას საჭირო და შესატყვისი განწყობა. მაგრამ ამასთან ერთად, ის კომპრომისულად ავითარებს ძირითად ხაზს. ვთავაზობს მრავალმნიშვნელოვან პაუზას და აეროსნაჟების გამოუთქმელობას, ამიტომ სახეები სიცოცხლეს მოკლებულ ფუნქციებად იქცევიან. მე გონია, აქ ჩვენ ვხვდებით იმ სახის ტიპოსაიას, როდესაც ტიპოლოგიური ფორმულა — ამ შემთხვევაში „დადებითი გმირი“ — გადაიქცევა სულიერი ცხოვრების და მისი მხატვრული განსაზღვრების გაუმართაობების მიზეზად.

თანამედროვეობის თემაზევა შექმნილი ფილმი „ანარეკლი“ (სცენარის ავტ. თ. მალაფერძიძე, თ. აბესაძე, რეჟისორი თ. აბესაძე, ოპერატორი ფილიპოვი).

როდესაც ამ ფილმს ვუყურებთ, შეუძლებელია თვალში არ მოგვხვდეს ასეთი წინააღმდეგობა: ერთი მხრივ ის სინთეტურ, რომელიც გამომდინარე-

ობს ფილმის თემატიკიდან და მასთან დაკავშირებული პრობლემებიდან და, მეორე მხრივ, ისევე იოლი გზა, რომელიც ავტორებმა მის გადასაწყვეტად აირჩიეს: ერთი მხრივ, ჯანბრა, რომელსაც კვლავ თემატიკა და პრობლემატიკა მოითხოვს — სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა, და, მეორე მხრივ, ფილმში მისი ტრანსფორმაცია — მელიოდრამამდე დაკვირა.

„ანარეკლი“ მოგვიხიბრობს ახალგაზრდა მეცნიერის შესახებ, ისეთი ადამიანის შესახებ, რომელიც რამე განსაკუთრებულ გამოხატვის არ წარმოადგენს ჩვენს საზოგადოებაში. თუმცა ცხოვრებაში მისი ანტიპოდებიც პირველად მოიხატება. ჯაბა არის თანამედროვე ინტელიგენტის ის ტიპი, რომელიც მკვიდრდება არა კანსაკუთრებული მასშტაბის, უჩვეულო სიტუაციების საშუალებით, არამედ ყოველდღიური ცხოვრებაში, ყოველმხრივ დამოკიდებულებებში.

უთუოდ ავტორები ამიტომაც ამბობენ უარს ცალმხრივ დამოკიდებულებაზე და გვაჩვენებენ გმირს სხვადასხვა სოციალურ როლში (პროფესიული დამოკიდებულებები, ოჯახური, ინტიმური...).

ამგვარი ცდა თავისთავად საინტერესო და ალბათ ერთ-ერთ მთავარ გზად უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი თანამედროვის ხასიათის სრული და ღრმა გახსნისათვის. მაგრამ ისახავს რა ამ მიზანს, ფილმი ვერავითარ განვითარებას და განხორციელებას ვერ აძლევს მას. პირველ რიგში იმიტომ, რომ ხასიათი მოკლებულია დინამიკურობას, ყველა შემთხვევაში ერთი მხრიდან წარმოგვიდგება, რითაც თავიდანვე ნათელი ხდება მისი სწორბაზონება და ამიტომ ყურადღება მთლიანად ცნობილი „სიყვარულის სამკუთხედის“ მელიოდრამატულ ქარგაზე გადადის.

ფილმში დასახული წინააღმდეგობები და პრობლემები წყდება უცერად და ადვილად, ყოველივეს გამართლება ავტორებისთვის მამაპაპური მიწა-წყალთან, მღურყენელ ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირშია.

ამ შემთხვევაში ფილმი აგრძელებს თემას, რომელიც რეჟისორი თორა აბესაძის შემოქმედებას გასდევს — ქალქისა და სოფლის ერთგვარი დაპირისპირება. სწორედ ეს თემა უნდა მივიჩნიოთ იმ შემტრებ ერთეულად, რომელიც თავს უყრის და თავ-თავის ადგილზე აყენებს მოკლებულ და წამოჭრილ წინააღმდეგობრიობათა დამოკიდებულებებს.

ჩვენ ვგახსოვს თორა აბესაძის „მაღე გაზაფხული მოვა“, სადაც ქალქისა და სოფლის თემა ყოველგვარი შენიღბვის გარეშე ფილმის საფუძველს წარმოადგენდა და გამოკვეთილი მხატვრული სახეების წყალბოთს საინტერესო მხრიდან წარმოგვიდგებოდა. სამწუხაროდ, რეჟისორის შემდგომი შემოქმედებითი გზა გვაფიქრებინებს, რომ ის უკვე მექანიკურ ექსპლუატაციას უწყევს ამ თემას და ბოლოს „ანარეკლიში“ იყენებს როგორც



ერთგვარ თავმჯდომარს, რომელშიც, და მხოლოდ მასში, ავტორი ეძებს თავისი გმირებისა და ცხოვრებისეული კონფლიქტებიდან ხსნას.

ამ დროს თავისთავად საკითხი მართლაც რთული და ძალზე აქტუალურია.

ისევე როგორც მთელ პლანეტაზე, ჩვენს ქვეყანაშიც დღესდღეობით ისევე მწვავედ დგას ქალაქისა და სოფლის ურთიერთობის პრობლემა. ისინი სოციალური მნიშვნელობით ერთსულოვანნი არიან; არამცთუ არ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ ძმურ თანაშრომლობაში იმყოფე-

ჩვენ, — ისინი ხედავენ იმას, რასაც ჩვენ ვერ ვხედავთ. და მაინც, ვიმეორებ, სრული იგივეობა ქალაქსა და სოფელს შორის არ არის და ჯერ კიდევ დიდხანს არ იქნება.

ქალაქელი კაცი შევეთვსა ცივილიზაციას, დაკავშირებულია მასთან, მისკენ მიიღობს, ამავე დროს მისგან მოწყდომას ლამობს; ისწრაფვის ბუნებრივი გარემოსაკენ, ბუნებისაკენ, იქ ეძებს დამშვიდებას თავისი აფორიაქებული სულისათვის. შესაბამისად გაორებულია გრძობები სოფელშიც: არსებობს ოდინდელი გლეხური სიყვა-



კადრი ფაღმირიდან „ვერმა მთაში“ (კონოალქსახი „შობოლოურ ხეთა ჩრდილებში“).

ბიან. და მაინც არ არის და კიდევ დიდხანს არ იქნება მათ შორის სრული იგივეობა. ქალაქი რჩება ქალაქად, სოფელი — სოფლად. ქალაქს თავისი პეიზაჟი გააჩნია, თავისი ცხოვრების სტილი, სოფელს — თავისი. ქალაქში მუქი ინტელიგენცია, კულტურა, მეცნიერება, სოფელში ყოველივე ეს ჯერჯერობით ნაკლებია. ქალაქში ცხოვრების ტემპი დინამიკურია, ჩქარი, მშფოთვარე, სოფელში — უფრო სიმშვიდეა, სიჩუმე, ტემპი დადინჯებული. ამის გამო ადამიანთა გრძობები, აზრები, ასოციაციები, გეოგნეზები და სულიერი მოთხოვნებიც აქ და იქ ერთნაირი არ არის.

სიტყვის ფართო მნიშვნელობით ჩვენ აქ გვაქვს სულის ორი ემოციური განწყობა, თუ გნებავთ, „ცხოვრების ორი სტილიც“. ერთი განისაზღვრება ბუნებასთან უშუალო, პირდაპირი კავშირით, მეორე — ღრმა გაუშუალოებლობით.

ცხადია, თანამედროვე ეტაპზე ზემოთ ხსენებულ „ორი სტილი“ მკვეთრად არ უპირისპირდება ერთმანეთს. პირიქით, ხდება მათი ურთიერთდახლოება. ამიტომ, შესაძლოა, დღეს მთელი თავისი ძალით აღარ ეღერდეს ფრანსუა მორიაკის სიტყვები: „გლეხები ვერ ხედავენ იმას, რასაც ვხედავთ

რული მიწისადმი და ამასთან ერთად სულ უფრო იზრდება ქალაქისადმი მიზიდულობა.

ამ საკითხთან მართლაც დაკავშირებულია საინტერესო და რთული პრობლემები, რომლებიც, თუკი მხატვარს აინტერესებს, ნაწარმოებში უნდა პოულობდნენ არა სქემატურ და ილუსტრაციულ გადაწყვეტას, არამედ დაძაბულ, ფსიქოლოგიურად შექსებულსა და გაღრმავებულს.

ჩვენთვის სასუსებო გასაგებია პოზიცია ადამიანისა, რომელსაც, ერთი მხრივ, სძულს უზამსობა, ყოველივე ის, რაც ამახინჯებს და ამდაბლებს ადამიანს; მეორე მხრივ — შენატრის მალე მორალურ თვისებებს. ასეთი მაგალითები ბევრია ლიტერატურაშიც და კინოშიც. თუმცა, ჭეშმარიტად მხატვრულ ნაწარმოებში ჩვენ ვერ შევხვდებით პირდაპირ მამხილებელ ან აღტაცებულ დასასიათებებს. გულსატკეპია, რომ „ანარკლის“ ავტორები სწორედ საპირისპირო გზას ირჩევენ. ფილმის იდეური კონცეფცია იხსნება იოლი საშუალებით — გარეგნული გამოხატვით, თავიდანვე ხასიათების მოცემულობით. უაღრესად სწორ ხაზოვნად არის გამოყოფილი პერსონაჟებში დადებითი და უარყოფითი. ჩვენ აპრიორი გვიხსნება დაეიჯეროთ მათი თვისებები, ხილთ მათ — მხო-

ლოდ ილუსტრირება და არა სახის დაწვრილებით და ფაქიზი ფსიქოლოგიური ნახატის შექმნა. ასე გამოიყურებიან ჯაბა და ქალთა დუეტები. განსაკუთრებით ზერელე გადაწყვეტა მისცეს ავტორებმა ჯაბას ცოლის (მასხ. მ. ბიბილაშვილი) სახეს. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს ქალი წარმოადგენდეს ასეთ შიშველ მანკიერებას, რაც ავტორებისათვის მემწანურობასა და იმივატელობაშია განსახიერებელი. შეუძლებელია ის ასეთი სულთერი სიცარიელით იყოს დაავადებული! და თუ ეს შესაძლოა, მაშინ ჯაბასა და მისი დაახლოების წინასტორია და შემდგომი ყოფა იგივეითიუმს საინტერესო წინააღმდეგობებზე გმირის შიგნით. ყოველივე ამის გახსნა, ჩაწვლილად-ამიანის სულის ღრმა ფენებში არის ხელოვნების მიზანი. მით უფრო, რომ ეს ფილმის ძანრის პირდაპირი მოვალეობა უნდა ყოფილიყო.

არავითარ განვითარებას არ იღებს არც ერთი დასახული კონფლიქტი და ურთიერთდამოკიდებულება (ჯაბა — მისი ცოლი, ჯაბა — საქმოსანი). სოფელში დაბრუნებისას გმირის ხანგრძლივი ავადმყოფობა და შედეგე უცარი ბედნიერი დასასრული კი საერთოდ აპრიმიტივებს სიუჟეტურ მონახსს.

კიდევ ერთი მომენტი მინდა აღვნიშნო დრამატურგიაში და, აქედან გამომდინარე, შესრულების მხარეში. იქმნება შთაბეჭდილება ათითოს დადებითი თვისებების ქმნე ადამიანის არსი გამოიხატება მეტრისტიკეობაში, დღობობა, ხოლო ქარაფუტობა და გაიძვერობა — უსომო ლაყბობა. თ. თ. არჩაიას და ი. გომიშვილის შესრულების მანერა განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ამას. მათი გმირები სდუმან, სდუმან... არც სავამქედო ასპარეზი აქეთ ფართო, და ჩვენ მანც უნდა ვირწმუნოთ მათი ინტენსიური შინაგანი ცხოვრება.

ვინაიდან გმირის დამოკიდებულება არც ერთ და არც მეორე ქალთან არ აღინიშნება ჭეშმარიტი სიღრმითა და სისავსით, კონფლიქტი სხვა გზით იწყებს სვლას, და არ არის გამორიცხული, რომ მაცურებელმა ფილმის იდეურ-მხატვრული კონცეფციის შექმნობისას გამოიტანოს პრიმიტიული დასკვნა. ეს კი გულსაკენია, ვინაიდან ფილმი ჩანასახის სახით არსებული პრობლემები და ხასიათები მნიშვნელოვანი და საინტერესოა თანამედროვე ეტაპზე.

მაღალმხატვრული ევრანული ნაწარმოები, როგორც წესი, აღმოცენდება ასეთივე ხარისხის ლიტერატურულ საფუძველზე (თუმცა ხელოვნებაში საბედნიერო გამონაკლისებიც არსებობს). უფრო ადელი დასაშვებია კარგი სცენარის უღიბაში ევრანული განსახიერება, ვიდრე უსუსერი დრამატურგიაიდან საინტერესო ფილმის შექმნა. ყოველივე ეს, ლიტერატურული მასალის შერჩევისას, გამბაფრებულ პასუხისმგებლობას აკისრებს ავტორებსაც და სტუდიის სასცენარო კოლექტივსაც.

არსებობს კიდევ შესაშვ ვარიანტი: ის ბედნიერი შემთხვევა, როდესაც მხატვრული ღირსებებით

აღსავსე სცენარი სათანადო გადაწყვეტას პოეზიკურად აღიქმება.

სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ფილმში „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“. ეს არის ფილმი გმირობაზე, პირველქმნილ გრანობებზე; სიყვარულსა და სიძულვილზე, სიცოცხლესა და სიკვდილზე...

გაფა-ფშაველას ამავე სახელწოდების პოემის საფუძველზე დრამატურგებმა ერთომ ახელედიანმა და დავით ვაჟაბისვილმა შექმნეს მეტად საინტერესო სცენარი, რომლის ძანრი განსახლებრეს როგორც ჭირიკული კომედია.

ფილმის გმირი თავისი საქმითა და სულისკვეთებით მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხთან, რომელთანაც ჰპოვებს და იკრებს სულის სიმტიკეცს.

ამ ჭირიკულ კომედიაში სასაცილო საწყისი წარმოადგენს თვით გმირის ხასიათი; დღეებში კაცის, ივანე კოტორაშვილის შინაგანი არსი, მისი გარეგნული გაზობატვის ცალმხრივობა, ერთი თვისების პიბერტროფია; შესუბამაზო ზღაპრული სიმამაცისა, როცა ის ქვეყნის დაბარაჯოხა და მორიდებულობის, ინტიმური გრანობების გამოვლენის შიში, ყოფითობის წინაშე ფარ-ხმლის დაყრა. მასში სიკეთე, ვაჟკაცობა და სასაცილო განუყრელია. აქედან გამომდინარე, ფილმში ზეიმობს მხიარულების, გონებამხვილობის, ცხოვრების ჯანსაღი ძალების გამოვლენის ატმოსფერო. აქ შესანიშნავად ერწყმინა ერთმანეთს კომიკური და რომანტიკული, მაღალი პათეტიკა და ლირიზმი. ყოველივე ამას კი თავს უყრის ავტორების იშვიათი უნარი სურათის გამჭულ ატმოსფეროდ გახადონ ცოცხალი იუმორი. ის არის ყველაფერში — პერსონაჟების მოძრაობაში, მათ მიმოკაში, რეპლიკებში, სასეირი წონასწორობაში ან, პირიქით, — კადრის ალოგიკურ შემთხვევითობასა და ფერის შერჩევაში. ყოველი ეპიზოდის, ყოველი კადრის, სადღაც მთელი სანახაობის მიღმა იგრძნობა გონებამხვილი ავტორების არა აშკარა, მაგრამ მანც შესაშვენიერ თანდასწრება. ფილმის გულდია იუმორი იღებს და ატყუადრებს რა მოცემულ მოვლენას, ამავე დროს ცდლობს სრულყოფის იგი, ხელი შეუწყოს მისი ღირსების სრულ გამოვლენას.

ავტორებმა სცენარის სიუჟეტი ააგეს იმაზე, რაც ვაჟას პოემაში ვაკვირითაა მოხსენებული. ძირითად კოლიზიად ხდება ივანე კოტორაშვილის დამორჩენება მისი ნების გარეშე, თუმცა კი, გულის სიღრმეში ეს მის სურვილს არ უპირისპირდება. მიუხედავად ამისა, როგორც სცენარში, ისე ფილმშიც შესაძლებელი გახდა თითქმის სრული გამოხატვა გმირი კაცის ხასიათისა, რომელშიც ერთმანეთს ეთავსებიან „ქარცხელი“, „შავვერდმანი ნისლი“, „უღიღისკან შევიწროებული აღელვებული მდინარე“, „სოფლის დარაჯი“, „ლომის გული“, „ღვევა მიმინო მისას“ და, აერთე მხრივ, „უყოფი მწირი“.



რევისორმა ნოდარ მინაგაძემ ძალდატანებლად, გემოვნებით, ყალბი ეფექტურობის გარეშე მოახდინა ამ სიტყვიერი მეტაფორებისა და შედარებების ტრანსფორმაცია კინემატოგრაფიულ სახეებში. ფართო განზოგადებებზე დაფუძნებული პოეტოკა ფილმში ორგანულად შეერწყა ქანრულ და ყოფით სცენებს.

რევისორისავე დამახასიათებელ მიმანჩია საინტერესო აქტიურობულ ანსამბლის შერჩევა. ფილმის ჟანრული და სტილიური თავისებურებიდან გამომდინარე, ნ. მინაგაძემ თამამად მიართა ტიპაპირ პრინციპს (შემსრულებლების უმეტესობა აპარტოიდისონალური არიან). უნდა ვიფიქროთ, რომ მთავარ როლზე მსახიობ ზურაბ ქაფანიძის მოწვევაზე ბევრად იყო განპირობებული მისი გარეგნული მონაცემებით. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ ეს სასიამოვნო ფაქტი, რომ რევისორმა მუშაობის პროცესში მახვილი მხოლოდ ამ მიცემულობაზე არ გააკეთა (რისი „ექსპლოატაცი-აც“, სამწუხაროდ, არა ერთ ფილმში შეიმჩნევა), ამით მსახიობს საშუალება მისცა შექმნა სახის მრავალფეროვანი მონახაზი. მართალია, გმირის ხასიათიდან გამომდინარე, შემსრულებელს უხდება ერთი ძირითადი თვისების სრული და თავმუშაკეპელი გარეგნული გამოხატვა, მაგრამ ამასთან ერთად ზ. ქაფანიძე ძუნწი, ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსებით აღწევს ივანე კატორაშვილის დაფარული თვისებების, გულის სიღრმეში მიმალული გრძნობების გამოვლენას.

ფილმში სუფევს სიკეთის, სილაღის, ერთიანობის და გირთული სიმამის ატმოსფერო, რომლის შექმნაში დიდი როლი მიუძღვის ოპერატორ იგორ ამასიისკისა და კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნიას.

ცნობილია, რომ ესთეტიკურად მნიშვნელოვანი სახეები წარმოიშობიან თვით ცხოვრებაში. პირველ ყოვლისა ეს ეხება ყველაზე მთავარს — ადამიანის სახეს, ხასიათს. მაგრამ იღებს რა მასალას ცხოვრებიდან, რეალური სინამდვილიდან, ხელოვნება „შთანთქავს“ მას მხატვრული სტრუქტურით. ხელოვნება მუდამ წარმოადგენდა და წარმოადგენს ორგანიზაციას, ბრძოლას ქართლთან. ამ მხრივ საკვებით გასაგებია მხატვრის სწორფვა მკაცრი სტრუქტურული ორგანიზაცია გაუკეთოს ადამიანის ხასიათსა და მის ცხოვრებას. თუმცა, ზოგ შემთხვევაში ეს გადადის ადამიანის ხასიათის გაურბალოებაში, მასში მხოლოდ და მხოლოდ მდგარად, საყრდენი ელემენტების გამოყოფაში, რაც საბოლოოდ იწვევს ორპლანიანობას და პოლარულობას. სწორად და გამოიყურება როგორც დადებითი და უარყოფითი გმირების ან მოვლენების დაპირისპირება, ან მხოლოდ პოზიციურ გამოვლენებზე ყურადღების შეჩერება.

არ მინდა წინააღმდეგობაში ჩავვარდე, როცა ერთი მხრივ, ვამბობ, რომ ხელოვნება წარმოადგენს ორგანიზაციას, სტრუქტურას და, მეორე მხრივ, უარყოფთ ხასიათებში განმსაზღვრელად,

საყრდენი ელემენტების წინ წამოაყვება. უარსაყოფი არა ეს უკანასკნელი, არამედ მხოლოდ ამ ელემენტების ანაბრა დატოვება სახისა, რასაც სუთული სქემატურბა მისდევს.

სწორედ ასე გამოიყურებიან ფილმები „კაპიტნები“ (რევისორი თ. გომელაური, ოპერატორი გ. რაჭველიშვილი) და „საპაერო ხიდი“ (რევისორი დ. რონდელი, ოპერატორები შ. კილაძე და ო. ჭუმბურიძე). ორივეს საფუძვლად უდევს ახალგაზრდობის თემა და ამასთან დაკავშირებით იქმნება შთაბეჭდილება, თითქმის ავტორების ეჭვი შეაქვთ ჩვენში ახალგაზრდობის შინაგანი სამყაროს საინტერესო და რთული ხვეულების არსებობაში. ამიტომაც შინაგანი ან გარეგანი კონფლიქტებით მთლიანად ზერეულ გაუგებრობების სფეროში გადააქვთ.

„კაპიტნებისა“ და „საპაერო ხიდის“ გმირები იმ ასაკის ადამიანები არიან, რომლებიც ცხოვრების დიდ გზაზე იწყებენ გასვლას, იწყებენ დამოუკიდებელ არსებობას, რაც ყოველთვის დაკავშირებულია თავისებურ სირთულეებთან, ახლის შეცნობის ხისრულსა და გულისტკივილთან, სხვადასხვაგვარ განცდასა და წარმატებასთან. თავივითავე ის ფაქტი, რომ ფილმების ავტორების იზიდავს ეს თემა — მისასმელზელია, მაგრამ ამავე დროს ძალზე საპასუხისმგებლოც. განსაკუთრებით კი კინოშემოქმედისათვის. ვფიქრობ, ზედმეტია ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ კინოხელოვნებას უფრო, ვიდრე ხელოვნების სხვა სახეებს, აქვს უშუალო ზეგავლენის უნარი; იგი კომუნიატის ცნობითაა, და თუნდაც მარტო ამიტომ ასეთი მნიშვნელოვანი თემა, რომლებშიც სტარბობს ხელოვნების აღმზრდელითი და შემეცნებითი ფუნქციები, მხატვრულად უნდა განხორციელდეს განსაკუთრებული გულისყურით და დამაჯერებლობით. მათში მოვლენებისა და ხასიათების განვითარება მეტი ძალით უნდა ემყარებოდეს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს. მათ უნდა შესწავდეთ უნარი გაიტაცონ ახალგაზრდა მაყურებელი და ცოცხალი სახეებისა და ყოველგვარ სიყალბეს მოკლებული დამოკიდებულებების წყალობით მათში ნდობა აღძრან.

ამ მხრივ ერთიმეორისგან უნდა განვსხვავოთ „კაპიტნები“ და „საპაერო ხიდი“. მართალია, ორივე მათგანი მოკლებულია რაიმე საყურადღებო მხატვრულ ღირსებას, მათში ყოველთვის განაგებს ავტორების ნება და არა ხასიათებისა და მოვლენების განვითარების ლოგიკა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათ შორის არსებობს განსხვავება, რომელიც „საპაერო ხიდს“ უპირატესობას ანიჭებს. ეს არის მთავარი გმირების — ზესნასესა და ბუტგურისა — სახეები, რომლებიც (ვედავებით ჩვენ ავტორებს მათი და მათი დამოკიდებულებების ზერეულ დახასიათებაში თუ არა) თავისი უშუალოებით და კოლორიტით მესსიერებაში მინც გვრჩე-



ბიან. აქ მინდა აღვნიშნო ახალგაზრდა შემსრულებლები. განსაკუთრებით კი ზესნახეს როლის შემსრულებელი ი. ნინიძე, ეს გოგონა, გარდა იმისა, რომ საოცრად გულწრფელია, უდავოდ ნიჭიერია. და ალბათ ავტორები რომ არ წასულიყვნენ სწორხაზოვანი დახასიათების გზით, უფრო მრავალმხრივი და ღრმა გამოვლენის საშუალება რომ მიეცათ, შეეძენათ მათი ფიქრებისა და განცდების გამოსახატავი სახიერი დიალოგები, მაშინ ფილმი უდავოდ ჩვენს ინტერესს დაიმსახურებდა.

რაც შეეხება „კაპიტნებს“ — აქ ხარისხობრივად სხვა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. სამწუხაროდ, ფილმი ჩვენს უარყოფით შეფასებას იმსახურებს. გმირების სახეების ფუნქციონალური მნიშვნელობით გამოყენების გამო, ფილმის მთლიანი სტრუქტურა ამორფული გახდა. მასში ზედმეტად დიდ ადგილს იკავებს ნაკლებაზრიანი გაგლები და პანორამები. ძირითადი დრამატურგიული ხაზის სისუსტეს ვერ ავსებს ზღვისპირეთის ლამაზი ხედვები, რომელთა სიუხვეს (თუნდაც ეფექტურ კინემატოგრაფულ მოძრაობას ამოფარებულს) მივყავართ იმასთან, რომ სიუჟეტი მოდუნებული ხდება, ხოლო ფილმის მთლიანი მხატვრული სახე და იდეაც — ბუნდოვანი და განუსაზღვრელი.

ვის, ომის ანტიკომანურობისა. სხვა საკითხია, რომ ყოველივე ეს სათანადო მხატვრული დამატებების გარეშე დასაბუთებელი იქნებოდა. არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ ამ ფილმის კ. გოგომისეულ შეფასებას (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1975). ფილმის შემქმნელებმა გვერდი ვერ აუარეს სქემატურობას, იდეისა და აბსტრაქტული ზეგობრივი ცნებების პერსონიფიცირებას, გმირების ხასიათების შინაგან და გარეგან სტატიკურობას. თუმცა აქ არის ცდა დაიძლიოს ეს სტატიკურობა ასოციაციური დრამატურგიის ელემენტების შემოყვანით, რაც საბოლოოდ ჟანრული და ყოფითი სცენების დახატვას ასორციელებს და არა ხასიათებში ჩაწვდომას.

დასაწყისში აღვნიშნე, რომ გასული წლის კინოპროდუქცია მრავალფეროვანია ჟანრობრივად. გარდა ზემოთ ხსენებული ფილმებისა და კინომინიატურებისა, რომლებზეც საუბარი წინ გვექმნება, ამის დამატატურებელია ორი სათავგადასავლო ჟანრის ფილმი „ღამის ვიზიტი“ (სცენარის ავტორები ა. და გ. ვაინერები, რეჟისორი ნ. სანიშვილი, ოპერატორები ლ. სუხვი, თ. ბრეგვაძე) და „კოლხეთის ბალადა“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი გ. ხოვაჯა, ოპერატორი ი. კრეპსი), დოკუმენტურ-მხატვრული ფილმი „თბილისური ეტიუდები“ (სცენარის ავტორი გ. მაჭავარიანი, რე-



კადრი ფილმიდან „ძალი“  
(კინოალმანახი „მშობლიურ  
ხეთა ჩრდილებში“).

გასულ წელს გადაღებულია აგრეთვე სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ (სცენარის ავტორები ნ. ნენოვა, გ. წულაია, რეჟისორი ნ. ნენოვა, ოპერატორი ი. კაკაბაძე). ფილმის ადრესატები ბავშვები და ყმაწვილები არიან. „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ საბავშვო-საყმაწვილო ფილმია და, უნდა ითქვას, რომ მისა ძირითადი მავსურებელი მასში ცუდს არაფერს ამოიკითხავს. პირიქით, ავტორები მიზნად ისახავენ შთაუწერონ მათ რწმენა სიყვარულის, გმირობის, თავგანწირ-

ვისორი ი. ასათიანი, ოპერატორი ლ. მაჩიძე), დოკუმენტური ფილმი „იპონური ჩანახატები“ (სცენარის ავტორი, რეჟისორი და ოპერატორი გ. ჭუბაბრია). მან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ნიჭიერი დოკუმენტალისტის გ. ჭუბაბრიას მაღალი პროფესიონალიზმში, უნაკლო გემოვნებაში, მახვილ თვალსა და ტაქტში. გარდა ამისა, ფილმს მოაქვს მეტად საინტერესო ინფორმაცია, შესაძლოა ვრცელი და გაღრმავებული არა, მაგრამ ძალზე ტყვადი. „იპონური ჩანახატები“ მისი

სრულუფლებიან ავტორის დიდი სურვილია და ერთუზიანობის შედეგია. ამიტომ ვაგონსაულებამო მოხვდა ის, და ისე, რაც და რამდენადაც ამის საშუალებას იძლეოდა დროის, გადაადგილების რეკლამენტი. აქედან გამომდინარე, ვაგონსაულებას ავტორს სადიტორო ტექსტი, რომელიც ლაკონური და სახიერი, და ამავე დროს მაქსიმალურად ავართობს ფილმის შემცნებთ უნაქვია.

მისასალმებელია ფილმის „თბილისური გეოციდების“ ავტორების სურვილი და სწრაფვა მხატვრული პოპულარიზაცია გაეწიათ ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის, ერთგული ფერწერის და პოეზიის შესანიშნავი ნიმუშებისა და ძველებითა. აღსანიშნავია რეჟისორ ი. ასათიანის, ოპერატორ ლ. მამაიძისა და მხატვარ ნ. იგნატივის ნამუშევარი, მიღვამა ობიექტისადმი. დიდი ტაქტი, ერთგვარი მოკრძალება და თავანისცემა იგრძნობა როგორც მათ დამოკიდებულებაში ჩვენი სასაქადულო მხატვრების მარადიული ნამუშევრებისადმი, ისე მშობლიური ქალაქის აღბეჭდვაშიც.

რეჟისორი და ოპერატორი უარს ამბობენ ეფექტურ კინემატოგრაფიულ ხერხებზე — მონტაჟში და კამერის მოძრაობაშიც. ამით მაყურებელს საშუალება ეძლევა ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე აღიქვას ფერწერის ტილოები. ზოგ შემთხვევაში კი ზუსტი კომპოზიციური განლაგებით, კამერის დინჯი მიაღებებთ ან დაშორებით ავტორები თითქოს ეხმარებიან მას, ყურადღება გაამახვილეს ფრაგმენტზე ან მთლიანობაზე.

ფილმის ტექსტი ორგანოა: ინფორმაციული და მხატვრული. ორივე შემთხვევაში ტექსტი საკითრო ემოციურ განწყობას ქმნის.

ამ საინტერესო ფილმის ნაკლი მდგომარეობს მისი საერთო კომპოზიციის უწინასწორობაში. კერძოდ, ზედმეტად ვიფილი კომენტატორისა და მკითხველის კადრში შემოყვანას. არც ერთი და არც მეორე ფილმს არაფერს მატებს, ხოლო მის მხატვრულ მთლიანობას ჩეხავს. საერთოდ, უფრო შემხედრებელი რომ ყოფილიყო (დიდია ბალეტ „ბერკაობის“ მენტრაციც), ფილმი მეტ კომპოზიციურ და სტილურ მთლიანობას შეიძინდა.

„კოლხეთის ბაღადა“ სათავადასავლო ჟანრის კანონებითაა აგებული. პირველ რიგში ეს ხორციელდება მთავარი გმირის ჯოჯო აღნიას სახეში. მასში, ისევე როგორც საერთოდ ამ ჟანრის ნაწარმოებებში, თავს იყრის ყველაზე კარგი და ღირსეული ადამიანური თვისებები. სიმამაცე და მოხერხებულობა, ვაკეაობა და რაინდული დიდსულოვნება — ყველა ამ თვისებები გმირი იმდენად უხვად არის დაჯილდოებული, რომ რეალურ ცხოვრებაში ისინი ალბათ ათობით უზრალთ მოკვდავზე განაწილდებოდნენ.

ცხადია, აქ ზედმეტია ლაპარაკი რაიმე შინაგან სირთულეებსა და სიღრმეებზე, ხასიათების მხატვრულ ანალიზზე. ამ მხრივ მძაფრისიუქებიანი ფილმების შესაძლებლობები საერთოდ შეზღუდუ-

ლია. მისი პოეტია უნივერსალური არ არის; ამიტომ ხშირად ასრულებს მხოლოდ ერთ იმ მოვლას, რომელიც ხელსაწყოებს ცხოვრების წინაშე ძალიან ბევრი აქვს — ნიჭიერ ხელოვანს შესაძლებლობას აძლევს აჩვენოს გმირული პიროვნება თავისი ქცევისა და მოქმედებების ყველაზე ეფექტურ სფეროში. „კოლხეთის ბაღადა“ სწორედ ამ მიზანს ისახავს და უნდა ითქვას, რომ მიზანი და მხატვრული განსახიერება შესანიშნავ პარმონიამი იმყოფებიან ერთმანეთთან. აქ ვერ შევხვდებით ისეთ მიმონტს, როდესაც ბედის თქმის პრეტენზია პრეტენციოზულობაში გადადის. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმი მხოლოდ გასართობი სანახაობა და მოკლებულია სოციალურ თუ ისტორიულ აზრს.

სათაურიდან გამომდინარე, ფილმი კი არ იკვლევს, არამედ მოგვიხირობს რეალურად დასაშვებ ამბავს და ამ თხრობაში ერთმანეთს ერწყმის ლირიზმი და დრამატული ელერაბადა. ფილმი საერთოდ მდიდარია ინტონაციურად.

რეჟისორი გ. ხოჯავა მიმართავს სტილიზაციის პრინციპს, რომელშიც ამქვადგენს მთლიანობის კარგ შეგრძნებას, ზუსტად განწყობილებებისა და სახიერი პორტრეტების შექმნის უნარს. აქ მას სათანადო პარტნიორობას უწევს ასალგაზრდა ოპერატორი ი. კრეხვი.

სათავადასავლო ჟანრის ჩარჩოების გაფართოების მიზნით, თანამედროვე ხელოვნებაში ხდება მრავალმხრივი ძიებები. განსაკუთრებით ფსიქოლოგიური მინიმუმიდან ფსიქოლოგიური პალიტრის გამდიდრების მიზნით.

სწორედ ეს გზა ანტიტრესებდათ მეორე დეტექტიური ჟანრის ფილმის „ღამის ვიზიტის“ ავტორებს. უკვე ის, რომ მათ უარს თქვენ სიუჟეტური სკლის სისწრაფეზე, შეანდოს მოქმედება, მივიჯთითებს მათ სურვილზე უკეთესად შეეცნოთ თავიანთი გმირები, უფრო ღრმად გარკვეულიყვნენ ცხოვრებისეული კონფლიქტების რთულ ხლართებში. ვერ ვიტყვით, რომ ფილმში ეს შესაძლებელი გახდა. აქ უქნაური წინააღმდეგობა: რაზეც ავტორები უარს ამბობენ (მასერი მოქმედების სიუჟეზე), სწორედ ის ხდება შემოუღველი იმ ასპექტისა, რომლის სრული გამოვლენის მიზნითაც უარყვეს მათ პირველი. ე. ი. მოქმედების შესუსტება იწვევს შედეგობრიობას. ჩვენ ყველაფერს თვით გმირების მონაყოლიან ვივებთ. ხოლო ისინი საოცრად სწრაფ და იოლ ტრანსფორმაციას განიცდიან: სახელდასხულოდ აშკარადებიან მაცურებლის წინაშე, ლაღატობენ თავიანთ რწმენას, განიცდიან სინდისის ქენჯნას, იხსნიან ნიღბებს და ა. შ. ყოველივე ეს იწვევს მაცურებლის გულგრილობას. გარდა იმისა, რომ ხასიათებშია ასეთი ერთმანაინობა, მოქმედებაც სწორასწორად ვითარდება. ამიტომ მაცურებელი ვერ ახერხებს ჩაერთოს მასში და, რაც დეტექტივისიკოსის აუცილებელია, დანტრესებული და გაფაციცებული თვალყური ადევნოს მოვლენათა შემდგომ განვი-

თარებას. ფილმში მოქმედება ჩვეულებრივი სველი მიღის, არაფერს გვიტყობს საყოველთაო და გამოსაცნობს და ბოლოს უკმ ვსვლას ემსავსება.

ფიქტორბ, ავტორების მიერ დასახულმა დრამატურგიულმა გარემომ (ფსიქოლოგიანი და მძაფრი ინტრიგა) აპჯურად სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო; გააღარაბა მისი როგორც ერთი, ისე მეორე მხარე. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უნდა უარყოფი ასეთი ცდები. მაგრამ, როდესაც ვკრანსუ ზაპარაკი იწყება ცხოვრების სერიოზულ პრობლემებზე, არ შეიძლება მახვილი კუთხეების ხელოვნური დაგლევა, მოვლენათა რთული დიალექტიკის გაუბრალოება.

ფილმის ამ ნაკლოვანებებს რამდენადმე ასკესის სანტიტრესო აქტიურიული ანსამბლი. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო მსახიობი ლია ელიავა, რომელმაც გამომიხილებლის როლში შეძლო რა წინ წამოეწია წმინდა პროფესიული თვისებები — თავმჯავებულობა, ემოციური გამობატის სიძნევე — ამავე დროს არ დაუარგა თავის პერსონაჟს ქალური მომხიბვლელობა და სათნოება. აგრეთვე სანტიტრესო სახეები შექმნეს გიორგი გეგეკორმა და კარლო საკანდლიძემ. ერთმა თავისი გმირის შინაგანი არსის ოსტატური დაფარვის გზით, მეორემ კი, პირიქით, — მისი კოლორიტიული და მკაფიო გამოვლენით.

წარსულსა და აწმყოს კინოსტრია გვიმტკიცებს, რომ ზოგი დრამატურგისა და რეჟისორის შემოქმედებამ სჭარბობს გარკვეული განწყობები, მიდრეკილებები. არსებობენ ავტორები, რომლებსაც შეუძლიათ მიმართონ როგორც მხიარულ, ისე მძაფრ დრამატურგ მასალას. მხატვრული ნაწარმოები, როგორ თემასაც არ უნდა ეძღვნებოდეს იგი და როგორ პლანშიც არ უნდა იყოს გადაღებული, ყურადსაღები და მხატვრული ღირებულების მქონეა, თუ მასში წამოიჭროლია და სათანადოდ დონეზეა განსახიერებული მნიშვნელოვანი პრობლემები. ჩვენ მიუხედავლემით სწრაფვას ადამიანის მდგომარეობის და სულეირი ძვრების გარდამავებული, განმჭვრეტელი მხატვრული ასახვისადმი, მაგრამ, მეორე მხრივ, არ უარყოფთ საპირისპირო სახის მხატვრული განსოგადების ფორმებს, ტიპიზაციის პრიონციებს. მაგალითად, ისეთს, სადაც პირობითობის ზომა უფრო დიდი და მთლიერია, განსოგადება — ფართო, სუბიექტურობა — გამძაფრებული, პოეტური სტილისტიკა — გადამწყვეტი. ქართული კინოში ასეთი ტენდენციის ინტენსიური განვითარება ნათელი, შესამჩნევია. განსაკუთრებით იმ მოკლემეტრეაიანი ფილმებში.

ქართულ კინომინიატურებს უკვე კარგა ხანია მოპოვებული აქვთ საყოველთაო აღიარება. ჩვენ მართლაც შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ქართულ კინო-მეტრეაიანში მცირე ჟანრის ტრადიციებზე, რაც პირველ ყოვლისა გამობატება იმაში, რომ აქ ისინება განსაკუთრებული პოეტური მომხიბვლელობა, ავტორთა უნარი და ნიჭი აღმოაჩინონ ღრმა

შინაარსი ერთი შეხედვით წერილმან, უმნიშვნელო მოვლენებში.

ასეთი ტრადიციის შეთვისება-გაღრმავება უკლებელი და მეტად საჭიროა. ამ მხრივ სანტიტრესო ნამუშევრების წარმოადგენენ 1974 წლის რომოემეტრეაიანი ფილმები: „როლინი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), „თეირი სახლები“ (რეჟისორი გ. მგელაძე, ოპერატორი ზ. რაჭველიშვილი), „აკციები“ (რეჟისორი ბ. რაჭველიშვილი, ოპერატორი ნამგალაშვილი), „პირველი აღიარება“ (რეჟისორი პ. ჩარვაგიანი), „ნადღევი“ (სცენარის ავტორი რ. გაბარიაძე, რეჟისორი რ. შარაბიძე). შეეჩრდები ამ უკანასკნელზე.

„ნადღევი“ მოწმენი ვხდებით უჩვეულო სიტუაციისა, რომელიც მოწმედებულია გახსნას და ნათელი გახადოს ჩვეულებრივი, ე. ი. რეალურად არსებული ან დასაშვები წინააღმდეგობა, ხასიათები, დამოკიდებულებები. აქ სამი ვიირი განასახიერებს ხასიათის იმ თვისებას, რომლის წყალობით შესაძლებელი ხდება სუბრობით, არაფრის ადგილს თვის, თუ გნებავთ უშირობ, ლაღად და დავლად განხორციელდეს საკმაოდ რთული, თითქმის შეუპარული სიძნელის მოქმედება. კონკრეტულ შემთხვევაში — უძმიძუმი რკინის რელსის კალაქამდე ჩატანა ერთ-ერთის მხრებით, მხოლოდ იმიტომ, რომ ორი ახიერებული მეგობარი დანიძლავდა. ავტორი თითქოს სვამს შეკითხვას „რისთვის?“ მაგრამ არ აკითხავს თავის გიროებს. დამოკიდებულება მკლანდება იუმორში. ეს გასაკვებიკია: ერთი მხრივ, შეუძლებელია არ მოგზებოლოს ასეთმა შესაძლებლობებმა და სილაღმ; მეორე მხრივ — გულსატკეპია, რომ აწმყა შინაგანი და ფიზიკური პოტენცია უქმად იხარჯება. სიტუაცია კი კარგადაა მოგონილი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ფილმზე, როგორც ერთიან მხატვრულ ორგანიზმზე, იგივეს ვერ ვიტყვის. ამაში, სხვათა შორის, მარტო რეჟისორის არ მიუძღვის ბრალი. არსებობს საწყისი სიტუაცია, გაკვირვებამდე სანტიტრესოდ მოფონილი სახეები (რ. გაბარიაძე ამის ოსტატია), მაგრამ მათი სრული გამოვლენის საშუალებები, კერძოდ — ტექსტი სათანადო სიმძლავზე ვერ დას, ამიტომ, აღბათ რეჟისორული განსახიერება საჭიროებს მათ შევსებას წმინდა ეკრანული საშუალებებით. ასეა თუ ისე, ფილმი სტოვებს უგმარობის გრძნობას. მით უფრო, რომ ნათლად ვგრძნობთ ლიტერატურული საფუძვლის ბეგრად სანტიტრესო პოტენციალს.

რეჟისორ რ. შარაბიძეს იგივე უმნიშვნელო მიემართავთ „აკციების ყვავილობასან“ დაკვირვებით. აქც ვერ ვილაპარაკებთ რაიმე სერიოზულ ჩაყარდნებზე, თუმცა იგი უფრო სუსტია ვიდრე „ნადღევი“. ფილმის ძირითადი ნაკლი მასში პოეტური განწყობის უარყოფაა. აღბათ ფილმს ტყუილებრადლად არ ჰქვია „აკციების ყვავილობა“. ეს სიმბოლური სათაური, მიგვიითიბებს რა იმაზე, რომ საუბარია პირველი გრძნობის გავდიქებაზე, ამავე დროს აქცენტს უკეთებს არა მასთან



დაკავშირებულ განცდებებსა და სულიერ ძვრებს, არამედ თავისებურ სურნებს, ახალგაზრდულ სულში პირველი გაზაფხულის მოსვლის შეგრძნებას. ეს საჭიროებდა პოეტური გატეგორიების მოხდენილ გამოყენებას, რომლებიც ეკრანზე სასურველ განწყობას შექმნიდნენ და არა ყოფით ინტონაციას.

თუმცა, ზოგ შემთხვევაში გულწრფელი თხოობა ჩვენ შევლად მიგაჩნია. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ყალბ პოეტურობასთან გვაქვს საქმე. მხედველობაში მაქვს მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „წყარო“ (სცენარისტი და რეჟისორი თ. თუაბერიძე).

ეს ფილმი ახალგაზრდა რეჟისორ ზ. თუთბერიძის მესამე ნამუშევარია. უკვე პირველში („კოლა და ვანო“) იჩინა თავი ავტორის ინტერესმა ერთგვარი ხელოვნურობისადმი, რაც გამოიხატა შედამტად მკაცრ სტრუქტურულ მოწყობრივებულობაში, ცხოვრებისეული ნიშნებისა და დეტალების იგნორირებაში. მაგრამ მაშინ, პირადად მე, ეს საგანგაშოდ არ მომეჩვენებია. ვფიქრობ, რეჟისორმა მკაცრად უნდა გადახედოს თავისი შემოქმედებითი ძიების მიმართულებას. არ დაკმაყოფილდეს მარტო აბსტრაქტული ზნეობრივი ფორმულებით, არამედ შეეცადოს მათ ხორცშესხმას, მათი ნიშნების ცოცხალ გარემოში აღმოჩენას.

გასული წლის ერთ-ერთ საყურადღებო ნამუშევარს წარმოადგენს კინოალმანახი „მშობლიურ ხეთა ჩრდილებში“. იგი შედგება სამი მოკლემეტრა-

ჟიანი ფილმისაგან: „ძალი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ლ. გორდელაძე, ოპერატორი ა. ზრუგიაშვილი), „ფერმა მთაში“ (სცენარის ავტორი. ინანიშვილი, რეჟისორი ლ. ვლიავა, ოპერატორი დ. სხირტაძე), „წყარო გზის პირას“ (სცენარის ავტორი რ. გაბრიაძე, რეჟისორი თ. ფალავანიშვილი, ოპერატორი დ. მარგავეი).

სამივე ნოველა ავტორების კეთილშობილური რწმენით, მათივე შესაძლებლობებისადმი ნდობით განაფუყობს და ამავე დროს თითოეული მათგანი წარმოადგენს სრულიად განსხვავებულ თანრისა და სტილის ნაწარმოებს.

„ძალი“ სუბრიბოს დაბნელებული მასალა, რომელიც სტრუქტურულად ტრადიციული დრამატურგიის კანონებზეა აფუძნებული. აქ თავის ადგილზეა მისი ყველა ელემენტი — ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, განვითარება, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. ავტორმა აირჩია თხრობით-გამომსახველობითი სტილი თავისი მდორე დენადობით, მკაფიო დეტალუზაციით და სახეების შედარებით სრული გამოყოფებით. ძალი, რომლის სახელიც სათაურშია გამოტანილი, ის გამოსაცდელი ობიექტია, რომელმაც უნდა გამოავლინოს და ნათესავს ყოფილობის, ყოველდღიური ფუნქციის „ფარდის“ იქით დაფარული და ძნელად ამოსაცნობი ადამიანებისა და მოვლენების ჭეშმარიტი არსი. სწორედ ეს ძალი და მისდამი დამოკიდებულება ერთგვარ გამცდლს უწყობს ადამიანების სიკეთეს, უღმრთობას, თანასოფელთა ერთიანობის გრძობას, მათი დაუწერელი ადამ-წყობების პატივისცემას და, რაც მთავარია, ბავშვის ფაქიზ, ჯერ ჩამოუყალიბებულ სულში სიკეთის, კაცობიერების, პატიოსნების და ჭეშმარიტი ერთგულების დაბუდვას.

ძალზე საინტერესო სახე შექმნა მსახიობმა გრ. ტყაბლაძემ — სახე ცხოვრებით დაბრძნებული გლეხკაცისა, რომელმაც ვერც უხედურებამ, ვერც დროის სიმკაცრემ, ვერც ავადმყოფობამ და ვერც სიბერის უძლურებამ ვერ სძლია მის სიკეთეს, სულიერ პატიოსნებასა და წინასწრობას, არ გააბროტა, არ გამოთიმა ცხოვრებიდან. ამიტომაც ეს წმინდა საწყისები მარადიული არიან, თავის გაგრძელებას პოულობენ სხვებში და პირველ რიგში მის შვილიშვილ გოგიტაში.

ავტორს ღრმად სწამს, რომ სწორედ ასეთი საწყისები, ასეთი თვისებები, თუ ისინი სამყაროსადმი ზნეობრივ დამოკიდებულებას წარმოადგენენ, უკვდავი და მარადიულია, ხოლო სხვა დანარჩენი დროებითი და წარმავალი.

ნოველა „წყარო გზის პირას“ რ. გაბრიაძის სცენარის მიხედვით გადაიღო რეჟისორმა თ. ფალავანიშვილმა.

ამ შემთხვევაში ლიტერატურულმა საფუძველმამ მიიღო საჭირო და სათანადო ეკრანული განსახიერება, რაც პირველ ყოვლისა აქტიურულმა ანსამბლმა განაპირობა; განსაკუთრებით კი შეხანონნავმა ტრიომ — არემიძე, ჩხეიძე, ხერხეულიძე.

კადრის ფრაგმენტი ფილმიდან „ფანე კოტორაშვილის ამბავი“.



ფილმის დრამატურგია თავისებურ დაპირისპირებაზე აგებული — რეალური, ჭეშმარიტი უპირისპირდება ხელოვნურს, კარნავეტლს. რეჟისორი პოულობს საშუალებებს შექმნას ემოციურად და აზრობრივად განსხვავებული ეკრანული ატმოსფერო, შეურწყას ან კონტრასტულად დაუპირისპიროს ისინი ერთმანეთს. თამაში მიმართავს ხასიათების პიპერობლირებას, მაგრამ ამავე დროს ინარჩუნებს თხრობის ძალდატანებელ ინტონაციას. მხოლოდ ფინალური ეპიზოდები, თავისი განზრახვულით და სურვილით პირდაპირი ფორმულირება გაუკეთონ ფილმის აზრს, ცოტა არ იყოს, ამოვარდნილია მსატრეულ ქარგიდან.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ნოველა „ფერმა მთაში“, რომელიც მწერალ რუსო ინანიშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაიღო რეჟისორმა ლია ელიაშვილმა. უნდა ითქვას, რომ ლიტერატურული პირველწყაროსადმი ერთგულმა ფილმმა ბევრი შესძინა და ამავე დროს არაფერი დააკლო ორიგინალური ეკრანული ნაწარმოების განხორციელებას.

ეს ლირიკული კინოჩანახატი უსიუფეტო ნაწარმოებია. მისი მოყოლა შეუძლებელია ისე, რომ არ გამოეცალოს მთელი მომზიდველობა და სილამაზე. ფილმში დრამატული მოქმედების თვალსაზრისით თითქოსდა არაფერი ხდება. ნაჩვენებია თუშის ოჯახის ერთი დღე, ჩვეულებრივი ოჯახის ჩვეულებრივი დღე. მაგრამ ამ ცოტაში დანახული და ჩატყულია ძალზე ბევრი. უფრო სწორად, ის მთავარი, რაც ამ ხალხისთვისაა დამახასიათებელი. ეს არის მათი სულის პოეტურობა, რომელიც მტკავნდება არა განსაკუთრებულ შემთხვევებში, არამედ ყოველდღიურობაში, ყოველმხრივ დამოკიდებულებებში.

ფილმმა დაგვანახა თუშების ბუნება, მათი თავისებურება ყოველთვის და ყველაფერში იგრძნონ და აღმოაჩინონ სილამაზე. რეჟისორმა შესანიშნავად შეათავსა გარემანი სიმკაცრე, გრძნობების გამოსატვის სიძუნწე და შინაგანი ემოციური დატვირთულობა, რომელიც უცრად ამოფეთქავს ან გამოხედვავს, ან რბულიკავს, ან ცეკვასა და სიმღერას.

ფილმს მოაქვს ადამიანთა დამოკიდებულებების სიწმინდე, ცივილიზაციის უარყოფითი გამოვლინებისაგან დაზღვეული, ხელშეუხებელი გრძნობები თავისი პირველქმნილი სახით, უმანკოების ატმოსფერო.

საინტერესოა ფილმის ტემპო-რიტმული გადაწყვეტაც: პირველ ნახევარში ავტორი თითქოს არ ერევა ობიექტში, საშუალებას გვაძლევს დავაკვირდეთ, შევიგრძნოთ და შევეითოთ ეკრანულ სამყაროს დროისა და სივრცის რეალურ განვნილობაში. ფინალურ კადრებში კი ავტორი მსაფრად

იჭრება ობიექტში, რათა თავისი დამოკიდებულება გაამჟღავნოს. აქ რეჟისორი მიმართავს დრამატულ მონტაჟს, საერთო და საშუალო ხედვებში მსხვილი ხედვის თამბ შენაცვლებას, შუქტონალურ აქცენტირებას.

როგორც ვხედავთ, 1974 წელმა რამდენიმე საინტერესო მიღწევასთან ერთად, ბევრი გულისტკივილი და ბევრი გულწრფელი უარყოფითი შედეგი მოგვიტანა. ცხადია, ხელოვნების განვითარების გზა არ არის იოლი და მხოლოდ გამარჯვებებით არ აღინიშნება. ისიც ცხადია, რომ ქართული კინო შემდგომი ნაწარმოებებით აგრძელებს თავის უკეთეს ტრადიციებს, რითაც გვახარებს და მისი უფრო უკეთესი პერსპექტივების იმედს გვაძლევს. ამის მაგალითებია სულ ახლახან შექმნილი ფილმები: „პირველი მერცხალი“, „ჩირიკი და ჩიტოკტალი“, „დღისმის ქურდები“ და. მე მაინც ჩემ თავს უფლებას მივცემ, ზოგიერთი სურვილით მივმართო ჩვენს კინოშემოქმედებით კოლექტივს.

მინდა გავიხსენო ერთი ძველისძველი შეგონება: „არავინ შთაასხის ღვინოთ ახალი თიხვისა ძველსა“... თუ მე გამოვთქვამ აზრს, რომ საჭიროდ მიმაჩნია ქართული კინოში ახალი ნაკადის უფრო მძლავრი შემოშვება, რომელიც უნდა გამოიხატებოდეს იმ მიქალაქობრივ ტემპერამენტში, სინანთლის იმ უკომპრომისობაში, რომელსაც არ ეშინია იყოს უღმობელი, სასტიკიც, ეს სულაც არ ნიშნავს გარდაუღლისა და ტრადიციულის უარყოფას, ქართული კინოს საკმაოდ მდიდარი და საინტერესო გამოცდილების იფორირებას; არამედ გულისხმობს ცხოვრებისეული პირობების გამოძაფრებულ დაყენებას, ორიენტაციას მისილოთ პროგრესული ხელოვნების ზოგიერთ ტენდენციასზე, ისე, რომ არ დაიკარგოს მთავარი, ის ძირითადი — სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ტონი, რწმენა ადამიანის უკეთეს შესაძლებლობებსა და მომავალში, სიკეთის გამარჯვების ვარდუალობაში — რაც ჩვენს ეროვნულ კინოხელოვნებას ახასიათებს.

ქართული პოეტური აზრის განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპზე ყოველთვის ხდებოდა არსებული ჩარჩოების ეროვნური გახსნა-გაფართოება.

მე ვფიქრობ, ის ტენდენცია, რომელიც უდავოდ არსებობს ქართულ კინოში, მაგრამ ითხოვს უფრო ღრმა და ინტენსიურ განვითარებას, არის გაღრმავებული ფსიქოლოგიზმი და ანალიტიკურობა, ეკრანზე ჩვენს თანამედროვის უფრო მრავალმხრივი და რთული ხასიათის შექმნა, მეტი ყურადღება ქალაქის თემისადმი, რომელიც შედარებით ნაკლებად არის წარმოდგენილი ქართულ კინოში. ყოველთვის საშუალებას მისცემს მას გახსნოს უფრო სრული, მრავალფეროვანი, ბევრის მომცველი და ბევრისმოქმედი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ — უფრო თანამედროვე!

# გადაუღებელი

## საქმე

ქართული ნახატი ფილმებისადმი  
დამოკიდებულება რადიკალურად უნდა  
შეიცვალოს.

კორა წერეთელი

ქართულ მულტიპლიკაციურ ფილმებზე საუბარი კარგა ხანია მომწიფდა. ასევე კარგა ხნის წინათვე უნდა გვეთქვა გულახდილად, რომ მაინცდამაინც სათანადოდ ვერ ვაფასებთ კინოს ამ სახეობას, შეზღუდულად, ვიწროდ გვესახება მისი შესაძლებლობები. ამაზე თუნდაც ის დღემოი მეტყველებს, რითაც უკვე მრავალი წელია ჩვენი პრესა გვერდს უვლის კინოს ამ ფრიად ორიგინალურ, მნიშვნელოვან სახეობას. საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პლენუმებზეც, საკამაოდ ხშირად რომ ტარდება ამ ბოლო წლებში, ნახატ ფილმებზე

საუბარი რატომღაც არა ვგრევივა. ამ პლენუმებზე იხილება მხატვრული კინოს დიდმნიშვნელოვანი პრობლემები, მაგრამ, თითქმის პირი შეგვიკრავსო, ვივწყებო, რომ მულტიპლიკაცია არა მარტო ნაწილია მხატვრული კინოსი, არამედ იგი მხატვრული აზროვნების ხერხია, მნიშვნელოვანი კინემატოგრაფიული პროფესიაა, რომელსაც ძალუქს ყავს გაუგებალი კულტურული ფასეულობების შექმნა.

რატომ ვდუმვართ? არსებითად სულ ერთია — ტაქტიკური მიზეზით ვდუმვართ (კინოს ამ სახეობას სისუსტის გამო შედავათიანად ვეკიდებო), თუ უბრალოდ გულგრილობას ვიჩენთ მის მიმართ. გინდ ასე თქვით და გინდ ისე, ქართული მულტიპლიკაციური კინო სახეობით იზოლირებულად არსებობს, პირწმინდად იგნორირებულია სხვა კინოპროფესიების მხრივ. ნახატ კინოს სუსტი კონტაქტი აქვს ქართული შემოქმედებით ინტელეგენციის სხვა ფენებთან — კერძოდ, მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან, მწერლებთან. ქართულ მულტიპლიკაციას ეროვნული კულტურის ამ სფეროების სიმრტყეზე ნარღვილად ვერ ვხედავთ.

როგორც ცნობილია, მულტიპლიკაცია შერწყავს ორი მხატვრული შემოქმედების — კინემატოგრაფიისა და ფერწერის გამოცდილებას. ბუნებრივია, კულტურის ამ სფეროთა განუყრელი, მუდმივი კონტაქტების გარეშე მულტიპლიკაცია ვერ განვითარდება, იგი წინ ვერ წადავს ნაბიჯს ტრადიციული თუ თანამედროვე მხატვრობისა და „დიდი“ კინოს ყველაზე პროგრესული, ყველა მოწინავე ნიშნის დღემუდამი გათავისების გარეშე. ამიტომ, ნახატი ფილმების პრობლემებსა და ამოცანებზე საფუძვლიანი საუბრისას, მისი განვითარების შემდგომი გზების დასახავად, მთელი ჩვენი კულტურის სახეობით, კომპლექსური მდგომარეობის სურათი უნდა წარმოვიხაზოთ. დღესდღეობით ჩვენი მხატვრობა და თანამედროვე კინო მულტიპლიკაციაში ვერა და ვერ ამბობენ წინად სიტყვას.

აუცილებლად მიმანია ამათითვე გაგამახვილო ყურადღება რამდენიმე მასშტაბურ მომენტზე, რომელთა გაუთვალისწინებლადაც დღეს მულტიპლიკაციური ხელოვნების ნებისმიერი პროფესიული შეფასება ცალმხრივი და შეზღუდული აღმოჩნდება.

უნდა დაბეჯითებით გავუცხადოთ ჩვენს თავს, რომ არამც და არამც არ გვმართებს კინოხელოვნების ამ სახეობის შეფასება იზოლირებულად, ქართველ კინემატოგრაფისტთა თანამედროვე მხატვრული დონის, მეტიც, მისი სადღესო მიღწევების გაუთვალისწინებლად. კინოს ამ სახეობაზე საუბარი არ გვმართებს ჩვენი ხალხის მიიღარი მხატვრული ტრადიციების, თანამედროვე ქართველ ფერწერთა, გრაფიკოსთა, მოქანდაკეთა ხელოვნების თანამედროვე დონის გაუთვალისწინებლად. რაც უნდა უსამო და წამებთან იყოს ქართველ მულტიპლიკატორებთან ამ დონეზე საუბარი, მხოლოდ ასეთი პოზიცია გვესახება ჩვენ დღეს ერთადერთ პირთაგანულ და ნაკოფის მომცელ პოზიციად.

თავს ნებას მივცემ, მცირე ექსკურსი ჩავატარო ჩვენი





მულტიპლიკაციის წარსულში, რამეთუ, ჩემი აზრით, ეს მოვე-  
ლებს სასულიერო წარმომადგენთა ჩამორჩენის მიზეზებს და იმ  
გაკვეთილებს, რომლებიდანაც, ჩვენმა მულტიპლიკატორებმა,  
საშუაშროდ, ვერ გამოიტანეს სათანადო დასკვნები.

მინდა გავიხსენო, 1936 წელს როგორ დაიწყო მულტი-  
ფლიმი „არხოზობის“ ქართული ნახატი ფილმების ისტორი-  
ა. ეს იყო მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი ნაწარმოები. იგი  
ნახატი ფილმის ენთუზიასტმა და საქართველოში ამ ჟანრის  
ფუძემდებელმა ლადო მუხრანმა მხატვრად ლადო გულიაშვილ-  
თან ერთად გადაიღო. დღეს ეს სურათი, გაუწყობელად  
ვიტყვი, უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს. პირდაპირ გაოცე-  
ბას იწვევს, პირველივე ნაშუქებით, კინოს ამ სახეობაში პირ-  
ველივე ცდით ავტორები ასე ზუსტად, ასე თავისებურად რო-  
გორ ჩაწოდნენ ნახატი ფილმის პირობითობას, მის ფუნქციას,  
რა სასიერად დინამიკური და სახიერი იყო პერსონაჟთა  
ნოდრობები. იშვიათად თუ ჩაქსოვილა პირველსავე ცდამი  
მიღწევითა და პერსპექტივათა ასეთი კონცენტრაცია მინდა შე-  
გახსენოთ, რომ ოცდაათიან წლებში ქართული სტუდია მოსკო-  
ვის შემდეგ ერთადერთი იყო ჩვენს ქვეყანაში, რომელიც  
მულტიფლიმებს იღებდა და მის მსოფლო ორმოცდაათიან  
წლებში ამოუტანეს მხარში ლენინგრაძელები, კიეველები და  
ტალინელები. მართალია, სამჭოთა მულტიპლიკაციის, მათ  
შორის, ქართული მულტიპლიკაციის ისტორიაში იყო ისეთი  
საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდიც, როცა კინოსელოფების ამ  
სახეს ნაწარმოი და ორგანიზაციულ-შემოქმედებით მხარდაჭე-  
რას არ უწყებდნენ, მაგრამ უკვე ორმოცდაათიან წლების შუა-  
ხანებზე და სამოციანი წლების დასაწყისში ქართული მულტი-  
პლიკაცია აღორძინდა ორი საინტერესო ოსტატის — არკად  
ხინთიბიძისა და ვახტანგ ბახტაძის შემოქმედებაში.

შესაძლოა, არკადი ხინთიბიძის ფილმები: „ჩხიკვათა ქორ-  
წილი“, „მტრობა“, „წუნა და წრუწუნა“, „ნახევრწილი“  
განსაკუთრებულ ნოვატორულ აღმოჩენებს არც შეიცავდნენ. ეს  
ფილმები შეიქმნა სადა, ბუნებრივ, ტრადიციულ საშუა-  
ლებებით. და მაინც, მათ ჰქონდათ უდავო ღირსებები, რო-  
მელთა მუხომიოც ეს ნაშუქვერები დღესაც ვეკლავზე პოპუ-  
ლარული მულტიფლიმების რიგშია. ეს ფილმები გამოირჩევა  
სისადავით, ლაკონიურობით და გონებაშავილორი სიუჟეტით.  
ნახატის სახიერებით, ხალხურ ზღაპრულ ძირებთან სიახლო-  
ვით. ვახტანგ ბახტაძის ფილმები — „კირიკატის თავგადასა-  
ვალი“, „კირიკატა — სპორტმენი“, „საყვირის შემდეგ“, რომ-  
ლებიც იმ წლებში თანამედროვე თემებს აშუშავდნენ ნახატ  
კინოში, სხვა ღირსებები ჰქონდათ. ისინი ყურადღებას იპყ-  
რობდნენ შემეცნებითი ღირებულებით, მაღალი პროფესიო-  
ნალიზმით.

ამგვარად, უკვე ოცდაათიანი წლებიდან მოიკიდებუი,  
ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა, უშეშეშობისა და წარუ-  
მატებლობათა პერიოდების მიუხედავად, შესძლეს შექმნათ  
საყურადღებო ნაწარმოებები. ზემოთ მოხსენებულ ფილმებ-  
ში, ვფიქრობ, იმდენად უცდომლად, მართებულად იყო მონიშ-  
ნული ჩვენი მულტიპლიკაციური ხელოვნების განვითარების  
ამოსავალი წერტილები, იმდენად ორგანულად იყო დამყა-  
რებული კავშირი ეროვნულ მხატვრობასა და ლტერაურ-  
რასთან, რომ, იმ ფილმებს სასესებით საფუძვლიანად მივიჩნე-  
ვდით ჩვენი მულტიპლიკაციის ტრადიციად. ტრადიციად  
რომელიც, ბუნებრივია, საჭიროებდა შემდგომ ნოვატორულ  
განვითარებას. ასე რომ, ჩვენს დღევანდელ მულტიპლიკატო-  
რებს ცარიელ ადგილზე არ დაუწყიათ მუშაობა.

ვიწყებ რა ჩვენი მულტიპლიკაციის ფილმების ანალიზს,  
თავს ნებას მივიცემ და გავაფართოებ ფარგლებს — ძირითადად  
1973-74 წლების მულტიფილმებს განვიხილო, მაგრამ ამასთან,  
მთლიანად 70-იანი წლების გამოცდილებას დავეყრდნობი. მე  
ეს კანონზომიერად მიმაჩნია.

დავიწყებ იქიდან, რაც უწინარეს ყოვლისა გვეცემა თვალ-  
ში. ლევიწყებ იმით, რაც ფილმების სახელთანავე გაგივლებს  
თავში, სამოცდაათიან წლებში შექმნილი არც ერთი მულტი-  
ფლიმი მხატვრული აღმოჩენის დონემდე ვერ მალდებდა. და  
ეს მაშინ, როცა „ქართული ფილმის“ სტუდიაში ხუთი-ექვსი მა-  
ინც შეიქმნა ყველაზე მაღალი მხატვრული დონის, ვეკლავზე  
თანამედროვე პროფესიული აზროვნებით აღბეჭდილი მხატვ-  
რული ფილმი. განა გასაკვირი არაა, რომ ქართული მულტი-  
ფილმები, რომლებიც, თავიანთი ბუნების მადლით, ეროვნო  
სულს ცხოვლად უნდა ავლენდნენ, ამ თვალსაზრისით ვეკლავზე  
უმნიშვნელონი აღმოჩნდნენ? მართლაც გაოცდები, — რუსუ-  
ლი და საზღვარგარეთული კინომოდლობა ფიროსმანაშვილის  
შემოქმედების, ქართული ფრესკული ხელოვნებისა და ოქრო-  
მჭედლობის ნიშნების გასულიერებას ეძებს და პოულობს ისეთ  
ფილმებში, როგორცაა, ვიკვათ, „ჯარისკაცის მამა“, „შერე-  
კლები“, „ვერის უბნის მელოდიები“, „კოროგობისთვე“, მა-  
შინ, როცა ერთნაირი ხელოვნების ძირების დაძებნა ქართულ  
მულტიფილმებში აზრადაც არავის მოუვა.

უსახურბოა, უფერულობა — ჩვენი დღევანდელი მულტი-  
პლიკაციის მთავარი სენია. პირველ რიგში, ეს სენი სჭირს სა-  
ბავშვო ფილმებს.

საბავშვო მულტიფილმებში თვალში საცემია თემატიკის  
ერთფეროვნება და შესუღღულობა, ნორჩი ბავშვებმოსთვის  
საგირეთი საჭირო შემეცნებითი ელემენტების სიმწრა, სა-  
ვესების ავლილი აქვს გვერდი სასკოლო ცხოვრებას, ბავლეს, სა-  
ბავშვო მოედნებს, მეცნიერებას და ტექნიკის სფეროებს. სა-  
ბავშვო ფილმების დიდი უმრავლესობა ზღაპრების ეკრანზეა  
ან ზღაპრის სტილიზაცია. პროფესიულ, კარგ ნაშუქვერებად  
შეიძლება ჩაითვალოს ბ. ტყარაგოსკის ფილმები „ნაყარქე-  
ქია“, „ლომი და კატა“, „ჭა“, მონ. ჭიაურელის „დამსხრევე-  
ლი ოცნება“ და „წყვილი და ჭიანჭველა“. ამ ფილმებს, რომ-  
ლებაც ორიგინალური, ახლებური მხატვრული ხერხების მო-  
უმარჯებლად, ტრადიციულად და ილუსტრაციულადაა გადა-  
ღებულნი, აქვთ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ღირსება — სისადა-  
ვე და სიუჟეტის გონებაშავილობა, რა, რაც კიდევ უფრო სა-  
ვესისმხობა, მათში დამოძრებდა, ჭკულის დარღვევა მკაფიოა  
და გამოკვეთილი. აი, ეს თვისებები სრულებით არ გააჩნია ი.  
სახმსიასის „კინულის პაპის საწუქარს“, ჭიაკვიძის, სლო-  
ვისინკისა და ჩიკვაიძის „ჯადოსნურ კვერცხს“, ლავრულაშვილის  
„ლურჯ მელანს“ და სხვ. პროფესიული ოსტატობით ეს ნახა-  
ტი ფილმები სხვადასხვა დონისაა. მაგალითად, „ჯადოსნურ  
კვერცხში“ იგრძნობა მხატვრების გაბედობა, გონებაშავილო-  
რი ხელოვნება, პერსონაჟების ინდივიდუალური ბუნება. „ლურჯ  
მელანს“ არც ერთი პერსონაჟის ხასიათი არაა გამოკვეთილი,  
ფერებაც უდიდებამო და დადგამილი... მაგრამ ყველა ამ სა-  
ბავშვო ფილმს ერთმანეთს აშკავსებებს საერთო ნაღი — რე-  
ვისურის სისუბტე, აქცენტების სწორად დასმის უუნარობა, მათ  
აკლია მთავარი იდეის, მთავარი ფიქრის გამოკვეთის უნარი.  
ამიტომბა, რომ ბავშვს ვერაფრით გაურკვევია — მაინც რა-  
ნიანი გირბია ყინულის პაპა — კეთილი თუ ბოროტი, —  
ეკრანზე ხომ იგი უნისხლობელი, უღმრამბო, სტუმბური პერ-  
სონაჟს ხედავს. ეს პერსონაჟი ბავშვების თვალწინ ხან წანწა-



ლა, ცივ ჭარს ამოვადგებს, ხან კი, ბალუები ებრალება და აფურული ყინულოვან სასახლეს ამხარბათ. მაგრამ ბავშვებს არც ამ ჭარის ქროლოვის გამო სცივდა და არც აქაურული სასახლის ნახვა ახალისებთ, ბავშვები მხრებს იჩეჩავენ — ეგ რა საჩუქარია, დე გინდაო. კარბუკი და სანთემო ბიჭუნა, ეგრანსუ ადრე უნახავთ. ყოველივე ეს ბევრჯერ, ბევრჯერ გადავლიათ. ეს „თოღლის პაპა“ კი მაინც ვინაა, ვერც პატარებს გაუვიათ და ვერც დიდებს.

იგივე თიქის ფილმ „ჯადოსნურ კვერცხსზე“. მისი ხარვეზობაა თვით სცენარიდან მოდის. ფილმის აზრი ბოლომდე გაურკვეველი დარჩა. და ეს იმიტომ მოხდა, რომ ფილმის მთავარი გმირი — კვერცხიდან გამორჩეული წიწვლა — ერთბაშად კეთილიცაა და ბოროტიც: გაანარა ვინ ჩეკს კვერცხს. ეს აზრი, როგორც ჩანს, ერთგვარ მოტივობებს, დამატებით განმარტებს, დასაბუთებს მოითხოვს და, ვფიქრობ, არაფერ და არაფერ ბავშვთა აუდიტორიისთვის არაა გამიზნული. თავიდან წიწვლა მისვდება ზარმაც შეშენებულ და ცდილობს იგი შრომას შეაჩვიოს, მუყაითი მუშაკები დააწვოს. ყაჩაღების ხელში მოხვედრილი კვერცხიდან იჩეკება ყორნის ბახალა და იგი ცდილობს ყოველგვარი განძი თვითონ მისისკუთროს. შემდეგ კეთილი გოგონას ხელით გააბარა წიწვლა მას ჩუქნის რაღაც არსობის ხის მავგარს, და კვლავ აღდგება ყაჩაღების მიერ დაქვევული ქალაქი. ფიქრთა ამგვარ დინებაში ელემენტარული ლოკია არაა დაცული. ჩვენი ჯადოსნური გმირი ყაჩაღებთან თვითონაც რატომ ხდება ყალიბი ან ზარმაცის გვერდით რატომ მუშაობს მის მაკვირდაც — გაუგებარია, ასე ვსჯით ჩვენ, უფროსები, თორემ ბავშვი ორ პერსონაჟსა და ხედავს — ყორანს და წიწვლას. აქვე მინდა ვთქვა (ეს ახლა უკვე შეტანილი გაცხად), რომ პატარებისთვის გამიზნული მულტიპლიკაცია სიმბოლოებისა და განსოფადებთა ენას მიმართავს ხოლმე. მაგრამ, ალბათ რაჩარბივ ვენებთ პოეტური ან ფილოსოფიური განსოფადების შემთხვევაში, არ უნდა დაგვავიწყდეს ამბის სისადავე და სინათლე, ასეთი რამ კი ჩვენს ნახატ ფილმებში ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება. ასეა ჩვენს საბავშვო ფილმებშიც. დიდებსაც სურთ გაიკონ, რა ხდება გერანზე, მაგრამ ამას ხშირად ვერასვლით ვერ აღწევენ.

მულტიპლიკაციური იგავი და ანეკდოტი დიდებისთვის გამიზნული მულტიფილმის უპოპულარულესი ფორმებია. ძალზე საინტერესო მუშაობენ ამ ეანრში, ვინაიდან, რუსი მულტიპლიკატორები. მათ მუშაობით მოკლე დინამიკური სუვერეტა ინგვარა ბორცხებსხა, რომ ეს სუვერეტები მულტიფილმად იმსკალბებიან ხან მწვავე — პუბლიცისტური პათოსით, ხან დროსა ფილოსოფიური აზრით. ეს არის იმის აუცილებლობა, რომ ერთმანეთს შევსენით: ეს პატარა-პატარა ფილმები (100-150 მ.) თავიანთი სისადავით ძალიან რთულია. ეს სისადავე, უბრალოება სცენარისა და რეჟისურის მადლი პროფესიული დინით და ავტორების მიერ დასახული მიზნით ზუსტი გავგებთ მიიღწევა. აქ ტყვია ტყვიამ უნდა იზაღვს. ათასი შესაძლებელი ვარიანტიდან ერთი აირჩევა. ეს, რაღა თქმა უნდა, ძნელი საქმეა, მაგრამ, უეჩინარეს ყოვლისა, ესაა მოკლე მოთხრობის შემქმნის რთული ხელგონების პირველი მოთხოვნა.

და აი, ვუყურებდი სამოცდაათიან წლებში მუშქნობა. ანდრონიკაშვილის სამ ფილმ — „სამაისა“, „ხეს“ და „სახლს“. პირველ ფილმს რაც შეეხება, მისი აზრი იმდენად ბუნდოანია, ფორმა იმდენად გამოუკვეთელია, რომ თავს ვერ დაადგავა. ეს ეანრის ნაწარმოებთან ვაქვს საქმე. „ხე“ და „სახლი“ სოციალური პუბლიცისტის ქლერადობას იძენენ და

ყველა ჩვენი მაცურებლისთვის საყურადღებო პრობლემას ემდებინან. ეს ორი იგავი მოიწინავე არქიტექტორებისა და მხატვრების მშენებლობის ურთიერთობას ეხება.

უნდა ვთქვათ, რომ ერთ სცენარშიც და მეორეშიც აქცენტი ზუსტადაა დასმული. აქ ბუნებრივ პრინციპა მომარჯვევული. მოკლე, დინამიკური სუვერეტები ამ ფილმებში მოულოდნელ, გონებისმავილურ ფინალს შეიცავენ. ვთქვათ, არქიტექტორი, ვინც გვემავს ახალი ქალაქის ერთფეროვან, უღიმღამო უბნებს, ჭრის ერთადერთ ხეს, რომელიც მის პროექტს ხელს უშლის და... საკუთარ სახლს უკვე ვეღარ აგებს.

ისევეა უპატაროს მშენებელიც — შენობა უხეიროდ ააგო, იერიშობანას წესით და მისივე ამხეზული სახლი თავზე ექცევა, როცა ამ სახლის აშენების საბაღირიოდ შამაანტს გახსნის. ერთ შემთხვევაშიც და მეორეშიც მოძებნილია კონფლიქტის გადაჭრის საკმაოდ გონებისმავილური და ჭკუის დამამოძღვრებელი ხერხი. მაგრამ ეს ხერხები მიიტქნალა, მეორე პლანზე დარჩა, რადგან ფილმები გადატვირთულია წერილობრივით, უხეშდებლობით. თავი იჩინა რეჟისურის სისუსტეზეც — მეორესარისხისგანი წერილობრივით არაა დამორჩილებული მთავარ იდეას, რეჟისორი ვერ უძლებს იფფფფფფ ცდუნებას, რაც მთავარია, ბევრ რამეს სხვებით აკეთებს. ასე, მაგალითად, ფილმ „ხეში“ იეს ივის საიდან და რისთვის გამოტყვრა მაცდუნებელი დაიცე — მდიანა, აქვეა მისი კურკური არქიტექტორი. ეს და ზოგი რამ სხვავე არაერთხელ ყოფილა აღინიღვრე ფილმებშიც. უინტერესოა, აპარიტინალურადაა გაკეთებული ეს ეპიზოდები და, რაც მთავარია, ფილმის ამოცანას არ ექვემდებარება. ორივე ანეკდოტი თითოიდან გამორჩეული გამიზნულ და მათ სიმწვავე, სიმძაფრე არ ახლავთ.

სასებით გადასვლაზევლად მომეგობინა, ჩემი აზრით, გ. ალექსანდრიას კარგი ჩანაფიქრი ფილმში „ზღვაზე მომხდარი ამბავი“ (რეჟ. ლავრენტოვილი). ეს სცენარი საინტერესოდ იყო ჩაერთქმეული და ბევრ ცინიკალ, მახელო გამომსახველობით ჩვენს ვითავაზობდა, რომლებიც ნახატი ფილმის პლასტიკას ორგანულად უნდა შენიჭებოდა.

სცენარი პოეტურ ქვეტექსტს ეფარებოდა. ადამიანებს ზოგჯერ სწევიათ ტყვის თვალით უკურონ ყოველივე არასტანდარტულს, იმას, რაც მათ ჩვეულებრივ შეხედულებებს არ ემთხვევაო, — გვეუბნებოდა სცენარის ავტორი. ფილმში კი ამის მსვავის არაფერია.

1973-1974 წლების ნახატი ფილმების გაანალიზების შედეგად მიიხიან მულოდნელ დასკვნამდე: მართალია, მათი დრამატურგია სასურველ სიმბალეზე არა დგას და მაცურებლის ბეგრი პატეტუხის მნიშვნელობის ნაწილი სცენარებსაც ეკუთვნის, მაგრამ, მაინც, სცენარები მათ საფუძველზე შექმნილი ფილმებზე მაღლა დგას. მულტიფილმები: „ხე“, „ზღვაზე მომხდარი ამბავი“, „სახლი“ სწორედ ამას გვიანტარებენ.

აქამდე ჩვენი ვსაუბრობდით მხოლოდ ფილმების თემატიკაზე და იმაზე, თუ როგორ იხსამს ხორცს სცენარული ჩანაფიქრი. ახლა ვისაუბროთ ამ ფილმების ესთეტიკაზე, გამომსახველობით სტრუქტურაზე. ბუნებრივია, რომ ეს საკითხები ურთიერთგადაკავებულია, როგორც ყველაფერი, არც შეგნება ფორმა და შინაარსი — აქ ერთიმეორიდან გამომდინარეობს და ორივე ერთთვის განაპირობებს. დღეს ყველაზე არსებითი ნაწილი მულტიპლიკაციის სპეციფიკის, მისი პირობითობის გაქრობა. ბევრ ფილმში ნახატი მხოლოდ პასიური ილუსტრაცია მოდებდა, მაშინ, როცა მულტიპლიკაციის პირობითობა მოითხოვს აზრის პლასტიკური მოდელის აგებას, მისი





პლასტიკური ადვეკატის შექმნას და არა ცხოვრების მოდელ-ორებას. როცა მულტიპლიკაციური ხელოვნების ეს ფენობები ხელმძღვანელებს, როცა ამის ხელ უღრმავლებინა აბტორები — გარდუკალია უდიდამო მხატვრული გადაწყვეტა, უფროსი, ნახვისარა ხერხებით მუშაობა. ასეთია სამცხე-დათიანი წლების ბევრი ფილმის ესთეტიკური მხარე — გაიხსენით „მომთხინებელი“ (კ. სარალოძე, თ. ანდრონიკაშვილი), „ლურჯა“ (კ. გოგოძე, შ. გედევანიშვილი), „იკიპე“ (გ. ლავრელაშვილი), „ახალი მთავარი“ (გ. ბახტაძე), „კალიენდისკოპი“ (შ. გედევანიშვილი), „სამაია“ (თ. ანდრონიკაშვილი) და სხე.

უდიდამო სახეები, ალბათ უდიდამო აზროვნებიდან, შემოქმედებითი წარმოსახვის უქონლობიდან მოდის, ხშირად ტიპების დაბნახვაზე ფუნქციურ მიზანს არ ემსახურება, ფილმის საერთო იდეას არ ესადაგება. მაგალითად, გაუგებარია გარეგნობა არქიტექტორისა, რომელიც თ. ანდრონიკაშვილის „სახლში“ სტანდარტულ ბინებს გვემავს, რატომ შეაყენეს ასეთ ვრცელ ფენებზე, წერისათვის? უამრავი მაგალითის მოტანა შეიძლება. ყოველივე ეს, ბუნებრივია, მოდის რეჟისორის მიერ თავისი ფილმის ამოცანის ბუნდობლივად წარმოდგენიდან.

ამ არასაბრუნო საერთო ფონზე ცინსალი, ლალი პლასტიკური გადაწყვეტით და საზრიაობით გამოირჩევიან ფილმები — „ცნობისმოყვარე“ (კასრაძე), „კონკურენცია“ (ქიორაკიძე, სლოინსკი, ჩიკაიძე) და „რანინა“ (ბახანოვი), მიკრომეტრაჟიანი ფილმები „მისნელი“ და „ოპტიმისტი“ (დოიაშვილი). ყველა ამ ნამუშევარში იგრძნობა საერთო უდიდამო ატმოსფეროდან თავის დაღწევის სურვილი.

ფილმ „ცნობისმოყვარეში“ ავტორებმა შექმნეს საინტერესო, პლასტიკურად მეტყველო და მომხიბველი პერსონაჟი. იგი განსაკუთრებით მომგებიანად იკვეთება ცივი ტონების უსაგნო ფონზე.

ფილმის არაჩვეულებრივი სანახაობითი პარტიკულა დიდხანს გამასოსორდებათ.

გრადუალური პირობითობათა წყალობით თემის ფაქტს და ზუსტ გადაწყვეტას მიაღწიეს ფილმ „კონკურენციაში“ აბტორებმა. ამ ფილმში პერსონაჟების ყველა მოძრაობა და ფუნქცია მათი ხასიათებიდან გამომდის, მახვილი ირონიული თვალითა და ნახული მულტიფილმებში ადრეც არაერთგზის ასახული მოვლენა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ „კონკურენცია“ კერ კიდევ 1970 წელსაა გადაღებული, „ცნობისმოყვარე“ კი 1971 წელს, ხოლო ძალზე საინტერესო ფილმ „რანინაში“ ავტორი ბახანოვი უდროოდ დაიღუპა. 1973-1974 წლებში არც ერთი სხვა ფილმი არ დგას თუნდაც ამათ დონეზე. ამიტომ ჩვენ, სამწუხაროდ, ამ ფილმებით ვერ განვსაზღვრავთ მულტგაერთიანების დღევანდელი პროდუქციის დონეს.

საესებით ცხადი ამბავია — არ შეიძლება სერიოზულად წამოყვანოთ რაიმე მხატვრული მოთხოვნები, ვიდრე ელემენტარული პროფესიული ამოცანები ვერ დაგვიძლივია. იქნება მოთაბეჭდილება, რომ ამის აუცილებლობა მულტგაერთიანებაში ყველას როდი აქვს კარგად გააზრებული. ჩემი აზრით, აუცილებელია ჩატარდეს შესაბამისი მუშაობა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინორეჟისორის განყოფილებაზე. ამ საქმით უნდა დაინტერესოთ ჩვენი მომავალი რეჟისორები, კვალიფიციური სპეციალისტები, ნახატ ფილმებს სწორად ამგვარი სპეციალისტები აკლიათ. მულტიპლიკაციური ხელოვნება ნებისმიერ სხვა კინოსახეობაზე უფრო აქტიურად რეაგირებს საზოგადოების გემოვნებასა და მოთხოვნილებაზე. სერიიდან სე-

რამში გარდამავალი ერთი შთაბეჭდილება გმობის მოთხოვნა უნდა შექმნა ტელევიზიამ, მაგრამ მულტიფილმაც შექმნა გამობინა ამგვარი ინიციატივა და ახლა დიდებც და პარტიტიცი ერთნაირი ინტერესით უყურებენ, ვთქვათ, მრავალსერიანი მულტიფილმ „ბაბა, დამაგავე!“ ჩვენი მულტიპლიკაცია ამ მიმართებით ჩამორჩება თანამედროვეობის ამოცანებს. განა ცოტა გვაქვს ჩვენი მულტიფილმების ავტორთა თვალთვალ დაფარული მშობლიური ლიტერატურის ნახატი ნაწარმოებები, რომლებიც საუფქვლად დაედგებოდნენ ამგვარ ნაწარმოებში ფილმებზე? აი, თუნდაც ნაკრებიქეჩია. ეს ხომ იშვიათზე იშვიათი ხასიათია, საოცრად მდიდარი და ჭინრულად მრავალწახანგვანი. ეს გმირი იძლევა ამოუწყვავ შესაძლებლობებს ეროვნული ფორმის აქტუალური საკითხების მომცველი იგავის, მუშრობის განვითარებისათვის. ბუნებრივია, ხალხური ზღაპრის პასიურ ილუსტრირებას არ ვგულისხმობთ, არამედ მის შემოქმედებით გარდასახვას, თანამედროვე აზროვნებასა და გაბედულ ფანტაზიას დაყრდნობით მის გამდიდრებას ასალი ელემენტებით, ჭარბული იუმორი განთქმულია თავისი მობილურობით, სიმხველით. განა შეიძლება შევირიდეთ იმ გარემოებას, რომ ჩვენს დღევანდელ მულტიპლიკაციამო ჭარბული ეროვნული იუმორი ასე იფიზირებულა?

კიდევ ერთი რამ გვიანდა აღვნიშნოთ: ჩვენი ნახატი ფილმების ლექსიკური სიღარიბე დიდადაა გაპირობებული იმით, რომ ავტორები ცუდად ფლობენ დიდი კინემატორაფიის გამომსახველობითი საშუალების არსენალს — მონტაჟს, კომპოზიციას, რაუტრს. ამავე დროს მულტიპლიკაცია, თავისი პირობითობის წყალობით მეტ შესაძლებლობებს იძლევა თავისუფლად იქნეს მომარჯვებული ეს საშუალებები, ვიდრე ნატურალურ კინოში.

ქართული ნახატი კინო ეროვნული კულტურის სისხლსორცულ ნაწილად უნდა იქცეს. ამისთვის, პირველ ყოვლისა, იგი უნდა გამოიყვანოთ სულისშემზღველი იზოლაციის ატმოსფეროდან. ეს ფართოდ უნდა გაიგოთ. ჩვენს სისხლსორცულ საქმედ უნდა ვაქციოთ ყველაფერი, რაც ხდება ჩვენი კულტურის ყველა სხვა სფეროში და ავბაღდეთ ამ სფეროთა დონეზე. იზოლაციის ატმოსფერიდან გამოსვლა სწორედ იმას ნიშნავს, რომ შევკლოთ ჩვენი ასალგაზრდა შემოქმედებითი ძალები, მხატვართა და კინემატორაფისტთა დანტერესება მულტიპლიკაციური ხელოვნებით. საერთო ძალებით უნდა შეიქმნას ყველა პირობა გაბედული შემოქმედებითი ძიებებისთვის, რისკისთვისაც კი. მულტიპლიკატორთა შემოქმედებით გაერთიანებაში ბევრი გრძნობს ამგვარი რადიკალური განახლების აუცილებლობას.







## სიმონ

## პილასკე

ანატოლი ზალაბუევი

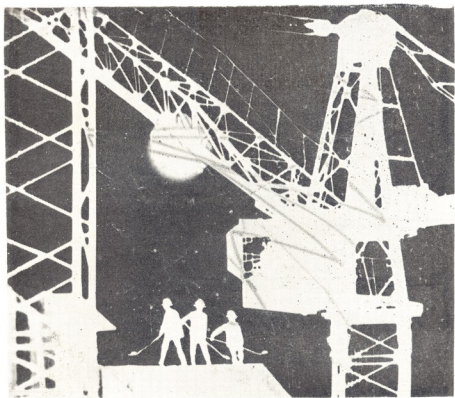
ჩრდილი და სინათლე

მებეტონეები.

სურათში ბნელი, სევდის მომგვრელი თაღები და შავი კედლებია. მზიანი დღის სითბო მხოლოდ კარის განათებული სწორკუთხედიდან აღწევს ქვის ცივ ფილებამდე. ძუნწი ხაზებით შექმნილი კომპოზიციის ცენტრში ბავშვის ფიგურა გამოკვეთილია, რომელიც გარეთ, სინათლისკენ მიიღტვის.

ავტორმა — სიმონ კლაძემ თავის ამ ფოტოს უბრალოდ „ჩრდილი და სინათლე“ უწოდა. მასში თითქოს არაფერია რთული: ცოტა ტექნიკა, ცოტა გამოცდილება და, რასაკვირველია, მახვილი თვალი... თითის შეუძნეველი დაპერა და ფოტოობიექტივის ლინზები თამამად, უშუალოდ აღბეჭდავენ უცნობად გაღვებულ, განუმეორებელ წამს, რათა წარმავლობას გამოსტაცონ იგი.

საჭიროა მახვილი ხედვა, მთავარის დანახვა, რასაც სხვები ვერ შენიშნავენ და მხატვრული, ემოციური აღქმის პრიზმაში გატარება.



სწრაფად უნდა აავო კომპოზიცია, ადგილები მიუჩინო სახეებს, ფიგურებს, გაავლო ხაზები, შტრიხები...

ს. კილაძემ — ფოტოტურნალისტმა, ფოტომხატვარმა — დიდი, რთული და საინტერესო გზა განვლო, ვიდრე ამ დარგში მაღალ ხელოვნებას მიაღწევდა. სწავლობდა „პრადის“ სახელობის ეურნალისტიკის უმაღლეს კომუნისტურ ინსტიტუტში და ამავე დროს მუშაობდა პრესაში; მერე დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე იბრძოდა. საბრძოლო დამსახურებისთვის მთავრობის ჯილდოებით დამსვენებული დაბრუნდა შინ გვარდიის კაპიტანი სიმონ კილაძე.

გადიოდა წლები. კვლავ ჟურნალისტიკაში მოღვაწეობდა... ინსტიტუტის დამთავრებიდან თითქმის ოცი წლის შემდეგ კი ფოტოსაქმიანობამ გაიტაცა. ყველაფრის თავიდან დაწყება ილიო როდია, მაგრამ არ შეუშინდა სიძინელებს და სულ მალე პროფესიონალ ფოტოტურნალისტად, მთელი რიგი პერიოდული გამოცემების რეპორტიორად მოგვევლინა.

სურათზე „რუსთავი“ ჩამუჭებული ცა და სამრეწველო გიგანტის ცისკენ აღმართული კოშკურაა აღბეჭდილი.

ასე ხატავდა ნ. რერიხი მთებს: ქათქათა მწვერვალები არღვევენ ჰაერის სილურჯეს და მიიწვევენ ზევით, მაღლა, ავსებენ მთელ

სივრცეს, მათს ზემოთ თითქოს უკვე აღარაფერია, ცაც კი აღარ მოჩანს.

ფოტოგრაფიაში ამგვარი ეფექტები ხშირად კადრირებით მიიღწევა. მაგრამ აქაც საჭიროა მახვილი თვალი, ზუსტი წერტილის მონახვა, საინტერესო მომენტის დაჭერა და სწრაფი გადაწყვეტა.

ფოტოკომპოზიციის ოსტატ ს. კილაძის ნამუშევრები მხატვრული გააზრების სიმპვილითა და სიზუსტით, შემოქმედებითი აზროვნების სისწრაფით გამოირჩევა. ისინი ყოველთვის აღსავსეა აზრით, სიცოცხლით. მათი ფორმა მკაფიოა, ენა — ლაკონური, აქცენტი — დამაჯერებელი.

ღამის სიბნელეში თვალუწვდენელ სიმაღლეზე სხვითა კონებად გაჭრილა ლითონის კონსტრუქციები, შავ, გოთურ შტრიხებად მიიმართება ზემოთ მათი ვერტიკალები. გიგანტური მილების მძიმე სარტყელი ნაგებობას წონასწორობას ანიჭებს; ასე გამომსახველადაა აღბეჭდილი ფოტოოსტატის მიერ ქართული მეტალურგიის კერა. წინა პლანზე კი ჩვენსკენ მოაბიჯებენ უბრალო, მშრომელი აღამიანები.

აი, კიდევ ერთი, სულ სხვა ხასიათის ფოტონაწარმოები — „ორნი“. სიუეტტი, ერთი შეხედვით, ტრადიციულია — ქალი და ვაჟი, სურათზე არ არის არც ერთი ზედმეტი დეტა-

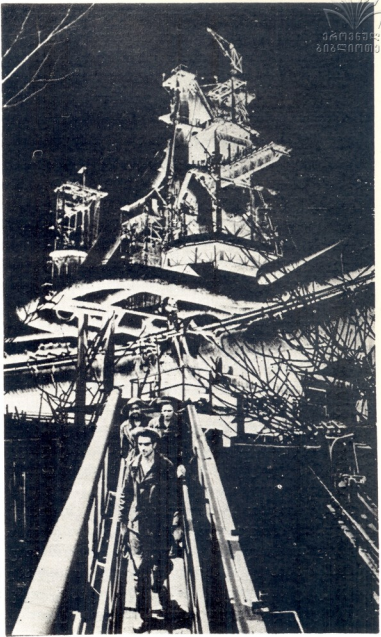


ეტოლი.

ლი, არც ერთი ხელოვნური შტრიხი, არც ნახევარტონების უცნაური თამაში ან განათების თვალშისაცემი ეფექტები, მაგრამ არის სინამდვილე. ყოფიერების გულწრფელი სიმართლე, განუმეორებელი წამის რეალობა. ხელოვანი არ მიისწრაფვის ფორმის ეფექტური გამოკვეთისაკენ. პირველ პლანზე წამოწეულია გრძობათა რთული თამაში, რაც ნათელს ხდის ავტორის ჩანაფიქრს და ნაწარმოების არსს შეადგენს.

სიმონ კილაძის ფოტოები ღრმად ფსიქოლოგიური, გულწრფელი, დინამიკური და აქტუალურია. ისინი ფართოდაა აღიარებული და დამსახურებულად შეფასებული რესპუბლიკურ, საკავშირო და საერთაშორისო ასპარეზზეც. ფოტოხელოვანი ოცდაათ საერთაშორისო გამოფენაზე მონაწილეობდა ჩვენთან თუ უცხოეთში — ჩეხოსლოვაკიაში, პოლონეთში, იუგოსლავიაში, აშშ-ში, იაპონიაში, ბრაზილიაში და არა ერთი საპატიო პრემია, დიპლომი და მედალი დაიმსახურა.

ოდესაში მოწყობილ საერთაშორისო გამოფენაზე „ფოტო მარინა“ ნამუშევრისათვის „წიულ იყოს ომი“ ს. კილაძემ ოქროს მედალი მოიპოვა, ბულგარეთის ქალაქ პლოვდივში — დიდი ვერცხლის მედალი — ფოტოსთვის „მოგონება“, ვილინგტონში (აშშ) — ოქროს ბაფთა ფოტოკომპოზიციისთვის „როგორც ასი წლის წინათ“.



რესთავი.  
როგორც ასი წლის წინათ.



რმპლუკმამქმლი ქართული თეატრის დიდოსტატების ვასო აბაშიძის, მაკო საფაროვას, ნატო გაბუნიას, ლადო მესხიშვილისა და მათ თანამედროვე სხვა მსახიობთა შემოქმედება — ჩვენი კულტურის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ფურცელია. მაშინდელი თეატრის ისტორიისათვის, როცა ხმისა და მოძრაობის გამოსახულების ფიქსაცია არ ხერხდებოდა, თანამედროვეთა უშუალო შთაბეჭდილებები წარმოადგენს უმთავრეს პირველწყაროს. ამიტომ განსაკუთრებით ძვირფასია ყოველი სტრეიქნი, რომელიც კი ჩვენი უნიჭიერესი მსახიობების ხელოვნებით აღტაცებულ თანამედროვეთა დაუტოვებიათ შთამომავლობისათვის, რათა სხვებსაც გადასდონ თავიანთი აღფრთოვანების თუნდაც უმცირესი ნაწილი და მიახლოებით მაინც განაცდევინონ ის დიდი სიხარული, რასაც მაკურებელში იწვევდა ჩვენი სცენის კორიფეების მომავადობელი ოსტატობა.

ქართულ თეატრს უცხოელი მემკვიდრე ქყოლია ფრანგ ეურნალისტ ჟან მურიეს სახით, რომელიც XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე (1889-1892, 1899-1902 წ. წ.) თბილისში ფრანგულ ენაზე სცემდა ეურნალ „ლე კავკასილუსტრესს“. ამ უხვად დასურათებული, პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე გაფორმებული ეურნალით იგი ფრანგ მკითხველებში პოპულარიზაციას უწევდა ჩვენს მრავალსაუკუნოვან კულტურას, ხელოვნებას, ლიტერატურას, ისტორიას... არ დავიწყებთ თეატრიც; ამისთვის ჟ. მურიეს საგანგებო რუბრიკები ჰქონდა ეურნალში: „ქართული თეატრის მსახიობები“ და „თბილისის ქართული თეატრი“. საინტერესოა გავცნოთ უმეადრესი თეატრალური ტრადიციების ქვეყნიდან მოსული ამ ადამიანის აზრს ჩვენს ახლად ფეხადგმულ თეატრსა და მის მსახიობებზე. მით უმეტეს, რომ მის წერილებს ხელოვნების ამ დარგში კარგად ჩახედული ადამიანის ხელი ატყვია.

ამ მასალების გაცნობა გვარწმუნებს, რა ძლიერ ყოფილა დაინტერესებული ფრანგი ეურნალისტი ქართული თეატრის ბედ-იბოლით, მისი ავ-კარგით. ჩანს, იგი სისტემატურად ესწრებოდა ქართულ საქმეკატებს, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მსახიობებთან.

ჟ. მურიეს წერილები არ გამოირჩევა სიტყვამრავლობით, ლაკონიური დახასიათებები ყოველთვის ზუსტია და რელიეფურად წარმოაჩენს ჩვენი სცენის ოსტატების ინდივიდუალურ თავისებურებას:

### ვასო აბაშიძე.

„მაკურებელთა კვრები, დიდი ნიჭის მქონე მსახიობი; ბევრ რამეს პირველთა, ინდივიდუალურს უმატებს ხოლმე როლს, მაგრამ არასოდეს აჭარბებს. თამაშობს დიდი ბუნებრივობით, შესანიშნავად იცნობს ქართველთა ცხოვრებას და ამიტომ საუცხოოდ შედის განსასახიერებელი პერსონაჟის სულიერ სამყაროში... პირად ცხოვრებაში იგი ძალზე თავმდაბალი და სანდომიანი ადამიანია“.

### მაკო საფაროვა.

„ძალზე გრაციოზული, ოდნავ ტანსრული, მომიხიბლავი თავი აქვს, ძალიან ლამაზი, ცოცხალი თვალები, მეტად ხალისიანი სიცილი. ფლობს სცენური გამოსახვის ყველა ხერხს, თამაშობს ბუნებრივად, მეზუნებარედ, გიჟყადა; თავდრულამხვევ სიტუაციებშიც კი არაჩვეულებრივად მკაფიო დიქციით გაერთიანება. მისი ამბულაა ინჟენიუ, ტრავესტი, კომიკური როლები, თავი უცდია დრამაშიც“.

## შრანგი უურნალისტი

### და

## ქართული თეატრი

### ლადო მესხიშვილი.

„ულამაზესი ჭაბუკი; შეიძლება ცოტა სიმაღლე აკლდეს და არც ხმა ჰქონდეს ისე ძლიერი, რომ ყველა დარბაზში მისხრობს მიწვედინის (ამ დროს ლადოს უკვე დაზნაბებული ჰქონდა ყელი — ლ. ბ.), მაგრამ ამ ორ მხიერ ნაკლს ანაზღაურებს მხურვალე ტემპერამენტით, ძალზე ექსპრესიული თამაშით და მგრძნობიარე სცენებში რბილი ტონების მოხერხებული გამოყენებით“.

### კოტე მესხი.

„...კეთილსინდისიერი მსახიობი, დიდად შრომისმოყვარე, მიიღო თავისი ძალ-ღონეს ქართული თეატრის კეთილდღეობასა და განვითარებას ასმარს... ბედნიერება ჰქონდა რამდენჯერმე ყოფილიყო პარიზში, სადაც ესწრებოდა ფრანგული თეატრების წარმოდგენებს და ამგვარად დაეუფლა დეკლამაციის, მიმიკის, სცენაზე თავის დაჭერის, პერსონაჟის ძემწვისა და ბუნებრივად, გრძნობით თამაშის ხელოვნებას“.

### ელისაბედ ჩერქეზიშვილი.

„ფოტოგრაფიას სწირად შეცდომამო შევყავართ, და, როცა ამ სურათზე უყურებთ ჰალბატონ ჩერქეზიშვილის მშვიდ გარეგნობას. დაწყნარებულ გამოხედვას, მოკუმულ ტუჩებს, შეიძლება არც დაიჯეროთ, რომ ეს ქართველი მსახიობი ძალზე მზიარული, ცოცხალი და მოუხვენარია სცენაზე... ცუსუსება მისვლა-მოსვლით, თავის დამაზასათებელი დაჭერით, მკლავების თავისებური გაშლით, ექსცენტრული რევერანსებით ძალზე აცოცხლებს განსასახიერებელი პერსონაჟის ფიზიონომ“.



მურიე, როგორც ჭეშმარიტ გულშემატკივარს შეჰფერის, ნაკლოვანებებზეც ამახვილებს ყურადღებას, არაკვევს მათ მწკრივს ზებს და გამოსწორების გზებზეც მიუთითებს. უნდა ვაღიაროთ, — წერს იგი, — რომ ქართული დასი ერთ ანსამოლად შეკავშირებელი ვერ არის, რადგან არც სკოლა არსებობს, არც მასწავლებლები ჰყავთ და არც დეკლამაციის კურსები აქვთ: მსახიობები ხშირად თავიანთთვის შეუფერებელ როლებს თამაშობენ. ხოლო რეპეტიცითა რაოდენობას რომ შეიტყობო, გაცვიკინებათო — აცხადებს ფრანგი ჟურნალისტი, — ხუთმოქმედებიან პიესას რამდენიმე საათში ამზადებენ, ამიტომ ხშირად როლები დაუსწავლელია, მიზანსცენები მოუწესრიგებელი, ხოლო ანტრაქტები გაჭიანურებულიო.

**პუბლიკაცია**

**ლევან ბრეგაძე**

ამგვარი მდგომარეობის გამოსწორება, ქართული დასის პროფესიული დონის ამაღლება ქ. მურიეს სახეებით შესაძლებლად მიაჩნია და, რაც მთავარია, ადგილობრივი ძალებითვე იგი აცხადებს: „თუ კომიტეტი, რომელიც ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობს, პატარა სასწავლებელს გახსნიდა, აბაშიძე საუცხოოდ გაუძღვეოდა კომედიის კლასს, მესხიშვილი კი — დრამისას“ (მისი ეს კეთილი სურვილი მხოლოდ 1912 წელს განხორციელდა ნაწილობრივ და დროებით).

საერთოდ, „ლე კაუკაზ ილუსტრე“ მასალების მასიათით უფრო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ კრებულს მოგვაცნობს, ვიდრე პერიოდული პრესის ორგანოს. მასში ცოტაა პუბლიცისტკა. ამ მხრივ გამონაკლისს სწორედ ეს თეატრალური წერილები წარმოადგენს, რომლებშიც ქ. მურიე მისი დროისათვის აქტუალურ საკითხებზე ამახვილებს ყურადღებას, ეძებს ნაკლის გამოსწორების გზებს, კამათობს, მსჯელობს, მოუწოდებს... ამდენად, ქ. მურიეს თეატრალურ წერილებს, მათი პუბლიცისტური მათისის გამო, ჟურნალში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

მის... მალალი ხმა აქვს, მკაფიო დიქცია და სასაცილო მიმგაყა...“

აი, კიდევ ერთი მაგალითი, რომელიც ნათელყოფს, როგორ იყო ქ. მურიე დაინტერესებული ცლკველ ქართველ მსახიობთა ბედით:

ტასო აბაშიძე.  
„არაჩვეულებრივად ნიჭიერი გოგონა, ცოტა პატივმოყვარე — ამ სიტყვის კარგი გაგებით... საუცხოო მესხიერებასთან ერთად გარდასახვის დიდებული ნიჭითაცაა დაჯილდოებული... თანამედროვე ყაიდის მსახიობია, ცოცხალი, ენერგიული, შეძლია წარმატებით შეასრულოს სრულიად განსხვავებული როლები. ზიზზიდველია, პაწაწინა, ნაწი, გრაციოზული, ლამაზი არ ეთქმის. დიდრთი თვალები ხან გაუნათებენ ძალიან მოძრავ პირისახეს, ხან წამწამებში აქრობენ ეშვარკურ. ირინიულ ნაპერწკალს“.

ერთ ნომერში იგი ვრცლად მოუთხრობს მეითხველს კოტე ყოფიანის — ამ მრავალმხრივი ინტერესების მქონე ადამიანის ბიოგრაფიას (კ. ყიფიანი იყო მსახიობი, აგრონომი, ლიტერატორი, სამეცნიერო შრომათა ავტორი...). იმ დროისათვის (1899-1900) კ. ყიფიანი რაღაც მიზეზით სცენას დროებით ჩამოშორებია და თბილისიდანაც წასულა. ქ. მურიე ამის შესახებ ასე მოგვაცხენებს:

ქართული თეატრის მდგომარეობას ქ. მურიე ახასიათებს სიტყვით prospère (აყვავებული). მაგრამ მისი წერილებიდან ისიც კარგად იგრძნობა, რომ ქართული დასის წარმატება მხოლოდ მსახიობთა არაჩვეულებრივ ბუნებრივ ნიჭიერებაზე იყო დამყარებული, თორემ ნორმალური შემოქმედებითი მუშაობისათვის ხად იყო პირობები! ხომ ცნობილია, რომ ხშირად სარეპეტიციო თიასხაც ვერ შოულობდნენ ხოლმე. ილია ჭავჭავაძე ერთ თავის თეატრალურ წერილში შენიშნავს: ვეროპელს რომ უოსრათ რა ვითარებაში უხდებათ თამაში ქართველ მსახიობებს, რომ ისინი ორი-სამი რეპეტიციის ამარა გამოდიან სცენაზე და მაინც ამგვარი წარმატება აქვთ, ამ ამბავს არც კი დაიჯერებსო.

„ამ მსახიობმა, რომელიც გუთნის ხელოვნებასაც ისევე საუცხოოდ ფლობს, როგორც კალმისას, მელფომენასა და თაილის ცერაჟი“ ანაცვალა და, როგორც ჩანს, თავის ქვიშხეთის კოშქმზე გადაიყვება პატარა ქართული თეატრის სცენა და რამბა, ხადც პირველად 30 წლის წინათ მოისმინა აპოლონისმუნტები. სასოვადღოება გაოცებულია, ჰყენ ვწუხვართ le public s'en étonne, et nous le regrettons — ამგონდენილად, ლექსად ამთავრებს იგი სიტყვას კოტე ყიფიანზე.

ქ. მურიე მოწინააღმდეგეობით ხსენებებს ვასოსა და მაკოს მსახიობურ ოჯახს, ამ სტუმართმოყვარე ადამიანების როკრძალეულ ბინას ბრონსკის ქუჩაზე. შთამბეჭდავად გადმოგვცემს მათი პირშმოს, პატარა ტასოს განცდებს ქართული წარმოდგენის ცქერისას, მომავალი ნიჭიერი მსახიობის, იმჟამად კი ერთ-

და აი, ვეროპელსაც მოვესმინით.  
ქართველ მსახიობთა შემოქმედებით აღფრთოვანებული

\* მელფომენა და თაილა — ტრაგედისა და კომედიის მუხები, ცერაჟა—მიწათმოქმედების ღმერთი ბერძნულ მითოლოგიაში.

ბეწო გოგონას უჩვეულო ინტერესს სპექტაკლისადმი. „აი ფარ-  
დაც დაეშვა, — იგრინებს ქ. მურიე, — და მე ახლაც თვალწინ  
მიდგას რა თავგამოდებით უკრავს იგი ტაშს თავისი ფანჩუ-  
ლა ხელებით, პაწაწინა ფეხებს აბაკუნებს და მიიღი მისი არ-  
სება ცაცხაბებს სისარულითა და სიამოვნებით“.

ქ. მურიე სათანადო ყურადღებას სთმობს ქართული თეატრის რეპერტუარსაც. მას შეუმჩნეველი არ დარჩენია მისი თან-  
დათანობითი გამრავალფეროვნება და შევსება. „1881 წლამ-  
დე, — წერს იგი, — ქართული თეატრის რეპერტუარი კომე-  
დიებითა და ვოდევილებით შემოიფარგლებოდა. მესხიშვილმა  
მოიტანა დრამა: კოტე ყიფიანზე კი ამბობს, რომ ქართველ  
მაყურებელს პირველად ჩან გააცნო კლასიკური პიესებიო.  
სხვადასხვა ადგილას იგი მამოთხობს ქართული დასის მიერ  
დადგმულ პიესებს, ქართველ მსახიობთა მიერ განსახიერებულ  
ცალკეულ როლებს — კარგად ცნობილს ვეროპოლი მკითხვე-  
ლისთვის. ეს ქართული დასის შემოქმედების ფართო დიაპა-  
ზონზე მეტყველებს. არ ივიწყებს არც ადგილობრივ ავტორებს-  
სა და მათ ნაწარმოებებს.

საკანგებოდ საუბრობს დავით ერისთავის მიერ ფრანგუ-  
ლიდან გადმოკეთებული „სამშობლოს“ შესახებ, რომლის პრე-  
მირაა, როგორც ცნობილია, ეროვნულ დღესასწაულად იქცა.  
ქ. მურიე ფრანგ მკითხველს ატყობინებს, რომ ამით დიკუო  
მესხიშვილის ტრიუმფი, რომ ლადო ამ პიესისათვის თვით  
ავტორმა — დ. ერისთავმა აღმოაჩინა. „მისი (ლადო მესხი-  
შვილის — ლ. ბ.) წარმატება „სამშობლოში“ განუზომელი  
იყო; პირდაპირ ატირა მაყურებელი, რომელსაც მისთვის არ  
დაუშურებია აპლოდისმენტი და ქება-დიდება; — წერს იგი.  
ქ. მურიე ბეჭდავს ორ ფოტოალბუმსაც — სცენებს „სამ-  
შობლოდან“. ერთზე გამოსახულია ცნობილი ფიციის სცენა  
ქართულ დროშასთან, „რომელიც იშვიათ წამად უნდა ჩაითვა-  
ლოს ქართველთა ცხოვრებაში“ (ეკ. გაბაშვილი), როგორც ვი-  
ციო, სპექტაკლში ამ დროშის გამოტანას მოჰყვა კატკოვის  
თახებდური გამოხზობა, რასაც საკადრისი პასუხი გასცა ილია  
ჭავჭავაძემ.

საყურადღებოა, რომ ქართველი მსახიობები ქ. მურიეს  
ინტერესებს არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც. მკი-  
თხველს იგი აცნობს მათი ბიოგრაფიის საყურადღებო მომენ-  
ტებს, საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ზოგიერთ მხარეს.

ქ. მურიეს ეს წერილები ფრანგი და ქართველი ხალხების  
კულტურული ურთიერთობის უღვაწოდ საინტერესო ფურცლია.  
მათი საშუალებით უცხოელ მკითხველს შეეძლო საკმაოდ ნა-  
თვლი წარმოდგენა შეეძენა ქართულ თეატრალურ ხელოვნე-  
ბაზე, ქართველ მსახიობებზე.



სოფრომ მგალობლიშვილს თავისი სასცენო  
მოღვაწეობის მანძილზე მრავალი საინტერესო  
სახე შეუქმნია. განსაკუთრებული წარმატებით იგი  
გულგნულადაა როლებს ასრულებდა ილია ჭავჭავაძის,  
აკაკი წერეთლის, ზურაბ ანტონოვის, რაფიელ  
ერისთავის, ალექსანდრე სუმათიაშვილი-იუვიანის,  
ავსტუნტი ცაგარის, ვაბრიელ სუნდუანიანის და  
სხვათა პიესებში. ცალკე აღნიშნულია ილია გლა-  
ხა ჭრიაშვილის სახე ილია ჭავჭავაძის პიესაში  
„გლებითა განთავისუფლების პირველი დროების  
სცენებში“, რომელსაც შემოკლებით „გლახა ჭრია-  
შვილსაც“ უწოდებენ.

ილიას აღნიშნული ნაწარმოები პირველად  
წარმოდგენილ იქნა თბილისში 1970 წელს ქარ-  
თული დრამატული დასის მიერ, შემდეგ კი გორის  
სცენისმოყვარეთა მიერ. გლახა ჭრიაშვილის რო-  
ლი შეუსრულებიათ: კოტე ყიფიანს, ვიქტორ  
გამყორელიძეს, მწერალ კირილე ლორთქიფანიძეს  
და სხვებს. აზნაურის ქვირცხ ბრწყინვალე ანა-  
სიერებდა ნატო გაბუნია, ცოტა გვიან კი — ელი-  
საბედ ჩერქეზიშვილი.

ნატო გაბუნია თბილისის მუდმივ დასში გად-  
მოსვლამდე აზნაურის ქვირცხის როლს წარმატებით  
ასრულებდა გორის სცენაზე, სადაც მას გლახა  
ჭრიაშვილის როლში პარტნიორობას უწყვედა  
სოფრომ მგალობლიშვილი.

ს. მგალობლიშვილი გლახა ჭრიაშვილის როლ-  
ში გამოირჩეოდა სისადავით, ზომიერით და დამა-  
ჯერებელი შესრულებით.

გაზეთ „დროების“ რეკვენენტი წერდა: „და-  
მამშვენებელი პირი იყო ბატ. სოფრომ მგალობ-  
ლიშვილი გლახა ჭრიაშვილის როლში. არა ერთ-  
თი პირი გვინახავს პარკვედ ამსრულებელი ამ  
როლისა, მაგრამ ბატონ მგალობლიშვილის ვერ  
ერთი მათგანი ვერ შეედრება, მიხვრა-მიხვრა  
ვილო, გამოთქმა სიტყვებისა, მიმოკა — ყველა-  
გვარი ნამდვილი გულხური აქვს ბატონ მგალობ-  
ლიშვილს. ამასთან იგი სრულიად არ ცდილობს  
თავი მოაწონოს პუბლიკას, ტაშის-კვრა გამოიწვი-  
ოს და კიდევ ამიტომ უნებლიეთ ეწევა ერთსაც და  
მეორესაც. ამასთან ბატონ მგალობლიშვილს კარ-  
გად შეუძნია ნამდვილი აქტიურობის ტაქტი და  
ზომა. ვერც ერთ ადგილას ვერ შეამჩნევთ გადატარ-  
ებებს, დამტუტებას“.

1884 წელს ს. მგალობლიშვილმა ა. ცაგარლის  
„ჩანუმაში“ შესასრულა ტიმოთეს ეპიხოლოური რო-  
ლი. პიესაში ტიმოთეს როლი იმდენად პატარა  
და უმნიშვნელოა, რომ დღევანდელ სპექტაკლებში  
რეჟისორების მიერ სრულიად იგნორირებულია  
და ამით პიესას არავითარი ჩრდილი არ ადგება.  
ტიმოთე თავად ვანო ფანტაშვილის მოსამსახურე  
გულგნულია. პიესა ტიმოთეს მონოლოგით იწყება.  
იგი ერთგვარ სიხვედრით წინ უძღვის მას და  
გარკვეული ფუნქციაც აკისრია, მაყურებელი ტი-  
მოთეს მონოლოგით ერკვეოდა სცენაზე მოსალოდ-  
ნელი მოვლენების ვითარებაში.

„სანუმას“ ვრცელი რეცენზია უძღვნა ნიკოლო



მორნა გაზეთ „დროებაში“. რეცენზენტი მიწასთან ასწორებს პიესას: „ხანუმა“ არის ყოვლად სუსტი ნაწარმოები, რომელიც ამდებლეს თვით ახალგაზრდა ავტორის უეჭველ ნიჭიერებასაც, სცენასაც და იმ საზოგადოებასაც, რომლის წინაშეც თამაშობენ ამ პიესას“<sup>2</sup> — წერდა იგი.

სამაგიეროდ, ნ. ლომოური სრულიად საპირისპირო შეხედულებებისა „მოთამაშეთა ავ-კარგიანობის შესახებ“. მისი თქმით, ყველა მონაწილეს სინდისიერად უმუშავია, იგრძნობა პასუხისმგებლობა თავისი მოვალეობისადმი. რეცენზენტი განსაკუთრებით აღფრთოვანებულია ს. გეოლოგიური მთავარი სიმართლით, გულწრფელობითა და უშუალოდ შესრულებული ტიმოთეს როლით. „ბევრგან და ბევრი მინახავს გლეხის როლის მოთამაშე, მაგრამ გეოლოგიური სფეროდებათაც არ გამოდგებიან საუკეთესო მათგანი. ყოველი სიტყვა, ყოველი მოძრაობა სახისა, ხმა, სიარული, მცირედენი ხელის განძრევა, ფეხის გადადგმა, მზიარულება თუ დაღონება — ყველა ეს მხოლოდ ნამდვილ ჩვენებურ „ტეტიას“ შეუძლიან განიმეორონ იმნაირად, როგორც მათი გამოსატყა შეიძლოა ს. გეოლოგიური. ამგვარი სისრულე თამაშობისა, რასაკვირველია, მარტო ნიჭიერების შედეგი არ არის. საჭიროა აქ საფუძვლიანი ცოდნა იმ ტიპისა, რომელსაც არდგენს მოთამაშე. „დედა მაია“ დამწერის ეს ცოდნა რასაკვირველია, არ აკლდება... ამის გამო თამაშობის დროს ს. გეოლოგიური მზაბაჟი კი არ იყო გლეხისა, არამედ თვით განხორციელებული გლეხის სული და გული. გლეხის ტანჯვა და ბედნიერება“.

ნ. ლომოური გულისტკივილს გამოთქვამს იმის გამო, რომ ხელთ არა აქვთ ისეთი პიესა, რომელშიც გლეხკაცის დაჩაგრული ბედი, მისი მრავალგვარი ტანჯვა-მწუხარება, მისი მიწასთან გასწორება იქნება ცოცხლად გამოხატული. „მე დარწმუნებული ვარ, რომ ს. გეოლოგიური თავისი თამაშობით არა ერთს ბატონს ჩააყრიდა სულსა და გულში შიგ შუა გენიდან გამოტანილ ნაღვერ-

დალს!.. არა ერთი ადამიანის დაკეტილი გული გაეღებოდა გლეხის შებრალებას, მისდამი მგობრობას და ძმურ სიყვარულს“ — წერდა იგი.

ს. გეოლოგიურის ტიმოთეს მონოლოგი საღამოებისა და სადივერტისმენტო პროგრამაშიც ჰქონია შეტანილი. მის ტიმოთეს მოუხიბლავს პიესის ავტორიც. იგი თურმე სოფრომს ცხოვრებაში ნამდვილი სახელის ნაცვლად ტიმოთეს ეძახდა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ს. გეოლოგიური მონოლოგის გახსენება ავტ. ცაგარლის სიცოცხლის უკანასკნელი წუთების შესახებ: „ერთ დილას შემატყობინეს ასიკო ძლიერ ავად არისო. ავტალის ქუჩაზე იდგა, ჩემზე ძალიან მახლობლად. მაშინვე წავედი ჩემი სახლობით. ძლიერ ვამა, თავისებური ხუმრობა დაიწყო: — ოო, ჩემს ტიმოთეს ვახლავარ! — ტიმოთეს მეძახდა, იმის ტიმოთეს ვამაშობდი ხოლმე პროვინციაში და ბევრჯერ ისეც მითქვამს ნადიმსე და ძალიან მოსწონდა“<sup>3</sup>. ს. გეოლოგიურის წარმატებამ ტიმოთეს როლში სტიმული მისცა მთელს სპექტაკლს, მან წინა პლანზე წამოსწია დაჩაგრული ემა-გლეხის მდგომარეობა, რითაც გაზარდა ავტ. ცაგარლის კომედიის სოციალური მნიშვნელობის არსი.

ს. გეოლოგიური მთავარი შესრულებული გლეხის როლებიდან აღსანიშნავია თევდორე ბურბუშელაშვილი რაფ. ერისთავის კომედიაში „ადვოკატები“. ეს როლიც ეპიზოდურია. თევდორე მხოლოდ ერთხელ, პირველ მოქმედებაში გამოჩნდება. ს. გეოლოგიური თევდორე იყო უაღრესად პატისანი, ალალი კაცი. იგი მართლაც მოგაგონებდათ ქართველ ბერიკაცს, რომელიც სოფლიდან სამართლის საძიებლად ჩამოსულა ქალაქში, ვინაიდან მისი ოჯახის ერთადერთი საარსებო საშუალება — მიწის ნაკვეთი ძალმომრეობით მიიკაკურთხა ხარბმა და დაუნდობელმა ბოზოლამ.

ს. გეოლოგიური ძალზე საინტერესოდ ატარებდა სასამართლოს სცენას. წელში მოხრილი და გასაცოდავებული თევდორე-გეოლოგიური ემუდარება ადვოკატს საჩივრის არზის შედგენას.



ადგოკატი მამასხვალად უფავდა თავის სამუშაოს. რამდენს არ ეუბდარა თვედორე ცოტა მაინც ჩამოეკლო, ამოდ. რაკი მეტი ვსა არ ჰქონდა, დათანხმდა. თვედორე ჩაიყოფდა შარვლის ჯიბეში ხელს, დაიწყებდა გაუთავებულ ფაფურს, ბოლოს ამოეღებდა რაღაც მოზრდილი ძინძებისაგან შერკულ უშველებელ გორგალს და ხელების კანკალ-ცახცახით იწყებდა მის გახსნას. როგორც იყო გახსნიდა და მიეტემა წვითა და დაკვირვებით მოგროვილ უკანასკნელ გრომებს, ოღონდ როგორმე სიმართლისათვის მიეღწია. ეს იყო ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული პატარა ეპიზოდი, რომელსაც ისეთი დრამა განცდილი და შთამბეჭდავად ხატავდა ს. მაგლობლიშვილი, რომ საზოგადოების მოწონებას იმსახურებდა. გახეილი „ივერია“ აღნიშნავდა: „დიდათ ასამაიონა დამსწრენი სოფრომ მგალობლიშვილმა, რომელმაც აღასრულა გლეხი თვედორეს როლი და ისე რიკინად ითამაშა, რომ მდებით ხალხს თვალწინ წარმოუდგა მუხმუხელა ვაჭრებისაგან და უსინდისო „ადგოკატებისაგან“ დატარული თავისი მიომე“.<sup>4</sup>

ს. მაგლობლიშვილი თბილისში მიიწვიეს ქართული დრამატული დახის ამავე სპექტაკლში თვედორეს როლის შესასრულებლად. ერთ-ერთი სპექტაკლის შესახებ ვას. „ივერია“ წერდა: „გარდა ტრუილელი არტისტებისა კარგად აღასრულეს თავიანთი როლები ზოგიერთ პრივიციელებმა და მეტადრე სოფრომ მგალობლიშვილმა. საზოგადოება კმაყოფილი დარჩა და ბლომდაც დაესწრო“.<sup>5</sup>

ს. მაგლობლიშვილი კარგად იცნობდა გლეხის ცხოვრებას, მის ბუნებას, ფსიქოლოგიას, რაც მას აქტიურულ ნიჭთან ერთად დიდად ესმარებოდა გლეხის როლის გახსნასა და დამუშავებაში. ამიტომაც იყო, რომ გლეხის ეპიზოდურ სახეებს ისეთი მხატვრული სრულყოფითა და დამაჯერებლად ანახებებდა, რომ მთავარ როლებს უტოლებდა. ს. მაგლობლიშვილი მარტო გლეხის როლს როდი თამაშობდა. მაგალითად, 1888 წლის 5 თებერვალს მას მონაწილეობა მიუღია ავტ. ცაგარლის პიესაში „რაც ვინახავს, ვეღარ ნახავს“ და აკაკის ვოდველიში „ბეტიბაჰას“. ამის შესახებ ვას. „ივერიაში“ ვკითხულობთ: „რად კითხვა უნდა, წარმოდგენის დამამუშვენებელი იყო ჩვენი ნიჭიერი სცენისმოყვარული სოფრომ მგალობლიშვილი. მართალია, ის თავის საუკეთესო როლს არ ასრულებდა იმ დღეს, მაგრამ ხომ მოგესხენებათ, რა ცხოველყოფელი მადლია ნამდვილი ნიჭი, რასაც კი მისი წმინდა სხივი მიაღწავა, ყველგან და ყველაფერს თავის ნიშანწყალს ადებს, ამიტომ როგორადაც კომედაში, ისე ვოდველიში სოფრომ მგალობლიშვილი უნაკლოდ თამაშობდა“.<sup>6</sup>

არანაკლებ საინტერესოა ს. მაგლობლიშვილის, როგორც სახალხო სცენების ავტორ-შემსრულებლის მოღვაწეობა. ქართული თეატრის ისტორია იცნობს სხვადასხვა ჟანრის სახალხო სცენებს და

მათ შემსრულებელთა სახელებს. ასე მაგალითად საკუთარ სცენებს ეკუთვნის დრ. ერისთავის მიხედვით შემსრულებელი თვედორე ზონდენ კოტე მესხი, დიდად მესხი, ვასო ბალანჩივაძე და ვალერიან შალიკაშვილი, ქლაქური და ყარაიხოსული სცენებისა — ვასო აბაშიძე, დიდად აწყურელი, ასიკო ცაგარელი, ნიკო გოციონიძე და გ. იორდანაშვილი. გურული სცენების ავტორი-მკითხველები იყვნენ ატატო ბებურიშვილი, ვასო ურუშაძე, ივლიანე ჟივიარაძე და სხვები.

ს. მაგლობლიშვილმა პირველმა შემოიღო და დაამკვიდრა გლეხური (ქართლური) სცენების კითხვა. აკი თვითონაც მოკრძალებით აცხადებს: „საკეხურად არ ჩამომერთმევა, ვიქვამ, რომ ხალხური სცენების კითხვა პირველად მე შევიტანე სცენაზე. ვკითხულობდი ჩემ საკუთარ სცენებს. სცენებში გამოსატოლო იყო ცხადია თუ თვალსაჩინოდ მუშა გლეხის ჭირვარაში, ნაბატონარისაგან, სხვადასხვა მიხედვითაგან, მიყენებული უკეთობა, უსამართლობა, შეწყუბება... ამ სცენებს დიდი გავლენა ჰქონდა სოფლად“.<sup>7</sup>

ს. მაგლობლიშვილი გლეხის როლში ისე გარდაისახებოდა ხოლმე, რომ ახლობლებსაც კი უჭირდათ მისი ცნობა. ქარელში ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს თურმე, გლეხის ტანისამოსში გამოწყობილი ს. მაგლობლიშვილი კულისებს უკან იდგა. შემოსულა თავადი ივანე ციციშვილი და შეუტყუა — შენ აქ რა გინდა, ვინ დაგაყენაო. — სოფრომ გლეხურ კილოზე უახსუბნია: — მაკინე ამირეჯიბის კაცი გახლავარ, იმან დამაყენაო.

მაკინე ამირეჯიბი იმ საღამოს წარმოდგენის გამგებელი იყო, ხოლო როცა ივანე ციციშვილის გაუგავა, რომ ეს ს. მაგლობლიშვილი იყო, შეწყუბებულა და მოუბოდიშებია.

ს. მაგლობლიშვილი ქართლის სხვადასხვა სოფელში აწყობდა უფასო საღამო-წარმოდგენებს, რომლებსაც წინ უძღოდა ლექცია-საუბრები ბატონყმური გადმონათმებისა და ცრუმორწმუნეების შესახებ. მისი სურვილი იყო ამ ღონისძიებებში გლეხობაში მწავგრძელთა მიმართ ზოხილასა და სიძულვილის გაღრმავება. ს. მაგლობლიშვილის სასცენო მოღვაწეობას ძირითადად საქველმოქმედო მიზანი ედო საფუძვლად. მას არაერთხელ მიუღია მონაწილეობა ფოთის, ბათუმის, ახალსენაკის, გორის, სურამის, წინამძღვრანთ კარის სკოლების, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა და რუსეთში მყოფი ქართული სტუდენტების სასარგებლოდ გამოართული საღამოებისა და წარმოდგენებში.

ს. მაგლობლიშვილს ხშირად იწვევდნენ თბილისში გლეხთა ცხოვრებიდან აღებული სცენების წასაკითხად. 1897 წლიდან კი, როცა საცხოვრებლად აქ გადმოვიდა, აქტიურად ჩაება თეატრალურ საქმიანობაში. მარამ დემურია იგი ავჭალის სემინა აუდიტორიაში მიიწვია. პიესაში ხშირად ვხვდებით განცხადებებსა და ანონსებს სოფრომ მგალობლიშვილის მონაწილეობის შესახებ.

სხვ კონცერტებში. იგი გამოსულა ქუთისისშილია ჭაჭავაძის სხვისის პატრიაცემად გამართულ სა-  
ლამოზეც.<sup>8</sup>

ს. მგალობლიშვილის სხვადასხვა სცენის წა-  
საკითხად ბათუმშიც იწვევდნენ. ინტერესს მოკ-  
ლებული არ უნდა იყოს მის პირად არქივში და-  
ცული მიწვევის ბარათების გაცნობა მით უფრო,  
რომ ისინი დღემდე გამოუქვეყნებელ დოკუმენ-  
ტებს წარმოადგენენ. წერილობით პუბლიკაცია  
მოგვყავს შემოკლებული სახით:

მზან მფრამისპან, 1910 წლში, 1 დამმამბრნი.

ბატონო სოფრომ,

14 იანვარს 1911 წელს გვექნება ბათუმში სა-  
ლამო წმ. ნინოს დღე. საღამო ჩვეულებრივია.  
გეინდა საინტერესოდ გავმართოთ: მოწვევას უპი-  
რებენ კოტე მესხს და ვაჟა ფშაველას. გამოითქვა  
სურვილი, რომ თქვენც მივიღოთ მონაწილეობა.  
თქვენ წაიკითხათ სცენებს გლუხთა ცხოვრებიდან.  
იმედია ჩვენ თხოვნას შესასრულებთ და გამოისე-  
ინრნებთ შავი ზღვის პირის ქალაქისაკენ.<sup>9</sup>

მზან მმსხსპან, (1913 წ.)

სოფრომ,

შენ ხომ იცი 14 იანვარს ყოველი წლით აქ  
ვმართავთ „ქართულ საღამოს“, რომლის შემოსა-  
ვალი ამ სკოლის სასარგებლოდ მიდის... რაღა  
ლაპარაკი უნდა, ყოველ ღონისძიებას ვხმარობთ,  
რომ „საღამო“ ყოველი მხრით მშვენიერი და შე-  
სანიშნავი გამოვიდეს. ვინც საუკეთესო გაგაჩა-  
ნია — ლიტერატორი, მომღერალი ქალი ან ვაჟი,  
არტიტი თუ სხვა ვინმე, ვპატრეკებთ ყოველთვის  
და ესლაც ასე გვიხდა. სხვათა შორის პროგრამაში  
მოსხენებული გვაქვს ხალხის (ჩვენი) ცხოვრე-  
ბიდან „სცენების“ კითხვა. კომიტეტის სდღმაზე,  
რომელზედაც სხვები, გარეშე პირიც დაგვესწრ-  
ნენ, ერთმა ვინც იყო გაგახარა და გვითხრა, რომ  
სოფრომისთანა სცენების მთქმელი ხალხის ცხოვ-  
რებიდან (ქართული გლეხისო), ძნელად სხვა  
ვინმე მოიპოვებო. რაღა ლაპარაკი უნდა, კომი-  
ტეტმაც ერთი ხმით გადაწყვიტა და დამავალა მე,  
რათა მოვმართოთ თხოვნით გავგაბედნიერო და  
დაგვესწრო ამ საღამოზეც, ამ მხრით დასახმარებ-  
ლად და საღამო პროგრამის შესასრულებლად.

დამიძებული, რომ უარს არ გვეტყვი ამ თხოვ-  
ნაზე. აქედანვე გეხვეწები დაუყოვნებლივ მაინობო  
თუ რომელ სცენას წაიკითხავ, ან რა დროს გამო-  
ვაგხადოთ პროგრამაში, რომლის გამოშვებასაც  
ძალიან ვუქჰარით!<sup>10</sup>

საუკრადლებთა, რომ გაზ. „თემის“<sup>11</sup> ცნობით  
მას მონაწილეობა მიუღია 1911 წელს კვ. გაბა-  
შვილის საიუბილეო საღამოში და დიდი მხატვ-  
რული ოსტატობით წაუკითხავს იუბილარის მო-  
თხოვბები „მეურმის ფიქრები“ და „ლევინა გა-  
დაიჩხვა“.

1908 წელს „საქართველო“<sup>12</sup> წერდა: „სოფ-  
რომ მგალობლიშვილი მონაწილეობას იღებდა  
და იღებს ყველა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში

და ეროვნულ-კულტურულ დაწესებულებებში. იგი  
სარის პატიოსანი, დაუსრული და დაუღალავე ქვეყნის  
შაკი, ყველასათვის საყვარელი და ახლობელი/დღე  
მინაი. იგი საუცხოოდ კითხულობს გლეხურ სცე-  
ნებს. იშვიათად იმართება ჩვენში რომელიმე  
საქველმოქმედო საღამო, რომ მან მონაწილეობა  
არ მიიღოს“.

საქართველოს სახალხო პოეტის, აკადემიკოს  
იოსებ გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში მო-  
ვიკვლიეთ ოთხი პროგრამა (სამი 1911 წლით,  
ხლო ერთი 1916 წლით დათარიღებული), რომ-  
ლებშიაც იმ დროის საუკეთესო მოღვაწეთა შო-  
რის დასახელებულია ს. მგალობლიშვილი, რო-  
გორც გლეხური სცენების და ბელეტრისტიული ნა-  
წარმოებების მკითხველი-შემსრულებელი.

ს. მგალობლიშვილის სახსენი მოღვაწეობის შე-  
სახებ საინტერესო მოგონებები დაგვტოვებს აგ-  
რეთვე მისმა თანამედროვე საზოგადო მოღვაწე-  
ებმა: ია კარგარეთლიმა, ალ. გარსევანიშვილიმა,  
რ. ხომლელმა, შ. დავითაშვილმა და სხვებმა.

1922 წელს ვალერიან გუნია წერდა: „ლიტე-  
რატურაზე არანაკლები ღვაწლი მიუძღვის ს. მგა-  
ლობლიშვილს საზოგადოებრივ ასპარეზზე. მისა  
მეთაურობით გონსა და მის პროფინციებში დაარს-  
და თეატრი და სცენები. 1873 წლიდან 1893  
წლამდე, სანამ ფიოთში გამწესდებოდა სამსახურიც,  
მთელი იგი წლის განმავლობაში სულფორიც  
იყო და სცენარეუსაც, მსახიობიც და რეჟისორიც.  
სოფრომი შეუდარებელი მკითხველია გლეხური  
სცენებისა“.<sup>13</sup>

მე-19 საუკუნის ქართველი მწერლები თავს  
ვალდებულად თვლიდნენ სამსახური გაეწიათ თე-  
ატრისთვის, როგორც მსახიობებსაც. სცენიდან  
ღვექების მხატვრული კითხვის გარდა ისინი სპექ-  
ტაკლებშიც მონაწილეობდნენ. მხატვრობიერ კითხ-  
ვის საწმუალებით ისინი ლიტერატურას უახლოებ-  
დნენ ხალხის ფართო მასებს. სცენიდან მხატვრულ  
კითხვაში თავს იწონებდნენ დიმიტრი ყოფინი,  
ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, დავით ერისთ-  
ვიანი, რაფიელ ერისთავი, გრიგოლ დადიანი, მა-  
ნია გურგელი და სხვები.

#### შანიშნავანი:

<sup>1</sup> „დროება“, 1884 წ., № 178.

<sup>2</sup> „დროება“, 1884 წ., № 112.

<sup>3</sup> „ჩვენი ცხოვრება“, 1913 წ., № 26.

<sup>4</sup> „ივერია“, 1887 წ., № 145.

<sup>5</sup> „ივერია“, 1888 წ., № 171.

<sup>6</sup> „ივერია“, 1888 წ., № 48.

<sup>7</sup> მგალობლიშვილი ს., მოგონებანი, 1938 წ., გვ. 84.

<sup>8</sup> კ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწი-  
ფო ლიტერატურული მუზეუმი, ფ. № 15850.

<sup>9</sup> ლიტერატურული მუზეუმი, ფ. № 15883.

<sup>10</sup> იქამი, ფ. № 13842.

<sup>11</sup> „თემი“, 1911 წ., № 18.

<sup>12</sup> „საქართველო“, 1908 წ., № 4, გვ. 8.

<sup>13</sup> „ლომისი“, 1922 წ., № 9.





ანტიპური საქართველოს მხატვრული საგან-  
ძურა მრავალმხრივაა საყურადღებო. ხელოვნების  
სხვა დარგთა შორის განსაკუთრებით მნიშვნე-  
ლოვანია ვერცხლის მხატვრული დამუშავება,  
რომლის პირველხარისხოვანი ნიმუშები საქარ-  
თველოს მიწა-წყალზე მრავლადაა აღმოჩენილი.  
ამ მასალების მნიშვნელობას ზრდის ის გარემო-  
ებებიც, რომ, ადგილობრივი ხელოვნების ნაწარმო-  
ებებთან ერთად, აქ შექმნასხულია სხვა ქვეყნების  
ხელოვნების ძეგლები. საქართველოს ტერიტორია-  
ზე აღმოჩენილი ვერცხლის ნაწარმთა ზოგიერთი  
ნიმუში სრულიად განსაკუთრებულია თავისი  
მხატვრული ღირსებებითა და ისტორიული მნიშ-  
ნელობით. ამდენად, ამ კოლექციას დიდი ღირე-

ლანგრების იშვიათ ნიმუშს. ამგვარი ვერცხლის  
ნაკეთობანი დასაბამს იღებენ უძველესი ხანის  
რომაული imagines clypeatae-დან, რომელიც  
რომში სახელოვან წინაპართა ხსოვნის უკვდავსა-  
ყოფად შეიქმნა და რომელი პორტრეტული ხე-  
ლოვნების განვითარების ერთ-ერთ ადრეულ და  
მეტად საინტერესო ეტაპს წარმოგიდგენს.  
ვერცხლის პინაკები პორტრეტული გამოსახულე-  
ბებით ცენტრში რომის არსებობის მთელ მანძილ-  
ზე ტორეტიკის მეტად საყურადღებო ნაწარმთა-  
განია. ამგვარი ძვირფასი ლითონისგან დამზადე-  
ბული პლასტიკური პორტრეტები საპატიო საჩუქ-  
რად ითვლებოდა.

საქართველოში პორტრეტულ მედალიონებიანი

# მეჩვენს ავრელიუსის პორტრეტი ბაბინეთიდან

კიტი მაჩაბელი

ბულება აქვს ანტიკური ეპოქის ლითონის პლას-  
ტიკის ზოგადი განვითარების სწორად გაგების-  
თვის. ტორეტიკის ძეგლები საქართველოდან,  
რომელთა შორის ჭეშმარიტი შედევრები გვხვდე-  
ბა, დიდად მნიშვნელოვანია არა მარტო საკუთ-  
რივე ქართული, არამედ ხმელთაშუაზღვისპირეთისა  
და მასლობელი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელო-  
ვნების ისტორიისთვის.

განსაკუთრებული მხატვრულ-ისტორიული ღი-  
რებულებით გამოირჩევა საქართველოში აღმოჩე-  
ნილ ვერცხლის ნაწარმთა ერთი ჯგუფი — ვერცხ-  
ლის პინაკები პორტრეტული მედალიონებით  
ცენტრში. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება პინაკი არმა-  
ზისხვეიდან ანტინიუს რელიეფური პორტრეტით,  
ვერცხლისავე პინაკი იმავე ნეკროპოლიდან მამა-  
კაცის სკულპტურული პორტრეტით და ბაბინეთის  
პინაკი რომის იმპერატორის პორტრეტული მე-  
დალიონით. ამ ჯგუფის ყოველი ძეგლი წარმო-  
ადგენს რომელ სამყაროში უადრესად გავრცე-  
ლებული ე. წ. „ემბლემათა“ პინაკებისა თუ

ვერცხლის პინაკების ჯგუფის აღმოჩენა უადრესად  
მნიშვნელოვანი ფაქტია, რადგან სხვა ქვეყნებში,  
თეთი იტალიის ჩათვლითაც კი, მსგავსი ძეგლები  
ძალზე მცირე რაოდენობით გვხვდება. ეს გარე-  
მობა აძლიერებს ინტერესს იმ ვერცხლის ნაკე-  
თობებისადმი, რომელიც ჩვენი წელთაღივცხვის  
პირველი საკუთრების არა მარტო მხატვრული,  
არამედ რთული პოლიტიკური ცხოვრების მჭევრ-  
მეტყველ საბუთებს წარმოადგენს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს  
ვერცხლის პინაკი ბაბინეთის სარკოფაგიდან. ეს  
არის გვიანანტიკურ ხანაში ფართოდ გავრცელე-  
ბული ტიპის დიდი ზომის გამლილი პინაკი და-  
ბალ ქუსლზე; პინაკის შიდა, კარგად გაპირ-  
ლებულ ვერცხლის ზედაპირზე მკაფიოდ გამოი-  
ყოფა ოქროს მედალიონი-ემბლემა, ჩასმული ნატი-  
ფად პროფილირებულ ჩარჩოში, რომელიც ვერცხ-  
ლის ფურცლის სისქეშია ჩაჭრილი.

მედალიონის გლუვ სიბრტყეზე, დაბალი რელი-  
ეფით გამოკვეთილია მამაკაცის პორტრეტული

ბიუსტი. პინაკის ეს გამოსახულება შკაფოთ ინდივიდუალობით გამოირჩევა: პირხმელი, მოგრძო სახე დამახასიათებელი ნაკვეთებით, თმის ტალღოვანი, ფერწერული მასა; ხშირი წვერის პარალელური ხვეულები, გრძელი, გადმოშვებული უღვაში კიდევ უფრო უსვამს ხაზს სახის დაგრძელებულ ოვალს. ვიწრო, გრძელი ცხვირი პროფილის დამახასიათებელ ხაზს ქმნის, რომელშიც განსაკუთრებული შტრიხი შეაქვს ხშირი უღვაშით დაფარული ზედა ტუნის მოხაზულობას.

შთაგონებული სახე, ასეგურად ჩაცვნილი ლოყებით, აღსავსეა, ერთსა და იმავე დროს, დრამატუზმითა და სიმშვიდით. ნაოჭებით დაღარული შუბლი, მკვეთრად მოხაზული წარბების ქვეშ

ბებში, სამხედრო კარავში ქმნიდა მარკუს ავრელიუსის თავის უცდავ „ფიქრებს“, რომელშიც მას სამარადისოდ გაუთქვა სახელი და ძველი სამყაროს ყველაზე გამოჩენილ მოაზროვნეთა შორის ჩააყენა.<sup>2</sup>

მარკუს ავრელიუსის ბრწყინვალე პორტრეტში ბაგინეთიდან ეპოქის ტიპური ნიშნები იგრძნობა. შესანიშნავად გადმოცემულ პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად, აქ კარგად ჩანს ადამიანის განწყობილება, მისი სასიათი; ხაზგასმულია ღრმა სევდა, განცდა. შექმნილია იმპერატორის — მოაზროვნის დიდად შთამბეჭდავი, დასამასოვრეული სახე.<sup>3</sup>

პორტრეტი უდიდესი ოსტატობითაა შესრულებული.



პინაკი მარკუს ავრელიუსის პორტრეტით ბაგინეთიდან.

ღრმად ჩამუდარი თვალები ააშკარავენს აზრის დაძაბულობას.

დაფნის გვირგვინი და მარჯვენა მხარზე მრგვალი ბალთით დამაგრებული დრამირებული მოსასხამი განსაკუთრებულ დიდებულებას ანიჭებს ამ უღრესად მეტყველ გამოსახულებას, რომლის ყველა დამახასიათებელი ნიშანი მიგვიითოებს რომის იმპერატორ მარკუს ავრელიუსზე (121-180 წწ.), იმპერატორ ანტონინუს პიუსის მემკვიდრეზე, რომელიც თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე (161-180 წწ.) სათავეში ედგა რომის იმპერიას. ეს იყო იმპერატორი-ფილოსოფოსი, სტიოციკური ფილოსოფიის ბრწყინვალე წარმომადგენელი. გაუთავებელი საომარი ოპერაციების დროს, ბრძოლის ველზეც არ ივიწყებდა იგი თავის ქვეშაირტ მოწოდებას და ბრძოლებს შორის მცირე შესვენებების დროს, სათმარ ბანაკში მუშაობდა თავის ფილოსოფიურ ნაშრომზე. არადაღიანურ პირო-

ბული. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა რელიეფის ზედაპირის დამუშავებას. თმის, წვერულუგავის ტალღოვანი მქრქალი ზედაპირი სახის გლუვ ზედაპირთან და ბრტყელ ფონთან დამახასიათებელ კონტრასტს ქმნის. რელიეფის შესრულების მანერა სავსებით კონკრეტულ მხატვრულ ეპოქაზე მიგვიითოებს.

სახის რბილი მოდელირება ხელს უწყობს სევდიანი, ფიქრით აღსავსე განწყობილების შექმნას. სახის ძერწვა შუქჩრდილის ხაზგასმული გამოყენებით ტიპურია II საუკუნის მეორე ნახევრის პლასტიკისთვის. ამავე ხანის მხატვრულ ხერხებს განეკუთვნება თვალის თავისებური გამოსახვა, რქოვანი გარსის გრაფიკული წრეზაზით შემოხაზვა, თვალის გუგისა და ქუთუთოს პლასტიკური გადმოცემა.

ჩვენამდე მოღწეული მარკუს ავრელიუსის პორტრეტები, შესანიშნავად დამუშავებული მდი-

დარი პლასტიკური მასალის გამოყენება საშუალებას გვაძლევს დიდი სიზუსტით განვაზღვროთ ბაგინეთის ვერცხლის პინაკის პორტრეტი.

საგულისხმოა, რომ მარკუს ავრელიუსის ყველა პორტრეტში შკაფოდ ჩანს ასაკობრივი მომენტები, რაც ამ პორტრეტების ზუსტი დათარიღების მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს, ამასთანავე, იმპერატორის პორტრეტები თითქმის სავსებით მოკლებულია იდეალისტიკის, გამოირჩევა დიდი სიმართლით და, ჩანს, ძალზე ახლოსა ორიგინალთან.

დროის საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე (ჭაბუკობის დროის პორტრეტებიდან მოყოლებული—გარდაცვალების შემდეგ შესრულებულ გამოსახულებებამდე), II საუკუნის 40-ანი წლებიდან — საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლებით დამთავრებული, მარკუს ავრელიუსის უამრავი პორტრეტი შეიქმნა. მათში იმპერატორის ცხოვრების ყველა ეტაპია ასახული. მარმარილოს ქანდაკებები, რელიეფები, მოხატვის პორტრეტების სერია იძლევა უმდიდრეს იკონოგრაფიულ მასალას, რომელსაც გვერდს ვერ აუღლის რომელიმე პორტრეტის შემსწავლელი ვერცერთი სპეციალისტი.<sup>1</sup>

მარკუს ავრელიუსის პორტრეტი ბაგინეთიდან, მთელი რიგი იკონოგრაფიული ნიმუშების მიხედვით, უთუოდ, იმპერატორის მმართველობის მეორე ნახევარს განეკუთვნება. ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანია შუბლის ზემოთ თმების დამუშავების ხასიათი. თუ იმპერატორის ადრეულ პორტრეტებზე ხშირ მასად ჩამოყრილი თმა ჩრდილავდა შუბლს (იხ. მარკუს ავრელიუსის პორტრეტები — დრეზდენში (ქანდაკების კოლექცია — 386), რომში (თერმების მუზეუმი — 726), პარიზში (ლუვრი — 1166), II საუკუნის 70-ანი წლების შუახანებიდან უკვე იცვლება თმის ვარცხნილობა

იმპერატორის პორტრეტებში — თმა ზემოთაა ავარცხნილი და აჩენს ნაოჭებით დაღარულ მაღალ შუბლს (იხ. პორტრეტული ბიუსტი რომში (კაპიტოლიუმის მუზეუმი — 38), კოლოსალური თავი პარიზში (ლუვრი — 1179), რელიეფები რომში (პალაციო კონსერვატორი). სწორედ ამ დროიდან ძლიერდება სვედისა და მჭმუნვარების გამომეტყველება იმპერატორის პორტრეტებზე, უფრო ღრმა ხდება ნაოჭები. იცვლება წვერის დამუშავებაც: მიკლენ ხშირი წვერი თანდათან ვრცელდება, გამოიყოფა ვერტიკალური კულულები, რომელთა თავისუფლად ეშვება და ხაზს უსვამს სახის თავისებურ მოგრძო ოვალს.

ამგვარად, ყველა იკონოგრაფიული დეტალი იმაზე მიუთითებს, რომ მარკუს ავრელიუსის პორტრეტი ბაგინეთის პინაკში 70-იანი წლების შუახანებს უნდა მიეკუთვნებოდეს. პორტრეტის თარიღის დაზუსტებისთვის საგულისხმო მასალას იძლევა რელიეფების კვლევი სატრიუმფო თალიდან პალაციო კონსერვატორიში, რომლებშიც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ასაკის ნიშნები და რომენიც, იდეალისტური ხასიათის პორტრეტებისგან განსხვავებით (მაგალითად, ლუვრი — 1179), გარკვევით მიეკუთვნება ექსპრესიული სტილის ნამუშევრებს.

პორტრეტი ბაგინეთიდან იმ პორტრეტთა შორის უნდა განვიხილოთ, რომელნიც შექმნილია დროის ზუსტად განსაზღვრულ შუალედში, ათწლეულში — მარკუს ავრელიუსის ცხენოსანი მონუმენტის შექმნასა (164-166 წწ.) და სატრიუმფო თალის აღმართვას შორის (სატრიუმფო თალი აღმართა გერმანელებსა და სარმატებზე გამარჯვების ნიშნად 176 წელს).

მარკუს ავრელიუსის პორტრეტები: ლუვრი — 1161, ლუვრი — 1166, რომი — ბრინჯაოს მონუმენტის დეტალი, დრეზდენი—386.





პორტრეტი ბაგინეთის პინაკში თავისი დამახასიათებელი ნიშნებით ახლოს დგას ბრინჯაოს მონუმენტის პორტრეტთან. მხოლოდ შუბლს ზემოთ თმის გადავარცხნის თავისებური მანერა და ასაკობრივი ნიშნების გაძლიერება მიგვიანიშნებს უფრო გვიანდელ თარიღზე.

სატრეფო თაღის უაღრესად გამომსახველი პორტრეტები უფლებას გვაძლევს ჩვენი ვერცხლის პორტრეტი ამ თაღზე უფრო ადრეულად მივიჩინოთ, რადგან მასში ვერ კიდეც არ ჩანს ხანდაზმულობის ასკარა ნიშნები, რომელნიც ასე მკაფიოა თაღის რელიეფებში.

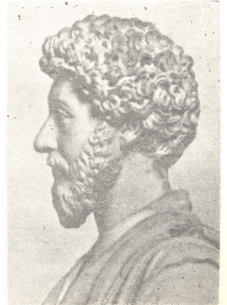
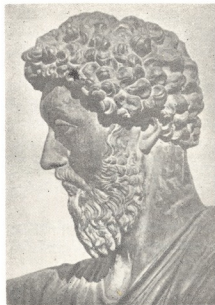
მონეტების პორტრეტებთან შედარება კიდეც უფრო აზუსტებს მარკუს ავრელიუსის ვერცხლის პორტრეტის შექმნის თარიღს. ბაგინეთის პორტრეტი ყველაზე უფრო უახლოვდება II საუკუნის 70-იან წლებში მოჭრილი მონეტების გამოსახულებებს.

ბაგინეთის ვერცხლის პორტრეტი მნიშვნელოვანი შენაძენია მარკუს ავრელიუსის პორტრეტების მდიდარ რეპერტუარში. იმპერატორის დღემდე შემორჩენილ პორტრეტთა შორის ეს პორტრეტი გამონაკლის წარმოადგენს, რამდენადაც ერთადერთია ვერცხლის პინაკის ემბლემაზე შესრულებული. აღსანიშნავია, რომ ძვირფასი ლითონებისგან შექმნილი, პინაკების მედალიონებში მოთავსებული იმპერატორთა პორტრეტები, რომის იმპერიის ოქრომჭედლობის მეტად გავრცელებულ პროდუქციას წარმოადგენენ, და მათზე დიდი მოთხოვნილება იყო მთელ ანტიკურ სამყაროში. იმპერატორები და რომაელი წარჩინებულნი კეთილგანწყობისა და მეგობრობის ნიშნად აგზავნიდნენ მეზობელი ქვეყნების მმართველებთან პორტრეტული მედალიონებით შექმულ ვერცხლის პინაკებს.



პორტრეტული მედალიონი, ბაგინეთის პინაკიდან.

ძვირფასი ლითონებისგან დამზადებული ან პორტრეტების პოპულარობაზე მოგვიხიბობენ რომელიმე ავტორები — ტაციტუსი, პლინიუსი, მარციალი, პეტრონიუსი. იმპერატორების პორტრეტებიანი ვერცხლის პინაკებით რომი ამარაგებდა თავის პროვინციებს, რათა დაეკმაყოფილებინა მათი მოთხოვნილება მმართველთა პორტრეტებზე. ვერცხლის პინაკი მარკუს ავრელიუსის პორტრეტით ბაგინეთიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობის ძეგლია, რადგან რომაელ იმპერატორთა ცნობილ პორტრეტებს შორის მხოლოდ რამდენიმე



სკულპტურული პორტრეტია შესრულებული ძვირფასი ლითონებისგან: იმპერატორ ტრაიანუს პორტრეტი ანკარაში, მარკუს ავრელიუსისა — ავენეში, ლუციუს ვერუსისა — მარნეოში. იმპერატორთა პორტრეტები ვერცხლის ფიალებში, საქართველოს ნიმუშებს გარდა, ჩვენთვის ცნობილი არ არის.

ბაგინეთის პინაკი მიეკუთვნება ვერცხლის ნაწარმის იმავე ჯგუფს, რომელშიც შედის არმაზისხევური ფიალები პორტრეტული მედალიონებით, ოღონდ ბაგინეთის პინაკი უფრო მაღალი რანგისაა. სადა ოქროს ფონი, რომელზეც მკაფიო სილუეტით გამოიყოფა იმპერატორის სახე. ხაზს უსვამს ამ პინაკის განსაკუთრებულ ღირსებას. პორტრეტის შესრულებაც უაღრესად მაღალი ხარისხით გამოირჩევა. როგორც ჩანს, ეს პინაკი დედაქალაქურ-რომაული სასულსნოს ნაწარმი და პორტრეტი, რომელიც რსზშია მოთავსებული, შესრულებულია იმპერატორის პორტრეტების რომელიმე საუკეთესო ნიმუშიდან.<sup>5</sup> კომპოზიციის ხასიათით, დაბალი რელიეფის გადმოცემის მანერით ბაგინეთის პორტრეტი თითქმის კანონიზირებულ სამონეტო გამოსახულებებს უფრო უახლოვდება, მაგრამ ამ უკანასკნელთა ერთგვარად ცივი, გაიდვალებული ტიპისგან მას განასხვავებს განსაკუთრებული გამომსახველობა და მთავრდება, რაც უკვე აღაშტოვებდა მაღალი მხატვრული ღირსების სკულპტურული ნიმუშიდან, სადაც ზუსტ პორტრეტულობას თან უნდა ზღობოდა ადამიანის გრძობებსა და ხასიათში

ღრმად ჩაწვდომს. გამორიცხული არ არის, რომ მარკუს ავრელიუსის ვერცხლის პორტრეტის ნიმუშად აედთ მისი თორისანი გამოსახულების სამეფო მოსახხაბით, მსგავსი ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მისი პორტრეტისა კაპიტოლიუმის მუზეუმიდან (№ 38), რომელიც ხშირად მეორდება იმპერატორის მრავალრიცხოვან გამოსახულებებში.

რომის იმპერიის კარის ხელოვნების უნიკალური ნიმუში, აღმოჩენილი ძველი იბერიის სამეფო ოჯახის წევრის სამარხში, თავისებური დასტურია იმისა, რომ ტრაიანუსა და ადრიანუს შემდეგაც გრძელდება რომის განსაკუთრებული დამოკიდებულება იბერიასთან, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნეში ამიერ-კავკასიის რთულ პოლიტიკურ სიტუაციაში მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდა. ამ პერიოდში რომისა და იბერიის ურთიერთობათა შესახებ, ისტორიული ცნობების სიმცირის გამო, ეს ძველი ბეგრის მთქმელი უნდა იყოს.

მთავარი კი მაინც ის არის, რომ იმპერატორ მარკუს ავრელიუსის პორტრეტთა მდიდარ და მრავალფეროვან კოლექციას — მის პორტრეტებს მარმარილოს, ბრინჯაოსა და ოქროსგან — შეემატა ერთი სრულიად განსაკუთრებული ნიმუში — პორტრეტ-ემბლემა ვერცხლის პინაკში ბაგინეთიდან, რომელშიც უკვდავყოფილია ამ უაღრესად საინტერესო ისტორიული პიროვნების თავისებური სახე.

**შენიშვნები:**

1 პინაკის დამატარი 20 სმ., ცენტრალური მედალიონის დამატარი — 6,6 სმ.  
 2 მარკუს ავრელიუსის მმართველობის ხანა ტრადიციულად ჯერ კიდევ მიჩნეულია იმპერიის ძლიერების ხანად. იმპერატორ კონსტანტინუსადმი (303-337 წწ.) მიმართულ პანეგირიკებში, ჩვეულებრივებში, მის მმართველობას აღიარებენ ტრაიანუს, ადრიანუსა და ანტონინო მეფობის ხანას, რომელიც იმპერიის აყვავების ეპოქად იყო მიჩნეული და რომელიც მონეტებზე felicia tempora-ღ აის მოხსენიებული სინაფდეულში კი, მარკუს ავრელიუსის მმართველობის დროს უკვე ჩნდება იმპერიის კრიზისის პირველი ნიშნები. ბარბაროსთა შემოსევები, უსასრულო ომები, ეპიდემიები (რისი მსხვერპლიც გახდა თვით იმპერატორი), ეკონომიური კრიზისი — ყველაფრის აღსასრულის მოახლოების მოსაწყვედად. ქვეყნის ამგვარი მდგომარეობა აისახა როგორც ხელოვნებაში, ისე ამ ეპოქის ფილოსოფიურ მოთვლემდეველობაში.  
 3 სკევილერ ლიტერატურაში არსებობდა ამ პორტრეტს სხვაგვარი იდენტიფიკაცია, იგი რატომღაც მიჩნეული იყო იმპერატორ სებასტიუს სვერის პორტრეტად.  
 4 მარკუს ავრელიუსის პორტრეტული გამოსახულებანი ამოწურავდალა გამოცვლული მკან ვეგნერის

ფუნდამენტურ შრომაში რომელ იმპერატორთა პორტრეტების შესახებ (Die Herrscherbildnisse in Antonomischer Zeit. Das römische Herrscherbild. II. Abt. R. 4. Berlin, 1939). ამ ნაშრომში მოცემულია სრული ანოტირებული ნუსხა ამ იმპერატორის დღესათვის არსებული ყველა გამოსახულების. მარკუს ავრელიუსის პორტრეტები განხილულია რომელიმე პორტრეტული პლასტიკისა და, საერთოდ, რომელიმე ხელოვნებაში მოქმედელ ყველა ნაშრომში.  
 5 ცნობილია, რომ იმპერიაში არსებობდა იმპერატორის ოფიციალური პორტრეტების გარკვეული რაოდენობა. ისინი მისი მმართველობის სხვადასხვა პერიოდს მიეკუთვნება და შექმნილი იყო იმპერიის სკევილერ მოქანდაკეთა მიერ. ეს პორტრეტები წარმოადგენდნენ ნიმუშებს მარკუს ავრელიუსის მრავალრიცხოვანი ქანდაკებებისთვის, რამდენადაც იქნებოდა ის დროს, როცა გაუთავებელ ლაშქრობებში ჩამოშლილი იმპერატორი შორს იყო რომიდან. ასეთი ნიმუშები აუცილებელი იყო, იმპერიის დიდი რაოდენობით სკვირდებოდა იმპერატორის პორტრეტები, თვით იმპერატორი კი არც ისე ხშირად იყო რომში — მმართველობის მეტი დრო მარკუს ავრელიუსმა ლაშქრობებში და ომებში გაატარა.

# ტრაგედიის ქანრული უანოგანი

მსმენებელს კატეგორიათა შორის ერთი ძირითადია ტრაგიკული. მასში, გარკვეული ასპექტით, ხელოვნების მთელი მრავალსაუფროვანი პანორამა განიკრებიტება. ამიტომ, ხელოვნების პრობლემასთან დაკავშირებით, იგი სახეებით განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ტრაგიკულ მენტალებს სიძლიერით წარმოგვიდგენს ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი.<sup>1</sup> შთაგრძნობის ესთეტიკური თეორიის აღებტით თ. ლიფის აღნიშნავს: „ტრაგედიის გარდა სხვა ტრაგიკული ნაწარმოებებიცაა. ის, რაც შეადგენს ტრაგედიის აზრს, როგორც დაე მანც გამოვლინდება სხვა ტრაგიკულ მხატვრულ ქმნილებებში.“<sup>2</sup> მა მართლაც, ტრაგიკული თავისი გვაროვნული პრინციპით გამოვლენილია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

მაგრამ მთელი სიღრმითა და სისრულით მისი განხორციელება ხდება მხოლოდ იქ, სადაც, გვარობრივს გარდა, იგი ქანრულ სპეციფიკასაც იძენს. ანუ ქანრულ ავტონომიასა და სრულყოფას ტრაგიკული აღწევს მხოლოდ დრამატურგისა და თეატრში. ხელოვნების სხვა დარგები მას ვერ აძლევენ ქანრული სიღრმით განვითარების საშუალებას. ტრაგიკულის უმაღლესი ფორმა — ტრაგედია — თეატრალური ხელოვნების კუთვნილებაა. ჰეგელის მიხედვით, «только драматическая поэзия способна превратить трагическое во всем его объеме и течении в принцип произведения искусства и полностью разработать».

იმაღლე კითხვა: რით აიხსნება დრამატული პოეზიის, თეატრის უპირატესობა ტრაგიკულის წვდომასა და მის დაუფლებასში? აქ, ვფიქრობთ, გასათვალისწინებელია შემდეგი სამი გარემოება.

ბ) ტრაგიკული ახასიათებს მხოლოდ საზოგადოებრივ რეალობას, მითაგრძნობს მხოლოდ ადამიანთან კავშირში. ადამიანი და საზოგადოება დრამისა და თეატრის ერთადერთი, აბსოლუტური მომენტია. ხელოვნების სხვა დარგებისაგან (ფერწერა, კინემატოგრაფი) განსხვავებით, ბუნების მხატვრული პროექტირება სათეატრო ხელოვნების ფუნქციას არ შეადგენს.

ბ) თანაც, ტრაგიკული ახასიათებს არა საერთოდ საზოგადოებრივ რეალობას, არა საერთოდ ადამიანს, არამედ საზოგადოებრივი სინამდვილის პროცესებს, მოქმედ ადამიანს. არისტოტელე დაადგენს, რომ „ტრაგედია არის მიზანძა... ბედნიერებისა და ბედუეღმართობისაღმშ, ბედნიერება და ბედუეღმართობა კი მდგომარეობს მოქმედებაში“.<sup>3</sup> და თუ ტრაგიკული ამით გამოა და, მასწავლავ, მოქმე-

ვანტანგ ქართველიშვილი

<sup>1</sup> ჩვენ ვამბობთ „თითქმის“, ვინაიდან არის ისეთი დარგებიც, რომლებიც მოკლებული არიან ტრაგიკულის წვდომას. ასეთია, სახელობრ, ხუროთმოძღვრება. არქიტექტურულმა ნაგებობამ შეიძლება გააცხადოსნოს ესა თუ ის ტრაგიკული ამბავი, ვანგაფიყოს ტრაგიკულად, მაგრამ თავად ნაგებობა არ შეიცავს ტრაგიკულს. თუმცა, საწინააღმდეგო მოსაზრებაც არსებობს. ასე, მაგალითად, ციხინჯე არ გამოიჩნებად ტრაგიკულის გამოხატვის შესაძლებლობას არქიტექტურაში. ფრ. ფიშერი კი ტრაგიკულს უკავშირებდა კონკრეტულად რელიგიურ არქიტექტურას. მაგრამ ეს, როგორც ფოლკლერმა ცხადვო, გამოირეკული იყო იმით, რომ ფიშერს ტრაგიკულად ესახებოდა თვით რელიგიური გრძნობა.

<sup>2</sup> Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie, Hamburg und Leipzig, 1891, s. 13.

<sup>3</sup> Гергель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 366.

<sup>4</sup> არისტოტელე, პოეტიკა, 6, 1450 ა.

დებაში იხადება, ეს იმას მოასწავებს, რომ სტატია, როგორც წესი, დაცლილია ტრაგიკულსაგან. დრამის საგანი არის მოქმედება, მოქმედების პროცესი (ბერძენულად „drama“ მოქმედებას ნიშნავს და, აღენად, თავად სიტუვის ეტიმოლოგია ამხსნს დრამის არსს), მაშინ როცა ხელოვნების სხვა დარგებს ადამიანის „სტატიაკა“ აინტერესებს (პორტრეტული ფერწერა) ან ადამიანის არაქმედითი, „კვრეტითი მოსა“ (მუსიკა, ლირიკული პოეზია). გარდა ამისა, ხელოვნების ზოგი დარგი (ქანდაკება) ახერხებს უშუალოდ აღბეჭდვას არა პროცესი, არამედ მხოლოდ მომენტი მოქმედებისა.

ბ) ტრაგიკული პროვოცულისა და საზოგადოებრივის, ინტიმურისა და სოციალურის შერწყმასშია. ლირია უპირატესად სუბიექტის განცდებს, შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემს. ეპოსში, პირქით, ობიექტური ვითარებისა და სოციალური მოტყევის გააზრება სჭარბობს. ლირია ზოგადე ინდივიდუალურის პრმაპიით აღინიშნება, ეპოსი — ზოგადის პრიმიტივით ინდივიდუალურზე. ლირიკული და ეპოური პრინციპების შერწყმა-შეროგება ხდება მხოლოდ დრამაში.





«Среди особых видов искусства слава, — заводитесь бегадо, — драматическая поэзия есть именно то, которое в себе объединяет объективность эпоса с субъективным принципом лирики в более непосредственной данности».

ლიტერატურულ გმირში ძლიერია ცალკეობა კარადი ნებისა, ეპოსის გმირი სასოვადოდ იბრუნება დაწინაურდება და მიიღო ცნობილი მხროლედრამა ვაჟაფხავე ზეიფი ინდივიდუალუმი, რომლისთვისაც სასოვადობა-ტრაგედია ვაჟაფხავე ვნებად ქცეულა. თანაც, თუ ლირიკა გამობატრება განწყობილებას, ხოლო ეპოსი მწიგნობრობის მოქმედებაზე, გარდა ამ მოქმედების უშუალოდ განახლებულს, გვიჩვენებს. ტრაგედიაში დასრულებული იგი ამიტომაც უსრულებს ლირიკულ და ეპიკურ პოეზიას.

ამით ნათელი უნდა იყოს, რომ დრამა და თეატრი ტრაგედიის წარმოდგენისათვის ერთობლივადაა მომარჩებელი. მათი სახანი და სპეციფიკა სრულ შესაბამისობაშია ტრაგედიის სავსასა და სპეციფიკასთან. ამიტომაც, რომ სთავაზო ხელმოგება აღარ ქმარდობილდება ტრაგედიის გვიარბობობით და მას ცალკე ენარად — ტრაგედიადა აჯობებებს.

წივეებში რა ტრაგედიის როგორც ენანის განხილვის, საქარია წინააღმდეგობა კვლევის სპეციტიკა საქმე შეიძლება:

ტრაგედიას აქვს დიდი თეატრალური ისტორია; საუკუნეების მანძილზე იგი ცვლილებას განიცდის. ესა თუ ის ეტყობა ვაჟაფხავე ტრაგედიის გარკვეულ მოდელს, თავად სინამდვილე, და უკვე შემდგომ ხელმოგების ესა თუ ის მიმდინარეობა, ენანის უყენებს გარკვეულ იდეურ-მხატვრულ მოთხოვნებებს. ამიტომაც ტრაგედია თავის ისტორიულ ფორმებში განკერძოებული სპეციფიკითაა დავირთული. თუნდაც: ხასიათების შინაგანი განვითარება, რაც ცნობილ ნიშნულთა რენესანსული, კერძოდ შექმნილი ტრაგედიისათვის, არც ანტიკურ და, მით უმეტეს, არც კლასიციტურ ტრაგედიას არ ახასიათებს. თანამედროვე ფარგულ ინტელექტუალურ ტრაგედიას კი, რომელიც თავისებურად ითვალისწინებს კლასიციტურ ეროვნულ ტრადიციას, ხასიათების განვითარება შეუცვლილია იდგის დინამიზმითა და განვითარებით. ან კიდევ: ე. წ. „სამი ერთიანობის“ წესი, საბოლოოდ ფორმულიდ რწინიხილვისა და განსაკუთრებულია, ბუღლის მიერ, კანონის ძალისა კლასიციტურ ტრაგედიას. განმარტებული ტრაგედია მას უკვე აღარ ეფორჩილება, ხოლო რომანტიკული — სრულად დასრულებული. ჩვენ აქ ნებისმიერი მაგალითები მოვაკავს, თორემ იგი, ცხადია, შეგვიტყობავინებონ ტრაგედიის ამა თუ იმ ისტორიულ ფორმისთვის დამახასიათებელი სხვა ლკალური თავისებურებანი, რომელიც მეცნიერული ანალიზი თავისთავად მნიშვნელოვანი და საკულისხმო იქნებოდა.

მაგრამ ამკერად ჩვენ არ ვაპირებთ კვლევის ამ მიმართებით გაშლას, ჩვენ გვიანტერესებს არა ის, რაც შეიძლება იყოს ლეონიძეობა არც იყოს ტრადიციული, არამედ ის, რაც, ჩვენი აზრით, ტრადიციული უსაყოფად არის და რის გარეშეც ტრაგედია შეუძლებლად გვესახება. მაშასადამე, ჩამეი მიზანი რა-ბალირის ისტორიულ ფორმებში არა მთლიურ მრავალფეროვნებაში, არამედ ამ ფორმებში გამძაღვებულად იწობადი პანონ-ჯომიარებისა და სამართო ნიშან-თვისებების წარმოდგენა, დადგენა იმისა, რაც ამ ენანის თავად მათემატიკური ბუნებრივან მომდინარეობაში. თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგული და თეატრალური პრაქტიკისთვის, ვფიქრობთ, სწორედ ეს უნდა იყოს საყურადღებო, ვინაოდ ტრაგედიის ზოგადი კანონზომიერება რჩება საბჭოთა ტრაგედიისთვის, თუმცა მას, როგორც ტრაგედიის ახალ ისტორიულ ფორმას, ცხადია, თავისი მკვიდრი სპეციფიკა გააჩნია.

თეატრალური ენარებიდან ტრაგედია გამოირჩევა თავისი სრული სოფიური ელემენტობით. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ტრაგედია წილსოფიური მანერისა. აქ გამოიკვეთება ადამიანის დამოკიდებულება ეპიკოს სოციალურ და პოლიტიკურ ტენდენციებთან, სახელმწიფოსა და მორალთან, ყოფიერების არსსა და ცხოვრების მიზანთან და, ზნორად, განსჯის საგნად იქცევა უშუალოდ ფილოსოფიური პრობლემები.

სრულად ნათელია ფილოსოფიური ხასიათი, მაგალითად, სოფიულს „დაწერისა“; სადაც ერთმანეთს იბრძვის სასოვადობერაჯი ცხოვრების „დაწერისა“ და „დაწერისა“ კანონი.

მსგავსი ვითარებაა ვაჟას „აღუდავ ქეთილაურში“, „დაწერისა“ და „დაწერისა“ კანონის აკეტიობა აქაც ცხადად შეინიშნება. ხევისურთა „დაწერისა“ კანონის მიხედვით, „წესი არ არის მტლის მოკლა, თუ ხელ არ მასწერ დინასია“. მაგრამ აღუდა, მტლის ვაჟაკობის ხილვის შემდეგ, დარწმუნდა მის უსამართლობაში. ეს კანონი შუღლსა და მტრობას ერთგვად ხევისურება და ქისტებს შორის, ხევისური შეგონება, ვითომც მხოლოდ ისინი ყოფილყენენ კანონი, მას კი ირთაბამისის სისხლის ცემობა თავად დინასია, ირწმუნა, რომ ისინი სისხლმორაკი ყოფილა, მასთან უსამართალი და აღუდა შეაქრწუნა კაცთა გაუთავებელმა და გაუმართლებელმა სისხლმორაკმა, „უცდი საზმრების სინჯა იწუა“:

„დავქე, ჭამ ვიკამ დამიღვა, კაცის ზორც იყო წვნიანი, ვკამად, მზარავა თუქცადა კაცის ხელ-ფეხი ძლიანი“ —

ასე შესაზარად წარმოესხა მას ყოველივე ლუქმა დაადავ ეულზე, მაგრამ — „კამეო, ჩამამ მიძახა, რე მხდები გატერებულში... აქ აღუდა უკვე თითქოს მიზად, სად იყო ბორბობის სათავე, რამამ მიძახა“ — სწორედ ის „დაწერისა“ კანონია, სისხლის იწმინდავი რომ დაბარბადა. აღუდაც ფსიქიკაში მიზად ძირეული გარდატეხა, მას შეუმშუვდა ადამიანთა მშობის, მოყურების, თვისობის ფილოსოფიური აზრი. ამიტომც იგი კლდე გამოდის „გამტერებულში მდგომარეობიდან“ და დახატებულ კოდექსთან შემტრელებას იწყებს — „ისმლითი მოდგება“ გულისა წყარში „ქოლან მოკედული ქისტის“ დასამწყალობლად.

ფილოსოფიური სიღრმითა და მასშობიერობით ხასიათდება მე-19 საუკუნის უფრული დრამატურგის იმე მადანის „დამიანის ტრაგედია“. ფილოსოფიურია ამ სიხის მიხედვით დღემდეც სპექტაკლურ ტიტორულ თეატრ „კანემუნეს“ სცენაზე. რევისობამ აქ კიდულ სპექტაკლუ გაიზარა სწორედ როგორც ფილოსოფიური დესტუტყოფიერების არსსა და ცხოვრების მიზანზე, როგორც კამათი ადამსა (მსახიობი ევალდ პერმაიული) და ლუციფერის (მსახიობი იან ტომისი) შორის, ჰერმედიუ ტუტულიდ ცდობის დაარწმუნის ადამიანი ცხოვრების ამოცანაში. თანაც, სიესასთან შედარებით, სპექტაკლუში მით ურთიერთობა უფრო გართობებულია. ლიციფერი აქ მოგვემოხივება ამა მხოლოდ როგორც „სული უარყოფელი“, არამედ როგორც მასწავლებლებად ადამისა. მისი მეშეობით იგი შეიგნებს სადა ბორბობის საწუხი და სათავე და რაკი შეიგნებს, კიდულ ადვიტება ბორბობების წინააღმდეგ ბრძოლის ვინი.

და საერთოდ, ფილოსოფიური პრობლემტიკაა ადრული ფაქტიურად უკვე დიდ ტრაგეიულ ქმნილებში. რომელიც ერთი დავასხელით — შექსპირის „ამლეტო“ თუ კალდერონის „სოკრება სიზმარია“, კორნელის „სიდი“ თუ შილერის „დონ კარლოსი“, გოეთეს „ფაუსტი“ თუ ბაირონის „კაინი“? მათი ფილოსოფიურობა იმდენად ცხადია, რომ სპეციალურ ბეკოსს არც სპირაკობს.

ფილოსოფიურია მართ წარსული ფილოსოფიური ტრაგედიებში როლი იჩენს თავს. იგი თანამედროვე ტრაგედიისთვისაცაა ნიშნული. ფილოსოფიურობის მიღმა წარმოდგენელია, მაგალითად, ბრეტტის ტრაგედიული სიხისები, ვინაოდ იბუთრი თეატრი არსებობდა ფილოსოფიურია თავის არსში. ე. შტრეიტბატორის სიხის „კაცკარბენის“ ერთ-ერთ რეპეტიციოზე თვით ბრეტტმა უწლდა თავის თეატრს „ფილოსოფიური“ და იქვე განმარტა, რომ მით იგი გულისხ-

<sup>5</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 329.  
 ე. წ. ანალი სარტრი, მეგალითად, პირდაპირ აცხადებს, რომ მიხის სიტუაციითა თეატრი“ (ასე უწოდებს სარტრი თავის თეატრს) ისტორიულ წიაღსღაში დაეკვირვებულა კორნელის თეატრთან.

მის ბიოგრაფიას ხაზიერად „ინტერესს ადამიანთა ქცევისა და აზროვნების წესისადმი“.

ფილოსოფიურმა ტრადიციისგან უკვე თავისთავად მოითხოვს მაყურებელზე ზემოქმედების თავისთან შეფუძნულ ფორმას. ფილოსოფიური მოაზროვნე ადამიანის გონებრივ შესაძლებლობა და არა გრძნობათა აფეთქების მომენტი. ამიტომაც ტრადიციად, რაკი იგი ფილოსოფიური პრობლემატიკას გულისხმობს, მაყურებლის თანაგანცხად უნდა იყოს მაყურებლის მანერაზროვნების პრობლემა. ამას დასწავლბა სჭირდება. ისე არ ვაგვიფერ, თითქმის გრძნობა მიჩნეულია. სულაც არა. მაგრამ თუ ზოგიერთი თეატრალური ენა გრძნობების გამწვანებას ეყრდნობა და გონებრივ შემოიწავლავს, ტრადიციად, პირაქით — გონებრივს ამწვანება და მაყურებლისთვის მანერაზროვნება აქ არის აღვლევების შედეგად იბიდება. მანერადავმე, ტრადიციას გასხვავებული გმობია ანტიგრძნობის. სექცეპტულ მოსული მაყურებლის რეაქცია და „ტრადიციული ცრემლის ფრქვევა“. — მიჩნეულია შენიშვნას ანდრე ბონარს თავის „ბერძნულ ციკლოპაზიკაში“: — აზროვნებას ნიშნავს“.

ამის გამო ტრადიციადში ამა თუ იმ გმობის საქციელი არსებითად სიტუაციის გონებრივი შეფასებითაა გამოწვეული. ამას მრავალე მავალითი დადასტურებს. ავიღოთ თუნდაც კროტონისა და ჰემონის სენა სოფელს „ანტიგონიდან“ (მესამე ბისილი) აქ ეს საკითხი მივლი სხვადასხვა გამოკვეთება. ჰემონი ცდილობს ანტიგონის შენიშვნა გამოსთხოვოს მამას. კოდიფი ექვს გამოსთხოვას, რომ ახლა იგი მონი აღბრუნებას დაადრკვევოს, ვინაიდან, მისი აზრით, იგი „მოიღს უნებართვად“. — დასატრბობდა საკლოს ხედვისს და ქორწინების აქ დამარბობს“. მაგრამ ჰემონს ანტიგონისთან პირად დამოკიდებულებას სიტყვად არ წამოსვლიდა. მამას იგი ფილოსოფიური დისპუტს უმართავს. უხსნის ანტიგონის დიდ ადამიანურ სიმართლეს, აქ სიმართლის შთაგონებას ცდილობს. პირადულ საბაბს იგი ახსოვდურად გამობრცხავს და კოდიფის პირველდაწყებით ექვსჯ ახსოვდურადვე ახალივდება.

ამრიგად, წარმოადგენს რა ფილოსოფიური ენას, ტრადიციად გონების ენით, აზრის ლოგიკით მეტყველებს და პრინციპულად უარყოფს სანტიმენტურ ემოციებსა და გულანებას. ამით იგი მეტყველებდა განსხვავდება „საყოფიერ დრამისგან“ და სახვითი შენიშვნაზე მეტად აღიზნება.

ამასთან დავაშორების, ტრადიციული კათარზისის გაგებისთვის, ჩვენი აზრით, მხედველობაში უნდა ექონიოთ შემდეგი ნიუანსი: ტრადიციად იწვევს არა მხოლოდ იმ, იქნება, არა იმიდანე“ ბრძნობების ბაზნაზნობას, არამედ ქაზრბი ბრძნობაბნობას ბაზნაზნობას. რათა სენაზე წარბოვდენილი მოვლენებისა და ურთიერთობის შთაგონებისა მაყურებელმა თავი დაწლიოს იმ შეცდომებს, რაც ემოციების აულობისა და გრძნობებში ჩამორბვისგან იქნებოდა მოსალოდნელი. კათარზისის ასეთი გაგება, ჩვენი აზრით, იმ მხრავადია საყურადღებო, რომ იგი ტრადიციას უდრდებდა მანერაზროვნებას მანერად დავგისასათებს. თუ თანამედროვე აქტიორობის საშემსრულებლო კულტურისთვის, საერთო აღიარებით, ნიშნულია სისხლადვე, ლაიონიზმისა და, რაც მთავარია, სენაზე აზროვნების თვით პრაციების მკვიფო წარმობინება, ინტელექტუალური, — მანერაზროვნება მახინჯობის ან თმონამათა ბასმეძლავნებალად ტრბპალი, ცხანდა, საუკითხობო სპასარბუს იმწაბა.

ტრადიციად თავიდანვე ფილოსოფიური ენარად ვანვიოთარდა. ი. ბორჩევის დავკვირებით, „თავის სერბობა მოქცევა ორი საწინააღმდეგე პრაციისა, რომლისგანაც მთელი ცხოვრება შემდგარი, — დადავდება და სიყვლილის (რაც უკვე დიონისეს კულტიოსთვის იყო სასახაოთი), ტრადიციადს ხედს ხელოვნების უკვლავე უფრო ფილოსოფიური ენარად“.

ტრადიციადს ფილოსოფიური ენარად, ი. ბორჩევის გარდა, მიჩნევენ სხვა თანამედროვე მკვლევარბებიც. მაგრამ ჩვენითვის აქ განსახ-

უორბობი საველისხმობა ის, რომ ტრადიციის ვარსულ თავისებურბაზე გამოთქმული ესოდენ „თანამედროვედ ვედრად“ აზრი, რომელიც ირვევად, შემწვრბებულმა ქმნიდა ჩვი კიდევე ძველ ქართულ თეატრალურ აზროვნებას. დ. ჩანდლიის თავის წერბობში „ტრადიციადის ვედრის ქართული განსახლვება“ მიაქვს იოანე მსოფლიონისის მეტადეხასების ქართულ თარგმანში (XII სს) ერთ-ერთი მეტადეხასის დაწოული სქილილი, სადაც აღნიშნულია შემდეგი: „მოსწავლით-მეტყველებ უნოდ ბრბბბბბბბბ ფილოსოფოსობა (საზრუნება — ე. კ.). რომელიცაა იტყუად, ვითარებდ მობრის რაი მოსწავლითა რაინე უწინეული მანქანებით, ესე იგი არს დონისძებთი შობაიოვენიად ღმრთებთი რაინე და დასწინად მოწინეული, ვინაი იმხვევრბობდა რაი იფიგენია მანქანებით მოყავნებულმან არბობი მისცა ირბობი და ადტიკულით კლვით გაზრბინა მოსწავლითა“. ამ ტექსტის ანალიზის საუფველზე შემოხედულითა რაი იფიგენიისა, ამათ-გან, ჩვენს პრობლემათან დავაშორებით, საინტერესოა ის, რაც ტრადიციადის ფილოსოფიური მხარეს შეეხება. დ. ჩანდლიის მოთოთებს, რომ იფიგენიის რუსთავადლბა („შობარბობა პირველადე სიბრბინისა ერთი დავი“) ქართული სქილისძების განსახლვებაშიაც ტრადიციად წარბოვდენილია როგორც სიბრბინე, რაკი ტრადიციადის რაკი შემოქმენდი „ტრადიციულთა ფილოსოფოსებალ“ არიან ვადეფებულნი“. მხატვრული შემოქმედების „სიბრბინე მინიშნობა“ მკვლევარი დაადგენს ქართულ ესთეტიკურ ტრადიციას უფველსი ბიოტიდან მომდინარე ანტილატონურ პოლიმიკურ მობრბობას, ვანუფი-რბებს შინაგან ტერბინისა „მონსახარბმბბბბბ“ (რომლითაც მობრბინებდენდნ „ტრადიციულთა ფილოსოფოსობა“), შეაკვირებს მას ტრადიციის აღმნიშვნელ უფრო ადრე ექველდულ ქართულ ტრბინათა — „ღმრბინის მბმონსბინა“ და დასწენ, რომ ტრადიციულთა ფილოსოფოსის“ მეტად მნიშვნელიანი განსახლვრბელი ცნება, რანდენადეც ლაპარაკია ისეთ ტრადიციოსებზე, რომელითა არსებით ნიშნად ტრადიციულ ვითარებათა სიბრბინის მეტყველებითი გააზრბება არის მიჩნეული. დ. ჩანდლიე დასწენ: „ბერძნული სიტყვის „ტრბბბბბ“ სიტყვასტყვითი თარგმანი („ობობა სიბრბინა“ ან „სიბრბინა თხათათვის“) ძველ ქართულ თეატრალურ აზროვნებას ტრადიციადს არის გადმოსცემად შეუხასამოდ მიუჩნევიდა და ტრადიციის აღმნიშვნელად თვითმეტივე ტრბინის შეუქმნია. ესაა „მოსწავლით-მეტყველ“ (ტრადიციულთა ფილოსოფოსიაც განმარტებული)... რაც მიაკვირბინებს ტრადიციადს ეანის ფილოსოფიურ... საყენისგან“.

როგორც ვხედავთ, საქართველოში ტრადიციად ძველთაგანვე ფილოსოფიური ენარად გაიგებოდა (რაკი მისი შემქმნელი, ტრადიციის ბატონის ფილოსოფოსისი სხებულ). ეს კი, თავის მხრით, არის ნიშნავს, რომ ამგვარი გაგების უფლებას იძლეოდა თავად ტრადიციად, ვინაიდან იგი, როგორც იქვეა, თავიდანვე მართლაც ფილოსოფიური ენარად ვანვიოთარდა. ფილოსოფიურბობა ტრადიციის ესთეტიკური ბუნებაა, მისი დანი შინაგანი კონტრსტლადე მოვლენა.

ტრადიციის ფილოსოფიურბობას უფროა კავშირბა ის, რომ შობრად აქ გამოყენებულთა წინასწარი ინფორმაციის უაშვობი. თუ ექვს გულანდობის გადებუვდებ ამ ეანის წინაწარბობებებს, დავრწმუნებთ, რომ მათ საუფველადე ხზობრად შეეხება ისეთი სიუვეტიკი, რომელიც მაყურებლისთვის უკვე „გამოვლენია“, რომელიც უკვე შეთო-ისებულობა მის მიერ. ამასთან ერთად, ხზობრად თავის დასწავლითივე თვით ავტორი ვაგვმობს ტრადიციის თინას, რომელიც ვაგვტოვბინებს გმობთა ტრადიციულ პერბიტებებსა და მათი დღეულის ამბავს. ხოლო რაკი მთელი ამბავი და თვით შედეგაც ტრადიციისა წინასწარად დაოქმული, ცხადია, საინფორმბობა უაშვ პრბის, მუ რა მონადედა, არამედ ის, მუ რა მომბოდა და რა მომბოდა და რა მომბოდა მომბოდა. ამრიგად, შედეგის პროგრამბობა გამახვილებს მაყურებლისთვის თანაზროვნების პრაციებს, მის უფრადენებს ინტრიგბინად ვადატანს გმობის ქმედობის მორალურ და იდეურ მხარბებ, ფილოსოფიური მოტივბებზე „წინასწარი ინფორმაციის ექვეტი“ უცილობელია ანტიკური ტრადიციისთვის, ვინაიდან მობი, რომელიც იგი ძირითადე ემყარბება და დამოშვებს, მხეწენოვად იოცად ბერძნულ ამფოთეატრბო მისულმა მაყურებელმა. თანაც, სპეციალური პროლოგიით დრამატურბი

7 იხ.: В. Кляшев, О философском театре Брехта, — «Вопросы эстетики», вып. 6, М., 1964, стр. 128, პირველწყაროდ ე. კლიოვეი მიოთოების ბრეტის თეორიულ სტატუსზე, რომელიც ჰექტორავილი წესით გამოსვლა ბერბონერს ანსახლბა.  
8 Ю. Боров, О трагическом, М., 1961, стр. 23.

9 დ. ჩანდლიე, ტრადიციის ძველი ქართული განსახლვება. — „ქართული თეატრის დღე“ (საქართველოს თეატრალური საზოგადოების განცხადებით), 1974 წ., 14 იანვარი.



კიდევ ერთხელ შესახებდა მკურებელს გასათამაშებელი ტრაგედის შინაარსს.

პროლოგ აუთლებული გახლდა შესქისლის დროინდელ ინგლისურ თეატრში. პროლოგს თვით შესქისარი მიმართავს. „რომეო და ჯულიეტაში“ ქორი დასაწყისშივე გვამცნობს გმირთა ტრაგიკულ ბედებს, მათ სიყვლილს:

„შეხედ ვარსკვლავზე, სევდილოდ, ამ ორმა გვარმა ორი ნათელი სიყვარულის ვარსკვლავი შობა, შემდეგ საბარლო მყნურების ბედის ავდარმა, მათმა სიყვლილმა სახოლოდ შესწუჭავა მტრობა. გულისმწყველთა სედიანი ახმაჯა მათ! თუ ვინ ნახავდ ქველი მტრისობის მოსახლე წამალს, თუ ვინ მოკვდება ორი ბავშვი ქველ მტრისობისთვის, — ამ ორ საათში დაინახავთ ყველაფერ ამას“.

თარგმანი ვახტანგ უკლიძისა.

მამსახადვე, ტრაგიკული დასასრული თავიდანვე გამოხედილი და ტრაგედიის მსულოდობისას მხოლოდ „დავინახავთ ყველაფერ ამას“. ჩვენ ვიცი, რაც უნდა მოხდეს, მაგრამ გვიანტრესებს, მოსახლდნენს! აზრი. სხვათა შორის, ეს პროლოგი, რომელსაც, როგორც ჩვენი მსკლდილად ჩანს, ტრაგიკული ენიჭება სრულიად გარკვეული ფუნქცია, მარტანაშვილის თეატრის სექტელად „რომეო და ჯულიეტაში“ (დებიუტის 3. ტაბლაშედი), ისევე როგორც შესქისარს ამ ტრაგედიის ბევრ სხვა თანამედროვე დავდგმაში, უმართებულად იქნა უარყოფილი ამ მხრივ მეტად საგულისხმო მოსყვის დრამატულ თეატრ „მალაია ბრონნაის“ სცენაზე ა. ეფროსის მიერ განხორციელებული „რომეო და ჯულიეტა“; სადაც აღნიშნული პროლოგი ადრედენილია თავის უფლებებში და არსებითადც წარმართავს სექტელის მკურებელთან კონტაქტების მთელ შემდგომ პროცესს სწორედ ინტელექტუალურ, ფილოსოფიურ ტალღაზე“.

მოკლემების შემდგომი განვითარების მაცნე სხვადასხვა ტიპის პროლოგი და რეჟანაჟი უხვდაა პრეტის ტრაგიკულ პიესებში (-დღეა კურავა და მისი შუგლიბა“, „გალოლის ცხოვრება“ და სხვა). და საერთოდ, ეპიკური თეატრის მთელი ესთეტიკა პრინციპულად მითხოვს იმას, რათა „დასუსტდეს ეფემერის“ პარალელურად „წინასწარი ინფორმაციის ეფემერის“ მოქმადებად.

ანუ ეს ტრაგიკულ თეატრში წინასწარი ინფორმაცია შემოდის ანტიკურ სიუჟეტთან ერთად. ძველი სიუჟეტი აქ, უწინარეს, ნიშნავს ცნობილ სიუჟეტს. იგულისხმება, რომ მითი ანტიკური და მედიან შესახებ მე-20 საუკუნის ადამიანის ცოდნის გარკვეული კომპონენტია და თანაბრა სიუჟეტ ფორმირებაში, ეგზისტენციალისტების ტერმინოლოგიით ორი ვიჟეთი, ანტიგონე და მედიან მართლაც „ბოლომდე შესარულეს თავისი როლი“. და ანუ „გაუბიერებელი“ სიუჟეტის მეშვეობით „ინტერნუმის ლაბირინთში“და“ მკურებელს წაიყვანს „იშვალათ ლაბირინთისსაგან“.

პროლოგი იწყება ვიწვევის „ოპტიმისტური ტრაგედია“. მეორე წამყვალ მკურებელს პირდაპირ აუთობინებს, რომ სამოქალაქო ომის წამყვალ ტრაგედიის გმირები დაუბუნენ და მათ, შთამომავლად, მოსიხივს დაღუპულთა არა ვაშკოვლებს, არა კონსტატკიავს გმირთა სიყვლილსა, არამედ აზრის გამაჯობლებს იმაზე, თუ რისთვის იბრძოდნენ ისინი, როგორც იბრძოდნენ და რას აკვიდრდნენ თავიანთი თავდადებით.

ჩვენს ტრე აქამდე მტკინილი მაგალითები შეიცავს „ლიბა“ ინფორმაციის. მაგრამ ინფორმაცია შეიძლება იყოს „შარბლი“. ასეა, ექრობი, ვკავს ტრაგიკულ პიესებში, „ბახტრიონში“ კვირას ბედი თავიდანვე „დაილაშვება“ გმირის ინტეგრიტი განდობის მეშვეობით — „ქინება ამ ორ კვირაზე შავხედ შევეთის კარზედა“. შემდეგ კი კვირას სიზმარი საბოლოოდ გაუმარებს ჩვენს ტრაგიკულ წინათგმობას. ავ სიზმრებს ლიდაც „მოსინჯავს“:

„კაცი რამ მოდის კატრეივით, დათარეც კაცის თავება; მოდის, წინ წაიწეოს ღრეთიოა...“

სიზმრის ესოდენ ტრაგიკული ტონი განვირულებს ბექლიდ მოწინაშეს ღელას და გარდაუვალ სიყვლის შეფარულად გვამცნობს, წინასწარი ინფორმაციას ვევა, სეროვით, „ტრაგიკული სიზმრითა“ იძ-

ლევა. ეს მისი ჩვეული ხერხია. გვიხსენით აღუდის სიზმრის აქ კი — შთას სიზმარი „გველის შემკლდელი“.

„წინასწარი ინფორმაციის ეფემტი“ („ლია“ თუ „ფრანკის ხაზი“), ტრაგედიის გარდა, გვხვდება, რა თქმა უნდა, სხვა ენარის ნაწარმოებებშიც. მაგრამ იგი დამახასიათებელი არსებობს ტრაგიკულინათვის, როგორც ყველაზე უფრო ფილოსოფიური ენარისათვის.

II

ტრაგედიას განსაზღვრავს მისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტი: ტრაგიკული კონფლიქტი შუამრიბამულ ხსნიანს აბარებს. ამით აღინიშნება ენარის მისილიანობა. თუმცა, ცხადია, ტრაგედიის სხვადასხვა კატორიულ ფორმაში კონფლიქტიც სხვადასხვა შინაარსითაა დატვირთული.

ანტიკური ტრაგედია გაიარებს შეურყეველი წინააღმდეგობას, რომელიც ისხება ადამიანის შეტყევის მის მიერ ჭრ კიდვე დაუმორჩილებელ ძალბუნებ, იმ კონფლიქტურ სიტუაციას, რაც უქლასო, გვარყენელი წყობიბრე კლასიბრე საზოგადოება და სახელმწიფოებრიობის პრინციპზე გადახვლასთანაა დაკავშირებული.

კლასიციტული ტრაგედია ძირითადლ ეყრება გრძნობისა და მოვალეობის ტრთორებისგან ვაიბუნება, მათ სრულ შეუთავსებლობას. რომანტიკულ ტრაგედიას საყვლადლ უდევს შეურყეველი წინააღმდეგობა იცენება და რეალობა, ადამიანის სულის პიეტურ მისწარებასა და ყველდლიურობის პროვოს შორის.

კირტიკული რეალობა კიდვე უფრო გამაჯობლებს პიროვნების ტრაგიკულ უთანხმობებს საზოგადოებისათვის.

შეურყეველ კონფლიქტზე აგებული საბჭოთა ტრაგედია, თუმცა იმასვე ბუნება ტრაგიკული კონფლიქტის სტილიანს. ბური რაბალიზმის ხალკოვნებაში არსებითად შეიცვალა. თუ აღრე კონფლიქტი იშლებოდა პიროვნებას და საზოგადოებას შორის და პიროვნების მიწინავე იდეალები უპირისპირებოდა საზოგადოების კონსერვატიულ წარმოდგენებს, ახლა, საბჭოთა სინამდვილის ამსახველ ტრაგედიაში, კონფლიქტის საფუძვლია საზოგადოებისა და პიროვნების პათოლოგიური შუამრიბამული ბარობა ყოველივე დრობოქმელისა და ძველად, რაც ჭერი კიდვე არსებობს ჩვენს ცხოვრებას და ადამიანურ ურთიერობებში. თუმცა, ტრაგედიის სხვა ისტორიული ფორმებისგან განსხვავებით, საბჭოთა ტრაგედიამ ბივიანებას პრობლესული იდეალობის ბაზრჯავებზე ბარონფორმირებასს და ბარონფორმირებას არა შორებულ ისტორიულ პერსპექტივაში, არა პართი საზოგადოებრივი წყობიდან მეორე საზოგადოებრივი წყობაზე ბაღსაქვლისს (როგორც ეს წარსულის კლასიკურ ტრაგედიაში ამოიციებდა), პრამდე მტავად სცილიანსტური ეპოქის შარბლბუნში, ჩვენს თანამედროვეობაში, აქედანა ის „ისტორიული მამბიფიქსი“ გრძნობა, რომლითაც მთლიანად გაუღწეოთლია საბჭოთა ტრაგედია.

აქ ჭელებს სპირიბებს ერთი საკითხი. ისე არ წარმოვლდებით, თითქოს ოპტიმიზმს მარტო საბჭოთა ტრაგედია შეიცავს. აკირტიკებს რა ი. ბორგეს ტრაგედიის მთელი ისტორიის მხოლოდ ოპტიმისტურ ტრაგედიად დაუყვანის გამო, მ. კავანი იმასაც აღნიშნავს, რომ ი. ბორგემა თავის წრეში „ტრაგედიის შესახებ“ საჩუქუნოდ მოხსნა მცდარი შეხედულება ზოგიერთი ჩვენი თეორეტიკოსისა, თითქოს ტრაგიკული კოლონის ოპტიმისტური გადწუყვდა სახასიათო იუს მარტოოდენ სოციალისტური რეალობის ხელდონებისთვის. მ. კავანი თქმით, ოპტიმისტური ტრაგედიის კლასიკურ ნიშნებს იძლევა უკვე შესქისარი, ვინაიდან მის ტრაგედიებს („რომეო და ჯულიეტა“, „მამლიტი“, „ოტელიო“) იდეალის განმამაიხებელი ან იდეალს დაკვიდრებისათვის რეპრეზონი მშვენიერი ადამიანის დაღუპვა არ უზრნის მტავად იშვალის დაღუპვის.10 ეს მართლაც ასეა, და თუ ასეა, ეს იმას ნიშნავს, რომ საბჭოთა ტრაგედიის თამისსაბურებას მამბიფიქსი კი არ შეაღბენს,

10 ს. მ. С. Кagan, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, (Изд. второе), JL, 1971, стр. 195—196.





არავინ საბჭოთა ტრამპლინს ემხრობა (მამინძვის მისახიმი ბუნებას) ეს თავისებება კი, როგორც ჩანს, მდგომარეობს იმაში, რომ საბჭოთა ტრაველი შეიძებს არა მხოლოდ რწმენას იფილოს საბოლოო გამარჯვებისა, არამედ, რაც შთაგარია, იფილოს გამარჯვების გარდუვალობის ცოდნასაც. და აი, ეს რწმენა და ცოდნა, თავის შრივ, ტრაველიის გმირებს დაესვს ანტიპოლინსაში მურაგებლობით, რაც საერთოდ აუცილებელი პირობაა ტრაველის კონსოლიტის წარმოსქმნელად. ამიტომაც, **სონფლიტის შუა-რინგებლზე ხატინათ ტრამპლინზე ბაჰმელი** „**ლიტერინული ოპინიონისი**“ დროსაც რჩება თაჰის ძალაში.

ტრაველი კონსოლიტის ჩართული ორი საპირისპირო ფილოსოფიური, პოლიტიკური თუ მორალური ტენდეცია, ერთგვარადაა შეპირისპირებული ორი „ბანაჟი“ დაუშვებლად ბრძოლას ეწევა: ტრაველიის მოქმედი ძალები თავიანთ ბოჰანთან ისევ დაჰყოფილებენ, ტრაველი არანა, როცა ამა ურთიერთგამომრიცხველი მონის მიღწევა პირ მიერ უსალოო ამოცანადაა ნაჯულიხმევი. და ვინაოდნ ორგვე მზარ მთავრ კატეგორიულობით ცდილობს „თავისი ხაზის“ გაბარებას, საკუთარი ბრწმენის განმარტივლება მათ ამიტომაც უხდებათ დიდ წინააღმდეგობასთან კილილში.

მურაგებელი კონსოლიტისა და დაპირისპირებული ძალთა სწორედ ამ სამყაროს-სასიცოცხლო კილიოს ჩვენება განაპირობებს ტრაველული სექტუალის გამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობასა და მთელ სცენურ სტრუქტურას. ამან განაპირობა, სახელდებით, ქორის მკვეთრი დიფერენცია და საერთოდ ქორის ფენომენის ახლებური ორიგინალური გაზარება ამხეტელის სექტაკლ „თეთნულდში“, კონსოლიტის მურაგებულ ხასიათი, ცხადია, თავიდანვე საცნაური გახდა, როცა სცენაზე გამოვლიდა ორი მონი-ნაადმდევე ქორი — ერთი ბაჰებისგან, ხლო მეორე — ახლგაზრდა კომინისტრებისგან შემდგარი. გარდა ამისა, მურაგებულ კონსოლიტზე შეგვიანებულა სექტაკლის უკუელი კომპონენტი. ირალეო გამრეკლის სცენოგრაფია, თუნდაც ამერიკელი უფრანსისტი არაა ლუბა სტრინგი, რომელმაც „თეთნულდში“ ნახა 1933 წელს რუს-თავილის თეატრის მოსკოვის გატრეკილი დაშლის წესი: „ფარდის ახლსთავევ დრამა უკვე დაიწყო, თუმცა ჭრ კიდევ სიბავები არ თქმულა. ჩვენს წინ სცენის შუა აღდგა სცენების მალე-ლო, სწორი კომუცია, მაღალი ვითა ზღაპარი დღისა. ნელა, სცენის შეპირისპირის საშუალებით, კომუცია დასცილდნენ ერთიმეორის ორ მონი-დაპირ კგუთვებად — მათ შორის დაცილებით გამოჩნდა თეთნულდის მოსხლელი კონსოლიტის მურავალი“.<sup>11</sup> კომუციის დაცილება ორ მონი-დაპირ კგუთვად — სრულად უსჯარად მიჯივინ-შენებს ტრაველიის გმირთა ღრმა შინაგან განხეთქილებულ და, მაშასადამე, სექტაკლის ხატი, სრულიად უსჯარად, მურაგებელი კონსოლიტის ჩვენების შესაბამისად მოფიქრებული.

ქართული თეატრის თანამდროვე პრაქტიკიდან ამ მზივრ აღსაწინავა რუსეთის თეატრის სექტაკლი „სი წილის შემდეგ“. სცენური გამომსახველობის საშუალებათა მთელი არსენალი აქაც მურაგებელი კონსოლიტის ჩვენებას ემსახურება. ავილოო, თუნდაც, დეკორაციების დაიჯიხის სცენა. ნიკოლოზ პირველი (ო. მუხომ-ნეთხუციელი) ბრძანებს შემოიყვანონ დეკორაციტ გორინი (ო. უჩან-შევილი) და აი ერთგვრთის პირისპირ აღმონდება მუნდირში გა-მოქმედილი, რგეალებით დამშვენებული მეფე და ბორკლადდე-ული, თეთრი პერანგისათა მემპოხე — დამკვეთელი, უფლება-მოსილი ოფიცირი და უფლებაურალი, თითქმის გამწვინებული, გამარცხული სიმართლი. ისინი მიქროდა და გამორწვევად მივლენ ერთმანეთთან, თვალს გაუყრიან ერთგვრთს, დიდხანს ვერ შესწავი-ტენ ამ უსტაკეო დულს... სცენაზე ნელდება შუკი, განათებული რჩება მხოლოდ ეს ორი წყვილებური ფიგურა. როგორც ვხედავთ, ტრაველიის გმირთა შინაგანი ანტაგონიზმი აქ „ხილით ასექტში-ცაა“ აღმედული და კონსოლიტური ვითარების წარმოსაჩანად მო-მარჯვებულთა სათვებრო საშუალებათა მართლაც მთელი არსენალი.

დაპირისპირებული მხარეთა მურაგებელი ბრძოლის გამოხატუ-აუცილებლობა სექტაკლის სტრუქტურაზე უწინარეს შეპირიფებს. რა. სესა უნდა, ტრაველიის ჭრ თავად დრამატურული სტრუქტურა-რას. ტრამპლინის მთელი კომპოზირ შრომა, ჩვენი დაკვირვებით, ენათმეცნიერება მუსიკალური სიმფონიზმის ეს არ იქნება მთლილდე-ნელი, თუ სიმფონიზმის ცნების ქვეშ ვავიგებთ მავრტრული ან-რონების სესა პრინციპს, რომელი სინამდვილეს გააზრებს დაპირ-ისისებრად წყნისთა ბრძოლასა და ერთმანეთში. ცნობილია, რომ სიმფონიზმი გარდა საკუთრივ სიმფონიისა, სადაც იგი კველველ გამო-ფილდაა გამოვლენილი, განვიკრიტება სხვა მუსიკალურ ფორმებშიც (კვარტეტი, კონცერტი, ოპერა). მაგონ იგი მარტო მუსიკალური ხე-ლომების ფფრითი რიდაა შემოვარდნილი. სიმფონიზმი თავს იჩენს დრამატურგიაში. ტრაველიში, კერძოდ, ტრაველია, ჩვენი აზრით, ეს არის პირდაპირ „მუსიკალურად“ გამართული პარტიტურა-სონატური პლამბროს ფორმაში.

სინატრული ალტერის ექსპოზიცია თვალსწინების ორ საპირის-პირო პარტის (თვსა) — ძირითადსა და თანამდევს, რომელთა კონ-ტრასტი იმითაც მწვედება, რომ ექსპოზიციის ფარგლებში ისინი სხვადასხვა ტონალლობით ვითარდებიან. ტრაველიის დასაწყისში ტრაველული გმირისა და მისი ანტიპოლის თვსა პრინციპის თვსა მწვევ კონტრასტში ვკვეს შემოხლებული. ალტერის ექსპოზიციის მოქ-ვესა მეორე ნაწილი — დამშუვება, სადაც ექსპოზიციის თვსები იწყებენ ბრძოლას, შეეცილებიან ერთმანეთს, ხლტენიან, არამაქარ ტონალლობაში იტრებიან და კვლავ შეაწუდებიან ერთგვრთს. სადაც ტრაველიში — თავთავისი საწყისი პოზიციის მონიშნის შემდეგ, გმირი და ანტიპოლი ეძლევიან სულმთავრქმული კილიოს, არამაქარ მდგომარეობაში (ტონალობაში) აღმონდებიან და ვითარების და-თავისებეს ცდილობენ. ალტერის ბოლო ნაწილში — ჩემრისში — ჩვენ უკვე დამშუვებაში აღძრული ბრძოლის მუდგთან ვკვეს საქ-მე, როდესაც ერთმა მხარემ უკვე სდია მეორეს ამბოჯი. ექსპო-ზიციური პარტიტა აქ მეორედმანცა ერთ ძირითად ტონალლობაში, — ტონალური კონტრასტი უქმდება, ვინაიდან გამარჯვებულმა პარტიამ „დასაკუთრა“ ვითარება. იგივე ამანავა ტრაველიში: მისი დასკე-ნიანი ნაწილი ვკვირვებს მთელი ტრაველიის ბრძოლის მუდგეს, როცა ტრაველიში მისი საშუალების ფასად თავისი იღვის სიკოც-ხლე გამოისნა, მორალურად სდია ანტიპოლი და ვითარება ტონ-ალურად თავისკენ გადაიხიდა.

ტრაველიის ასეთი სტრუქტურა, მუსიკალური წესბა, ვეფირობო, იმიოთა გამოწვეულია, რომ იგი თავიდანვე მუსიკასთან მიქიდრო კავ-შირში ვითარდებოდა.

ანტიკური ტრაველი პოეზიისა და მუსიკის სინერგეტიზმი ჩიხსა-და. დონისეს კულტმა მიერ ახიიდან საბერძნეთში ტრაველული ელემენტი შემოიტანა შრიმიულ და ლიდურ კილოსთან ერთად. აქ იგი მუდგა საკუთრედ ელინურ — ლირიულ კილის და ისიც შეიგავა თავის წიალში. ტრაველამ ეს სამივე კილო აიოვის კონტრ-ასტულ განწესობა ვამბოვიტის მონიხ: ფრიკული შეცხატევის-ბოდა ორგანისტულ ფრამენტს, ლიდური ახლდა ფრენერულ მო-ტავს. უფრო შემდეგ ფრენერული მოტავის თანხლება დავადა-ლიდურიდან წარამებულ მინსტრლირში წყნისა. ამ უფანჯე-ნელის შესახებ პლუტარქე ვაუწყებს: «Μικσολιδιისкий лад — тоже патетический и подходящий для трагедии. Аристотел утверждал, что первая изобрела миксολидииский лад Сафо, а от нее узнали его трагические поэты. Заимствовал его, они соединили его с дорийским, так как последний обладает пышностью, а первый — поэтическим характером, трагедия же представляет смешение обоих»<sup>12</sup>.

დაუთმო ჩა ფრენერი მიქოლიდურს, ლიდურთა უკვე ტრავ-ელული გმირის ინტიმური შეცხადების მომენტო დაისაკუთრა. რა თქმა — ტრაველიის ქსოვილში არა სამი, არამედ უკვე ოთხი

<sup>11</sup> ანა ლიხა სტრონგი, საბჭოთა კულტურის ნიმუში. — არუს-თავილის თეატრი (კრებულ), რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გამოცემა, ტფილისი, 1934, გვ. 42.

<sup>12</sup> ციტატა მოტიანელა წიგნიდან «Античная музыкальная эстетика» (Вступительный очерк и собрание текстов проф. А. Лосева), М., 1960, стр. 269-270.



კილო ჩაიხატოსა. მაგრამ წამებამ მნიშვნელობას ტრაგედიაში დროითული კილო ინარჩუნებებს, ვინაიდან ანტიკური ტრაგედიის კავკასურ, აზღვებულ ბუნებას, უმთავრესად, იგი შესხამაზება და ტრაგიული ხასიათის ძირითადი თვისების გამოცემასაც უნდა. მნიშვნელო ახერხებს. არისტოტელის თქმით: „რაც შეუძლება დროულ კილოს, უველიან დაგვიანებებიან, რომ იგი ყველაზე უფრო შერაია და გამოირჩევა უპირატესად ვეპეკური ხასიათისა.“<sup>13</sup> ელინები, სპერთოდ, დიდად აფასებდნენ დროითულ კილოს. პლატონიც კი, სხვა კილოთა უარყოფითად, აღიარებდა მას. ხოლო მითაგორლებს მთელი კოსმოსი დროითულ ხმებზე აწუხდებოდა წარმოდგინათ. აქედან ცხადია, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ტრაგედიას, როცა კოსმოსის მსგავსად მასაც დროითად განვსაჯავდნენ.

როგორც ვხედავთ, ანტიკური ტრაგედია (მანასაზე, ენარი თავის ჩანახებში) ერთობლივად მუსიკალურ სტიქიაშია შექრილი, მთლიანად მუსიკალური წყობითაა გადღედილი.

ამ გარემოებას შემოვლებლია გავლენა არ მოეხდინა ტრაგედიის თავად მიეთურ სტრუქტურაზე.

ჩვენი აზრით, ტრაგედიის მუსიკალურ წყობაზე, მუსიკალურ აგებულებაზე არისტოტელემ მიგვიანებებს თავის „პოეტიკაში“. იგი ასახებლად ტრაგედიის ექვს შემადგენელ ნაწილს: აუდიტუბელია, რომ მთელი ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითაც ტრაგედია აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია: ამბები, ხასიათი, განცხადება, საშუალო, საპქემელი და საკალობელი.<sup>14</sup> აქედან გამომდინარეობს: „სამშერის“ და „საკალობელი“ („პოეტიკის“ 1957 წელს გამოქვეყნებული რუსულ თარგმანში, რომელიც შესრულებულია ვ. აპლეროვის მიერ, შესხამასადა არის „сценическая обстановка“ და „музыкальная композиция“). ამ ნაწილებს არისტოტელე უფრო აბრკვე იხსენიებს შემდეგნაირად: „თვალთახამშერის მორთულობა“ და „საკალობელი“<sup>15</sup> (მავე რუსულ თარგმანში შესხამასადა: „декоративное украшение“ და „музыкальная композиция“). ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნავთ იპეროსის ერთი გარემოება. სცენური გარემოცვის აღწერილობა ტერმინებს არისტოტელე თავისუფლად მოიხსენიებს, ხან მხარობს „სამშერის“ („сценическая обстановка“) და ხან „თვალთახამშერის მორთულობას“ („декоративное украшение“). მაშინ როცა ტრაგედიის მუსიკალური ნაწილის მიმართ იგი დაიწინებდა იმერობებს ერისა და იმევე ტერმინს — „საკალობელი“ („музыкальная композиция“) და არსად არ ამბობს „მუსიკალური თანხლების“ ან „მუსიკალური გაფორმების“ შესახებ. შესაძლოა ეს იმით იყოს გამოწვეული, რომ მუსიკა ტრაგედიას გასდევდა არა „გარედან შემოსული“ ინსტრუმენტული და ვოკალური თანხლების, გაფორმების სახით, არამედ ორხმებტრაზე ვალობას ქორო და მსახიობები თვითონ განახორციელებდნენ და სადაც ამით ბერძნული ტრაგედია, როგორც ს. დანელია შენიშნავს, „პოეტიკის“ კომენტარში, თანამედროვე ოპერას ემსგავსებოდა. მაგრამ მაშინ ამხნას მოთხოვნის შემდეგ ფრამგებტი: „სამშერის...“ თუგვია იგი ხელს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაშვებ არის ისტატობის შემცველი და პოეტიკასთან მას ძალიან მიკერე კავშირი აქვს: ტრაგედიის ძალა მაინც არის, არავითარი შეიჭრია და არავითარი მსახიობიც რომ არ იყოს. გარდა ამისა, სამშერის მოწყობის საქმეში ბუტაფორის ისტატობას მთელ ადგილს უჭირავს, ვიდრე პოეტებისას.<sup>16</sup> „საკალობელი“, „მუსიკალურ კომპოზიციას“ კი, უფროდესა რა მას „ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი საქალობელი“<sup>17</sup> არისტოტელემ „სამშერის“, „თვალთახამშერის მორთულობის“ დარადა საუთროვო პოეტიკისგან არ გამოიწვევს და განიხილავს მას ტრაგედიის სხვა დანარჩენ ნაწილებთან („ამბები“, „ხასიათი“, „განცხადება“, „საპქემელი“) ერთად. მანასაზე, „სამშერისგან“ განსხვავებით, „სა-

კალობელს“ ან „მუსიკალურ კომპოზიციას“ არისტოტელემ ტრავსი პოეტიკის მიხედვით სფეროში და მის მოგარებასაც არსებითად უმნიშვნელოებს ტრაგიკოს პოეტს, თუ ძველ ქართულ ტერმინს გავიხსენებთ. „ტრაგიკულია თვლისთვლის“. ამასთან ერთად, თუ არისტოტელემ თქმით, „ტრაგედიის ძალა მაინც არის, არავითარი შეიჭრია და არავითარი მსახიობიც რომ არ იყოს“, როგორ შეიძლება „საკალობელი“ წარმოდგენდეს ტრაგედიის აუდიტუბელი, „უმნიშვნელოვანეს საქალობელი“, თუ „საკალობელი“ ნიშნავს კერძოდ ვალობას, მსახიობებისა და ქორის მიერ შესრულებულს, რომლის გარეშეც, თორემ, „ტრაგედიის ძალა მაინც არის“? ყოველივე ამას შემდეგ, ჩვენ ვერ მოვეცხვებთ, რომ „საკალობელი“ მიჩნეულია „ტრაგედიის უმნიშვნელოვანეს საქალობელი“ და პოეტის განკარგულებაში იმდროინდელად დატოვებული, რომ არისტოტელის მიერ „საკალობელიში“, „მუსიკალურ კომპოზიციის“ ნაწილისმგვირა ტრაგედიის მიწაწინა პოეტური სტრუქტურა, სწორედ მუსიკალური აგებულება, უნდა მოხდეს „ტრაგედიის ძალა“ არისტოტელესთვის ეფუძარ იქნება. და თუ აქ სინონური აღვსრვავს ფორმას მოიკრათ, დაერწმუნდებით, რომ მის შემადგენელ ნაწილებს (ექსპოზიციას, დავრწმუნებებსა და რეპერტაჟს) თანმიმდევრულად დამოშვებვია ანტიკური ტრაგედიის დროში გარკვეული შემადგენელი ნაწილები — პროლოგი, ეპისოდები და ექსოდო.

სინონური აღვსრვავს, რა თქმა უნდა, ტრაგედიის ჩვენ მოვეყვებით უფუფუნებაში. ის ხომ ვაცილებით უფრო მოგვიანებდა ისტორიულ ხანაში ჩამოყალიბდა და ჩვენ არავითარი უფლება არა გვაქვს ვთქვათ, რომ ტრაგედია ითვისებინებდა ამ ფორმას. საერთოდ გვახსოვს, სინონურად ფორმას, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან და მოკარტა იგი უფუფუნად მუსიკალური აზროვნების წიაღედენ ამოღებს, პირველი მიზეზი, ჩანს, ტრაგედიისად მიიღო. მანასაზე, ტრაგედიის და მუსიკალური სიმფონიზმის პრინციპის სინალურად ტრაგედიის პრინციპით აღინიშნება. ტრაგედია კი არ შეიქმნა სინონური აღვსრვავს ფორმად, არამედ მუსიკალურ წარმოშობის გადვლადნა თავისუფლად სტრუქტურა ტრაგედიას. ტრაგედიის წყობას დათვალა მუსიკალური ხელისუფლება და ამ წყობას საუთარი ტერმინიც უჭირია.

ტრაგედიის „მუსიკალურ კომპოზიციის“ სავსებთან დაკრწმუნდებით, თუ გადავხედოთ დრამატურულ მასალებს.<sup>18</sup>

„თვითხელის“ პირველ სცენაზე გულახასისა და ლაპლის გამოჩენას ძირითად თემს აღვსრვავებთ. მომდევნო სცენაში ავიხილავთ შემოქმედის თანხლებ თემს, და ეს ორი დანარჩენობული „პარტა“ (მუსიკალური ტერმინის გამოყენება) თავ-თავის პირველდაწყებით პოეტიკას დაიკავებს. შემდეგ იწყება ბრძოლა. ავიხილავთ თემს „მერევე ტრანსლობის“ აღმოჩენება: ცქილდობა მას გულახასისკენ ეხილება, მიმურტა ბაპი კი თავის მრწამსში აშკიერდებს. თემს განიცდილი დაზღვრას, ხანს „რეპერტაჟის“ საბოლოოდ არ დამარცხდება და დასმობებს თავის „ტრანსლობის“. თინაში ძღერს გამარტვებელი ძირითადი თემის მოტივი.

დასახტვებელია, როცა რეჟისურა გარკვევით განსწორავს ტრაგედიის დრამატურული პარტიტურის აღნიშნულ წყობას და სცენური საშუალებებით მას ვგავრცობინებს საქველდობის პარტიტურაშიც ამით დიდად მოიკო, სახელდობრ, არილი ჩხარტიშვილის მიერ მარტანოვილის თეატრის სცენაზე დადგმულმა ვერპოიქსს შედგენა. ჩვენმა თეატრალურმა კრიტიკამ თავის დროზე შენიშნა, რომ ქორის სამოსის ფერის გამოყვლა ხაზგასმით წარმოიჩინა „ტრაგიკული ძაბვის“ გადართვას წარმოდგენის მსვლელობაში. მაგრამ, ჩვენ აზრით, ქორის სამავე გადვება მარტო ამას როლი ემსახურება. იგი ნაოლად მიგვიანიშნებს ტრაგედიის სტრუქტურაზე და სან თანმიმდევრულ ნაწილად მყოფს მას: ექსპოზიციად, დამშვებვად და რეპერტაჟად, ანუ — პროლოგად, ეპისოდებად და ექსოდად. ქორის თეთრი სამოსი მიიღვარ პროლოგს, ტერატიკოსფერი — ეპისოდებს, ხოლო შავი — ექსოდს. თუ ვაცივებინებთ, რომ თვით მედე-

<sup>13</sup> არისტოტელი, *პოეტიკა*, VIII, 7.  
<sup>14</sup> არისტოტელი, *პოეტიკა*, 6, 1450 ა.  
<sup>15</sup> იქვე, 6, 1449 В.  
<sup>16</sup> იქვე, 6, 1450 В.  
<sup>17</sup> იქვე.

<sup>18</sup> შექმნილი ტრაგედიის სიმფონიზმი ამოიკვანა ოტო ლუდვიგმა.



(ვ. ანკვაძე) შავ მოსასამაზო უცვლელად, ცხადი გახდება, რომ ქორა პროლოგში მისდამი კონტრასტულ „ტრანსლობას“ იკავებს და შემდეგ „შავიღელ ტრანკვილური ტრანსლობის“ გავლთ, მდევან ფერისკენ, „ძირითად ტრანსლობისკენ“ იძვრის და ტრანსლურად ერწყმის მას, — როგორც რეპარაზია თანამდევ პარტიის ტრანსლობა ძირითადისა.

ჩვენსა თეატრალურმა პრაქტიკამ ტრაგედიის „მუსიკალურ კომპოზიციას“ საერთოდ პრინციპულად უნდა გაუფრის ანგარიში, ვინაიდან ტრანსლობისთვის მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. უნდა ვგახსოვდეს, რომ სიმფონიზში შინაარსულად დაახლოებულ სწორ ტრაგედიას, როგორც ყველაზე უფრო კონფლიქტურ ეანის.

### III

შემოქმედებითი ტრაგიკული — საზოგადოებრივი ინსტაბლობის ტრაგიკული კოლონიების მხატვრულ გააზრებას ნიშნავს. თუმცა, საკუთრივ ეანრი ტრაგედიისა მათ წვდომაში არსებულად განსხვავდება სხვა ტრაგიკული ქმნილებებისა. თუ ექსსა ან, ვთქვათ, ფერწერულ ნაწარმოებში ხშირად უშუალოდ არის ნაჩვენები ხალხის ტრაგედია, თეატრალურ ხელოვნებაში წინა პლანზე პირველნების ტრაგედიამ გამოდის. ტრაგიკული სექტაციის მთავარი გმირი, ჩაოდენ რელიეფურადაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი აქ მასა, უცვლელად პიროვნება. ხალხის ტრაგედიის ჩვენება, ცხადია, აქაც შეუძლებელია, მაგრამ იგი უსათუოდ გაიზარდა პიროვნების ტრაგედიასთან კავშირში, უფრო სწორად, პიროვნების ტრაგედიასთან განხილვება.

ასე, მაგალითად, ხალხის ტრაგედია გარკვეულად ფერის „ბერლინის ანსამბლის“ მიერ განხორციელებულ „კორილიანოსში“, ან კიდევ ჟეჟსკისის „ილიუს კეისარში“ (რეჟისორი ბ. თუმანიშვილი) რუსთაველის თეატრის სცენაზე. იგი ამ სექტაციების ერთ ძირითად მოტივს შეადგენს, არსებითად განსაზღვრების მათ კონცეფციას. მაგრამ ანა იგი არსებითა თვით კორილიანოსის ან ბრუტუსის ტრაგედიისაგან მოწყვეტილი რუსთაველივითაა, განსაკუთრებით, მხატვრის თეატრის სექტაციის მამოძრავებელი, ბატალურ სტრეში სწორად იმიტომ სტრუქტურადაც ესოდენ დიდ შთაბეჭდილებას, რომ ისინი ერთა უწყვეტ კონტრასტულ სქემაშია გმირთა ხაზთან და ამახვილებენ გმირების ტრაგედიას.

ხალხის მდგომარეობის „განხედვა“ პიროვნების ტრაგედიისთან თავისთავად მოითხოვს ამ პიროვნების საერთო ტრაგიკული სიძაქციაში, შეგულის სიკვებით, „მსოფლიო ვითარებაში“ უფხას. „მსოფლიო ვითარებაში“ ინდივიდის პიროვნული მონაწილეობა იკამოხა შესაძლებელი, როცა საზოგადოებრივი საქმე მის პირად ვნებას ქვეყნა, როცა გმირი თავისი სპეციფიკით და სპეციფიკით შემდგომში იღვწის. შეგული იმასაც ამოხსნ, ჟეჟსკისი ტრაგიკული ქმნილებისთვის აუცილებელია, რომ გაიღვიძოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის პრინციპი, ან, უცვლელ შემთხვევაში, სურვილმა, — თვით იგი პასუხი საკუთარ საქციელსა და მის შედეგებშია. და თუ ეს მართლაც ასეა, თუ ჟეჟსკისი ტრაგიკული ქმნილება მართლაც აქედან იწეება, მაშინ განაკლება ხდება, ხელოვნებაში ტრაგიკული უშაღვს ფორმად რამდენაა მიჩნეული ტრაგედიის, სადაც სწორად „გამოღვიძებულ“ გმირები მოქმედებენ და მათი ტრაგედიის განხილვა.

ტრაგედიის ეს ეანრივ ღირსება, მასში პიროვნების წარმართველი როლი მეტ სიკვადეს იღებს საკითხის ისტორიულ ასექტში განხილვისას. ზომიერობით ტრაგიკული ხელოვნებისა და საკუთრივ ტრაგედიის განვითარების პარალელური გზა.

ქველას აღმოსავლეთმა და ფარაონულმა ეგვიპტემ, რომელიც მიმართავდა ადამიანის დესპოტურ დაორგუწვას, ტრაგედია ვერ შექმნა. თუმცა, ტრაგიკული მოუწია ამ დროის ხელოვნებებში უკვე შემოიწმინდა. ტრაგედია უცხოა ზედმეტი სიფიქსისა, ვინაიდან იგი ინდივიდის საზოგადოებრივი აბსოლუტურ გათქვეფასა და პიროვნული საწუისის ნეოლიტიკების ქვადებას. ტრაგიკულ ექსსა, მაგრამ არა

ტრაგედიის, ვაკლავს პიროვნის დროინდელი საბერძნული. საკუთრივ ტრაგიკული ეკალიბდება მხოლოდ ბერძნული მონაწილეობით ეანრი დემოკრატიის პერიოდში, იმ დემოკრატიული რეფორმების შემდეგ, რომელმაც თავისუფლება და ღირსება მოუტანა პოლიტიკურ სფეროში. მასთანავე, ტრაგედია ჩაისხა მაშინ, როცა მკვიდრ მოქალაქეს, მასთანავე, ტრაგედია ჩაისხა მაშინ, როცა მასთანავედ ხელოვნების შექმნა თავსუფალი, ღირსებადობილი ადამიანის ფუნქციონირება და მისი მხატვრული განსახიერება ადავდა. საკუთრადლება ტრაგედიის შექმნის ექვრო კრისტივს. ტრაგედია ამოცნვდა დიონისეს საკულტო რიტუალიდან, როცა თესბოდენ კითრამბული შექმნა — როცის საერთო წყუისის „გამოსტევა“ ქორეტი, წინამძღოლი, ესე იგი — პიროვნება, ინდივიდი. ესოდენ ამას დაუმატა მეორე მხასობი — მეორე ინდივიდი, სოფოკლემ — შესხვ ქორს როლი გარკვეულად შეიკლავდა და აქტივი შესახასისად ანდთან მხასობის, პიროვნებაზე ვადიდა.

ვადილი ისტორია. შუა საუკუნეებში, როდესაც რელიგიათ თავისუფლად არსებობდასა და გრძობდას მკაცრი რეგლამენტი დაუსწესა, ტრაგედია კვლავ ჩაიძრა: თუმცა ტრაგიკული ხელოვნება დარჩა. შუა საუკუნეები იცნობს მდგომარეობის ტრაგედიას და არ იცნობს ხასობის, პიროვნების ტრაგედიას. ტრაგედია აღორძინდა მხოლოდ რენესანსულ ექსკაში, პიროვნების მიერ თავისუფლების მოპოვების კვლავ.

საკითხის ამგვარი წამოყენებით ნათელი ხდება, რომ ტრაგიკული ხელოვნების ჩასხვება და განვითარების პროცესი არ ემთხვევა საკუთრივ ტრაგედიის ჩასხვებსა და განვითარების პროცესს. ტრაგედიის ჩვენება მათთვის მხოლოდ თამისუფალ პიროვნებასთან დაკავშირებითაა. და ამიტომაც სწორად ტრაგიკული პიროვნების ტრაგედიის ჩვენება შეადგენს ტრაგედიის ძირითად ეანრიულ სექციეფას, მის უმთავრეს თავისებურებას.

პიროვნების (და არა უშუალოდ მასის) ტრაგედიის ჩვენება, თავის მხრივ, პირდაპირ ეკავშირება ტრაგედიის სექციეფისთან. სცენაზე მოიღობ მასის კატასტროფა, ცხადია, აქტივისტურ განხილვამოწყვედა. პიროვნების დაღუპვა კი, ჩაოდენ შემპერცილც არ უნდა იყოს, ვერ დაახშობს პერსპექტივას, ვინაიდან არ ისხობა ხალხის მიერ მისი იღვის, მისი საქმის შეთვისებისა და გარკველების შესაძლებლობა.

საკითხის ეს მხარე ნათელი გახდება, თუ ერთმანეთს შევადარებთ „ოქტივისტური ტრაგედიის“ პიროვნულ და მეორე ვარიანტს. პირველ ვარიანტში იღუბება მეტყვეურთა მთელი რაზმი, მეორეში — მხოლოდ კომისარი ქალი. ერთივესა ა. ანასტასიურ პირველი ვარიანტის შესახებ წერს: „ქმნელია თქვენს, თუ რატომ იმდღვარა პსტკარეტიკული, ბოლივიური საზო სიკვდილის პრობლემამ პიესის, რომელიც თავიდანვე მოაზრებულა როგორც რეკლამული სახედი მიძღვნილი ბიანი“. ამ ჩვენებებში, „სიკვდილის პრობლემისა“ და აქტივისტური ტონის მომძლავრების მიზეზი საიტიკულია უწინარეს თელი რაზმის დაღუპვაში. თავისი დასათურება — „ოქტივისტური“ — გამართლდა მაცრულ მეორე ვარიანტში, სადაც „სიკვდილის პრობლემისა“ საკლად წინ წამოვიდა უკვე „სიკვდილის პრობლემისა“ ვინაიდან აქ იღუბება კომისარი ქალი (მეორე ვარიანტის მთავარი გმირი). მაგრამ რჩება რაზმული და აგრძელების მის საქმეს.

როგორც ზედათვ, პიროვნების ტრაგედიას და საერთოდ პიროვნების, ტრაგიკულიების აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ტრაგიკული შესწავლა ამიტომაც ვერ ჩაითვლება ცოტად თუ ბევრად დასრულებულად, თუ სექციეფურად არ წარმოვადგინეთ ტრაგიკული ხსნი. თინ, ტრაგიკული გმირი.

ბ) ტრაგიკული გმირზე მსჯელობის წარსაწეებად უნდა გავიხსენოთ, რომ კონფლიქტთან დაკავშირებით ითქვა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ტრაგიკული განსაზღვრავს მისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტი. ამ დებულების ბოლომდე ნათესასყუფად ახლა საქარია დავადგინოთ თავად კონფლიქტის რაობა, საქარია განვარჩიოთ იგი კოლიზიისაგან, ვინაიდან მათი აღრევა ხშირად ბევრ გაუბებრობას ბადებს.

30 A. Анастасьев, Всеволод Вишневский, М., 1962, стр. 67.





კოლხეა და კონფლიქტი არ არის ერთი და იგივე. კოლხეა წინ უსწრებს კონფლიქტს. ტრამბიური კოლხეა ნიშნავს მბაზრი წინადადებების შემდეგ ბარაკულ ცემობაშიშველ ვითარებას. ტრამბიური კონფლიქტი კი იწყება მაშინ, როცა აღნიშნული ვერ შეიძლება ამ ვითარებას და შეურყენებლად ბრძოლას ბაიურეხადებს. კოლხეაში ჰქვინის ბარამბიურად დამთავრება, კონფლიქტი — აღნიშნული ბარამბიურება. ტრაგიკული კოლხეა არის კონფლიქტის შესაძლებლობა, მაგრამ ეს შესაძლებლობა ტრამბიურად იცვლება გვირის მოქმედების გამო. მაშასადამე, ტრამბიური კონფლიქტი, ერთი მხრივ, შედგენს კოლხეის, ხელო, მთორე მხრივ, — გვირის ნებაშეზღუდვის ესე იგი, კონფლიქტი ყოფილა ძირითადი ბიოტი, ტრაგიკული ვითარებისა და ტრაგიკული ხასიათის — ტრაგიკული და წარმოშობილი ძალების „შეხვედრის სუნტი“, მათი ერთობლივი და აქედან, არც კონფლიქტი განსაზღვრავს ტრაგედიას როგორც ეანს, რომსა პიქსში ვაპავს ტრამბიური კონფლიქტი, მს იმას ნიშნავს, რომ ტრამბიური კოლხეაში ვაპავს და ტრამბიურად ხსნიანტი.

და არ, მთელ და კონტექსტში პიქსივე გვირის მხარეზე. ვითარება კი არ ჩამოიშრებს მას, არამედ იგი თვითონ ჩამკვდება ვითარებას და გამოაფხიზლებს, აფეთქებს მას თავისი შურთავებლობით. თვალსაჩინოებისთვის მოვიტანოთ მიქსელური სიტყვის კასტის კლავონის კომპოზიციის ანტიკური ვითარება — ადამის შექმნა. უღონოდ აცხვინა ადამის ალტერატი ვივარა (პირბოთად იგი ვივარადოთ ტრაგიკული ვითარების გამოხატულებად). მისი სულის ანაგობა პოტენციურ ძალაზე შეუქცელებს. მაგრამ ეს ძალა რომ გამეფდეს, გაფხიზლებს, — დემოკრტი გამოცხადდება და ხელის შეხებით „შოატერავს“ სიციცლის იმპულსს (პირბოთად დემოკრტი ვივარადოთ ტრაგიკული გვირის გამოხატულებად). ტრაგიკული გვირი სწორედ ასე მიეჭრება კოლხეას, რომელიც მას დახვდა, რომელიც მის გარეშეა, მის დაყოფილად, რომელიც მას „ბრალი არ მიეძღვის“ და თავისი კვეთებით, პიქტოებით გადააქცევს მას კონფლიქტად.

ამიტომაც, პატრიონობა ტრამბიურად ხსნიანტი პიქსული დამახასიათებელი ნიშანი. ტრაგიკული გვირი არის მეტაბოლი ადამიანი. თანაც, იგი უსათაოდ იბრძვის პირადი ინციტაციით, პირადი პასუხისმგებლობის გადვიბეჭდული გინძობა და მისი თავდადება არავითარ შემთხვევაში არ არის სხვისი შეგონებისა და წაქეზების შედეგი. მამლიტი, მაგალითად, იმიტომ კი არ დაუბრუნებია და „ბრალი არ მიეძღვის“, რომ მამის აჩრდილად შეუიარა. საქმე ისაა, რომ აჩრდილის გამოცხადება მამლიტს თვითონ უნდოდა, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „პატრიონში“ (რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე) (ე. კერენჩიხიძე) და ანდროსის (ე. ვახარაძე) ქადაგი (სერგო ზაქარაიძე) კი არ უბრძანებს და იწყებს აქტივობას, არამედ მხოლოდ ამხელს გმირთა გულისთქმას, ქადაგებს იმას, რის მოსმენაც გმირებს მასვე სურს, რისთვისაც ისინი მზად არიან შეინაცვან. ეს სრულ თანხმობაშია ტრაგიკული გასურების ვაჟებთან მამლიტთან, რომელიც საფუძვლად დაედო რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ და გაჩერდადის პიქსს. ვაჟ ხომ ამბობს —

„ის კი არ არის ბიჭობა,  
რო გამაგრებდნენ, მამაროდდ  
ბიქს მაშინ დაიძიებდენ,  
თავისთავად მგარაგობდენ“.

ტრაგიკული გვირი ყოველთვის თავისი სახელით გამოდის. იგი არის პიროვნება, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ამასთან კავშირში, საინტერესოა რუსთაველის თეატრის მთელი თუ როგორ იქნა გახსნილი კრეონტის სახე ანუის „ანტიგონედან“.

ანუსიკული კრეონტის ნ. ზინგერმანი წერს: „კრეონტ ანტიგონესთან აქვს მხოლოდ ერთი დიალოგი, თუმცა ამ ერთი დიალოგის მანძილზე იგი მას მიმართავს ხან როგორც მისსხანდ დიქტატორი, ხან — გულყვილი ბიძა, ხან — საქმის იძულებითი აღმსრულებელი თანადგომის პირი, ხან—როგორც მისი საქმის მამა, — და მას არაფრის თქვა არ ძალუძს თავისი პირადი სახელით... მისი პიროვნება დახლქილია. კრეონტის პიროვნება უკვე დიდი ხანია, ფაქტურად არ არსებობს.“

ნება დახლქილია. კრეონტის პიროვნება უკვე დიდი ხანია, ფაქტურად არ არსებობს.“

კრეონტის ამგვარი გაბეგვის უფლებას ანუის პიქსს, არ თქმა უნდა, იძლევა. და ასეთი კრეონტი, ცხადია, არ არის ტრაგიკული გვირი. მაგრამ ანუის პიქსს იძლევა კრეონტის სახის სხვაგვარად გაბეგვის უფლებასაც. რაშიც მიზეზი თუნაინშეობის სექტეზობა კიდევ დაეკავრება. სერგო ზაქარაიძის გუნდურად კრეონტი ანტიგონეს (ე. კერენჩიხიძე) მიმართავს ტრამბიურად როგორც დესპოტი, კეთილმოსურენე ბიძა, თანამდებობის პირი, მამა მკენისა — და ყოველთვის პირად სახელით. ანუის „ანტიგონე“ კეთილშობილია მისი უფრო ვიანდლ ტრაგედიათთან „ტოროსისანა“ წავიხრო. ზაქარაიძის შესრულებას დაუწყებს, რომ კრეონტის პიროვნების გაქეზება შეუძლებლად, როცა დამატებება „ტოროსში“ თითქოს დახლოვა კრეონტის როული ნაბურთა და მისი თვისებები „ანტიგონეზე“ კომონს, ინვიტორების, ვარჯის. მაგრამ ახლა, „ანტიგონეში“, იგი კრეონტს პიროვნებას, თავისი სიმართლითა და დედით, ზაქარაიძის ინტერპრეტაციით, ასე გადაიღო კრეონტის დახურვა-დახვება, ტრამბიონს მემორიულ ასე იქცა იგი ტრამბიურად გმირად და რუსთაველის თეატრის სექტეზობში მოქმედებს იგი კრეონტისადე ტრაგიკული გვირი — კრეონტი და ანტიგონე.

ბ) ტრამბიური პიროვნება ძლიერი ვნებების მასშტაბურში შიშობს. მის სათანადოდ წარმოსადგენად მხატვარი საინტერესოდ ზრუნავს. ტრაგიკული კმნიშობლი ამიტომაც ჩვენ სწორად ვხვდებით „კოსმოური ინტენარს“. მზის, მთვარის, ვარსკვლავთა და კოსმური „საგანთა“ მომარტება აქ, ვთქვათ, როგორც აღმოსავლურ პოეზიაში, მარტო მტატორული აზროვნებისა და ბატონის გამოქმნილ სწავლას მომასწავლებელი როლია, — იგი უმთავრესად ტრაგიკული გვირის უღრეს გამსჭვებებს ეხსახურება. ტიტუსტარის სფეროში ამოზოგების მიზნით ტრაგიკული გვირის მხატვარი, თუ შეიძლება ასე თქვას, დაახასიათებს „კოსმონური პიქსტორული“.

„კოსმოური პიქსტორულიში“ შეუვას მთერ ეკავს მეფისადმი წაყენებული მოთხოვნა: „შეხვედრე შუხსა — ჩემს მამის მამას“. ამგვარი გენელოგია, დედობა, კოსმოური შარავანდელი შემოსება მისი შედეგს მხვავს სიტყვის ექსტენიანობით მონუმტო სოლოელი ილიაიძის წარმოსთქმას: „ჩემი დედა თვით განგება, მამა — დრო-ემი, ნაფისენი — გუნდნი ვარსკვლავთა“. სხვათა შორის, ილიაიძის სიტყვები რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ „ოიდიპოს მეფეში“ (რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე) კორის სტრუფში აღმონდა, რაც სავსებით გამართლებულია, ვინაიდან მათი გამოიროცა გვირის სიუბექტური მიყვარება, ილიაიძის თვითონ კი არ შეგავონებს, არამედ უკვე კორი ობიექტურად შეუფასებს მის ფიგურას, — მორისთან მისი მედარეა შემბრძობლობა და ნატურის პრინციპულობით განვსჯებელი, კოსმოური სიბუნებურად სტურცინს მას და კოსმოსის დორიულ მანეს დაუახლოებს.

მედუასა და ილიაიძის ანალიტიკური პოქსს წამებრად ჰემენეუვის მობუტი სანატავოდ დებულობს: „ჩემი გუნება ახლა ნათელია, ისევე ნათელი და მოცავა; როგორც დანი ჩემნი — ვარსკვლავნი, მაგრამ მე მაინც უნდა დავიძინო, ვარსკვლავებსაც ხომ სძინავთ და შუხაც სძინავს და მთვარეც სთაულებს და ზოგჯერ ძილნარევე სოკავენ გაუწრდება ხლმე...“ ესე იგი, სანატავო საყურთა თვას მუსთან, ვარსკვლავებთან, მთვარესთან და ოკავისთან ერთ მწობურში აუყენებს და გვიბიძგებს იქით, რომ მისი პიროვნება მსგავსი კოსმონური მანსტობის უღრეს ვივარადობით.

„კოსმოური პიქსტორულიში“ მოიქცეობა ვაჟს ტრაგიკული პიქსტორული. მონდია ინხენიდა როგორც „ამომავალი მთვარე“, „შუხადარბი შუხსანა“, აღუხ — როგორც „ვარსკვლავი ციდად მოცლილი“. ასეთი პიქსტორული (ვიმერებო, ტრაგიკული კოსვილინი ეს არ არის მხოლოდ მეტაფორა) ვაჟთან ყოველ ნაბიჯზე გუგუდება. ამიტომ აღარ გამოუდგებიან ყველას და ერთი მაგალითი ვივარადობა:

21 Б. Зингерман, Жан Вилар и другие, М., 1964, стр. 91.



„მისი ვიყავ, შეწერავარ ვიდექ, თვალ წინ მუთხა ქვეყანა, გულზე მუხანა მზე-მოივარ, დასაბრკოლები აღმერთიან“.

აი, ამგვარი მასშტაბით წარმოსახვა ვფა თვის ტრაგიკულ გმირს. მართლაც რა საცყარი ტიტანი უყოფილა იგი, თუ მზე-მოივარ და-ვიყვარებული კამათლივით უფროება გულის ფიცარზე და შემდეგ „ცხენა“ კიდულ.

„კოსმოზური მიპერბოლიზმი“ მოიწინა „დიდოსტატის მარჯვენა-ში“. კონტრანტივ განსახარდა ასეთ შეგონებას მიმართავ: „მზე და მოვარ ერთი დღის მუხუტბენი უყოფილი თურმე ოდესღაც, ქალხა და ვაჟ ერთმანეთი შეეჯავრებოდათ, დაუტყუავს ორივენი მშობლებს, ქალი შრდა იქნა, ყმაწვილი მოვარად, ციცილები ქვეუ-ღან და აქროლან ცანი ორივე... მრევა და მოვარც სიყვარული უყოფლი თურმე“. და არაფერი სინდესია არ წარმოადგენს მზესა; და მოვარში, კოსმოზურ სუფენზე მოქანვე ამ ორ „მეტეორში“, შორენასა და არსაკიის სახეთა ამოიკითხა.

**ბ) ხასინათის მასშტაბურობა მიწინს მასშტაბურობასხსი ნინუასში.** მრავალჯერა ტრაგიკული გმირის მრუდს დასახელი მი-წინა: საზოგადოებრივი სტრუქტურის გარდაქმნა, თავისუფლების მიღწევა, თავისი სიმართლის დამკვიდრება და სხვა. მაგრამ ეს მონა-კვირულობის დიდი და მასშტაბური. მასშტაბური მანძილა, რი-ცა უფრო დაჭრებულად, თუმცა ბრმად იცავს ძეგლს და იღუბება იმის გამო, რომ ისინა ცხოვრების თავად ის მიმდლი, რომელიც ამართლებდა მის არსებობას, ახლა კი ბარბადა წარსულს, და, მით უმეტეს, დიდად და მასშტაბური ძირითადი ტრანზიციონი გმირისი! — ხასინათის მემბრმოლი აბამინის მონაწი, ამ შემთხვევაში მასშტაბურობასთან ერთად იგი პროგრესულიცაა.

ახალად დაეჯავრებული ტრაგიკული გმირი იღწის, „რათა სამ-ყარო უყუთესი გახდეს“<sup>22</sup>. მის საქმეს აქვს ისტორიული პერსპექტი-ვა. ამიერიან, თუ იგი იღუბება კიდევ, ცოცხალი რჩება იდეა, ის-ტორიულად პროგრესული იდეა, რომლის დაცვასა და „გახსენე-ბას“ მან საყოფარი სიცოცხლე შეიძალა. მისი თავდადების მხანგელს, უსაყოფო გვეზადება გრძნობა, რომ ეჯზომ ტიტანური ძალის, გაუ-ტბეული სული მოიწონება სხვა სიტუაციაში, უფრო „მოწინფე-ბულ“ გაიწონოს უთოდ პირად და მთავრად დასარჩევებს, და ჩვენ განვიცდით, თუ გნებავთ, ცრემლსაც ვვკრიბთ იმაზე, რომ ასე-თა ენერგიის, რჩავებისა და შემართების ადამიანი გვეცლება ხელი-დან. მაგრამ ჩვენ თანაბანჯა გამოარცხავს გულგატეხას, ვინაადა გვეჩრა — „უქმად მაინც არ ჩიავლის ეს განწირული სულისკვეთე-ბა“ და „მისიან თელილი“; მის მიერ გაკვლეული გზა სხვას წიუ-ვანს გამარჩევბისენ.

აღსანიწავია, რომ თავისი საქმის ისტორიულ მნიშვნელობას სხორად ტრაგიკული გმირი თავადაც გრძნობს. ეს მას ძალას, რწმე-ნას მატებს ბრძოლაში, სიამაით ადასტებს. მას ურუჯად სწამს, სიცოცხლე გზად და ხიდად რომ გაულო მომავალ თობას, სრუ-ლი უფლებით შეიძლება განზოგადდეს შიღრისი დე მოხას შეცხა-დება და თქვას, რომ ტრაგიკული გმირი კუშმართიდა არის „მომბ-ბალ თამაბათა მოძალაბა“. იგი ნაადრმში, თუმცა საზოგადო-ებისთვის უღარცხად საჭირო პიროვნებაა.

**ფ) ტრაგიკული ხასინათი განსაკუთრებულად, გამორჩეული ხასინათი.** განსაკუთრებულობა გმირულობას გულისხმობს. იგი არის მმირი, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით. ტრაგიდიის სხვა პერსო-ნავეებიდან იგი თავისი ნატურის სწორად გმირული თვისებებით გა-მორჩევა. მის გამოსარჩევად ტრაგიკალიზმი ხშირად შემოყვანილი მისთან მიხალეული „პარალელი სახე“. ასე: ანტიგონის გვერ-დით არის ისმენე, ელექტრას გვერდით — ქროსოფემილა, კამილტის გვერდით — მორაციო, ანუ ისეთი სახეები, რომლებიც სულიერად

ენათსავებთან ტრაგიკულ გმირს, თანაუგრძობონ მას, მაგრამ არ მყოფინი მისი მასშტაბება.

ტრაგიკული გმირი განხორციელებს იმს, რაც ტრაგიდიის სხვა პერსონაჟების ძალას აღემატება და იბრტის შამპარმოზონოდ, მან არ იცის გზიდან გადახვევა, არც „სადაც არა სწობს გაყლა სწობს“. იგი მეტრად ცვეთება ანტიკოდ და მიიღობ თავისი გმირული დახვეწილობა, რამ „ადამიანი მოთხოვის როლია განჩილი, რომ დამარცხებას შეუარდეს, ადამიანი შეიძლება მოს-პო, მაგრამ მისი დაძლევა, დაირგუნა შეუძლებელია“ (კემინ-დუვი). ტრაგიკული გმირი თავისი ბუნებით არის მამსმამლსინტი. ტრაგიკული ხასიათის ამგვარი მშობრთება ბერის ავლებებს ტრა-გიკული როლის შემსრულებელი მსახიობის, გამოსავლების საშუ-ალებათა სიმკაცრესა და სიძუნწეს აქ ენებება მართლაც არსებითი მნიშვნელობა. „ნუ გააბობ ჰეპატის ხელების ქვეითი და სიწყნარით მოიქცე, რაც უნდა ენება ზღაპრული გულში კოვლადავს, ქარზ-ხალივით მრისხანებდა და მარჯვენა გრძობადლებს, მანც სე-ლი უწიობრთა იქნეს, სულს მარუხებს, როდესაც... მოთამაშე თავის ღრიალით თავისსავე ვნებათაღლეას ნაეუწ-ნაეუწად აქცევს“ — აქტიორულ ხელოვნებაზე შექცისის, „პალიტოში“ გამოიქცეული და თანამედროვე საშემსრულებლო ესთეტიკასთან ესოლენ თანხიერი ეგ აზრი, უწინარეს, სწორედ ტრაგიკული გმირის განსახიბრებელი მსახიობისთვისაა შესასმენი. ტრაგიკულ გმირს არ შეუძენს ცვაღ-ღობა, სიგონა და თავდადება ხომ მისი ნატურის თვისებაა და ამიტომ მოთხოვის ბუნებრივი, ჩვეულებრივი დამოკარგობა, — არა-ჩვეულებრივი იგი სხვებისთვისაა და არა ამ სხვათათვის.

აქედან, შენიშვნა ს. ზაქარიაძის ოლიდიოსის მიმართ, რომსავე უღელთა სექციალმა, სრულიად გარკვევით, ადამიანის ძლიერებას უღელრა ჰიწინ, გაუთუვა ოლიდიოსისული წუხილი — „კი, რა უო-ფილბარ, ადამიანო, თუ არა დანად სწრაფლმავალი“ და დადას-ტურა სოფლებიც მეორე ტრაგიკალიზმი — „ანტიგონეს“ გატარბე-ული აზრი: „ბევრი რამ არის ძლიერი ქვეყნად, მაგრამ კაცისა არაფე რა უძლიერესია“. სოფლებიც ყველაზე დატალური ტრაგიალი — „ოლიდიოსი მეთუ“ (რომლებიდან ვან კობლან მანდელი. კოჭო-ბეთური მანჯანა“ აწყო) ქართულ თეატრში დაუახლოდა სოფო-ტეის ყველაზე ადამიანურ ქმნილებას — „ანტიგონეს“ და წარმა-ტებს ამის შედეგადც მიიღწეა.

სექციალის წარბეჭობაში დიდი წვლილი შეიტანა ოლიდიოსის ერთ-ერთმა შემსრულებელმა — ს. ზაქარიაძემაც. ტრაგიკული სახე მან ძირითადად სწორად ამოხსნა და ჩვენი შენიშვნა ენება მხოლოდ ფინალურ ფრაგმენტს, სადაც ოლიდიოსი-ზაქარიაძე ზედმეტად ეგზალტირებული მოგვეცილია. თვალდაზიარება და უძებრებობით გაოცებული ოლიდიოსი თავდადება მოკრავს კიბზეც, მაშინ როცა „მშვიდი გამოსვლა“ უფრო მამსმეწინილი იყო. სიყრთა ენებათა-ღლევის, ქაროს შეტრწუნების ფონზე ეს მოგვეცემა კონტრასტს და ტრაგიკულ გმირს დასტოვდა გამორჩეულ, „მონიშნულ“ მღაფარეობაში, არ დაუტარავდა მას „მონაგან სიმშვიდეს“, რაც ადამიანის ძალის უტყუარი მანერნებელია და რასაც თავად ელიენე-ბა ბბრბასპინს უფოდებდენ. თანაც, ფინალი გმირის უბედურე-ბის აქცენტობა სხვა მონუხთაა ვერა გამართლებული. სიკითბ-ში განსაკუთრად, დაუტყუავს, თუ რას მოითქმევებს გმირი, დმე-რთება ლაიოსის მკვლელობ უბრანგეს არ მოკვლენება, ან გაძევება. ოლიდიოსმა სიკვდილი არ ისურვა, ხოლო სასჯელად გაძევება არ იქმარა და დიობისთა თვლები. მამსადავე, გმირი გარკვეულთა გა-საქეპრა ღმერთების სურვილს, რაჟი მათი ნაბრძანება ზუსტად არ იქ-ნა დატყული. ახლა ვკითხოთ: თვალების დაბრახს, რაც მისიან არა-ვის მოუთხოვია, სასჯელზე მეტად ოლიდიოსის მიერ იქნებ მინიჭე-ბული აქვს უფრო სხვა მნიშვნელობა? ტრაგიკული პარტურტაში შეიძლება იმის წკითხვა, რომ ეს უღრის ოლიდიოსის დამსჯავსებას ხება მისან ტრეტიკისთან, რომელიც თვალხილვად გმირზე შორს ზედადა და უფრო ბრძნულად სჭვრეტდა მოკვლენებს. მეუფობს ოლიდიოსმა ბრძენკაცობა ამქოლიან. და თუ ამას გავიგებთ, ცხადი გახდება, რომ თვალების დაბრახ ოლიდიოსისთვის სინჯელსა და უბედურებაში ჩაიჭრა კი არა, — ბრძნული გამოადრება და მო-რალურ ბედნიერებასთან ზეარება და ასეთ დროს „მონაგანი სიმშვი-დე“ მით უმეტეს შესესმენია.

<sup>22</sup> ანდრე ბონნარ, Греческая цивилизация, т. 1, М., 1958, стр. 201.





2) ტრაგიკული გმირის თავისებურებაზე მჭკლომა მისი ხასიათის რეალისტების ან კანონზღირების ცდას როლი წინასწარ. უფრო ცირება ტრაგიკული გმირის ხასიათის შეფუძნებასა არა თუ ტრადიციის სხვადასხვა ისტორიულ ფორმას, არამედ ერთი დამატურების (თუნდაც შექსპირის) შემოქმედებებშიც კი. ვარდა აიხს, ტრაგიკული ფენომენი უშუალოდაა დაკავშირებული სცენურ გაარჩევათა და ერთი და იგივე ტრაგიკული სახე სხვადასხვა სექტელში წარმოვედგება განსხვავებულად.

სანამოლოდ ავიღო „ოტელო“ რუსთაველის თეატრს და „ოლდ ვიკის“ სცენაზე, ოტელი — აკაი ხორავას და ლორის ოლოვის შესრულებით.

ქართულ თეატრში „ოტელი“ ძირითადად დაექვედგება რომანტიკულ ინტერპრეტაციის. ტრაგიზმი აქ გავებულ იქნა როგორც დოკუმენტი შედეგი რომანტიკით აბექტული დიდებუნივანი, ნააღრავი პიროვნების უთანასწორო ბრძოლისა ანტირომანტიკულ, ცინიზში ჩაძირულ საშარსარებს. ქართველი ოტელის სულში, პამულტის შესახებ შეველის ნათქვამს თუ ვამოვიყენებ, მართლაც „თავიდანვე დისაღვრებებს სიკვდილს“. ვინაიდან მისი ამღლებელი, იდეალურ ნაწარები ბუნება საშკვლერად შეჭაბა იდეალურს გაურტო მის გაგრძობიველ მდგამს სინამდვილეს, რომელსაც იგი ვერ დაამარცხებებს, კომპრომისი კი უცხოა მისთვის.

სულ სხვაა რეჟისორ გონ დექტერის მიერ განხორციელებული „ოტელი“, რომელი ინტელისური ნაციონალური თეატრის მოსკოლში გასტროლებს დროს ხიბლით. თავისი ინტერპრეტაციით პრინციპულად ანტირომანტიკული, იგი ხომ მთლიანად ანტირომანტიკულად გარემოცავს შეიქმნა (1961 წელი). ეს ის ხანაა, როცა ინტელისური სასცენო ხელოვნება თავისი „ბრტყიანული“ ეტაპიდან „ბრტყიანისა“ და „შემწინვარების თეატრისაკენ“ აღძრავს, როცა პეტერ ბრეუშა „ოლდ ვიკის“ ჩაბატარა „შემწინვარებისაღმ“ მიმღენილი სეზონი დამისმა „მარტინ-საიდს“ უდიდესი რეჟისონის მიხვებავს. ხლო სულ ორიოდ წლის წინ მის მიერვე დადგმული „მეფე ლირა“ გამოცხადდა უკვე უთუოდოდ მოქვედლებულ სექტელად. ეს ის ხანაა, როცა ტრადიციული ბრტყიანული ადგმა შექსპირის ტრადიციულ გავებას, როცა ახალი თეატრალური მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი, სტრატეგორის შექსპირული თეატრის ხელშემწავალი პიტერ პოლი-ტორიოლდს ჩამოსწინან შექსპირის საუკუნეებში ვაგრებულ ნიღაბი სანტიმენტალიზმისა, რომანტიკული იდეოლოგიისა და გამოაჩინან „შემწინვარებებს, უფრო ახუ წამდელი შექსპირა“. ასეუმა ვითარებმა რა თქმა უნდა, არსებითად შეაპირბა „ოტელის“ ანტირომანტიკული გადაწყვეტა. „ოტელიში“ ახლა რომანტიკით განათებული გმირი კი აღარ უპირისპირდება პროზაულ სინამდვილეს, — რომანტიკა გმირის სულშიც დაიარღვა და მოპირდაპირე ძალების შეჭაბება ერთობლივად პროზაულ ნიადაგზე ხდება. იდეალსა და რომანტიკას პრაგმატიკულ სინამდვილეში აღარ აქვს ადგილი, იგი სამუდამოდ განეუარა ცივილიზებულ საშაროს და, სექტელის ავტორთა ვარაუდით, სწორედ ესაა ტრაგედია. საუკუნის ტრაგედია.

როგორც ვებდავთ, რუსთაველის თეატრისა და „ოლდ ვიკის“ სცენაზე შექსპირის პიესა სრულიად განსხვავებულადაა წარმოდგენილი. და კონცეფციურად ამ ორ განჩრეულ სექტელშიც, ცხდალი, ტრაგიკული გმირის ხასიათიუ განსხვავებულად უნდა უყოფილიყო მოფიქრებული. მოვუხმინათ თავად ოტელის როლის შესრულებელ მსახიობებს.

ხორავა განმარტავს: ოტელის „ტრაგედია“ ჩვენ ვადავწყვიტეთ არა მარტო როგორც ნდობის გაუმართლებლობის, ექვიანობის, განუყოფელი სივარტლის ტრაგედია, არამედ უფრო დიდი და ფარო მასშტაბის, ჩვენი ოტელი ორმოცდაათი წლისა, ბრძოლებში დაჭრილი სარდალი. მას მარტო იაკო კი არ დალატობს, არამედ მთელი განვლილი ცხოვრება, მისი მეგობრები და მტრები, უდანაშაული დეზემონის სარეცელთან მდგარი ოტელი მომხდარი გავებუნების, წარმტებების, წარსულის მიწვნებისა და იდეების დაჭაბებას ცდილობს. და აქ თითქოს საუფარ თავს ეკითხება — რისთვის იცოცხლა ორმოცდაათი წელი, თს უწილადა თავისი სიცოცხლე, ვინებდა ერთი წმითი უცისკარედება და იტვავს, რომ მის გარშემო

წამდელი ადამიანები არ არიან... აი ასე და მოცულდა გუნდური მავრის სოციალური სიზარმის თემა.<sup>23</sup>

ოლოვი კი კენტი ტანენთან დიალოგში განაცხადებს: „მეცემქმნი რის პროტაგონისტოა ტრაგედისი წყარო ისაა, რომ უცვლდ მათგანს აქვს რაღაც ეტრიო წაღი. მაგებებს — პატივმოყვარობა, ოტელის — ექვიანობა. მაგამა უცვლდ მაივანს აქვს საერთო — მიღრეცილება თავის მტრუებისაღმ. მაგებტმა დაიარმუნა თავი, რომ არ არის პატივმოყვარე, ოტელმა — რომ არ არის ექვიანი... იგი აქედნის, რომ მას ვერ გაზადან ექვიანს, მაშინ როცა მასზე უფრო ექვიანი მთელი დედამიწის ზურგზე ვერ მოიხანს. იმ მომენტდან, როცა იგი დეზემონაზე რეებს ექვიანობას, სული ცხლით უქვარავს. თუ როდის დასატრედება მისი ექვი, მას სწურავა დეზემონის სიკვდილი, და რაც შეიძლება მაღე, ჩვენს წინაა საიკრად მჭინვარე, ვე უტოლოდ, აღვირახსნელი, თავაწყვეტილი, ვაგულუქებული არსება, რომელიც მთელი პიესის მანძილზე ახტრებებს შთააჯიონის საუფარ თავსაც და გარშემოყვითაც, რომ იგი არ არის ასეთი. ამის გავება — ეს ნიშნავს ამოგხანთ ოტელის ხასიათი.“<sup>24</sup>

და რაგორ აქ გვავს ოტელის ხასიათის ამეცარი ამოსხნა ოტელის ხასიათის ხორავასეულ გავებას და მუხუბედავად ასეთი სხვაობისა — ხორავას ოტელიუ დლი ტრაგიკული სახეა და ოლოვი სიცი.

ეს მავალიწა ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ სხვადასხვა სოციალურ, კულტურულ სიტუატიონში, განსხვავებული იდის სექტელში ტრაგიკული გმირი განსხვავებულ გაურებას ქმუვებს და ამიტომ მისი ხასიათის წინასწარი დავეცება რაღაც ერთი საერთო მოდელის მიხედვით, რა თქმა უნდა, უკვედგვარ საფუძველსა მოცულებული.

მაგჩამ ვითია წინასწარი დავეცება, რეალამენტრება და სხვაა ზოგადის მეგება კონკრეტულში.

ტრაგიკულ გმირზე მჭკლომბას ჩვენც სწორედ ისეთი ზოგადი თვისებების მიგებას ვუწოდებობოდი, რომელია გარეშე ტრაგიკული ხასიათი მწლი ვარსოსადგენია. ეს თვისებებია: პატივმოყვან, დამოუკიდებელი მამდგომის უნარი, ბრწუნება პირადი პასუხისმგებლობისა, გავლივებული ღრისამის შეწინება, ხასიათისა და მიწნის მასშტაბურობა, გმირული პათოსი, გამოსავალიწი, უამოგრომოსობა. მათი ერთობლიობა გვაძლავს დიდებუნივანს, რთულ პიროვნებას, და ტრაგედია, რომლის ცენტრსაც ასეთი პიროვნება წარმოადგენს, არის უღრტება რთული, მაღალი თეატრალური ენარი, მართლაც რომ თვალის პატიოსანი ხელოვნების გვიტრებინას.

<sup>23</sup> აკაი ხორავა, წერალები თეატრალური ხელოვნების შესახებ, თბ., 1965, გვ. 5-6.

<sup>24</sup> The Actor Tynan interview sOliver — «Tulane Drama Review», 1966, № 2, p. 93—94.



# ორი

# ახალი

# ნაპრომი

მიმოხველა ფართო წრეებს უთუოდ დაინტერესებს ახლახან გამოცემული წიგნი „ძველი ქართული ხელოვნება“, რომლის ავტორია აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე (გამომცემლობა „ხელოვნება“, გამოცემის რედაქტორები დ. ჩუბინიანი და გ. ჩივაძე). წიგნს დართული აქვს რამდენიმე ათეული ძეგლის ანოტაცია, მდიდარი გრაფიკული მასალა — 78 ანაზომით და 248 ფოტოსურათი, მოკლე რეზიუმე რუსულ ენაზე.

ასეთი ხასიათის წიგნი ქართველმა მკითხველმა მშობლიურ ენაზე პირველად იხილა (აკად. გ. ბერიძეს უფრო მცირე მოცულობის, მსგავსი ნაშრომი 1967 წელს აქვს გამოქვეყნებული რუსულ ენაზე ვრცელი ფრანგული რეზიუმით „Грузинская архитектура. С древнейших времен до начала XX века“, გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“). ავტორი ნაშრომს უძღვნის გამოჩენილი მეცნიერის, ქართული ხელოვნებათმცნიერების ფუძემდებლის, თავისი დიდი მასწავლებლის აკადემიკოსი ეიორგი ჩუბინაშვილის ხსოვნას, მას, ვინც „პირველად დაავიხატა ქართული ხუროთმოძღვრების მთლიანი სურათი, მთელი ისტორიული გზა, განვითარების პროცესი თვით დღევანდელ დღემდე“.

წიგნი აშუქებს ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიას V ათასწლეულიდან XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებამდე; გვიჩვენებს ვეფლესის სტილისტიკურ საფეხურებს; წარმოაჩენს უმნიშვნელოვანეს ძეგლთა ორიგინალურ მხატვრულ თავისებურებებს, ქართული ხუროთმოძღვრების წვლილსა და ადგილს მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნების განვითარებაში. ყოველივე ეს განააზღვრებული და გაშუქებულია ისტორიულ ფონზე.

ნუგზარ ანდლულაძე

ავტორი წინათქმაში აღნიშნავს: „ვისაც კი სერიოზულად აინტერესებს წინა აღმოსავლეთისა და ევროპის შუა საუკუნეთა არქიტექტურის შესწავლა, აუცილებლად უნდა გაეცნოს ქართულ ხუროთმოძღვრებას, განსაკუთრებით შუა საუკუნეების სავლესი ხუროთმოძღვრებას: სწორედ საქართველოში მოიძებნება ზოგი ისეთი ხუროთმოძღვრული თემისა და პრობლემის ძირები, რომლებიც საერთოა ყველა ქრისტიანული ქვეყნისთვის“. შემდეგ მოკლედ მიმოხილულია საქართველოს ისტორიის სურათი უძველესი დროიდან XIX საუკუნემდე და მასთან კავშირში, არქიტექტურის ისტორია. ვ. ბერიძე იხილავს ქართული სამშენებლო ხელოვნების განვითარების საწყისებს ძვ. წ. V-IV ათასწლეულიდან ჩვ. წ. IV საუკუნემდე, ახასიათებს უძველესი და ანტიკური დროის არქიტექტურის თავისებურებებს, არქეოლოგთა მიერ გამოვლენილ იმ დროის ცალკეულ არქიტექტურულ ნიმუშებს: საცხოვრებლებს და დასახლებათა ტიპებს, მეგალითურ მშენებლობას, ყორღანული და დოლმენების სახის სამარხებს, მცხეთის, ვანისა და უფლისციხის არქიტექტურულ ძეგლებს.

ნაშრომის მეორე თავი მთლიანად ეძღვნება შუა საუკუნეების არქიტექტურას, მეს ოთხ ძირითად პერიოდს: ადრეულ შუა საუკუნეებს (IV ს. ან VII ს. შუა წლებამდე), რომელიც ქართული არქიტექტურის პირველი ბრწყინვალე აყვავების ხანაა და ნაწილობრივ ემთხვევა ე. წ. „ძველქრისტიანულ ხანას“; შემდეგ მოდის ე. წ. გარდამავალი ხანა (VII ს. მეორე ნახევრიდან X ს. პირველ ნახევრამდე), ქართულ არქიტექტურაში ახალი მხატვრული ამოცანების ძიებისა და ჩამოყალიბების; მესამე პერიოდი, განვითარებული შუა საუკუნეები (X ს. მეორე ნახევრიდან XIII-XIV ს. მიჯნამდე) ცნობილია ქართული ხუროთმოძღვრების მეორე აყვავების ხანად; ქრონოლოგიურად იგი ემთხვევა დასავლეთ ევროპაში რომანული ხელოვნების საუკუნეებს და გუთური ხელოვნების განვითარების დასაწყისს, და ბოლოს, მეოთხე პერიოდა გვიანი შუა საუკუნეები (XIV-XVIII სს.), როდესაც ფეოდალურად დაქუცმაცებული საქართველო იბრძვის დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისთვის.

წიგნი მწყობრ თანმიმდევრობითა დახასიათებული ყოველი პერიოდი: მოცემულია ქართული კულტურის საერთო სურათი, არქიტექტურის ზოგადი დახასიათება, განხილულია პრობლემები, რომლებიც ქრისტიანობის მიღების შემდეგ წამოიჭრა ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების წინაშე; ნაჩვენებია ახლის ათვისების პროცესი და ძველი ადგილობრივი ტრადიციების წინმსწერობა შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ჩამოყალიბებისთვის, განხილულია შენობათა ტიპები და მათი



„სიცოცხლისუნარიანობა“ ქართულ სინამდვილეში, მშენებლობის ტემპიკა და კონსტრუქციული თავისებურებანი, ყოველი პერიოდის უმნიშვნელოვანეს ცვლით ნიშნადობლივი თვისებები. მთელი წიგნის სტრუქტურა ნათელია, ანალიზი მკაფიო და მიზანდასახული.

ვ. ბერიძის ეს წიგნი გემოვნებითაა გაფორმებული (მხატვარი ი. უთურაშვილი, მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე); მაგრამ ტექსტი ჩართული გრაფიკული მასალა და ფოტოსურათები, მცირე გამონაკლისის გარდა, ხარისხობრივად საკმაოდ დაბალ პოლიგრაფიულ დონეზეა, რაც საგრძნობლად ამცირებს საერთო შთაბეჭდილებას.

„ყველი ქართული ხუროთმოძღვრება“, როგორც სახელმძღვანელო წიგნი, უთუოდ საინტერესო და სასარგებლო იქნება სტუდენტო ახალგაზრდობისთვის; იგი საინტერესო იქნება ხელოვნების ისტორიკოსებისთვის და ყველასთვის, ვისაც უყვარს და აძლევიან თავისი ქვეყნისა და ერის წარსული და გული შესტკივა მისი მომავლისთვის“.

ვ. ბერიძის ავტორობით კიდევ ერთი ახალი წიგნი გამოვიდა. სულ ახლახან გამოვიდა მისი „მუღისმშობილი“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“ — თბილისი და „კორეინა“ — ბუდაპეტი; ტექსტი ქართულ და რუსულ ენებზე მხატვრის ნამუშევრების ფერადი და შავ-თეთრი რეპროდუქციებით).

ლადო გუდიაშვილის ქართული ხელოვნების ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მისი სახელი გარდაა ცნობილი არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მის საზღვრებს იქითაც. მხატვრის ნამუშევრები მრავალი ქვეყნის მუზეუმს, გალერეას თუ კერძო კოლექციას ამშვენებს. „მისი სახელოსნო მუდამ იზიდავს მხატვრის ნიჭის თავყვანისცემლებსა და სტუმრებს — თბილისელებსაც, საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებიდან და უცხოეთიდან ჩამოსულებსაც“.

აქად ვ. ბერიძის ნაშრომში მკაფიოდა ნაჩვენები ამ დიდი ხელოვანის მიერ განვლილი რთული გზა. ნაშრომი მიზნად არ ისახავს გუდიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამომწურავ ანალიზს. მასში მოკლედ და ლაკონურად არის გადმოცემული მისი შემოქმედების უმთავრესი საფეხურები. ნაშრომი ბევრი რამ ახლებურადაა და ნადახული და გაშუქებული. ავტორის ყოველი კონკრეტული მსჯელობა ამავე დროს განზოგადებული მნიშვნელობისაა. გუდიაშვილის ხელოვნების ანალიზს ავტორი უკავშირებს ქართული მხატვრობის მთელ რიგ მნიშვნელოვან საკითხებს.

როცა ახასიათებს შემოქმედის მკვეთრად გამოსახულ ინდივიდუალობას, ვ. ბერიძე გვაცნობს მისი, როგორც მხატვრის ჩამოყალიბების პროცესს. მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა მხატვარს მოღვაწეობა უხდებოდა მოდერნისტულ მიმდინარეობაა გარემოცვაში, მასზე ამ მიმდინარეობებს, არც მაშინ და არც შემდეგ, რაიმე გავლენა არ მოუხდენია. ეს არის მხატვარი, რომლის შემოქმედება მუდამ ორგანულად იყო დაკავშირებული ხალხურ შემოქმედებასთან, ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან.

ავტორი ფართო პლანში იხილავს გუდიაშვილის გრაფიკულ და ფერწერულ ნამუშევრებს, ანალიზებს მხატვრის ინდივიდუალურ ხელწერას მისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე, წარმოაჩენს იმ თვისებებს, რითაც იგი განუმეორებლად შთამბეჭდავია.

დასასრულ ვ. ბერიძე აღნიშნავს, რომ გუდიაშვილის „ხელოვნება იმდენად თავისებურია, რომ მას არ შეიძლება ჰყავდეს უშუალო მიმდევრები და მოწაფეები. ამავე თავისებურების გამოა, რომ გუდიაშვილის შემოქმედება კამათს იწვევს: მას შეიძლება დაეთანხმო, შეიძლება არ დაეთანხმო, მაგრამ გულგრილად კი ვერაზიფდეს ვერ მოეციდები.

მან უკვე დიდი ხანია დაიშკივდრა თავისი განსაკუთრებული და განუმეორებელი ადგილი ქართული ხელოვნების ისტორიაში, როგორც შემოქმედმა, როგორც ხელოვნების დაუცხრომელმა მსახურმა, რომელიც წმინდად ატარებს მხატვრის მაღალ სახელს“.

ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ეს წიგნი მკითხველი საზოგადოების უთუოდ დიდი ინტერესს გამოიწვევს; აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გამოცემა ეფექტურადაა გაფორმებული, გამოირჩევა მაღალი პოლიგრაფიული ღირსებებით, თუმცა ზოგიერთი რეპროდუქცია ზედმეტად ჩამოკლებულია. სასიამოვნო ფაქტია, რომ საქართველოსა და უნგრეთის გამომცემლობებმა ერთობლივად გამოსცეს ეს კარგი წიგნი.



1973 წელს ჟურნალ „პიონერის“ რედაქციამ ორი მწერლო ფორმატის წიგნი გამოსცა: „საუბრები კინოხელოვნებაზე“.

„საბავშვო წიგნები ბავშვების აღსაზრდელად იწერება, აღზრდა კი დიდი საქმეა, აქ ადამიანის ბედი წყდება“. — წერდა ბ. ბელინსკი. დღეს შევიძლია იგივე ვთქვათ კინემატოგრაფიაზე. მეტოც, კინო ბავშვისათვის გარესამყაროს შენების ერთი უპირველესი საშუალებაა. მისი აღზრდელობითი მნიშვნელობა თითქმის ისეთივეა, როგორც ლიტერატურისა.

„ბავშვები, — ამბობს კ. უშინსკი, — აზროვნებენ ფორმებით, საღებავებით, ხხით — შეგრძნებებით. საერთოდ — აქედან გამომდინარე აუცილებელია ბავშვისათვის სწავლება თვალსაჩინოებით... კონკრეტული სახეებით, რომელსაც უშუალოდ აღიქვამს ბავშვი“.

ბავშვები თავიანთ ოცნებებზე, მისწრაფებებზე პასუხს კინემატოგრაფიაშიც ეძებენ. ბავშვობის ხანა კი ადამიანისათვის აღმოჩენებისა და ქვეყნის შეცნობის ხანაა. ამ დროს იბადება მასში სიყვითის სიყვარული და სიძულვილი ბიროტისადმი, ადამიანის ყოფის ეს დიდი სიბრძნე შეიცნობს სილამაზესა და პოეზიას, შემდგომ მთელი ცხოვრების მანძილზე რომ მიჰყვებათ მათ.

კინემატოგრაფიისაგან ბავშვები მოვლიან საინტერესო სიუჟეტებს, სახეებს, ამბებს, გმირებს, ისეთს, მათ გულს რომ მოინადირებს, ააღელვებს.

ყველა მოზარდის თვისებაა დაუცხრომელი ღტლუვა ცოდნის შექმნისაკენ. მათ უამრავი კითხვა ებადებათ. ვინ უპასუხებს მათ ათასჯერ დასმულ კითხვას: „რატომ?“, „როგორ?“.

ყველა ბავშვს აინტერესებს კინოს წარსული, მისი აწყო და მომავალი. აინტერესებს მისი შექმნის პროცესი. და კიდევ — დღეს შეუძლებელია ინტელექტუალური ჩაითვალოს ადამიანი, თუ არ იცნობს კინოს კორიფეების შემოქმედებას.

ახალგაზრდათა ჯგუფი გამოვიდა კინოღარბაშიდან, მათ თან მიჰყვებათ ახლად გაცნობილი გმირის სახე, ხასიათი, ბუნება... კინოფილმის ლამაზი სამყარო. ემოციები ერთმანეთს ენაცვლება, შთაბეჭდილება დიდია, სასიქმელი და გასარკვევეც — უამრავი. ჯერ თითოეული თავის თავთან განმარტოებულია და ცდილობს გაერკვოს, აიძქვას, ეზიაროს იმ დიდსა და მნიშვნელოვანს, რაც მან ამ ორიოდ საათის განმავლობაში შეიძინა. მერე კი რომელიღაც ხმა მაღლა გამოითქვამს თავის ფიქრს, მას მეორე შეესიტყვება და იწყება გაუბედავი, არცთუ ისე მტკიცე და დასაბუთებული მსჯელობა. დროა ჩაერის კომპეტენტური პიროვნება, რომელიც დააკმაყოფილებს ახალგაზრდათა ცნობისმოყვარეობას, მიზართაც მათ აზრს მთავარისაკენ, იმ ძირითადისაკენ, რაც ესმით და ხშირად ვერ გადმოუციათ. ახლა დროა მივიწვიოთ ისინი მრგვალ მაგიდასთან თანაბარფუნქციან წევრად და ჩვენი დროის გამოჩენილი რეჟისორებ-

„პიონერის“ თაოსნობით

ლოლო თოჟურია



თან, მხატვრებთან, ოპერატორებთან, მსახიობებთან უშუალო საუბარში დაიბადება, გაცოცხლდება და შეიცნობა ის ლამაზი სამყარო, ის ძნელი და გრძელი გზა, რომელიც გაიარა ფილმის სცენარიდან მანუერებამდე. ამის განხორციელება ძნელი საქმეა. კიდევ რომ ჩაეყაროს ამას საფუძველი, ეს ალბათ წელიწადში რამდენჯერმე მოხერხდება (ასეთი საუბრის თაოსანი ერთ დროს ჩვენი ტელევიზიის კინორედაქციაც გახლდათ).

ჟურნალმა „პიონერმა“ კარგი სიტყვა თქვა. ახალგაზრდობის ესთეტიკური კულტურის დონის ამაღლება, გემოვნების აღზრდა, ხელოვნების მშვენიერების აღქმისა და გაგების უნარის გამოუმუშავება და, ბოლოს, თვითონ პიროვნების ერუდითიონისა და თვითშეგნების ამაღლება დაისახა ამ ჟურნალის რედაქციამ მიზნად, როცა შექმნა ესთეტიკური აღზრდის განყოფილება — „მშვენიერების სამყაროში“. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გარშემო დაწერილი წერილები პროფესიულ დონეზეა შესრულებული. აქ შევხებით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კინოხელოვნების გარშემო დაბეჭდილ მასალას.

წიგნების გარეკანზე მოთავსებული გამოჩენილი საბჭოთა და უცხოელ კინომოღვაწეთა ფოტოები, კინოფირის ერთი კადრის ზომისაა. ეს თავის თავად კარგად მიგნებულ გაფორმებაა. გარეფორმა შეესიტყვება შინაფორმა-შინაარსს. საუბარი რომლიმე კონკრეტული საგნის, დარგის და, ბოლოს, ხელოვნების ამა თუ იმ სახის შესახებ იწყება მოკლე, ზოგადი ისტორიის გაცნობით. იმ ტრადიციულ გზისათვის არც ზემოხსენებულ წიგნს გადაუხვევია და პირველი წერილი ასეთი შინაარსისაა — სათაურიც მიგვანიშნებს ამაზე — „მოკლედ კინოს შესახებ“ (წერილის აბტორია კინორედაქტორი კარლო გოგოვი). კინოხელოვნებით დაინტერესებული ახალგაზრდა და მკითხ-

7. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1975.



ველთა ფართო მასაც ეყენობა მარტივ, თითქოსდა მშრალი ერთაც და დაწერილ სტატიას (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წერილის ხასიათი — მოკლე ისტორიის გადმოცემა განსაზღვრავს ენის სტილს), რომელშიც სულ მოკლე დროში თვალწინ გაივლის მთელი ეპოქა, კინის ადრეული წინაპრიდან დღევანდლობამდე.

კინოსელოფების არცერთი დარგი არ დარჩენილა კადრს მიღმა. აქვე ვეცნობით მასალას დოკუმენტური კინოს შესახებ. წერილი ზოგად ხასიათისაა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, წინა პლანზე ეროვნული სტუდიის ნამუშევრებია წამოწეული. წერილის ავტორი გ. დოლიძე ზომიერების გრძობით, თითქოსდა ვაღს იხდის ამ პირველი ქართული კინოდოკუმენტალისტების წინაშე, რომელთა შემოქმედებას ნაკლებად იცნობს ჩვენი თანამედროვე მაყურებელი. ასეთებია: ე. ამაშუკელი, ალ. დილმელი, შ. ხომერაძე, ვ. ვალიშვილი, კ. მიქაბერიძე და სხვ.

მომდევნო წერილი ეკუთვნის ჩვენი ტელევიზორებისათვის კარგად ნაცნობ კინორეჟისორს, რომელსაც მიჰყავს პატარებისთვის ძალიან საყვარელი სანახაობითი გადაცემა „მულტანორამა“ — ეს გასლავთ ვახტანგ ბახტაძე. მისი წერილის დანიშნულებაა გაგვარკვევოს ამ მეტად თავისებური ჟანრის რთულ ბუნებაში. მართლაც, როგორც საქმეში კარგად ჩახედულ კაცს შეუფერის, საყვარელი დარგის შესახებ ავტორი ოსტატურად საუბრობს.

ჩვენს წინაშეა „საუბრები კინოსელოფებაზე“ — წიგნი II. იგი მთლიანად ეთმობა საკმაოდ ვრცელ სტატიას, რომლის ქვესათაურებშიც ძალიან ბევრ საინტერესოს პირდება მკითხველს. ავტორის ვინაობის გაგების შემდეგ კი ცხადი ხდება ის დიდი ინტერესი, რომლითაც ბოლომდე ჩაიკითხება წერილი. ეს ავტორია რევაზ ჩხეიძე, ყველასათვის კარგად ცნობილი ამ ბეჭდის განმაურებული, პრემირებული ფილმის რეჟისორი. იგი თავიდან ბოლომდე აცნობს მკითხველს ფილმის გადაღების პროცესს, და ფრიად საჭირო, ელემენტარულ და ზოგჯერ პროფესიულ საიდუმლოებასაც გულახდილად, სადად გადმოსცემს.

აქ გვინდა საუბრის თემის გადავუხვიოთ და აღვნიშნოთ რ. ჩხეიძის დამსახურება პატარა მაყურებლის წინაშე.

ჩვენი პატარები მათთვის შექმნილი კარგი ფილმებით მაინცდამაინც განებივრებულიები არ არიან. ჩვენ ვთქვით, რომ პატარები სამყაროს, ცხოვრებას კინოს საშუალებით შეიცნობენ. ამ ფილმების შექმნაში კი მათი გიგანტი არიან, რომლებიც მათ ამ შეცნობის პროცესში ეხმარებიან. არსებობდა ტენდენცია — პავლევიჩისთვის განკუთვნილ ფილმებში, როგორც წესი, ცხოვრება შეფერადებულად იყო ნაჩვენები. ფილმის ავტორებმა ფიქრობდნენ — თუ ბავშვს მხოლოდ მშვენიერებას უჩვენებ, უფრო კარგი გაიზრდება, ვიდრე ის, რომელიც მხოლოდ ტუდს იცნობს. მათ ავიწყდე-

ბოდათ ელემენტარული ჭეშმარიტება; ჩვენს ნორმთაობას გამოვინიღო ცხოვრებისთვის არ ვამზადებთ. მათ ისე უნდა აღიქვან ცხოვრება, როგორც სინამდვილეშია — დაბრკოლებებიან და წინააღმდეგობებით სავსე.

„არ არიან ბავშვები — არიან ადამიანები, — ამბობდა პოლონელი მწერალი და პედაგოგი იანუსშ კორჩაკი და, მართლაც, არ არსებობს არავითარი ასაკობრივი იერარქია, არავითარი განსვავება ტკივილებისა და სიხარულის, იმედისა და ამ იმედის გატრუნებისა. „არ არსებობს ისეთი თემა, რომელზეც არ შეგვეძლოს ველაპარაკოთ ბავშვებს... — არ არსებობს აკრძალული თემაში. მთავარია როგორ მივაწოდებთ მას“ (ა. მაკარენკო). და მართლაც, ბავშვებთან შეძილება უპარაკი ყველაზე რთულ, სერიოზულ ცხოვრებისეულ საკითხებზე. ბავშვები ჩვენი მომავალია. და თუ ჩვენ გვინდა ისინი მოვამზადოთ რეალური ცხოვრებისათვის, ცხოვრების შესახებ მხოლოდ სიმართლე უნდა გუთხრათ. ცხოვრებისეული სიმართლე კი იმაში მდგომარეობს, რომ მზად იყვნენ მისთვის, შესძიონ ბოროტების დათრუნუნვა და ბრძოლა სიკეთის მტკიცებისა და თავიანთი იდეალების განხორციელებისათვის.

ამ მხრივ რეზო ჩხეიძემ საბავშვო კინემატოგრაფს თავისებური ხარკი გადაუხადა. მისი ფილმი „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც თ. აბულაძესთან ერთად გადაიღო, ყველა ბავშვის საყვარელ ფილმად იქცა. რეჟისორი არ შეუშინდა ტრავიკულ ფინალს, არ შეაფერდა ცხოვრება. ამით მან ბავშვის სულში უსამართლობისადმი სიძულვილი ბეგრად უფრო გააღვივა. მართალი და საინტერესოა მისი შემდგომი ფილმებიც: „ჩვენი უზო“, „ლიმილის ბიჭები“.

და თუ მართალთა შორის რჩეულნი დაადგებიან „მეოცე საუკუნის ამ საოცრებას“, უკვე კარგად გაგავალუღ გზას, დაადგებიან სათავიდან შესართავამდე და იტყვიან თავიანთ სათქმელს, ამაში მცირედდენი დეაწლი მაინც მიუღდის რ. ჩხეიძეს, როგორც კარგ რეჟისორს, მრჩეველსა და საინტერესო მოსაუბრეს.

კინო თავისთავად პოპულარიზაციას არ საჭიროებს, მაგრამ თვითონ კინოსელოფების კი, როგორც ესთეტიკური შემეცნების ერთ-ერთ კომპონენტს, აუცილებლად სჭირდება, რაც შეიძლება ფართო აუდიტორია, მსმენელთა წრე, რომ ყოველშა, ჭეშმარიტ ხელოვნებას ნაწარებშა, ადამიანშა შესძიოს სწორი გზის გაკავლა და ამასყაროში. ჩასწვდება ნანახის დედაზრსა და, ბოლოს, თავადაც დაებადოს სურვილი კვალში ჩაუდგეს უფროს თაობას, ბოლომდე გაიტანოს თავისი ხეულო.

მადლობის მეტი არაფერი ეთქმის ეურნალ „პიონერის“ რედაქციას ამ კეთილი საქმის თაოსნობისათვის.

□ □ □



რმდღამდინის მინაჩი, რომ დისკუსია „თეატრი და მკურებელი“ უსათოდ ცაღმზრიად წარმართბა, თუ არ ვისაბრებთ ქართული საბჭოთა დრამატურ-გის პრობლემებზე. სწორედ ამ მიწნით ვებედავთ ცნობილი ქართველი მწერლის ლადო პაპალიანიის სტატია.

## ზკუნეა თუ...

## ზკუნის ილუზია?

ლადო აგალიანი

ბასულ წელს „ლიტერატურულ საქართველოში“ (№ 35) „ლიტერატორის“ ხელმოწერით დაიბეჭდა საყურადღებო სტატია — „გვეყავ თუ არა დამწყები დრამატურგები?“ ამ სტატია თავის დროზე კამათი და გამომხარებრა არ მოკყოლია. უბრალოდ, ეს ფაქტიც კი დამაფიქრებელია, რადგან ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობასთან დაკავშირებით მასში არათუ მწვავედ, გამომწვევადაც კი არის დასული მრავალი საჭირობოტო საკითხი. ამ დროს ის ინდიფერენტში და „აჯიუტი“ დუმილი, რაც ამ წერლის გამოქვეყნებას მოჰყვა, იმის მომასწავებელიც ხომ არ არის, რომ უკვე აღარავის სურა, ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობას რამე ეშვლოს? ან იქნებ ეს დუმილი იმანვე განაპირობა, რომ საკითხის მწვავედ დასმა კონკრეტული მისამართების გარეშე იზისან ვერ აღწევს. „ლიტერატორმა“ ხომ სასოვადობა წინასწარ გააფრთხილა — „... საერთო მდგომარეობის გამო ვინმეს მხილება არ შეიძლება და ამ მიზნისაგან შორსა ვართ“. მაგრამ „მხილებამდე“, პასუხისმგებლობას, მორალურს მაინც, არავინ არ უნდა გრძობდეს, რომ ერთი ყურით გავიწილი შეორიდან არხინდა არ გაუშვას? შობებუილება კი ასეთია.

სტატიაში აღძრული საკითხები სათარუში დასმული კითხვის („გვეყავ თუ არა დამწყები დრამატურგები?“) ფარგლებს დიდად სცილდება. ფაქტურად, სტატიაში ორი მესამედი ცხება ისტორიულად დღემდე გადაუჭრელ საკითხს—რატომ არის ასე ჩამორჩენილი ქართული ლიტერატურის სინამდვი-

ლეში დრამატურგია და რა განაპირობებს ამ მდგომარეობას, რაც დესანაიდან დღემდე ასე „წარმატებით“ გრძელდება.

სტატიაში ავტორი მთელი სერიოზულობით ცდილობს ამ მოვლენას ფსკვები დრმად გაუჩხრიკოს, აკეთებს სა მრავალ საგულისხმო ექსკურსს წარსულსა თუ აწმყომში, საკითხებს განიხილავს სხვადასხვა კუთხით და გამოაქვს დასკვნა, რომ ჩვენი დრამატურგიის ჩამორჩენილობას შემდეგი მიზეზები განაპირობებს:

1. „გონებრივი შრომის კულტურა საერთო შემოქმედებით ატმოსფეროდ ჯერ კიდევ არ ქცეულა“. „იგი მხოლოდ ერთეულების შემოქმედებაში გამოვლინდა სრულყოფილად“.
2. „საკუთარი მოწოდების მიგნების პრობლემა“ პრობლემად რჩება.
3. „დრამატურგობა ჩვენი მწერლობის მოწოდებად ვერ იქცა მხოლოდ იმიტომ, რომ სტიქიურად მივსდევთ ლიტერატურის მსვლელობას“.

ამ სამ მნიშვნელოვან გარემოებას სტატიაში ბოლოში ემატება მეოთხე და, ფიქტობოთ, ყველაზე არსებითი. „ლიტერატორი“ წერს: „არსებობს კიდევ ერთი რეალური, სერიოზული მიზეზი, რის გამოც არ გვეყავ დამწყები დრამატურგები. საკმაოდ ფართოდ იბეჭდება ყველა დამწყები პოეტი და პროზაიკოსი. ვებედავთ კარგ, საშუალო, არც თუ ისე პირვითად, ცუდ ნაწარმოებსაც. რატომ არ უნდა იბეჭდებოდეს იზიველი ცდები დრამატურგიაში? პიესები ან ფრაგმენტები პიესებიდან? წახალისება ხომ დამწყებ დრამატურგებსაც ჰქრდებათ? ისიც ფაქტია, რომ საერთოდ თავს ვიკავებთ თვით ცნობილი მწერლების პიესების ბეჭდვისაგან. განა ამ მოვლენის გამარბილება იმით შეიძლება, რომ პიესას ნაკლებად კითხულობენ? აქ საქმე ხომ სასოვადობრივი აზრის კონტროლს ეხება, რომელიც ებრძოტ ჩრდება ლიტერატურის ყველა ჭანრის განვითარებას?“

სტატიაში სხვა მრავალი საჭირობოტო საკითხიცაა აღძრული.

ყველა კითხვის პასუხსა თუ მიზეზის ახსნას იქვე იპოვით. და ეს უამრავი კითხვა-პასუხი ისეა ერთმანეთში ჩაქსოვილი, რომ ერთი შეხედვით ძნელიც კია ყველაფერში ერთბაშად გაერკვე, ან ყველა პასუხმა და მიზეზის ახსნამ ერთნაირად დაგამყავილოს. ეს გარემოება ერთგვარ სირთულეს ქნის იმ მხრივაც, რომ ზოგი რამ ბოლომდე არ არის თქმული და ხშირად რთვლიმე საჭირობოტო კითხვა, პასუხი თუ ახსნა, ახალ კითხვას ბაღებს და პასუხისთვის გიწვევს.

როგორც უკვე ითქვა, სტატიაში ავტორის ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობის ერთ უმნიშვნელოვანეს გარემოებად მიაჩნია ის, რომ გონებრივი შრომის კულტურა საერთო შემოქმედებით ატმოსფეროდ ჯერ კიდევ არ ქცეულა, ამ საკითხზე შეჩერება სტატიაში უფრო ვრცლად იყო საჭირო, რადგან ამ გარემოების — ერთუნადი დრამატურგიის განვითარების შმაფერხებელ მიზეზად დასახლება და საკითხის ამით ამოწურვა მას ბუნდოვანების სამოსელში ხვევს. გონებრივი შრომის კულტურის ატმოსფერი ერთ-ორ დღესა და თუნ-

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №18-2-12, 1974 წ., 1-4, 6, 1975 წ.

დღე, ორ წელიწადში არ იქმნება, მაგრამ ისიც ხომ ხდება, რომ მოულოდნელად იმ ვითარებაშიაც კი, როდესაც აღნიშნული „ატმოსფერო“ უცვლელია, დაბალია, მაინც იწყება დრამატურების აღორძინების მსგავსი პროცესი. და საქმეს არ ეტყობა, ამ პროცესს გონებრივი შრომის კულტურა თუ მარტო მოწოდების მიგნება განაპირობებს გონებრივი შრომის კულტურის ატმოსფეროს ხომ არ შეუძლია იმ სასუქლის მოხდენა — საშუალო ნიჭის დრამატურები პოლიკარპე კაკაბაძედ აქციოს. და სრულიად კანონომიერი ჩანს ის მოვლენა, რომ გონებრივი შრომის კულტურა მხოლოდ ერთეულების შემოქმედებაში ვლინდება, ისიც სრულყოფილად (ნიჭის დონის შესაბამისად) და ასე გამოვლინდება ყოველგვარ „ატმოსფეროს“ ვითარებაში.

გამოშუადღ მკითხველს, ვფიქრობთ, ნაწილობრივ მაინც დააბნებს სტატიის ის ადგილები, სადაც ერთი ჟანრისადმი ერთგულებზე, იშვიათ გამონაკლისებსა, „თითო-ორილას“ დრამატურზეა დაბარება: „ჩვენ ვერა და ვერ ვაქციეთ დრამატურება მოულოდნელად ამიტომაც ჩვენ ახლ ათ თქმის ის არა გვყავს მოწოდებით დრამატურები (ხაზი ჩემია — ლ. ა.) თითო-ორილად სა სათვალავში ჩასაგდება“. ყველა დაგვითანხმება, რომ დღეს დიდი მასშტაბის დრამატურები არ გვყავს, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას, ვინცა გვყავს, „თითო-ორილას“ საბაბით, ისინიც აღარ დავინახოთ. ნიჭიერი დრამატურები ყველა ქვეყანას „თითო-ორილას“ ფარგლებში ჰყავს. არ არსებობს ერი პლანეტაზე, ვის ლიტერატურაშიც თუნდ რიცხობრივად დრამატურები მეტი კი არა, შესაშვლ მაინც იყოს იმისა, რამდენიც პოეტი და პროზაიკოსია; და რა გასაკვირია, თუ ამ კანონომიერებას ქართული ლიტერატურული სინამდვილე ემორჩილება. საქმე ისაა, იმ ერთეულების ბედი როგორ წარმართება. თითო-ორილას კი არა, ერთადერთსაც არა უშვებს, თუ ის ნაწივლია, ჩვენ მხოლოდ ამ მხრივ ვიჭირებ, თორემ ჩვენი დრამატურების ჩამოსათვლელად შეიძლება ორივე ხელის თითებიც არ გვეყოს. ამ ვითარებაში იმის თქმა, რომ ჭეშმარიტ დრამატურება ის შეიძლება ჩაითვალოს, ვინც მხოლოდ ამ ჟანრში მუშაობს, და „ქართული პოეზიისა და პროზის დონეზე დრამატურების აყვანა მხოლოდ მოწოდებით დრამატურებს შეუძლიათ“, არ უნდა იყოს ხელსაყრელი და, ალბათ არც სწორი. იქნებ ამ გარემოება, რომ ქართული თეატრის დონე არასტაბილურია, მის კალაპოტში „წყალიც“ ხშირად „შრება“ (დიდი რეჟისორის გარეშე თეატრი სწორედ ასეთ ამომშრალ კალაპოტს ჰყავს), განაპირობებს იმ ამაყს, რომ ჭეშმარიტი და სწორედ მოწოდებით დრამატურებიც კი დროებით, თავის საწველად, სხვა ჟანრებშიც ცდიან ბედს.

მთავარი ეს კი არ არის, მთავარი ისაა, დრამატურგია ყოველთვის რჩებოდეს დიდი ლიტერატურად. უთუოდ მოულოდნელი იყო მიგრაციის ციკლისა და „მკვდარი სულების“ ატმოსფეროებანი არა მარტო პიესის, არამედ ისეთი პიესის დაწერა, როგორიც „რევიზორია“, გოგოლის დიდებულ პროზას, ერთბაშად მხარში რომ ამოუდგა მისივე დიდებული დრამატურგია. ეს მოულოდნელობა ჩვენს სინამდვილეში გამიერთადავით კლინაწერლმა და ქართული დრამატურგია მან, პროზის უბაღლო ოსტატმა, აზიარა დიდ მწერლობას. ხშირად ჩვენ პიესა რატომღაც მხოლოდ თეატრისთვის გამოსადგე მასალად მივგაჩინა (პიესის წერის რაღაც „საიდუმლოებას“ პრინციპულად თითქმის მარტო ამ ჟანრში მიმუშავე ფლობს) და მას არასოდეს არ ვუყურებთ, როგორც დიდი ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილს (ცხადია, საქმით, თორემ სიტყვით, არა ბრძანებათ).

არასოდეს ფარომ მსჯელობის საგნად არ გამხდარა ქართულ სინამდვილეში პიესა (ისე, როგორც რომანი, პიესა, ლირიკა) არა როგორც სასცენო მასალა, არამედ, როგორც წინდა ლიტერატურული ქმნილება. თუ გამართულა ასეთი რამ, მხოლოდ დრამატურების სხდომის დონეზე, ნახევრად ლაბორატორულ ატმოსფეროში და მცირეხრივობიან აუდიტორიაში, „ვიგრძო“ სპეციალიზაციებს შორის.

უფრო შორიანდ რომ არ დავიწყოთ, შექსპირი, მილიერი, გოგოლი, იბსენი, ბერნარდ შოუ, ბერტოლი, დ. კლდიაშვილი, პ. კაკაბაძე უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურაა, დიდი ლიტერატურა და არა მხოლოდ მასალა სცენისათვის (ამგვარ მასალად ინსცენირებულ პოემებს, მოთხრობებსა და რომანსებზე იყენებენ, მაგრამ ასეთი ერთჯერა ხომ დრამატურგია არ არის დიდი ლიტერატურის თვალსაზრისით. თორემ პოეტი, გინდ პროზაიკოსი, თუ მაღალმხატვრულ პიესას დაწერს, რატომ არ უნდა მივიჩნიოთ ჭეშმარიტ დრამატურგად, და რატომ არ უნდა მივაკუთვნოთ ამ ჟანრშიც საშობავსულდ მოწოდებულ ის ეპიქოტი?).

ამ გარემოებას — დრამატურგია რომ დიდი ლიტერატურაა, თითქმის ყოველთვის უგულებელყოფდა ქართული ლიტერატურული სინამდვილე და ამისი ბრწყინვალე დადასტურება ის დამოკიდებულება, რასაც ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ხადმი იჩენენ ჩვენი სალიტერატურო ჟურნალ-გაზეთების რედაქციები და, ნაწილობრივ, გამომცემლობებიც. ამიტომ ასე „მორცხვად“ გამოიყურება დრამატურგია სხვა ჟანრებთან შედარებით. ჩვენს ლიტერატურის არასოდეს მისთვის საკუთარ თავის ბუქმ არ დაუთმია და მშობლიური დრამატურგია თავიდანვე აღმოჩნდა დუშმურად დარჩენილი მცემამეტ გოჭის მდგომარეობაში ეს ამბავი დღესაც გრძელდება; და ასევე გრძელდება უდარებლობას ამოფარებული ჩვილი ქართული დრამატურგის ჩამორჩენილობის შესახებ. დრამატურული მწერლობა, პიესა მთელ მსოფლიოში სარგებლობს პოეზიისა და პროზის თანაბარი უფლებებით, სისტემატურად იბეჭდება ჟურნალებში, იცემა ცალკე წიგნად და ალბათ თავისი მკითხველიც ჰყავს, რაკ ასეა. გამონაკლისს კი, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ქართული სინამდვილე შეადგენს. ჩვენთან პიესის დაბეჭდვა სალიტერატურო ჟურნალში და მისი წიგნად გამოცემა სხვა ჟანრის ნაწარმოებებთან შედარებით დიდი იშვიათობაა. ასეთი და მტკითული წიგნის მალაზის თარის არც კი ეხსენებება.

ის მწერალი, პროზაიკოსი თუ პოეტი, ვინც ერთხელ მაინც თავის სიცოცხლეში პიესას არ დაწერს და, დღამგას თუ არა, დაბეჭდვას მაინც არ შეუძლება, ვერასოდეს ვერ შეიკრებს ჩვენთან რა გარემოებები განაპირობებს დღემდე (ისიც ასე ვთხოვთ) ქართული დრამატურგის ჩამორჩენილობას.

მცირე განმარტების სახით ამ მკითხველს ისიც უნდა მოგახსენო, რომ ერთი რომელიმე ჟანრის ფარგლებში არაუად ვენისობა და დიდი ტალანტი, ხშირად საშუალო ნიჭის მწერალიც იშვიათად რჩება, რადან მოწოდებას (ერთ ჟანრში მოღვაწეობის გაპირობებულს) ახლავს ერთი მეტად უცნაური და საკულისსმო თვისება — ფორმის გრძნობა (გენიოსისთვის მაინც, აბსოლუტურად). რა თქმა, რა მასალა, რა ფორმაში გამოიხატოს. თვით მოწოდებით ჭეშმარიტად დრამატურგი — შექსპირი კი ვერ „დატოვებ“ ერთი ჟანრის ფარგლებში და მისმა უკიდებანო ტალანტმა ლირიკაც არ იტყვობა,





როცა სათქმელი მას სონეტის ფორმაში გაუნდა. და ის, რაც არსად, არასოდეს არ უკვირდარი ლიტერატურის ისტორიის მთელ მანძილზე, ჩვენთან ხშირად უკედურესი საკუთების, ნიჭმა-მოთქმის საგნად იქცევა ხოლმე. მაგრამ რა უნდა იყოს გასაკვირვებელი იმ ამბავში, პროზაიკოსი იქნება, თუ პოეტ-ი, დროდადრო მას სიეთი მასალა მიხვდება ხელში, რომელიც დრამატულ ფორმაში მოითხოვს გამოთქმას (და ის გამოთქმას, თუ, რასაკვირველია, გამოთქმის უნარი ამ ფორმაშიც აღმოაჩნდება). ამ კანონზომიერების ძალით, შეიძლება დრამატურად დასჭირდეს, დროებით მაინც, პროზის ჟანრში „გადასატრება...“. ამ კანონზომიერების — ფორმის გრძობისა და გამოთქმის უნარის შედეგია დავით კლდიაშვილის, ვაჟა-ფშაველას, ჩხვივის, გორკის, შაიაკოვსკის, პირანდელოს, ლორას, პრისტლის, კამიუს, სარტრისა და ვინ მოთვლება კიდევ რამდენი სახელოვანისა და გამოჩინების მოღვაწეობა ერთდროულად დრამატურებაში, პროზასა, პოეზიასა და პუბლიცისტიკაში, როცა ყველა ჟანრში მიღწეულია თითქმის სიანაბრი სიმაღლე.

„ლიტერატორი“ თავის სტატიაში საკითხს იმ კუთხითაც ეხება, რომ დრამატურებას ზოგიერთმა სკეპტიკურად უყურებენ: „ჩვენში ხშირად გაიკონებთ თავფასიან ახსნას დრამატურების წამოწინააღმდეგობის მიუხედავად: დრამატურება ჩვენი (ე. ი. ქართველების — ო. ა.) მოწოდება არ არის...“

ხომ არ არის ეს „თავფასიანი ახსნა“ საკადრისი პასუხი რბათობის, ვინც ასე სკეპტიკურად უყურებს ჩვენს შესაძლებლობას დრამატულ ჟანრში, და ოპტიმისტური დამოკიდებულება თვით სტატიის ავტორისა ამ სერიოზული საკითხისადმი? მე მგონია, რომ არის. „ლიტერატორი“ ერთგან ყურადღებას ამახვილებს დრამატურების ინტენსიური ძებნის საჭიროებაზე. საქმე ისაა, თვატრებასა და რედაქციების, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემდეგ, პოვნაზე უფრო ნაპოვნის დაკარგვის უნარი გამოუმუშავდათ. მე დრამა მწამს, რომ დრამატურებს ძებნა არ სჭირდება, თუ თეატრი მოწოდების სიმაღლეზე (აღბათ ამ დარგობასაც ითვალისწინებს) სტატიის ავტორი, რაკი ძებნის საჭიროების საკითხს აყენებს). ყველა დრამატურული თავისი ფუნქცია მისული თეატრში მას არასდროს, არცვის სხვაგან არ აღმოუჩენია, თუნდაც დასახიობით (გ. შავგულიძე კოტე მარჯანიშვილს ჭუათისში, მდინარე რიონის პირას შეუნიშნავს. რიონის პირას კი დრამატურებს ვერ იპოვო). მთავარია, თეატრში მისულ დრამატურებს როგორ ახვადები და გაიგებ თუ არა, მარტო იმას კი არა, რაც მოგიტანა, არამედ, ხვალ რისი მოტანა შეუძლია. თუ რისიმე „აღმოჩენა“ საჭირო, მხოლოდ შენთან მოსული ცაცის შესაძლებლობას, ჩვენ რომ ნიჭს ვეძახით. ვის შეიძლება დაავიწყებ ქ. სტანისლავსკის ანტიოზირებით ნათქვამი: „ნიჭიერების აღმოჩენა მეორე ადამიანი მხოლოდ ნიჭიერს შეუძლია“. ესე იგი ა დ მ ს ა ჩ ე ნ ი ყოველთვის არის, საქმე ა დ მ მ ჩ ე ნ ი ა.

სწორედ ამ, და ხვედრისა და გაგების დონეა, როგორც ჩანს, ჯერჯერობით ძალიან დაბალი არა მარტო თეატრში. ნიჭიერ ადამიანში ერთდროულად ვითარდება და თანაბარ სიმაღლეს პარაზონულად აღწევს შემოქმედებითი წიხის დონეც, პასუხისმგებლობის გრძობას, ნაყოფიერებას და გონებრივი შრომის კულტურაც, თუ ის მოეცა ნორმალური განვითარების პირობებში. სამწუხაროდ, მეტად მცირე ხანს მიუღია კ. მარჯანიშვილს ქართულ თეატრში მოღვაწეობა და, ქართული დრამატურების განვითარების პერსპექტივის

თვალსაზრისით კ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერზე“ და სხვა წერტილი დიდი რეჟისორის მომავალ, სავარაუდოდ მიჩვენებს.

ჩვენთვის ცნობილია „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის ისტორია, როდესაც თეატრში წაიკითხვისთანავე დასმა ერთხმად უარყო იგი, და რომ მარჯანიშვილის გენიალური ალღო და დაკნინება არა, „ყვარყვარე თუთაბერი“ არათუ დადგმული, მისი მხატვრული ღირებულებაც აუსწნელი დარჩენილად მომავალი მარჯანიშვილის მოსვლამდე.

რა თქმა უნდა, მარტო გონებრივი შრომის კულტურა, თუნდაც ნიჭი, თუნდაც ცალკეულ მოღვაწეთა „ეპიზოდური“ მზრუნველობა და ყურადღება არა კმარა იმისათვის, რომ დრამატურე გაიზარდოს და ჩამოყალიბდეს. აქ ერთ განსაკუთრებულ გარემოებას გინდა მივაკვირო მკითხველის ყურადღება. დრამატურების გამოცემა და დრამატურება ახალი სახელების გამოჩენა, კერძოდ, ქართულ სინამდვილეში, თუ კარგად დავაკვირდებით, აუცილებლად თეატრის აღმავლობის პერიოდებს ემთხვევა, დამოუკიდებლად ეროვნული დრამატურებისა და გონებრივი შრომის კულტურის დონისა. გავიხსენთ ნაწილობრივ მესხინშვილის, განსაკუთრებით კი ნარჯანიშვილის და ახმეტელის მოღვაწეობის პერიოდს ქართულ თეატრში (გენიალური დრამატურები რომ გვმოდეს, თუ გენიალური დამდგმელი არ გვეყოლება, შეიძლება „ჰამლეტიც“ კი ბნალური გამოგივიდეს სცენაზე. ამიტომაც, ჩემი აზრით, ყველა ვითარებაში რეჟისორი უფრო დიდი პრობლემაა, ვიდრე დრამატურგია ეროვნული თეატრის განვითარების საქმეში. დიდებული დრამატურგია, ახალი თუ არა, ძველი მაინც, ყოველთვის არის, დიდებული რეჟისორი კი ყოველთვის არ არის). კერძოდ, ქართული თეატრის აღორძინება საბჭოთა პერიოდში უცხოელი დრამატურების ლაზე დე ვეგას „ცხვრის წყართთი“ დაიწყო და თავის ზენიტს მიღწია „ურიელ აკოსტას“ და „ყაჩაღებში“. სწორედ ამ პერიოდს მოჰყვა, როგორც ლოგოვიური კანონზომიერება, თეატრისკენ მთელი ჩვენი ლიტერატურული ძალების ყურადღებისა და სიმამის ცენტრის გადაინაცვლება უკლებლივ ყველას — პოეტს, პროზაიკოსს, დრამატურებს ხომ თავისთავად, აღედრა დიდი სურვილი აივისს დაწერისა. წარმოსადგენადაც კი მწეულია, რა სულიერი აფორიაქების ატმოსფეროს ქმნიდნენ, რა ნიადგას ამზადებდნენ მარჯანიშვილის და ახმეტელის სპექტაკლები კერძოდ ეროვნულ დრამატურების აღორძინებისთვისაც. და სწორედ ამ პერიოდში იწერება (არა შემთხვევით) საბჭოთა კომედიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში — „ყვარყვარე თუთაბერი“. იმ ხანებში თავის პირველ პიესას „დუმნას“ წერს 23 წლის ჭაბუკი პოეტი გიორგი შატერაშვილი და ის მაშინვე იღვება უდიდესი ავტორიტეტით მოხილ რუსთაველის სახელობის თეატრში.

როგორც იმ დღეების მომსწრე, ვფიქრობ, რომ უცხოური პიესების ისე დადგმა, როგორც ვას მარჯანიშვილი და ახმეტელი ახერხებდნენ, რაღაც შინაგანი ლოგიკით გაპარობებული სტიმული მისცა ეროვნული დრამატურების აყვავებასაც. „ცხვრის წყაროც“, „ჰამლეტიც“, „ურიელ აკოსტაც“, „ყაჩაღებიც“, „როდევაც“, „წმინდა ქალწულიც“ აიქმებოდნენ ისე, როგორც ქართული სპექტაკლები და პიესები. თავისი პათოსით, ელფერით, მხატვრული წვდომის საიდუმლოებით, სინიდი საოტრად მთარგმნ მარჯანიშვილი და ახმეტელი მასშინდელი ქართული მაყურებლის სულიერ განწყობილებას და იმ საზრდოდ აქციეს, რომელმაც გამოიკვება



დიდ ხელოვნებას მონატრებული და დაწაფებული სასოგადო-  
წის ამ პროცესს, ჩემი დრმა რწმენით, არაკითარ შემთხვევა-  
ში არ გაუფერესებლობა ქართული თეატრის ევროპული  
ხასიათი, ...-ის პერიოდებში, — წერს სტატიის ავტორი, —  
როდესაც შეგანიშნავი რეჟისორებისა და მხასიობების წყალობით  
თეატრი ავტომატობას განიცდიდა, რადუნადმე ფერმერ-  
თაღლებოდა მისი ევროპული ხასიათი“. მოხდა სწორედ პი-  
რეტი. ჩვენდა გასაოცრად, სწორედ იმ უცხოური დრამა-  
ტურგიის ნიმუშების სრულიად ახლებურ დადგმაში, როგორც  
მითლიანი სექტაკლის იდეურ-მხატვრულ გადაწყვეტაში თავი-  
წის მიზანსაცნობითური, ისე მსახიობთა იშვიათ ანამბლუ-  
რებაში, მხატვრობაში, მუსიკალურ სამოქალაქო გამოცხვება  
ქართული სული და ტემპერამენტი. ყოველივე ამან საიმედოდ  
დაიპყრო და მოაჯადოვა მაყურებელი; ის გვიარა ისეთ მიოვ-  
ლენას, რომ ამის შემდეგ შევძლებული იყო მისთვის თავი მო-  
გვეწონებინათ და თვალს ავუხივებინათ იმით, რაც მანამდე მოს-  
წონებდათ, რომ ის იყო ყველაფერი, რისი ვაკეთებაც შე-  
ძნლო ქართულ თეატრულ ხელოვნებას. სწორედ ამის გე-  
რი, როცა ხალხმა ნახა, თუ რას ნიშნავდა ჭეშმარიტი ლიტე-  
რატურული ნაწარმოების მაღალ თეატრალურ ფორმაში გარ-  
დასახვა (და საკუთბობრი იდეებთან ზიარება), არასგული აღ-  
არ შეიძლებოდა ეროვნული დრამატურგიის იმ დონეზე და-  
ჩენა, რა დონეზე წინ უსწრებდა მარჯანიშვილისა და ახმეტე-  
ლის თეატრალურ დღესასწაულს. ეს აუკარად იგრძნო ქარ-  
თულმა მწერლობამაც. ან ამ ვითარებაში პირველი რიგში ქარ-  
თულ დრამატურგებს, ან ამ სფეროში სამოღვაწეოდ მინაგა-  
ნად მოყოლებულებს (გამოჩენილ პოეტებსაც, პროზაიკობებს-  
ცა, ახალბედა დრამატურგებსაც) ფრთა შესხას. ისინი ერთ-  
ბაშად გვიარჩნ რადეს ისეთ ჭეშმარიტებას, რისი კვალიც მა-  
ნამდე დადგმულ სექტაკლებში არ შეინიშნებოდა. ქართულ  
პოეზიაში ამ მოვლენას მაგონებს მართათაშვილის გამოჩენა და  
მის მიერ ისეთ თემზე ლექსის დაწერა, როგორც „ნაბოლოო-  
ნია“; და სწორედ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის უცხოელ  
ავტორთა პიესებზე აგებულმა სექტაკლებმა — „ცხვრის წყა-  
რობა“, „ჰამლეტი“, „რდევამ“, „ურთელ აკოსტა“, „ყაჩა-  
ღებმა“ გადაისაროებს პირველი ჭეშმარიტი მარცვალი ქარ-  
თული დრამატურგიის აფორაქმულ სულში ვასადევნებოდა.  
ეს გააკეთეს მაშინდელი ქართული თეატრის ნიჭიერმა მთა-  
წარასარლებმა კოტე მარჯანიშვილმა და ხანდორ ახმეტელმა.  
ყველაფერი ნიჭიერად გაკეთებული კი ხელს უწყობს, ხოლო,  
ართუ უცხოური, უნიჭოდ დადგმული ორიგინალური პიე-  
საც (გენიალურც რომ იყოს) ხელს უშლის როგორც თეატ-  
რის, ისე დრამატურგიის განვითარებას.

როდესაც დრამატურგიის ჩამორჩენილობას და ამ ეპი-  
რში მოღვაწეობის მსურველებზეცა ლაპარაკი, შეუძლებელია  
არ გაისხინო (ალბათ არა მარტო ჩვენთან) არისტოტელეს  
მიერ 2350 წლის წინ გამოთქმული მოსაზრება. მას „ლიტე-  
რატორი“ იხსენებს („ლიტერატურის გაჩენის დღიდან  
ცნობილია, რომ დრამატურგია ურთულესი ჟანრია“), მაგრამ  
საკვირველი ეს კი არ არის. საკვირველი ისაა, არავის არ  
სურს დანიხას განსხვავება, რაც არსებობს არისტოტელეს  
დროინდელსა და თანამედროვე დრამატურგიას შორის, პიესის  
აგების პრინციპებს შორის. არისტოტელედან დღემდე კი დრა-  
მატურგია იმ დიდი და რთული გზა გაიარა. ფორმალურ სირ-  
თულეს დრამატურგია, განსაკუთრებით აღორძინების ეპოქი-  
დან ეზიარა, როდესაც ამ ჟანრს გამოუჩნდა ისეთი გიგანტი,

როგორც შექსპირია, და აგრეთვე ზოგი მისი თანამედროვენი.  
ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როდესაც არისტოტელე  
დრამატულ ჟანრის სირთულეზე მიუთითებდა, ჯერ ერთი, იმ  
დროს არსებულ ვითარებას ვთვალისწინებაც; გარდა ამისა,  
მამის პიესა, ყოველგვარი გამოწავლის გარეშე, ლეკვად  
რწერებოდა, დიდი დრამატურგი აუცილებლად დიდი პოეტც  
იყო (ეს წესი არც კომედიოგრაფ არისტოფანეს დაუდევრია)  
და გარდა წმინდა ჟანრული სპეციფიკურებისა, დრამა მა-  
შინ მაღალი პოეზიის ნიმუშიც იყო. რაღა თქმა უნდა, მაღალი  
პოეზია, შერწყმული დრამატული ჟანრის სირთულესთან,  
ისეთ სინთეზს ქმნიდა, რომ მასზე ხელი ყველას ვერ მიუწე-  
დებოდა. დიალოგი, ვიქეათ, ქორსთავე, მთავარი მოქმედი  
პირების, ესქიქლას თუ სხვათა ტრაგედიაში ართუ უტოლ-  
დებოდა, აჭარბებდა კიდევ წმინდა ლირიკულ შედევრს, და  
ჩამდენი იყო მარტო ერთ ტრაგედიაში ასეთი ლირიკული შე-  
დევრის ნიმუშიც. ეს გარემოებაც თავისთავად დრამას ლირი-  
კაზე მაღლა აყენებდა და შეიქმნა კიდევაც არისტოტელეს  
მიერ ფორმულირებული სრულიად მარტივული შეხედულება.  
რა თქმა უნდა, არისტოტელეს მოსაზრება ჭეშმარიტებაა არა  
მარტო თავისი დროისათვის, დრამატული ჟანრის სირთულე  
დღესაც ძალაში რჩება, მაგრამ ის აღარ შეიძლება განიხი-  
ლებოდეს ყველაზე რთულ ჟანრად იმ უზბალო მიხეზის გა-  
მო, რომ ამ ეპოქის ნაწარმოები შესამწევად გამარტივდა.  
ესეც რომ არ იყოს, მეოცე საუკუნეში დაწერილი რომელი პიე-  
სის შედევრმა თუნდაც დაწერის თუ აღნაგობის სირთულით  
ჯიხის რომანს — „ულისეს“? და დღევანდელ პირობებში,  
როდესაც სტატიის ავტორს სურს დამწყები დრამატურგების  
უკულობა ჟანრის სირთულითაც ხანხას, ეს მეგონა, ეს არ უნ-  
და იყოს სწორი. ჯერ ერთი, ნიჭიერისა და მოყოლებულს, სირ-  
თულია არ უშინია, და, მეორე, ამ სირთულეს არც გრძნობს,  
სწორედ მოყოლებვის წყალობით; როგორც არ გრძნობს გალო-  
ბის სირთულეს, თუ სინდელს ბუღბუღი, ან ცუკრის სინდ-  
ელს იხვის ტუჭულთ.

სირთულის საიდუმლოება, ჩემი აზრით, დიდი ხანია აღარ  
ძეგს ჟანრის „ნიჭაობაში“, ის გახლავთ ამა თუ იმ ფორმაში  
გამოთქმის უნარის საიდუმლოებაში.

ცხადია, როცა ჟანრის სირთულეზეცა ლაპარაკი, იგულისხ-  
ნება ბეგრი ისეთი პირობა, რასაც, მაგალითად, რომინი არ  
იცავს პიესასთან შედარებით და პიოტიკი. სირთულის საკითხ-  
ზე მსჯელობისას ხომ შეიძლება ისიც იკითხოს კაცმა, რაკი  
„ჰამლეტი“ დრამის ფორმაში ჩამოყალიბებული, მისი დაწე-  
რა ამიტომ იყო უფრო ძნელი, ვიდრე პროზად შეთხზული  
„დონ კისოტისა“?

რასაკვირველია, თუნდაც „გვადი ბიგვას“ ვერ დასწერდა  
პოლიკაროვ კაკაბაძე, ლოქ ქიანელი კი ვერ დასწერდა, თუნ-  
დაც, „კოლმეურნის ქორწინებას“. რისი ბრალს უნდა? ჟანრის  
სირთულესა თუ შემოქმედის ბუნებისა, ღვითი მონადღებელი  
ნიჭისა? რაღა თქმა უნდა, თემის, მასალის, საოქმელის გარ-  
კვეთლ ფორმაში გამოთქმის უნარისა. მაგრამ არას კიდევ სხვა  
გარემოებაც... ლიტერატურაში შესვდებით ანა მარტო ერთ  
ჯანრში, ერთ რომელიმე ფორმაში გამოთქმის უნართი და-  
ჯილდოდებულბს, არამედ მრავალწარსაგოვან ტალანტებსაც;  
რომლებიც ახერხებენ თანაბარი წარმატებით შექმნან სხვა-  
დასხვა ჟანრის ნაწარმოებები.

მართალია, სტატიის ავტორი მოწოდების საკითხებზე  
მსჯელობის დროს გამოწავლისებს არ ივიწყებს, მაგრამ ისე-  
თი დასკვნა გამოაქვს, რომ ძნელია მისი გაზიარება: „კიდევ





უფრო გამონაკლის შემთხვევაში ზოგი მოწოდებით დრამატურგად მოგვევლინებოდა (პოეტს, პროზაიკოს — ლ. ა.), მაგრამ იშვიათად გამონაკლისი არ ცდის საერთო სურათს. ზოგადად მართალია, მაგრამ როდესაც დრამატურგია არასახარბიელო მდგომარეობაშია, პოეზიასა და პროზის უფროდანი გამონაკლისად მოვლილთა მოღვაწეობა, ფუნქციონირებს შეიძლება მოგვეჩვენოს, თუკი ისინი თუნდაც თითო, მაგრამ ჭეშმარიტად მაღალმატერული ქმნილებით გაამდიდრებენ დრამატურგებს (მაგალითად, გოგოლი, ჩხევიცი, დ. კლდიაშვილი ცვლიდნენ „საერთო სურათს“).

გარკვეულ პერიოდებში ასე იყო ჩვენივე; ასე იყო, არის და იქნება ალბათ რუსეთის თუ სხვა ქვეყნებისა და ერების ლიტერატურულ ცხოვრებაში. ვინ, რომელი ერის მწერლობა და თეატრის იტყობა უარს ახალ, გამონაკლისების სახით მოვლენას, „ბორის გოდუნოვი“, „მასკარადე“, „რევიზორი“, „ალუბლის ბაღზე“, „წყვედიანის მუფფებაზე“, „ესკერზე“, „აბაზონის“, „რედუაზე“, „მოკელილზე“, „უბედურებაზე“, და ვინ იცის, ზოგი ჩვენი პოეტი და პროზაიკოსი, შეიძლება „გამონაკლისად“ ამ მონათლულიყო დრამატურგიისთვის, ამ ენარს რომ პროზისა და პოეზიის თანაბარი პირობები, ყურადღება და დაფასება რგებოდა წილად.

ზოგჯერ, სამწუხაროდ, სინდელის წინაშე ფანატოკიებივი იხირონ ქედს, რადგან გამძღობებას აქვს, არა მარტო თავისი აზრი, სახლდარიც. დრამატურგიულ ფორმადი სათქმელის გამოსატვა პოეზიას და პროზაიკოსისთვის არავითარ შემთხვევაში „შემოქმედებითი ანტრაქტის“ ნაყოფი, იძულებითითი თხზვის პირობა არ არის. რაცა სერიოზულ შემოქმედთან გვაქვს საქმე, რაიმე შემთხვევითობა და არასერიოზული ვაცტება გამოირცხვლია. ის ყოველთვის ემორჩილება იმ უტყუარი ადოლის კანონზომიერებას, რომელიც შეუცდომლად უკარანხებს რა მასალა რა ფორმით გამოხატოს. ხომ ვერ დავწამებთ ვაჟა-ფშაველას, რომ პიესის წერა მას, პოეტს, გეოგრაფიკსა, შემოქმედების ანტრაქტშია უსდებოდა გამონაკლისა? ვინ მითვლის ასეთ გამონაკლისებს და რაით არის ეს ცუდი? მაინცდამაინც პროფესიონალიზმზე გამოდევნება მხოლოდ ერთ ვაწარში — ეკრძოდ დრამატურგიაში მოღვაწეობის თვალსაზრისით, არ იქნება ხელსაყრელი. „ქართული პოეზიისა და პროზის დონეზე დრამატურგიის აყვანა მხოლოდ მოწოდებით დრამატურგებს შეუძლიათ“ — წერს სტატის ავტორი; ხომ აიყვანეს ქართული პროზისა და პოეზიის დონეზე დრამატურგები, თუნდ ცალკეული თუ ერთობლივ წარმოებებით პროზაიკოსებმა. ამისთვის ვაჟა-ფშაველას და დავით კლდიაშვილის გასაყენებაც საკმარისია (საამისოდ არა ერთი მაგალითი ვეთავაზობს ჩვენი დღევანდლობაც). ასე რომ, შეიძლება ვეიარო თქვა — დრამატურგები არა გვეყოლია (ისივი, პროზაიკოსთა შორის) და დრამატურგია არა გვეკნიათ. რა სტკმა უნდა, სჯობია, როცა შექმნირი და იხსენი გვეყავს, მაგრამ თუ არა გვაყავს, ხომ უნდა იპოვო სხვა გზა. როგორც საქმეს გტყობია, ზოგ შემთხვევაში გამოსავალი მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისებია.

შეიძლება ადვილად დაუჯეროს ახალბუდა პოეტმა და პროზაიკოსმა (რომელიც პირველი წარმატებისა და მოწონების საფუძველზე ფიქრობენ, მოწოდებას მივაგანიოთ) სტატის ავტორის და შესანიშნავ ლექსთან, თუ მოთხრობასთან ერთად რომ შეეძლო ასევე შესანიშნავი პიესის დაწერა, ადვილად იფიქროს (რაც კი გინებრივი შრომის კულტურაც არ სუფევს) უფროსი კოლეგას რჩევა — პოეტისთვის და პროზაიკოსისთვის

ესი პიესის წერა სასხვათაშორისო საქმედ ჩანს; რაკი მოწოდებით პოეტი ხარ, ეს იმარტე. არ შეცდე, — სულ ერთად რაიმეა, ესას შემოქმედების ანტრაქტში ვითხოვლად ჩაგივლიანოდა, ამაგარი რჩევის გაზარდების გამო, იქნებ ჩვენი უნებლიოვი, ზოგს, თუნდაც მოწოდებით მართლა პოეტს, ან პროზაიკოსს, დრამატურგიისათვის კი „იშვიათი გამონაკლისს“ ხელი ავაღებინოთ, ვინ იცის, იქნებ ახალი „რევიზორის“ ან „ყვარყვარე თუბაბერის“ დაწერაზე. კარანხი, ან რჩევა ამ დონეზე ძალიან საფრთხილია. არჩევანი შემოქმედს თავისმა ალბომ შეიძლება გააუთიხოს და როცა არჩეული გაივთებულობა, მერე უნდადა გააუთიხოს ცალკეობრიბა.

მართალია, „ლიტერატორი“ წერს — „ცდიან თუ არა ისინი (დამწერე მწერლები — ლ. ა.) კალამს ინტენსურად ყველა ვანრზე? ჩავგონებთ თუ არა, ეძებონ თვითანი მოწოდება დრამატურგიაში? მაგრამ ამას იგი საჭიროდ თვლის მხოლოდ „ვარჯიშის“ პერიოდში, ჩამოყალიბებამდე, მოწოდების პობამდე. რა უშლია, კაცმა რომ თქვას, ერთ ვანრში მოწოდებანამაჟენ მწერლობა, სხვა ვანრებშიც მოსინჯოს სათქმელი და თქვას, რაც აწუხებს. არ არსებობს სპეციალისტი, რომელიც წინასწარმეტყველებს, ვინ რა გამოვა. სპეციალისტები იყვნენ, ვინც ერთდროულად გაუანჯახა ხმა შლიაპინისა და პეშეკოს (მაქსიმ გორკის) და დაასჯნა — პეშეკოვი დიდი მომღერალი დადგება, შლიაპინის კი უნებრადოდ არ გაანჯნია სასიმღერო ხმად.

მოწოდებით ერთი ვანრის ფარგლებში მხოლოდ მაშინ რჩება მწერალი, თუ სხვა ფორმადი სათქმელის გამოსატვის უნარი არ აღმოჩანდება, და ამას აშკარად იგრძნობს. რამდენიც უნდა გერჩიათ ფედერეიკო გარსია ლორეასა, ან მაიაკოვსკისათვის — არ დაწერო პიესა, შენ მოწოდებით პოეტი ხარო, მაინც დაწერდები, რადგან ეწერებოდათ.

საქართველოში დრამატურგიული ვანრის აღმოყენებას და შემდგომ არსებობას თავიდანვე საბედისწეროდ დაჰყავა ერთი ვადალგაბია სინდელე, რაც არასლხის არ მოხანია და ღლის წესრიგადი. ეს არის პიესების სისტემატურ ბეჭდვალა უარის თქმა უურნალეში, ლექსებისა და მოთხრობების გვერდით; და შემდეგ, მოთხრობების, ლექსების კრებულებისა და რომანების მსავლად ასევე სისტემატურად, ცალკე წიგნად მათი გამოცემის უგულებლყოფა. ამ ვითარების გაკვლამართებას, პროზისა და ლექსის ავტორთან შედარებით, პიესის ავტორისათვის ემატება სხვა სირთულეც. პოეტმა რომ დაწერილი ლექსი „დააბინოს“, ანუ დაბეჭდოს, ეს პროცესი შეიძლება წავტეოს სულ ბევრი, ერთი, ან ორი თვის მონაკვეთში. დრამატურგს კი პიესის სცენაზე „დააბინავდებოდა“ (დაბეჭდვალა რომ ლაპარაკი უდებოდა, ეს უკვე თქვითი), სტირდება სულ ცოტა, ორიდან ხუთ წლამდე (თუ საერთოდ მოხერხდა დადგმა, ისე, მოწოდებულთან შედარებით, მოხერხებული დრამატურგი ამ ვადას ერთი საზად ამცირებს). მე მგონია, ამ ვითარების მიხედვით ადვილი წარმოსადგენია, როგორც დრამატურგის, ისე დრამატურგიის მდგომარეობაც.

სტატის ავტორი კი დრამატურგიის განვითარებისთვის მოითხოვს იდეალურ პირობას: საერთო შემოქმედების ატმოსფეროს, საყოველთაო გინებრივი შრომის კულტურის სუფეგასთან ერთად მეტ პრინციპულობასა და გარკვეულობას მოწოდების არჩევის საკითხში, მაშინ როდესაც ვერ შევიქმნის ის, რისი შექმნაც ასე თუ ისე, გაჭირვებით მაინც შეევიძლია და, რაც ჩვეის ძალიანდის არ აღმგნობს, უფლებებთან ერთად. მაინც რა არის საჭირო, დრამატურგიაზე ზრუნვა რომ





ადგილიდან დაიძრას? ამ ჟანრით სერიოზულად დაინტერესება და ლიტერატურის სხვა ჟანრებთან ყველა პირობებში გათანაბრება. დღემდე ამ მინიმალური პირობების კრულზემდელია: ან არათუ დამწყვეს ვერ დააჭერინა გაზეივლად კალამი ხელში, ზოგიერთ პროფესიონალ, მოწოდებით ქვეშაირად დრამატურსაც კი საერთოდ ვაგადებინა იგი ხელადი. ჯერ არავის დაუტკიცებია, რომ დრამატურები ინტელიგენტი არიან, რომლებიც შეიძლება მარტო პაერთაც იკვებებოდნენ, ისიც წლების დინამიკა და ასე, ამ პირობებში შექმნას, თუ „ამალტა“ და „რევიზორი“ არა, უფრო მცირე შაქტების ნაწარმოები მაინც. ესეცა მიუხედავად, რომ ამ ჟანრის საქართველოში დრამატურება, თითქმის ფანატისკოსობამდე მისული მხოლოდ მცირე რიცხვი შემორჩა. ახლა ჩვენ ამ „თითო-ორი-მოსასც“ ანგარიშში აღარ ვაგებდებ და მჭით ქართული დრამატურების ცარიელ ადგილად გამოცხადებასაც აღარავფერი უკლია.

რატიონალ გაგრეცელებულია აზრი, რომ პიესას არ კითხულობენ, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ძნელად, იშვიათად კითხულობენ (ეს კია, იშვიათად გამოცემულის წაკითხვა, იშვიათად გიხდება). მე მგონია, ეს იგეგმა, სასოვადობას, კერძოდ მის მიწინააღმდეგე ნაწილს, განსაკუთრებით ინტელიგენციას, უკულტურობა დასწავის, რადგან ნიჭიერად დაწერილს არასოდეს არც ერთ ჟანრში არ მოკლებია კულტურული მკითხველი და მისი ყურადღება. თუ ოცდაათათასიანი ტირაჟით გამოცემული შექმნის ტომელები დღეს სათლით საძებარია, ზოგმა ეს იქნებ იყავინ გაიკვიროს შექმნის ხათრით, ან უკულტურობის დაწამების შიშით, მაგრამ საინტერესოა, რას იტყვიან, როცა შეიტყობენ, პოლიკარგე კაკაბაძის ორტიმეულიც სულ მოკლე ხანში რომ გაიყიდა? ესეც პიესის ძნელად წაკითხვის მიმასწავლებელი? ან, რომელი თანამედროვე დრამატურის პიესა დამტკვერა წიგნის მალაზის თაროზე, თუკი ასეთი რამ ოდესმე გამოცემულა? წიგნი პურიეთაა. კარგი ხარისხის არაფერი არა რჩება გაუყიდავი, გინდა პროზა იყო, გინდა პოეზია და გინდა დრამატურება. რა ფასი უნდა ჰქონდეს იმ მკითხველს, ვისაც შექმნისა და იხსენის პიესების წაკითხვა ეძნელება, სასაიგოროდ, ზედრედუდ, „ყლაპავს“ მდარე რომანების მთელ გროვას. დაპარაკია სერიოზულ მკითხველზე, და ფასიც იმას აქვს, რასაც წასაკითხავად ის ირჩევს.

ჩვენს სინამდვილეში ქართული დრამატურება შეიძლება მართლა ქმნიდეს წაკითხვის ერთგვარ სიძნელეს, მაგრამ არაერთხელ შემთხვევაში ეს ჟანრის მიზეზი არ არის; უზრავლეს შემთხვევაში იმის ბრალია, რომ პიესა არ დაგს ხოლმე ქვეშაირად ლიტერატურული ქმნილებების დინეზე. ლიტერატურად კი, ნიჭიერებასთან ერთად, დრამატურებას აქვებს მხოლოდ პიესების სისტემატური ბეჭდვა და არა დადგმა. სისტემატური თუ სისტემატე ქვეული უარე პიესის დაბეჭდვაც განაადგურებელი ვაგდენას ახდენს სწორედ დრამატურების ლიტერატურულ ხარისხზე. ამ სინელოთაც გაპირობებული ლიტერატურული უხარისხობა კი მას არათუ დიდედ ლიტერატურის, საერთოდ ყოველგვარი ლიტერატურის მიზმა სტოვებს.

შემოთ არაერთხელ აღვნიშნავდა კიდევ ვიმეორებ, რომ პიესების ბეჭდვის საკითხი უზრალეებში დღესაც ისევ ისე მწავდებ დას. „ლიტერატორიც“ ამას თაბაზზე სტატიაში მწავდებ ჩივის და სრულიად არანაირად მიიჩნევს ამ მდგომარეობას არა მარტო დამწყვეტი დრამატურებისთვის, არამედ „დაღვინებულებისთვისაც“. მიუხედავად იმისა, რომ

ჩვენმა უზრალე-გაზეთებმა (პირველ რიგში—სალიტერატურაში) ყველაფერი „ლინეს“ მკითხველთა პიესის კითხვასაც დაწვევდა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ამ „ლინისძიება“ მათთვის „სასურველი“ შედეგი მაინც ვერ გამოიღო; პიესები 30.000 ტირაჟით გამოცემულიც კი იყიდება. აქ თუ იმასაც გაითვალისწინებთ, რომ შეუძლებელია კარგად დადგებულმა პიესამ მაყურებელთა დიდ უზრავლესობას, მისი წაკითხვის სურვილიც არ აღუძრას (ან წაკითხულმა, სპექტაკლის ნახვის სურვილი), საქმე არც იყოფოდა პიესის კითხვის სიძნელის მხრივ, როგორც ზოგჯერ ვფიქრობთ ხოლმე; მაგრამ რაკი დაინტერესებულ მკითხველებს კია მათ თუ პიესის დაბეჭდვის ვერ პოულობს (არც ერთი პიესა, რომელიც კი სცენაზე ქუხდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დადგმით—„ურელი აკოსტა“, „პოპლა, ჩვენ ვეცოცხლობ“, „ჩენია“, „წმინდა ქალწული“, „ყარალები“ და სხვა, არც მამინდელ სალიტერატურო უზრალეებში დაბეჭდილა, არც მერე, გარდა ერთი გამოწავლისა, ეს იყო ლავრენიძის „ორდგვა“), მაყურებელთა ცალაუნებურად ფიქრობს, თავს არწმუნებს, უნებლიეთ ურედება იმ აზრს, რომ პიესა წასაკითხად არ იწურება. აი, სწორად სადამდე მივყავიან ცნობიერება მკითხველთა დიდი უზრავლესობისა და ამ დროს ყველაფერს იმას ვაზრალეობთ, რომ პიესის წაკითხვა უფრო ძნელია, ვიდრე ლექსისა და მოთხრობისა (ჩვენ ერთ რამეში შეიძლება მართლაც დადეთანხმით ამ მოსაზრების მომხრეებს — სუსტი პიესის წაკითხვა მართლა უფრო ძნელია, ვიდრე სუსტი ლექსისა და მოთხრობისა), თუ საკითხის პრაქტიკულად მივუდგებილით, ხომ შეიძლებოდა ვინმეს ვზრუნა, ის პიესა, რომლის სანახავადაც მივიდა თეატრში მაყურებელი, ლამაზად გაუფორმებული, მოქმედ პირთა და ცალკეული სცენების ფორსურათებითი ოლუსტრირებელი თეატრშივე დახვედროდა გასაკიდად სპექტაკლის პროგრამასთან ერთად. ღრმად ვარ დაწმუნებული, რომ მაყურებელთა დიდი უზრავლესობა საგონებელში ჩააგდებდა ჩვენს გამომცემლებს, ისეთი დიდი რაოდენობით შეიძინდა ყოველ სპექტაკლზე ასე შეთავაზებულ დრამატურული ნაწარმოებს, ნახავდა ყველა, თუ არ დაუმტკიცებდა მაყურებელი, როგორ უფერს პიესის კითხვაც.

ყველა საქმეს სჭირდება თათნობა, კულტურა (არა მარტო ინტელექტუალური შრომის) გემოვნება, რწმენა. ამგვარი ღონისძიება უსათოდ გამოიღებდა სათანადო და, შეიძლება, მოულოდნელ ნაყოფსაც კი (თვით დრამატურისკის ალორინების საქმეში). მაგრამ აქაც ვეცნის აღმშენელი და საწყურხარო ისაა, ლაპარაკი გვემარჯვება, ვფანტისება, მაღალ დონეზე (განსაკუთრებით მაღალი ტრამუნდანი), საქმის გაკეთება კი ხშირად დაბალ დინეზიდაც ვაჭირის.

რასაკვირველია, პიესებისთვისაც გზის ნახვის სალიტერატურო უზრალე-გაზეთებისკენ შეიძლება იმიოთაც გაჭირდეს, რომ ამ საქმეს ახლვე პატრონიტი არ გამოუნდეს. მისი სისტემატურად ბეჭდვის მოთხოვნა ალბათ უკლებლივ ყველა რედაქტორის იმას აფიქრებინებს და ის „შეამოთავს“ — რომანებისა და სტატეების კითხვას ვერ აუღლივართ და, სადა გვეცხელა, ახლა კიდევ იმას პიესების კითხვა დაეცმატოთი (ერთხელ სიმონ ჩიქოვანმა თქვა: ათათაბაიანი უზრალეს რედაქტორად შეიძლება მხოლოდ ის გამოდგეს. ვინც თვემს ასი თაბახის წაკითხვას შესუნდეს). ამ სინელებს ბევრი სულტი პიესის ავტორის მომდგომებისა და განაწმუნების სინელებად დაფიქრის ჩვენს სინამდვილეში და ესეც შექმნის (ზოგი რედაქტორისთვის მაინც) არასახარბიელო მდგომარეობის იმ

„ჩინსა“, რისთვისაც თავი დიდებულ ვერ დაგვიღწევია. ახლა საკითხავი ისე ვგრძობ, რომელი უნდა ყოყოლოთ ქართული დრამატურგის ამგვარ „ჩინსა“, ან რა გვაბედნიერებს კრინტი დაძვარს ამის შემდეგ ქართული დრამატურგის ჩამორჩენილობაზე? ოთხი მხრივ რომ ვუწევებთ პოეზიას და პროზას მაღალ დონეზე, ზეპირად თუ წერილობით, ჩააყენებ ეს ჯანრები დრამატურგის პირობებში, ნუ დაბეჭდავთ ნურც ლექსს, ნურც მოთხრობას თუ რომანს ჟურნალ-გაზეთებში, ნუ გამოცემთ წიგნად ისე ხშირად მინც, მოაკლვით ეს დიდი ჯიბებუნა და პროპაგანდა მის უდიდებულესობას — პროზას და პოეზიას და ნახავთ, თუ სულ ცოტა ხანში არ აღმოჩნდება იგი იმ მდგომარეობაში და იქნებ უარესშიაც, რა მდგომარეობაშიაც დღეს ზემოაღნიშნულ სიკეთეს მოკლებული დრამატურგია.

მართალია, რედაქტორებს გაუჭირდებათ, პირველ ხანებში მინც, მაგრამ სხვა გზაც არ ჩანს და არც შეიძლება ჩანდეს პატრიოტიკისთვის. ჩვენთან სალიტერატურო ჟურნალებში 15-ელ საავტორო თაბახი მასალა მაინც იბეჭდება. ე. ი. წელიწადში საავტორო თაბახთა რაოდენობა თითოეულ ჟურნალში 180-ს აღწევს. მინც რა „წარღვნა“ მოჰყვება, რომ ამ 180 საავტორო თაბახიდან სულ, თუნდაც 12-ელ თაბახი, დათმობოდა დრამატურგებს, ე. ი. წელიწადში დაბეჭდილიყო სამად-სამი პიესა თითოეულ ჟურნალში. სულ ის სამია: „მნათობი“, „ციცისარი“, „ლიტერატურნაია გრუზია“. ამ ხანში არც „საუნჯისა“ და „განათიადის“ გამოცემაზე შეიძლება, თუ პიესების ბეჭდვა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაშიაც“ გაგრძელდება, ხომ სულ კარგი, რა თქმა უნდა, მაკარი შერჩევით, მსატკრულო ღირებულების პრინციპის დაცვით. თითქმის ყველფურის დაბეჭდა, უეჭველად დასცემდა არა მარტო ჟურნალის, არამედ დრამატურგის ავტორიტეტსაც. თუკი ზემოთ დასაზღვრებულ თითოეულ სალიტერატურო ჟურნალში სამ-სამი პიესა დაიბეჭდილდა, იმ არ აღმა-ნახში ეს თუნდაც თითო, „საბჭოთა ხელოვნებაშიაც“ სამი, ეს სულ შეადგენდა თითხმეტ პიესას. რასაკვირველია, ეს, როგორც მაქსიმუმის ვარაუდი, თორემ უხარისხო პიესების გამოჩენის წლებში შეიძლებოდა დაბეჭდილიყო იმდენი, რამდენიც იქნებოდა კარგი — ათი, ხუთი, ან იქნებ მხოლოდ ორი. ორ-სამი ისეთი პიესა კი, რისი დაბეჭდვაც სირცხვილი არ იქნებოდა არცერთი ჟურნალისთვის, საქართველოში ყოველთვის იყურებოდა და კვლავაც დაიწერება. თითხმეტე დაბეჭდილი პიესა ყოველწლიურად, რამდენიმე წელიწადში გადაიქცეოდა მთელ სერიად და ბიბლიოთეკადაც; ამ საქმის წაყრდნელ და გადადგმა, როგორც ჩანს, ყოველად შეუძლებელია. აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ პოეტურ და პალატრიკულ ნაწარმოებებთან ერთად, კერძოდ „ლიტერატურნაია გრუზიამ“ ქართულ დრამატურგისაგან უნდა შეუქმნას არა მარტო შესაფერისი ლიტერატურული ამინდი, არამედ ავტორიტეტიც დიდ სარჩილზე, და, ამრიგად, იკისროს იმ უჭმარებლად ეროვნული საქმის თაოსნობა, რაც ახლა მხოლოდ კერძო ინიციატივით კეთდება — ჟურნალის შემწეობით მთელს კავშირს მიაწოდოს, შესთავაზოს ის ნიმუშები ქართული დრამატურგისა, რომლებიც იმსახურებენ განსაკუთრებულ ინტერესს, როგორც იდუარნი, ისე მსატკრული ღირებულებით ეს საქმე შემდგომ დაიწყებინა ვერ ითმუნს, რადგან ისიც კმარა, რაც აქამდე დაყოვნდა.

გაკვირვების მტერი რა შეიძლება გამოიწვიოს იმ ამბავაც, რომ ქართული დრამატურგია თბილისში არსებული გრიბოუ-

დისის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის ყურადღებში გაგრეშა დარჩენილი, მაშინ, როდესაც ქართული დრამატურგების პიესების დადგმა რუსეთის თეატრებისთვის ჩვეულებრივ ამაღ იქცა; ერთი მათგანი კი — ოტია იოსელიანის პიესა — „სანამ ურემი გადაზრუნდება“, მსოფლიოში სახელგანთქმულ მოსკოვის სასაბჭორო თეატრში დაიდგა და ჩვენთან, თბილისში ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქმის ეს დიდი მოვლენაც კი გრიბოუდის სახელობის რუსული დრამის ხელმძღვანელების ყურადღებ ჯერაც არ მისულა.

გრიბოუდის სახელობის რუსული დრამატული თეატრი თავისი მდგომარეობით და მოწოდებით პირველი და აქტიური პრესაჰანდატ უნდა იყოს ქართული დრამატურგის ზოგი თაბახიანი ნაწარმოების მანიც. ახლა კი ის, საწუხაროდ, ამ საქმეში საკმაოდ ჩამორჩენილია. წარსულში ამ თეატრს (მართალია, ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც) ჰქონდა კარგი ტრადიცია რუსი მაყურებლისთვის ქართული დრამატურგის ნიმუშების გაცნობისა. ბოლო წლებში კი იგი თითქმის მთლიანად მოისპო. რუსი და ქართველი ხალხების მეგობრობის ეს ფრიად მნიშვნელოვანი ფორმა იქცა ზრუნვისა და ყურადღების ღირსია. ის იმ გულგრობობას თუ დაუდევრობას სრულდებოდა არ იმსახურებს, რაც დღესდღეობით სუფევს ამ სფეროში.

როგორც ვიცით, ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილი პოეზია და პროზა (და წერილებიც) შემდეგ იცემა ცალკე წიგნებად. ასევე, თუ ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილი პიესები ერთდროულად გადაინაცვლებდნენ სცენისა და გამოქვეყნობისკენ, პოეზიისა და პროზის ჯანრებთან ერთად დრამატურგისავე ექნებოდა განვიტარების თანაბარი და სასურველი პირობები, ჩვენი კი — თანაბარი პრეტენზიის წაყენების უფლება ლიტერატურული ხარისხის თვალსაზრისით. ჟურნალში პიესის დაბეჭდვას, აგრეს და მისი ლიტერატურული ღირსი ამაღლებით, რა ქონების პატრონი ვართ ამ ჟანრში, რისი დადგმა უფრო საჭიროა და რისი არა, რომელი პიესაა მაღალი ლიტერატურის და დრამატული ოსტატობის დონეზე და რომელი არა (რას უწყობენ თეატრში ხელს ჩვენი რეჟისორები — დრამატურგიული მასალის გამდიდრებას, თუ გაღარიბებას), შევიტყობით, რასაც ახლა კულტურის სამინისტრო და თეატრებო წინა პლანზე სწევენ, მხარს უჭერენ, მარტო ის გაგვანჩია, თუ სხვა ნაწარმოებები ყოფილა, რომლებიც მიჩნეულა. ამას გარდა, ისეთი შემთხვევებიც ხომ არის, რომ სუსტი უფრო ადვილად პოპულარს გზას სცენისკენ, ვიდრე შედარებით უკეთესი და მთხვნაა, რომ ბოლო წლებში რეჟისორებს ასე ეხალისებთ რომანების ინსცენირებაზე „ოფლის ღრა“ (თეატრისთვის და დრამატურგისთვის, ჩემი აზრით, კარგი უცხოური პიესების მოძალბა ეს არ არის სამიში, არამედ ინსცენირებულ რომანების, პროზის მოძალბა. რომანის ინსცენირება იმას გაეს, ხანძარს ჩასაქრობად წყალს ჭიდან იღებდე, რიცა ზღვა ორ ნაბიჯზეა (მსოფლიო დრამატურგია — ძველი და ახალი). რატომ ხდება, რომ რომანის ინსცენირება (ხშირად მდარე) უფრო ადვილად პოპულარს გზას სცენისკენ, ვიდრე პიესა. ამ ამბით ქართულ სინამდვილეში შედგებლად გატაცებამ (წომიერება რაში გვჩვევია) თითქმის მოსპო დრამატურგის სპეციფიკა და ოსტატობა (თუ ამის მიხედვით ვინმეჯობით, დრამატურგია ურთობით კი არა, უთელესი ჟანრია). ახლა ხომ გაცილებით მეტი გვაქვს ორიგინალური პიესები, ვიდრე მრავალიწვილის ღრის იყო, მაგრამ „პიესების“





მიშვილის ილუზია მანც არ ქრება. მარჯანიწილი, როგორც მისი პრაქტიკიდან ჩანს, პროზის ინსცენირებას პრინციპულად უარყოფდა; გარდა ერთი შემთხვევისა (ისინი არა პროზაული ნაწარმოების, არამედ — „არსენას ლექსისა“. მიხილადგმით სხვა ინსცენირებას არ გაუტკაზნებია). თუ ჩვენ ინსცენირებას მინიმუმამდე დავიყვანთ (სულ უარის თქმა, ცსადია, არ შეიძლება, რადგან ათასში ერთხელ პროზაული ნაწარმოების ინსცენირებაც გამართლებულია), იმ რომანებისა და მოთხრობების ავტორებს, ვინ იცის, იქნებ თავი უფრო მეტად შეეუხებინათ (რაკი ასე უკუვართ სცენაზე თავიანთი პერსონაჟების წილგა) და ზოგი არ პიესადღე დაეწერათ თავიანთი ჩანაფიქრიდან. ამ შემთხვევაში მოგებული დარჩებოდა თვატორიც და ავტორიც; ახლა კი საბოლოო ჯამში ორივე უარებულია, რაც არც ისე მალე იჩენს ხოლმე თავს ახლა, რაც სცენაზე იდგნება, ის ჩანს, მაგრამ ყველას ხომ არ შეუძლია მოახერხოს (მოხერხებას კვლავაც დიდი ვასავალი აქვს) პიესის სცენამდე მითანა. ზოგს დაწერა ემაჯგვება, ზოგს დადგამება და დაკომპოზიცია საქმეთა მოვარება. წინასწარ არ იქმნება საზოგადოებრივი აზრი დრამატულ ნაწარმოებებზე, დაბეჭდვის გზით (ზოგი დრამატურგი ამას შეიძლება შეგვიხელდაღაც გაუტრის, რადგან თავისი ნაწარმოების ლიტერატურული ხარისხის იმედი არა აქვს), და მათი ბედიც ძალიან ადვილად და იქნებ საკვალალოდაც წყდება ზოგიერთის გემოვნების (უგემოვნების) ან პირადი სიმპათიების დონეზე. ეს ყველაფერი უშლის ხელს ქართული დრამატურგიის ნორმალურ განვითარებას და ამ ქირის მკურნალს უნდა, დრამატურგებს კი მოვლა-პატრონობა, ეროვნული ინტერესების დონეზე, რაკი ჩვენ ეს საქმე ვიცისრეთ და კვირძრა ინიციატივის დაუხმობაპირეთ საზოგადოებრივი ზრუნვა. აქ ისიც არ არის დასამალი, რომ თვატრების ხელმძღვანელები, რეჟისორები გარკვეულ პერიოდებში ეძებდნენ და იქნებ ახლაც ეძებენ პიროვნებას და არა პიესას. პიესების სისტემატური ბეჭდვა, მერ უკულმართობას მოუღებდა ბოლოს, რადგან საუბრაოთზე გამოიტანდა არა მარტო პიესებს, არამედ ზოგ მანვე ტანდენციასაც.

ჯერ არ ყოფილა შემთხვევა, ვინმეს ეთქვას (ვისაც ეს უშუალოდ ევალებათ), დრამატურგიის კეთილდღეობაზე არც ვზრუნავო, და, შეიძლება ზრუნვის დამადასტურებელი არგუმენტებიც კი წამოეთყვენინან, მაგრამ ეს მანც არის (როგორც საქმეს ეტყობა, და როგორც ანდაზა გვიდასტურებს — ფიცის წმასი, ბოლო მაკვირვებთ) არა ნამდვილი ზრუნვა, არამედ ზრუნვის ილუზიის შექმნის მარჯვე ცდა.

სწორედ ამ ილუზიით შემოფარებული კაცის ხმაძალა ნათქვამი სიტყვაა „ლიტერატორის“ სტატია — „გვყავს თუ არა დამწვები დრამატურგები?“ ჩვენ კი ამ სტატიას არავითარ შემთხვევაში იმ „მამოლის“ პოზიციიდან არ უნდა შეგხედოთ, რომელსაც „უთქვამს“ — მე მიყვლიდა, და გათვნება ლმობითა უწყისო. „ლიტერატორის“ შევლით ამ საკუთრობტო საკითხის ერთხელ კიდვე შესხენება და შესახნა კიდევაც რეი საზოგადოებას. მაგრამ მისი არ შეუძლია პრობლემის გადაწყვეტა პერსონალად.

არ თქმა უნდა, დღევანდელი ვითარება არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული დრამატურგია ცარიელი ადგილი, ან შავი ლაბა და მტერი აზაფერი. ვინ იცის, შეიძლება დრამატურგებიც უფრო მეტი გვავს და პიესებიც უფრო მეტია, ვიდრე გვეონია, მაგრამ...

აი ეს „მაგრამ“ არის ყველა იმ მტიკუნეული საკითხების

ფოკუსი, სადაც თავს იყრის არა მარტო ის პრობლემები, რომლებიც წამოჭრილია აღნიშნულ სტატიაში, არამედ ასევე — ზიც, რისი წამოჭრა ან ნაადრეობა, ან ძნელი. და მართლაც, თუ იტყვი პიესები არის, მეგერი გულწრფელი გაკვირვებით შემოგაჩერდება და შეგკითხება — კი მაგრამ... სად არის?!!

— არ ჩანს! — უპასუხებ სრულიად დამშვიდებული და დაჯერებული შეიძლება ამასთან დაკავშირებით ანდასაც გაგასხენდეს — რაც არა ჩანს, არ არსებობსო. მაგრამ რაღა ანდაზით დავგირვეინებთ სჭირდება, ისედაც საანდაზოთ ქვეულ საქმეს!

განა არავის ასსოვს, განა ვინმეს ეჭვი ეპარება, რომ ათეულ წლობით ვეჭიდებოდი, ვეჭიდებოდი და თითქმის გადავეყვით ძმაბიჭობის ხავსს, რამაც კარგა ხანს გააბატონა ქართულ სცენაზე ანგარება და ხელისწინობა. ხელისწინ ხელგონის მაგინერი! აი ზოგისათვის ხელსაყრელი არჩევანი. განა ამ გარემოებას ტეჰმონიტი დრამატურგიას გზა არ გადაუღობა? სმირად თვატრისი პიესა წინ ედოთ, მაგრამ გრძელდება ძებნა არა პიესის, არამედ... კაცის, და თუ იმ კაცსა ვერ იპოვნინებ, ვისაც ეძებდნენ, სულ ფუჭი იყო შესხენება — პიესა ხომ წინ გადავით. შეიძლება პიესა მოსწონდათ, მაგრამ არ მოსწონდათ კაცი, ავტორი. მთავარი კი ის იყო, მოსწონებოდათ კაცი და არა პიესა.

მოთხრობას რომ დავწერდი, „ნათობის“ რედაქციაში სიმონ ჩიქვლივანთან მიხსლა მისარდა (ყველაფრის მითანას ვერ გაუბეჭდებ, და იქნებ ესეც იყო მიზეზი, თუკი მითანას გადაწყვეტილ, დარწმუნებულად იყავი, მოთხრობას არა უსავდა რა), რადგან წინასწარ ვიცოდი, ის (არა მარტო, როგორც მწერალსა და რედაქტორს კვადრება) ისე შემოგვეგებებოდა, არა მარტო სერიოზულად აღნიშნულდებოდა იმით, რაც მიუტანე, არამედ (რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია) ბოლომდე მიგვიხდებოდა, გავიგებდა, იმ ნაწარმოებით რისი თქმა ისურდა, და თუ არ დააკმაყოფილებდა შენი ნაწარმოები, ხსენ რჩება მოგცმდა, რომ მოსულოდნელად შეიძლება შენს წინ ცა გახსნილიყო. ვისი გულწრფელობაც მის საჯეროდა, ასევე გულწრფელი და მოურიდებელი იყო თავის მხრივაც. სხვა ინტერესი, გარდა ლიტერატურულისა, გამოირჩეული იყო (თუ, რა თქმა უნდა, დამოკიდებულა, ინტერესი ლიტერატურის დონეზე რჩებოდა და სხვა რამ უცხო საჩრწელი არ ენბო). ამგვარ დახვედრას, ამ გავებას, ამ ლიტერატურულ ინტერესს, გულთმინობასა და გულწრფელობას, ამ სანახარის მშობლიური ლიტერატურისადმი და ყოველივე ამის დამკვირვებნებელ გაბედულებას (თავისი სიმართლის შეგნებაზე დაფუძნებულს), ვერც მანამდე, ვერც მასინ და ვერც შემდეგ ვერავინ ვერ ცვლიდა, ვერ ცვლის და ვერც შეცვლის.

ხომ არ ავლათ ეს თვისებები იმით, ვინც დღეს, კერძოდ დრამატურგიისა და დრამატურგიის ბედს წყვეტს, ხომ არ ცვლის ხოლმე ტეჰმონიტი ზრუნვის, ზრუნვის ილუზია? მხოლოდ იმიტომ, რომ ვისაც, ვერც დრამატურგიაზე ზრუნვა აქისრია, ან საქმისთვის მიწოდებული არ არის. მიწოდების გარეშე კი არც დრამატურგია დრამატურგი, არც რეჟისორია რეჟისორი, არც რედაქტორია რედაქტორი და არც მზრუნველია მზრუნველი.





574.

(28 იანვარი)

სულ ორიოდ სიტყვა უნდა მოგწერო, რათა უბრალოდ, შეკატუბონო, რომ ჯანმრთელობისა და ზატვის საქმე არც ავად არას, არც კარგად.

თუმცა, იმასთან შედარებით, ერთი თვის წინ როგორც ვიყავი, ისე კარგად ვარ, პირდაპირ გასაკვირია. რა თქმა უნდა, ვისოდი, რომ კაცმა შეიძლება ზღაპრად ან ფეხი მოიტეხოს და მერე უკვალად გაუაროს, მაგრამ სულიერად შერყეულის გაქანალებამ თუ შესაძლებელი იქნებოდა, არ მეგონა.

აბა, როგორ გავხედავდი, კარგად გახლობის იმედი მქონდა. ახლა კი ეს სასწაული მივჩენებ; თუმცა ჩემს თავს ვკითხვობ: „კაცმა რომ თქვას, რა საქირთა, კარგად რისთვის გავხდებოდა?“ იმედი მაქვს, არღუე უოფენისას გოგენის ოთახში ობი (წომა — 30) სურათის შეამჩნევდი — მზეუსფორმებს. ეს სურათები სავსებით ზუსტად გავიმეორე და ეს-ეს არის დავამთარე, მე მგონო, უკვე მოგწერე, რომ გარდა ამისა, შვანა მაქვს-მეთქი „ნანა“, რომელსაც ავად გახდომამდე ვხატავდი.

ამჟამად უკვე ამ სურათის ეგზემპლარიც მყავდა არის. ერთხელ გოგენს ამ სურათზე ასეთი რამ ეუფხარა: რაკი მე და შენ ისლანდიელ მეთევზეებზე, მათ ნაღლიან სიმბარტოვზე, ღლიანად ზღვაში უოფენას და უსიხარული, ხიფათით სავსე ცხოვრებაზე ხშირად ვსაუბრობთ, ამ გულბოლიან საუბრების შედეგად ახრად მიმოვიღა ისეთი სურათი დამიხატა, რომ როცა ისლანდიის ნაპირებთან თავიანთ სათევზაო გემის კუბრაგში მეზღვაურები — ისინი ზომ ერთდროულად ბავშვებიც არიან და წამებულნი აღაბანებიც, — ამ სურათს შეხედავინ, გემის რჩევამ მათ აუცილ მოაგონოს; მოაგონოს, რომ ოდესღაც ამ აკვანში თვითონაც წულობან, რომ ნახ სიღრმეებს ოდესღაც მათაც უმღეროდნენ-მეთქი.

ამჟამად ორივე ეს ნახათი სახარო სურათებს მომპოვნენ, მწვანეაბიანი, ნარიწყისფერითმანა ქალი მწვანე ფონზე ვარდისფერი უვაკლებით გამოიყოფა. ყველა არაპარმონიული ფერი — მკვეთრი ნარიწყისფერი, მკვეთრი ვარდისფერი, მკვეთრი მწვანე — ახლა წიელი და მწვანე ბემოლებითაა შერაბილებული. თვალწინ მიდგას, ეს სურათები მზეუსფორმებს შობის როგორ ჰქონდა და ამ მზეუსფორმებთან ერთად დაახლოებით თანაბარი სიღრმის ჰაღანსა თუ საკანდლებებს მოხატავდა. სულ 7 თუ 8 სურათია.

მოდლო თუ დავითანხმე, ერთ ეგზემპლარის სიამოვნებით კიდევ დავხატავ ზოლანდიისთვის.

აქ ჯერ კიდევ ზნობარია. ჰოდა, მაცალე — ცოტა ხანს მშვილად ვიშუშა. ხოლო თუ მერე დარწმუნდებით, რომ ჩემი სურათება გთვის ნაწუხებობა და სხვა არაფერი, მიი უარესი — ესე იგი, არასოდეს აღარ მოგჩნები. თუმცა აუტანელ ჰალუცინაციებს ბოლო მოეღო და ახლა მხოლოდ კომპარული სიზმრებიდა მარუხებს — კალიფორნიის ბრძოლისა ვსვამ და, როგორც ჩანს, ამან იმოქმედა.

ფულის საკითხის მოსაგვარებლად ჯერ კიდევ მიკირს მსჯელობა, მაგრამ ამას, ეტყობა, ვერ ავცდები, თანაც ალბათ დარწმუნდებით უნდა ეგლასააკო. დილიდან საღამომდე სულმოუთქმელად ვზრობობ (თუკი ეს მართლაც შრომაა და არა ჰალუცინაცია), რათა დაგიტყვიო, რომ სწორედ მონტინილის კავალ მიუყვები და — რაც მთავარია — ამ გზას გვიანთვის ბზირას მიერ მონკალიემ შექმნილი გიგანტური და ბრწყინვალე შეუქურა: სწორდ იმ ბზირას მიერ, ვინც საზმრეთში ფერწერის სკოლის დასასრისებლად ამდენი რამ გააკეთა.

ამიტომაც ძალიან ნუ გაგიკვირდება, თუ შემდეგ თვეში იძულებულნი გავხდები, ჩემი ზელფასის გადაღ, დამატებით ცოტა ფული კიდევ მოგთხოვო.

ბოლოს და ბოლოს, ისეთი დამაბული შემუშობის დროს, როცა მთელი სასიცოცხლო ენერჯია მხარბრება, უფლანა მაქვს ვივარაუდო, იმდენი ფული მაინც შექნება, რომ წინასწარ გამაფრთხილებული ზომები მივიღო-მეთქი. მათი მიღება კი უსაფრთხად საქარია. ასეთ შემთხვევაში ჩემს მიერ გაწეული დამატებითი ხარჯები გადაკრებულად არ ჩაითვლება.

კვლავ ვიშორებ: ან გთვის საკანში ჩამაწყვილიონ, — თუ ვცდები და მართლაც გვივი ვარ, არავის აღარ გავუძალიანდები, — ანდა მაცალიან შემუშობა, მთელი ჩემი ძალა და ღონე შრომას მივანდომე. რა თქმა უნდა, იმ პირობით, თუკი როგორმე ზემონახსენებ გამაფრთხილებელ ზომებს მივიღებ. თუ არ შევიშალე, ერთ მშვენიერ დღეს ვეწლავფერს, რასაც თავიდან დავგარდი, უსაფრთხად გამოგავაგვნი. რა თქმა უნდა, სურათები, ალბათ, ზღლიდან ზღლში დაივანა; მაგრამ თუ შენ თინდაც ერთის წამით ვეწლავფერს ერთად დანახავ, — ამ სურათების შთონვის ჩვენება ხომ თითქმის ოცინებად შექცა, — თავს ნებას მივცემ ვიფიქრო, რომ ჩემი ნამუშევრები შენზე მართლაც კარგ შთამბეჭდილებას მოახდენს.

გახსოვს, ლუდების ქუჩაზე მერჩაროვს მაწია ვიტრინაში ფორის კოლექციის სურათებს რომ ჰკლდებდნენ ხოლმე? მაშინ დარწმუნდები, რომ ეს ოდესღაც ახურავად ადგებულნი სურათები თურმე უაღრესად საინტერესო ყოფილა.

მას ასე, გულისნადები უნდა გაგიბოლო — მინდა, ჩემი სურათების სერია მთლიანად მიიღო და შემდეგ ეს სურათები სწორედ იმ ვიტრინაში გამოჩენილ ხოლმე რეკარგობით.

თუ თებერვალსა და მარტში მართლა კარგად ვიმუშავებ, იმედია მაქვს, შარშანდელი ეტბოლების საქამო ნაწილს გავიმეორებ. და ეს გამეორებული ზოგერთი სურათთან, ვთქვათ, „მკასა“ და „ეთერი ბაღთან“ ერთად, რომლებიც უკვე შენთანაა, მომავლისთვის საიმედო საპირკველი იქნება...

იზიანების, რომ ჩემთვის ლუცმა არ დაგეგლო, ამ ხნის მანძილზე სიღრმეებით ცხოვრობდი; მაგრამ მე ამ ფულს ან დაგიბოფენ, ანდა უფულს სულს მივაპარებ...

შრომა მართობს, მე კი სწორედ ვართობა მშობრდება. გუშინ ჰქაურ თეატრმა, — „ფოლიო არლენიენში“ ვიყავი, რომელიც ახლანახან გახსნა და პირველად მშინა მთელ დამეს ისე, რომ კომპარტები ამ მშენებელს. „ფოლიოში“ პასტორალს (სექსუალური მონაწილე პრავანსული ლიტერატურის მოყვარულთა საზოგადოებამ) თუ საშობაო წარმოდგენას, შუა საუკუნეების რელიგიური სანახაობის იმიტაციას აჩვენებდნენ. ძალზე საგულდაგულო დავგმა იყო და, ეტყობა, საქამოდ ძვირილ დაქდა.

\* დასასრული. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 66, 3, 4, 5, 1975 წ.



შამახები.

მაგრამ ვინაა ქვეყანაზე შხამსაწინააღმდეგო აღარაფერი? არის ბობს? ან ვინ არის დელკარა, ბერლიოზი, ანდა ვაგქრე? იმის არ ვიტყვი, მხატვრები სულიერად ჩანსანი ვართ-მეთქი, განსაკუთრებით ამას ჩემზე ვერ უფიქრებ — სიგივე ძვალ-რბილ-ში მაქვს გამჭლარი. მაგრამ იმას კი ვამბობ და ვამტყცებ კიდევ: რომ ჩვენ ისეთი შხამსაწინააღმდეგო საშუალებანი და წამლები გაგვანია, საქმარისია, მოვიდნომით და სწეულებას უფოოდ დავ-კანით.

ნახე პოეტი დე შვანის „იმედი“.

576.

(3 თებერვალი)

მუშაობის მხრივ ეს თვე, საერთოდ, კარგი იყო. მე კი მუშა-ობა ნამდვილად მართობს, უფრო სწორად, იმის გასაქანს არ მაქ-ლევს, რომ თავი ნებაზე მივუშვა და ამიტომაც უნდა ვხატო, სხვა-ნაირად არ შემიძლია.

„ნანა“ სამჭერ გავიმეორე. რაკი მოდელი ქალბატონი რულენი იყო, მე კი ვხატავდი და სხვა არაფერი, მას და მის ქმარს ნება მი-ვიცო, სამი სურათიდან ნებისმიერია აერჩიათ, როდენ იმ პირი-ბით, რომ შათ მიერ არჩეულ სურათს მერე ჩემთვის გავიმეორებ-დი. ამუხად სწორედ ამ ეგზემპლარის გამოვრებაზე ვმუშაობ.

მეუიხებთ, მისტრალს... „მირვი“ წავგიოხებავს? შენი არ იყ-ნო, მეც თარგმნილი ნაწევრების მტეს ვერაფერს წავგიოხებდი. მაგრამ იქნებ უფრო მოვიტარავ, — ანდა იქნებ უსტადაც იცი, — თითქოს ამ ნაწარმოებზე მუნოს მუსიკა დაეწეროს, სოველ შემო-ვევაში, მარწმუნებდნენ, ასეაო. გუნოს მუსიკა, რა თქმა უნდა, არ მომისმენია; საშუალება რომ მქონოდა კიდევ; უფრო მაინც ვერ დავუგებდებო, რადგან მუსიკოსების თვალყურებით ვიქნებოდი გა-ტაცებული.

მაგრამ შემიძლია დავარწმუნო. აქაური კუთხური სიტყვები, რო-ცა ამ სიტყვებს არღელი ქალები წარმოითქამენ, უჩვეულოდ მუ-სიკალურია.

შესაძლოა, „ნანა“ ერთგვარი სუსტი ცდაც არის აქაური ფე-რებით მუსიკის გადმოცემისა, თუმც სურათი ცუდადა დახატუ-ლი და ტექნის თვალსაზრისით ფერად საბაზრო სურათებზე დაბ-ლაც კი დას.

ცერთ წოდებული მშვენიერი ქალკი არლი სასაცილო ად-გილია და ჩვენს მეგობარ როგენს სასუფეული აქვს „სამხრეთის აველი“ მაგდებელი და ქუქუნიანი ქალაქა“ უწოდოს.

რივეს რომ აქაური ხალხი ენახა, უმეცადოდ შეძრწუნებოდა და მათზედაც და ჩვენზედაც ასე იტყუა: თქვენ აველიანი ავია ბართი. თუმცა, ვისაც აქაური სტრი შეესრია, მერიერდ ვეღარ შე-ეყვება.

ამით იმის თქმა მინდა, რომ ჩემი ჩანამოთვლების შესახებ ილუ-ჩიებს არ ავეულოვარ, ახლა თითქოს კარგადა და ექიმის ყვე-ლა დარკობებს უსათუოდ შევასტებდი, მაგრამ... ექიმო... რუ-ენმა საავადმყოფოდან რომ წამომიყვანა, მეგონა, არაფერი მომე-ძლია-მეთქი, გვიანდა მივხვდი, რომ ავად ვიყუი. რას იჩამ, ასეა! ხანდაზან უბრალოდ აღტიყვება მუეულებს, აღტიყვება თუ რა-დაც სიგივე. ანდა ბერტენ შიოთახავი ქალგის წინათგარბნის მო-მექალბე, ლასარკის გუნებაზე დავდებდი და არღელი ქალბითი უზმოოდ ვქაქნებ, თანც საოცრად ვსტობდები.

იმედია, ფიჭურბო ძალ-ღონე დამიბრუნებს, მაგრამ რეი ვა-ვაფრთხილბ. ირინავდაც რომ შევანანიო ავადმყოფობა. გამიმეორ-და-მეთქი, ან მასთან ან ექისის დსქიპატრბთან თვითონვე მივალ...

თუკი გოგინი, — რომელიც ჩემს „მუხსმურხიგებზე“ აგრერიგად შეუარებულბო, — ამ ორ სურათის გამომარბმევს, მაშინ ან შე-და, ან უფრო ხალხებს თავისი ოყო — თანც არცთუ ისე ცუდი სუ-რათი უნდა მოეცეთ. და რა, „ნანას“ ერთ-ერთი ვაგდამოლარს აო-ლებს, მით უფრო ვალდებული იქნება, რომ სამაგიეროდ უკეთესი და მნიშვნელოვანი სურათი ვიკალის.

სხვაწაირად ვერ შევძლებ იმ სერიის ამოთვრებას, რომელზე-ც უსავე მწერად და რომელიც ჩვენთვის ცნობილ პატარა ვიბ-რანაში ნაწილ-ნაწილ უნდა გამოიფინოს, რაც შეეხება „დამყო-

ბუნებრივია, ქრისტეს შობა წარმოადგინეს, მაგრამ თანაც პრო-ვანსელი გულბების ერთი უწესო ოჯახის კომიურ ამავს აჩვენებ-დნენ.

წარმოდგენაში იყო რადაც რებმარანდის ოფორტებითი ვასა-ოცარი — გლბეს დედაცაი, ქალბატონ ტანგის მავგარი ქალი, თოფის კეთიტი ან ქურფითი მავარი გულის, ცრუ და ცხვირ, დარბლიანი. მთელი მისი ცოლბები გუზინდელი წარმოდგენის პირველ ნაწილში გადმოვიკვლეს.

მე ასე პიესაში ეს ავსელი დედაბერი, ბაგებთან რომ მიიყვა-ნენ, თავის დარბალია ხმით სიმღერას წამოიწყებს და ეს ხმა მა-შინვე შეიცვლება — კუდიანის სროტინი ჭერ ანგელოზის გალო-ბად, ხოლო შემდეგ ბავშვის ტიტინად გადაიქცევა, რომელსაც კუ-ლისბიბიდან ქალის შავილი, თბილი და მართოლოვარ ხმა ეთასუბე-ბა.

ეს იყო რადაც ვასოცარი, მაგრამ როგორც ვთქვი, ცერტი წო-დებულ „ფელიბრტის“ წარმოდგენა ძვირი დაუქლამ.

აქედან ტრაკიაკებში გამგზავრება სრულოდაც არ შეირბდა. ტრაკიაკებში შესაქმნილი ხელოვნებისა ახლაც მჭერა და მუდამ მისი მომხრე ვიქნები: ციკი, რომ იგი დიდებულ რამ იქნება; პი-რადე მე კი იქ წახსდებულად შეტრსმეტად ბებერი ვარ, ხელოვნუ-რიც ჩემში ძალზე ბებერი რამ არის (განსაკუთრებით, თუ პაიემა-შეს უფრო ვავიყუებ) და ტრაკიაკებში არ გამოვბეძინი.

სიანტერგოზა, გოგინი წავა თუ არა? დმერთინი, საქირო არ არის. თუკი ასეთ ხელოვნებას დაბადება უწერია, ოაივითავად დი-ბადება.

მე და ჩვენმა კეთილმა გოგინმა სულის სიდრმეში ეს კარვად ვიკითხე და თუ ცოტა შეზღოლები ვართ, დე, ასე იყოს: ამას გარ-და, ჩვენს ომ ბიღენი ხატავა ციკი, რომ ჩვენს გრენებში დავქ-ვებულბო შოში ლუნგის საშუალებით სავსებით გავუფანტობ.

გარდა ამისა, სულ მალე ნერვიული აშლოლობა უშლებლივ ყვე-ლის დამბრბება, კომპარბები, ფილენგის ქარი ან ოაივე ამგვარი შეეყვება.

\* ზენდერტი ნისტრალი (1830-1914) — პროვანსელი პოეტი.

კიდევლებს\*, ჩემი აზრით, ეკეხი სურათი ძალზე ბევრია. ვცოცხლა „მკა“ და „თეთრი ბაღი“ სავსებით საქმარისი იქნება; ამას შეიძლება „პროვინსული გიგანა“ ან „მთხველი“ დაწვინოს. თუცა, ჩემთვის სულ ერთია. ბევრი არაფერია მინდა — ერთ მშვენიერ დღეს ჩემი ფერწერითი შენი თავი გამახარებინა, შენთვის ასე ცდ-დააძაბე სერიოზული ტექილი მაჩვენებინა. ეს ჩვენს მეგობრებს — გიგანს, გიომენს, ბერნარს და სხვებს დაუბრკილებს, რომ ჩვენს მართლაც ნაყოფიერად ვმუშაობთ. უყვიელ საბჭოე კი, ამა რა ვაზარია, რაკი საიჯარო ქირა გადავიხადე, სახლის პატრონის მოურჩავი ძალზე თავაზიანი გახდა. ისე მექცევა, როგორც ნამდვილ არ-ლელს სწევია, ესე იგი, ისე მიუარებს, როგორც თავის ტლას. ამიტომაც ვაგაფთობილ — არც ხელშეკრულება მქირდება, არც წერილობითი ვალდებულება და თუ ისევე ავად გავხდები, საიჯარო კაისის საკითხი უმტკივნეულოდ მოგვარდეს-მეთქი. აქაურებს სიტყვის შინაზე შეუძლიათ. სიტყვიერი შეთანხმება მათთვის გაცილებით მეტია, ვიდრე წერილობითი. მაშასადამე, სას-ლა ერთხანს ისევე მე მრჩება. ეს კი ძალზე მნიშვნელოვანია. სუ-ღერი წონასწორობის აღსადგენად ჩემთვის უთუოდ საჭიროა ვგარბობდი, რომ შინა ვარ-მეთქი...

როცა კაცი სერიოზულად ავადა, იგივე დაავადება ხელშეკრულად ვერ შეივრება. განმარტობა და ავადმყოფობა სიყვარულსა და სიბერესავითა: თუ ერთხელ ავად გახდი, ვეღარ გამოიწინებები, ისევე როგორც მოხუცებული ვეღარასოდეს გაკახულებდა. ოღონდ, ცოდნა, ვეცოდნა ექიმის ყველა რჩევა შევასრულე, ესეც ჩემი მოვალეობაა, ესეც ჩემი საქმეა.

უნდა ვთქვა, რომ მუშაობლება ძალზე კარგად მექცევია: აქ ზომ ყველას რაღაც აწუხებს — ზოგს ციება, ზოგს მალუსინაციები, ზოგს სიფეე. ამიტომაც ერთმანეთისა ისე ესმით, თითქოს ერთი ოჯახის წევრები იყვნენ. გუონ ის ქალაშვილი ენახე, ვისთანაც სი-გივის მოვლის დროს წავედი. მითხრა: რაც შენ დაგეშართა, აქ ჩვეულებრივი ამბავია, მე თვითონაც ასე ვიყავი, გონებაც კი შე-კარგებოდა, მაგრამ მერე უველაფერმა გამიარაო. მას ახლა ყველა ძალზე კარგად ისვენებს.

მაგრამ იმის თქმა, თითქოს სავსებით განმარტულად ვიყო, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება. იგივე სენით დაავადებულმა არაულებმა ყველაფერი მიხატეს: ავადმყოფმა შეიძლება სიბერესაც მიაღწი-ოს, მაგრამ დროადრო გონების დაზნელება მულად იქნებოდა. ამა-ტომ მე მეტყევი, ავად არ ხარო, ანდა ცუდად არ გახდებიო.

579.

(19 მარტი)

შენს თბალ წერილში იმდენი ძმური სიყვარულია, ჩემი მახე-ზით იმდენს წუხლები, თავი მოვალედ ჩავთვალე, რომ დუმილი და-ბერედი. გწერ შენი ძმა — საღი გონებითა და მესხიერებით, ისე-თი, როგორც მულად ვიყავი და არა სულთი ავადმყოფი. აი, საქ-მე როგორ არის. ამ ქალაქის ზოგიერთმა მცხოვრებმა მერს (მგო-ნი, გვარად ტარდიე უნდა იყოს) განცხადებით მიმართა (განცხად-ბას ხელს აწერდა იმ-ზე მეტი აღმართი)\* რომ მე უფლება არ მაქვს ასე თავისუფლად ვიცხოვრო და სხვა ამგვარი.

ამის შემდეგ არ ვიცი, ავტობობრებმა თუ ოლქის პოლიციის კომისარმა განაგრძოლება გასცა ცალაე პოსიტალში მოვიდასხე-ბინე.

ერთი სიტყვით, აი, უკვე მრავალი დღეა, გამოკეტილ საიანშა ვწვარ და მთავალუტურობას მიწვევ, თუმცა, ჩემი მუშაობლობა ჭრ არ არის დატყვიებული და საერთოდც ვერაინ დაამტკი-ცებს.

რა თქმა უნდა, ამ საქციელმა სულის სიღრმემდე გამაშწარა, მაგრამ ხმაილად ვერაფერს ვიტყვი: ასეთ შემთხვევაში თავის მართლება დანაშაულის აღიარებას ნიშნავს.

ოღონდ გაფრთხილებ: ჩემს გამოხსნას ნუ შეეცადები. ჭერ ერ-თი, რომ მე ამას არ ვაბოვ, რადგან მჭერა, ბრალდებას თვითვე მოიხსნიან. მეორეც, ჩემი აქედან გათავისუფლება ძნელი საქმეა. თუ ჩემს ბოლბას გასაქანს მივცემ, მაშინვე გიყავ გამოამახლებუნე. და თუ ყველაფერს მოვიმინე, აშდენი მღელვარება ჩემს ისედაც

მძიმე ავადმყოფობას კიდევ უფრო გააღრმავებს. მაგრამ იმეც ვიქონიოთ, რომ ასე არ მოხდება. აი, რატომ ვაბოვ არაფერში ჩაერიო-მეთქი: რაც მოხალენია, თავისით მოხლეს.

გამიგონე, შენი ჩარევა, საქმეს მხოლოდ არე-დარევეს და ვაარ-თულდეს.

მით უმეტეს, რომ თავიდაც კარგად მოვეხსენება: ჭრეჭერობაო მშველად ვარ, მაგრამ ახალმა განცდებმა ადვილად შეიძლება ხე-ლახალი შეტევა გამოიწვიოს. რა თქმა უნდა, წარმოადგენ, რა თავზარს დამცემდა იმის გაგება, რომ თურმე აქ ამდენი არამშალა თავმოყრილი. როგორ შეუძლიათ ყველანი ერთ აღმართს წეისონ და ისიც ავადმყოფს?

მხოლოდ, გახსოვდეს, მართალია, მძიმე სულიერი შერყევა გა-დავტანე, მაგრამ ვეცოდნა როგორმე თავი შეეცავო და ჩენს გულისწერობას გასაქანი არ მივცე.

თანაც იმ შეტევების შემდეგ უკვე ვიცი, რომ საქაროა მოჩირლე-ბა, ამიტომ გადავწყვიტე მოვიმინო.

გიმეორებ, ჩემთვის ყველაზე მთავარია, რომ შენ ახლა არ აღელდე და საქმეება არ მიატოვო. შენი ჭონწინების შემდეგ ყველაფერს ვაგარკვევო, ახლა კი ჭობა თავი დამანებო.

დარწმუნებული ვარ, ბატონი მერიც და კომისარიც ჩემს მხარე-ზე არიან და რასაც შეუძლებენ, ყველაფერს გააკეთებენ, რათა ეს ახლავე კეთლად დამთავრდეს. საერთოდ, აქ კარგადა ვარ, თუმც, რა თქმა უნდა, თავისუფლება მენატრება და კიდევ ბევრი რამ მაკლავა.

სიტყვად მოიტანა და მათ ვუთხარი, ჩვენ ხარტების თავი აღარ გაქვს, უფულოდ კი ვერსად წავალ-მეთქი; ისიც ვუთხარი, რომ,

ოჯირის ეკლესია.



\*გან გოგი ცდებოდა, განცხადებას 30-მდე ხელმოწერა ჰქონ-და.





არ, უკვე სამი თვე არ გეშობა, თუმცა შეშფოთლ მემუშავა, თუ ხელს არავენ შემიშლიდა, თუ ასე არ გააბრუნებინდებინეთქი.

დღეა რასა იქნს? ან ჩვენი და როგორ არის? რაკი განათობა არაფერი მაქვს — მოწვევის ნებასაც არ მაქვს, თუმცა ჩემ დანარჩენს მაკინტებს არ ეტყობათ, — და უსაქმილო ვარ, დღე და დღე ჩემს საცხოვრებელ ვეჭვობ.

რა დანაღბი გამოვიხსნა და, კაცმა ან იცის, რატომ, არ დავაგრძელებ, მერინოვა, რომ სული ამოშლილიყო, ოღონდ აქედნი უსამართლოდ მარტო არ გავმდარაოე — როგორც სხვებისთვის, ისე საკუთარი თავისთვის.

რას იზამ იტანჯე ამ და დანიშნული — არ, ერთადერთი, აქ ცხოვრებში რაც უნდა ისწავლო.

მე, კიდევ რა: თუ ფერწერას დავუბრუნდი, ბუნებრივია, ჩემი სახელობის თავისი მოწყობილობით კვლავ დაშორდებოდა. ამიტომ სახელობისთვის ხელის აღება არ შეიძლება — ჩვენ იმდენი უფალი არ გვაქვს, რომ ყველაფერი თავიდან დავაწყოთ.

კვლავ სასულიერო ცხოვრება კი ჩემს საქმეს ერთ-ერთი სიტყვით, ჩემთვის აუცილებელია მუდმივი საცხოვრებელი ბანა.

თუ ძვირფასი არღებულება კვლავ მიიჩნევენ, მეც ვუწოდებ; მაშინ სხვა გამოსავალი არ ექნებათ, უნდა შემირიდგენ და ყველა ზარალი და დაწავლისი ამინადადარონ, რაც თავიანთი უწყებრივით მომავლეს.

მე რომ მართლაც შევშლილიყავი, — იმის არ ვაპბობ, ეს არ შეიძლებადა მომხდარიყო-მეთქი, — სულ სხვანაირად უნდა მოეკიდებოდნენ: სერგონისა და მუშაობის საშუალება მოცეთ და ა. შ. ამ პირობების უსათრებო დავმორჩილებდი.

მაგრამ საქმე ჭერ აქამდე არ მისულა. რომ მომასვენებდნენ, კარგა ხნის წინაც გამოვკიდებდი. სასუვედლობენ — სწედი და სუამდები. მაგრამ ამ არამსმელი მახსიანგან უფედურების მტერი არაფერი მახსოვს. ძვირფასი ძემა, იმაზე უფროსი ვერაფერის ვინაშთ, რომ ამ ჩვენს პირად დაქაწინა სადარებლებზეც და საკაცობრივი ცხოვრების დიდ ტვირთებზეც ისევ ვიცინოთ. ამ ამასზე ვერ ვაუტყურად შევრჩივალ და მახსიანგან მტყიყდე იარე. დღევანდელ საზოგადოებაში ჩვენ, მხატვრები, დაღუბული ხალხი ვართ. როგორ მინდა სურათები გამოვავაწიო, მაგრამ ყველაფერი ჩაქვითილია, ჩემს ირგვლივ კი მხოლოდ ურღებლბობა, პოლიცია და მსაუბრები, ხსანს ნუ ვაძებთ, ყველაფერი უფრენად მოგვარდებოდა. სინიკას ეს ამბავი გააბეჭდეს, მაგრამ გააუბრთხილეს, ვიდრე კიდევ არ მოვიტყებოდა, ნურაფერში ჩაერევა — ეს იგეგვა, რომ ხელი კრახანის ბუდეში ჩაუბას.

ბან რეის მთლიანად წავუთხოვე ამ წერილს. იგი არაფერ შეუძლია, რადგან ის ამბავი რომ მოხდა, თვითონაც ავად იყო. წერილს უფროდ ისიც მოგწერს, ჩემი სახლი პოლიციამ დაიღუპა.

თუ ერთი თვის მანძილზე უშუალოდ ჩემგანვე ვერ გავიგე ჩემი ამბავი, რამე მოიფიქრე, ხოლო ვიდრე გწერ, მოიცადე.

ბუნდოვანად მახსოვს, შენი დაზღვეული წერილი მომიტანეს და უნდოდანი ხელი მოეწერიინებინათ, მაგრამ მე ეს ვისურვებ, რადგან ბელმოწერის გამო ერთი ამბავი ატებეს; შერე კი ამ წერილით აღარა გამოვირა.

ბერანის აუხენი, რომ, უბრალოდ, არ შემეძლო მესასუხა: აქედან წერილის მოწერა მთელი პრობლემაა, ალბათ ციხეშიც არ იცავენ ამდენ ფორმალიას.

სიხოვე, ჩემს უსასებზე გოგონს მოთათბარის და ჩემს მაგივრად ხელი მაკად ჩამოართვი...

ალბათ არ უნდა მომწერა — მეშინია, სახელი არ გაგიტბობ და იმ საქმეში, რომელიც ახლა ჩვენთვის ყველაზე მოვარია, ხელი არ შევიშალო. ნუ დღევა, ყველაფერი მოგვარდება — ახვთა ამ უპარა უარობა არ შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს.

იმედო მქონდა, რეი ჩემთან შეშფოვლოდა და წერილის გამოგზავნაზე მათთან საუბარს მოვასწრებდი, მაგრამ იგი ჭერაც არ ჩანს, თუმცა შევეუთვალე: გელით-მეთქი, ერთხელ კიდევ გიხოვ ფრთხილად იყავი: ხელსუფალთა წინაშე ჩივილი, შენ ხომ იცი, რასაც ნიშნავს! მოლანდიდან დაბრუნებამდე მაინც მოვკიდებ, მე ცოტა ვმშობ: რაცა აქედან გამოვალ, ვინმემ რომ შეურაცხყოფა მომაუტონოს, ამ მაწინენის, თავშეკავებას მუდამ ვერ შევძლებ. ხალხი კი ამით დაუყოვნებლივ ისარგებლებს: მერთან გაგზავნილი ვანცხადება ისეთი ფაქტია, რომელსაც ვერსად გაიტყევი.

ამის საშუალო მე დაეძვრონ განცხადება, რომ სახეობის წევრად და წაუღბო ვადავრებო, ჩემს საირობებთ სხვარ მამრებშიც იტყვი ამით საშუალოდ გაავბენიერებ, მაგრამ პრიალობა ჩემს თავს მივუყენებ, მათთვის ხომ არაფერი დამწმინდა-მეთქი, და ა. შ. ერთი სიტყვით, ურიალად იყავი თუმცა ხანხანას ჩემს გულ-სული სასწორკეთა დაისადღურებს ხოლმე. დღერთმანი, ამეჟამდ შენი ჩამოვარდა მდომარობას მხოლოდ გამწწავებს. მე კი, როცა საშუალება მომიცემა, აქედან წვაალ.

იმედია, წერილი შენამდე იმის მიხედვით, როგორც საქონია. ნურაფერზე იღარდებ — ახლა უკვე მშვიდად ვარ, დღე, ყველაფერი თავისი გზით წავლეს. შეგიძლია ერთხელ მომწერიო, ჭერწერებით მტერი არ გინდა. მხოლოდ მოთმინება შემეძლებას ძალას და ახალი შეტევასაც ის დამიფარვას. რა თუ უნდა, რაც მოხდა, ჩემთვის თავზარდამტყე ამბავი იყო. გულწრფელად და უყოველიარად ვცდილობდი ამ აღმამინებთ და დაუბრბობებს და ასეთს არაფერს ველოდი.

ხანგაშლის, იმედია, მალე გნახავ, მჭირფასო მამა. ნუ იღუღებ. იქნებ, უბრალოდ, დროებით კარანტინში მომთავსეს და სხვა არაფერი.

581.

(24 მარტი)

სინიკაი ვნახე ამ შეხვედრამ ჩემზე კარგად იმოქმედა. როცა საქმე იმაზე მოდდა, პოლიციის მიერ დაღუფული კარი ისე გაველი, რომ არ შეგებებებოდა, — პოლიციას კლბობა გეთუტყებოდა — იგი ძალზე უბრალოდ, თამამად და მოუბრუნებლად მოიქცა. სახლში ჩვენი შეუძლები ჩერ არ უნდოდა, მაგრამ ბოლოს მაინც შევედი. სინიკას ერთი ნატურმორტი ვესახსოვრება, რომელმაც ქალკი არლის დრხეული წესრიგის დამცველნი აგრებოვად აღუშოთა. სურათზე ორა ქაშუია დაბატული, ქაშუიებს<sup>1</sup> კი, როგორც მოგესახლება, ვანდარებებს ეტახიან. იმედია, არ დაეკრწებოდა, რომ ეს ნატურმორტი ჭერ კიდევ პარაზოზი ორჯერ თუ საქმერ უკვე დავატებ და ერთ-ერთი ცეხშპაროზი ხალხივით გადავცალო აქედან შეერჩილა დასაცენა, რომ აღამინებთ მართლაც ყველაფერი ერთბაშად; ყველა სულელი და ქვეყანალებია.

მომეხებოდა, რომ სინიკაი მშვიდი კაცი, თუმცა, ამბობდეს, მეტის-მეტად თავშეუკავებელიყო. ჩემი აზრით, მან კარგად იცის თავისი ფასი და დრწევი სწორად ამბობს არს. იმპროვიზებულბან ამა მეგობრულად, — ისე, რომ უთანხმობა არ მოგესალმოდეს და ერთმანეთის უფყოფილოდნი არ დაჯრენილიყოთი, — სხვა დროს იშვიათად, უფრო სწორად, არასოდეს მისაბრებო. იგი ეთელ დიობრებთ სთ უყოფილი, რომელსაც უარსებდა დად კაბის სცემს. შენი მადლობელი ვარ, ეს კაცი რომ ჩამოვდა — მე ხომ ვიცი, ეს უფროდ არ მოხდებოდა. მისმა ჩამოსვლამ მორალურად გამამხნევა. ქალკაში გასული ვისარგებლდე და კამილ ლემონის<sup>2</sup> წიგნი — „მონის შეილება“ ვიყიდე. ორი თავი უკვე წავკითხე კიდევ: ზა სერიოზული, არ ღრბა წიგნი! მალე თვითონაც დარწმუნდები. უფროდ გამოვიგზავნი, რამდენი თვეა წიგნი ხელში არ ამიღია — ეს პირველია ამ ხნის მანძილზე. ლემონი ბევრს მანაწილეს და ჩემზე ძალზე კარგად მოქმედებს, მაქანსალებს. სინიკამ ნახა, რომ შენთან გამოსახვანად ლეკვი სურათი მაქვს გამსაფხლებელი, ვფიქრობ, ჩემი ფრწერა მის არაულოად არ ამუნებს. მოიხრა, კარგად გამოიუტყობო და არ შეწყვიტა.

ამდე დროს ხატვის დიდი წაღილი მაქვს და ამ საქმის გემოც ვიცი. რა თქმა უნდა, თუ ვნადარბობი და ეს ავეული უსაქმობები მენიციალბორი ამორჩილებელი, რომელმაც მერთან მიიკელეს (ის კი რადგან მათი ამორჩილება, მათ მზარევა), — ყოველდღიურად სიცოცხლეს მომიწამლავენ და მუშაობას არ დამაბრბობს, ისევ ისე დამემართება, რაც სასებებით აღამინაურთა და გასაებები. ვფიქრობ, სინიკაც იგივეს გეტყვის.

ჩემი აზრით, საქონია მტყეც პროტეტობ განცხადებით და სახელობის და მისი მოწოდობობობა არავის დაწინაურებს. გარდა ამისა, ხელს ხელობას თავისუფლებას სწირვდა.

ბანი რეი ამბობს: ძალზე ცოტას და არარეგულარულად კამილ,

<sup>1</sup> \*კამილ ლემონი — ფრანგი მწერალი.

თავს მხოლოდ აქომოლოთა და უკეთი ინახავდით, ვაჟებო, იგი მარ-  
თლია. მაგრამ ისიც ცხადია — თავს რომ შეტისმეტად გავფრთხილენ-  
ბოდო, უკეთელი ფერის იმ ელვარებას, შარშან ზაფხულს რომ მივიღ-  
წიე, ვერაფრით შევძლებდი. მხატვარი ხომ საბოლოოდ მშრომელი  
კაცია და ყველა უსაქმურს იმის ნება არ უნდა ჰქონდეს, იგი მოს-  
სოს და განადგუროს.

თუ მე ციხეში ან გეიის საყანოში ჯდომა მომეწონება, რა მოხდა მე-  
რე? განა რომელიმე, პოეტო, კინეტი, კიდევ სხვებიც ასე არ იყუ-  
ნენ? განდევნილობის სიმწარე ხომ ყველამ იგემა, რომელიმე კი  
— კატრონისაც. თუმცა, ეს ყველაფერი ავადმყოფობასა თუ განმარ-  
თილობას სულ არ ეხება.

ცხადია, თავს არ ვადირ ჩემს მიერ ჩამოთვლილებს, რადგან მათ-  
ზე გაცილებით დაბლა ვდგავარ და მეორეხარისხოვან როლს ვასრუ-  
ლებ, მაგრამ ბედი კი ერთიანობა გვაქვს.

ეს არის ჩემი სულიერი აშლილობის პირველი და მთავარი მიზე-  
ზი. ალბათ გაგვიგონია ერთი მოღალდიელი პოეტის სიტყვები:

მოწას ვეკუთნი მთელი არსებით  
და ეს კავშირი  
იმკვეყნებურ ყველა კავშირზე  
უმტკიცესია.

აი, რას ვგრძნობდი მძიმე წუთებში, განსაკუთრებით კი ჩემი, ეგ-  
რეთ წოდებული, სულიერი ავადმყოფობის დროს.

სამწუხაროდ, ჩემს ხელშეწყობას კარგად არა ვარ დაუფლებული და  
ჩემი სათქმელი ისე ვერ მითქვამს, როგორც მინდა.

კმარა — თორემ ისევე მომივიღებ, სხვა საქმეებზე გადავიდეთ.  
გამგზავრებამდე იქნებ როგორმე გამომიგზავნო:

- თუთისის თეთრა — 3 ტუბი
- კობალტი — 1 იმავე ზომის ტუბი
- ულტრაამარინი — 1 „
- მწვანე ვორონეჟი — 4 „
- ზურაბუბინისფერი მწვანე — 1 „
- ფრანგული სურინჯი — 1 „

საღებავები მაშინ დამპირდება, თუ მუშაობას ისევ შევძლებ —  
მაღელ ბაღში აუვაედება.

ღმერთო, ნეტავ დამხსნებოდნენ!

ვიდრე სხვაგან გადავიდოდე, ყველაფერი ავწონ-დავწონოთ. თვი-  
თითონაც ხედავ, სიკეთე არც სამხრეთში მომიტანა, ჩრდილოეთზე მომ-  
არაფერი ვთქვათ. ბედი არასაღ მუქალობს.

ფიქრობ, გეიის როლის ახლა უკვე შეგნებულად ავირჩევ — ზუს-  
ტად ისე, დეკამ რომ ნოტარიუსის მიღაბი აირჩია. ოღონდ ალბათ  
ასეთი როლის შესასრულებლად ძალია არ მეყოფა.

„ქეშმარიტი სახმრთიო!“, — იწერები. მე იქ არ წავალ და, აი,  
რატომ: იქ ჩემზე უფრო მრავალმხრივი, ჩემზე მტკიცე ხასიათის  
ხალხი უნდა წაიფიქროს. მე კი მხოლოდ საშუალო მდგომარეობა უნდა  
მეკავოს, მხოლოდ შეუმჩნეველი და მეორეხარისხოვანი როლები-  
ვის გამოვდგები.

რა ფაქტობა აღქმებიც არ უნდა მქონდეს და რა შეკვეცილი სურა-  
თების არ უნდა შექმნა, ვიდრე იმ ასაკს მივაღწევდე, როცა ხორ-  
ციელი ვნებები ქრება; ისეთ მერუფესა და დამბალ სპირტუელზე,  
როგორც ჩემი წარსულია, ქეშმარიტად დიდებული შენობის ავ-  
მართვას ვერასოდეს შევძლებ.

ამიტომ ჩემთვის სულ ერთია, რა მომივა. აქ დარჩენაზეც თანახმა  
ვარ, რადგან მჭერა, ოღესმე ყველაფერი მოგვარდება. მამასადაე,  
შეიტი წიაღებდებულმა გაქოვიანოთ — ამაზე კარგს ვერაფერს ვი-  
წამით, მით უმეტეს, რომ ახლა შენ ცოლიანი კაცი ხარ, მე კი ვებრ-  
ლები.

582.

(29 მარტი)

გადეწევატები, შენს გამგზავრებამდე რამდენიმე სატყუა კიდევ  
მოკწერო. ჭრჭრებობით ყველაფერი რიგზეა. გუშინ და გუშინწინ  
თაოთ საათით ქალაქში გავუდი და სიუფეტები შევათვალე. შა-  
ნაც შევიარე და დავრწმუნდი, რომ ჩემი კარის მეზობლებს, — ვსაც  
მე იცნობდი, — იმ განცხადებისთვის ხელი არ მოუწერიათ. დანარ-  
ჩენები როგორ მოიქცნენ, არ ვიცი, ესენი კი, ვხედავ, ისევე ჩემი მე-  
გობრები არიან.



ექიმ რეის პორტრეტი.

ვან გოგის საწოლი ოთახი.



ბ-ნი საალი დაბირდა, რომ თუ უპოვებელი იქნება, რამდენიმე დღეში ბინას სხვა უბანში გიშვია.

რამდენიმე წინ შეუთვალე, რათა გული გადავკაოლო. გადაკითხე „ბიძა თოვას ქობი“ — ალბათ ვახსოვს, ეს ბიჩრ-სტოუს წიგნი მოწინააღმდეგე, დიენსის „სასოზარო მოთხრობები“ და ბ-ნ საალს „ფერმინი ლასტერ“ ვაჩუკე.

ახლა კი „ნანას“ მუხთუჯერ მივებურუნდი, როცა ნახე, დარწმუნდები, რომ ეს უბრალო იაფფასიანი სასაორო სურათია; ურე-სიც, რადგან სასაორო სურათებს პაროპირციების ა. შ. ფორტო-გრაფიულ სიზუსტეს მაინც იცავენ ხოლმე, ეს კი ამასაც მოკლებულა. ერთი სიტყვით, შევიცადე ისეთი სახე შემიქმნა, შუა-ზღვაში მყოფ ფერმინის ულოდინარ მგუდღაურს რომ თვალში წარმოვადგებო, როცა ხმელეთზე დატოვებულ ქაღალდს გაისვენებ.

საავადმყოფოში ახლა ძალზე ფრთხილად მქეცავა. მთელ რიგ ამბებთან ერთად ახლა ისეც ვაღს მობიძებს და საშინელ უხერხულ-ლობას მაჭიჭობინებს...

ეს ბოლო თვეები უწყნარო მჩვენებენ: ხან უჩვეულო სულიერი ტკივილები შევიპოვებ, ხან კი ისეთი წუთებიც დგება, როცა დროის ფარად, ფარად ჩემი ყოვლად მშობე ყოვსია, წაიჭირა აიხილება ხოლმე.

რა თქმა უნდა, მართალი ხარ, საოცრად მართალი, როცა მიტკი-ეცი, საქაროა აღმაინი სამწუხარო სინაფილუსი შეურადგეს, მაგრამ იმედოც არ უნდა დაკარგოსო. ჰოდა, აი, მეც იმედი მაქვს, კვლავ თვადიწეულები ვიპოვებ და აგრე რადაც შეუფერხებელი ჩემი საქ-მე ისეც გამოკოცლდება-მეთქი.

ჰო, კინაღაც დაშავიწუდა. შენთვის ერთ ამბავზე მომთხრო, რა-ზღვად ძალზე ხშირად ვფიქრობ. სულ შემთხვევით ძველ გაზეთში სტატია წავკითხე, რომელიც კარანტარის ერთი ძველი აკადემოს წარწერას ეხებოდა. კარანტარა არღონ ახლოსა.

ეს კი ეპიბოლია? — იგი უძველესი ხანის, ვიქვით, ფლობების „საღაობის“ დროსაა უნდა იყოს.

„ტავა, ტელუსის ასული, ქურუმნი ოზირისისა — ვინც არასდროს და არავის დაშვებობია“.

თუ გოგინი ნახო, ეს ჩემი ნაამბობი გადავიცი. მე კი ერთი მიმქ-ეცი კალი მაგონდება, რომელსაც ასევე შემთხვევით შევხვდი. შენ მაქვს ერთი ეტიულო, რომელზედაც ეს ქალია დახატული—მას ისე-თვე უცნაური თვალები აქვს.

ჩას ნიშნავს: „ვინც არასდროს და არავის დაშვებობია?“

აი, შენ „ქეშმარტი სახსრეთზე“ მწერ. მე კი ვასკუბობ, რომ, ჩემი აზრით, იქ უფრო მტიკეც სახსრის აღმანიები უნდა წავიდინე-მეთქი. ხომ არ ფიქრობ, რომ „ქეშმარტი სახსრეთი“ სწორად იქ არის, სადაც იმდენ გონიერებას, მოთმინებას და სულის სინათლს მოიპოვებ, ოღონდ მაისც დაემსგავსებო ამ ყვეოლ ტებს, ტელუსის ახლოს, ქურუმს ოზირისისა, ვინც არასდროს და არავის დაშვებ-ობია? მასთან შედარებით საკუთარი თავი უსაშველოდ უშადური მჩვენებდა.

შენ და შენს საცოლეს, ქორწინებასთან დაკავშირებთ, ბედნიერებას და სულის სინათლეს გისურვებელი, ეს „ქეშმარტი სახსრეთი“ თქვენს გულეშივე გეპოვოთ.

585.

ალბათ ამ წერილს პარიზში ჩასწერებ.

თვის ბოლოს სენარემის თავსუხარფარა, ანდა ბ-ნი საალი რომ მიჩრევდა, რომელიმე ისეთ დაწესებულებაში ვაიბრებ გადასვლას. მასატი, რომ დაწერილებით არაფერს გწერ და არც კვითხულობ — „ჰო“ თუ „არა“-მეთქი.

თავი გამოსვდა ამაზე ლაპარაკით.

ალბათ საკმარისი იქნება, თუ დეტევი, რომ ახალი სახელსონის მებნა და მერე იქ მარტო ცხოვრება — არღონ იქნება თუ სხვაგან (ჩემთვის ახლა ყველგან ერთია) — უკვე ნამდვილად აღარ ძალბოძის. ვცდილობდი მეფიქრა—მოდი, ყველაფერს თვლიან დავიწყებ-მეთქი, მაგრამ ეს ამქერად შეუძლებელია.

შრომის უნარი თანდათან მიბრუნდება, მაგრამ ზედმეტად რომ გადავივლო და სახელსონის მასუბისმგებლობაც მე დამეცნოსო, ვაიუთ იგივე დამშობროს. ჰოდა, გადავწყვიტე, დროებით თავშე-საფარში წავიდე, რათა მეც მოვიხვენი და სხვებიც მოვახვენი.

ის ვარემობა, რომ თანდათან სიგეფ ისეთივე სწულუნდა მინ-ჩინა, როგორც ყველა დანარჩენი, ცოტა არ იყოს, მამშვედნებ-მე-სე-სე უკვე ასე აღვიქვამ: თუცც ყველგფერი, რაც შეტევების დროს/მე-სე-სე ვეჩებოდა, რეალური მებნა. პატრონების ვეფუციები, ამაზე არც ფიქრები მინდა, არც ლაპარაკი. ჰოდა, ნურაფერზე მათქმენებ, მაგ-რამ შენ, ბ-ნ საალს და რვის ვთხოვ, რომ როგორმე მოხსნარო და ამ თვის ბოლოს ან მაისის დასაწყისში იქ მუდმივ პატივტად მომეწყოთ.

ისევის ისეთი ცხოვრების დაწყება და ყოველგფარი ვართობის ვარ-რემუ სახელსონის დამწარტობა — თუ არ ჩავთვლით თავისა და რესტორანში სიარულს, სადაც მეზობლების გამიცოცხე მჭრის ვერ ასდებოდა, — უკვე აღარ შემძებლა. სხვათთან ცხოვრება — თუნ-დაც მხატვრთან, — ძალზე ძნელია, სახასუბისმგებლობა და ამაზე-ფიქრის ცეცხლი ვერა ვხედავ.

შოლი, ერთი ხამ მთვ ცვალით და მერე ვნახათ, რა იქნება. ჩე-ვი შენგან 80 ფრანკი დაჭლებ. მე აქ ცოტ-ცოტას დავხატავ კიდეც. თუნც, რა თქმა უნდა, ისე მწებურად ვერ ვიშუშავებ, როგორც შარ-შან ვეშუშობდი. შენ ნურაფერზე იწუხებ ეს დღეები ნავლდანი იყო — გადაბარგება, ავიქის გადატანა, შენთან გამოსავგებანი სურათების შეფუთვა. განსაუტრებით იმაზე ვნაფლობ, რომ ეს ყველგფერი ასეთი დიდი სიყვარულით მომამინე, მრავალი წლის მანძილზე მხარ-ში მოსილოდ შენ მუდკე, ახლა კი ამ ნავლდანი ამბებით თავი კვლავ შენ უნდა შეგაწერიო, — მაგრამ მიპროს იმის გამოთქმა, რა-საც ვანიციებ, ჩემზე გაწუწული შენი სიყვე ამოღ და დეკარდუ-ლი, რადგან ის შენია და შენთან რჩება, თუნდაც მისი პრაქტიკული მნიშვნელობა ნულს უდრიდეს. არა, ვერაფრით ვერ გამოითქვამს, ჩასაც ვანიციდო.

დამჭირებ, რადკე ჩემი შეშლილობის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზა-აჟიკოლია, რადგან ნელა შემეწარა, ნელადვე თუ ვამიცილი. თუ მა-ზეტი თამაქია — მშინაც ასე, მაგრამ იმედი მაქვს, არც ერთი და არც მეორე აქ არაფერ შუაშია, თუმცა ნარკოტიკებით ვეჩრებით იმდენადა დაშინებელი, რომ არც წყნეს, არც სვამს.

ხოლო სიტყვით, რადგანა და ვაერთოდ ყოველგფარი დიდი თუ მცირე მანქერება ჩვენ ისედაც გვეჩრებალება, თუმცა იმ საზოგადო-ებაში — კარგია იგი თუ ცუდი, ეს უკვე სხვა საკითხია, — რომელ-საც, უდავოდ, სულითა და ხორკით შევივსებოვართ, ძნელია მხო-ლოდ სათნებოთი იყო მოსილო...

ჩას იხმ, ძვირფასო, ჩვენი დროის მანქერებებს ვერსა და დემა-ლიწის ბოლოს და ბოლოს, სხვაწარად არ შეიძლება, — თუ მრავა-ლიწის მანძილზე, ასე თუ ისე, განმართული ვიყავი, დრო მოვა და, რაც დავისხატებო, მოგვეწვდება. მე კი, არჩევანზე რომ ყოფილი-ყო, უნდა გამოვხედ, სიგეფს არ ავიჩრევდ; მაგრამ რაკი ასეთი რამ შემეშინება, იოლად ვეღარ დავუწეწე, მიუხედავად ამისა, თავი უნდა ვინებგეო — ცოტადენი ხატვა ხომ კიდეც შემიძლია...

შორდან ვარბოდე ტელს, არ ვიცი, მოვახერხებ კი ხშირად მოგ-წერო? — ყოველდღე რომ დეი ვარ ხოლმე იმდენად სრულ გონებაზე, რომ ლოკაუტრი წერა შევძლო“.

(21 აპრილი)

თარგმნა ლამარა კიკელაშვილიძე.

\* ვან გოგის წერილების ნუმერაცია დაცულია 1966 წელს „ის-უსტეტოს“ მიერ გამოცემულ წიგნის Van Gogh. «NISMAS» მიხედ-ვით.



# ქ რ ო ნ ი კ ა

● მიმდინარე წლის 4 აპრილს ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში გამართა კომპოზიტორ ალექსანდრე შავერსაშვილის საავტორო კონცერტი, რომელში მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა და ვაშაყვანი ჩვენი დედაქალაქის მუსიკალური ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი მხარეები. მან უფრადლება მიიპყრო მრავალფეროვანი პროგრამით, რომელშიც თავსაჩინოდ გამოვლინა კომპოზიტორის შემოქმედებითი სიმწიფე, მისი პროფესიული კულტურა. სასიხარულო იყო შეხვედრა ნიჟერი შემსრულებლებთანაც, ესოდენ დადი წვლილი რომ შეაქვთ ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში და აღსანიშნავია თბილისელი მსმენლის ცხოველი ინტერესიც მუსიკალური ხელოვნების მიმართ, რის გამოც გაორჩენილი მუსიკოს-შემსრულებლები ყოველ-

ვის სიამოვნებით მართავენ კონცერტებს ჩვენს დედაქალაქში, მახსოვს, ერთხელ შესანიშნავმა პიანისტმა ეგონ პეტრიმ ხუმრობით თქვა: „როცა შემოსავალი შემომავალდება, ამერიკაში მივდივარ ხოლმე, მაგრამ როცა მინდა მიმხმონ, ჩამოვდივარ თბილისში“.

სავტორო კონცერტმა დავგანახა კომპოზიტორის შემოქმედების ძირითადი თვისებები — იგი თავის ფორებსა და განცდებს გამოსატყვის მუსიკალური ხელოვნების ნაივგაროვანი ეანრებით, მიმართავს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ამოღწერას სიმღერებს და თავის მუსიკალურ ენას ამდიდრებს თანამედროვე მუსიკალური კულტურის მნიშვნელოვანი მოწაყვრებითაც. კონცერტე წარმატებით შესრულდა ა. შავერსაშვილის ინსტრუმენტული (საფორტეპიანო და სავიოლონჩელი) პიესები, ვოკალური ნაწა-

რმოებები, შექმნილი უახვევის, პუშკინისა და პრევერის ლექსებზე, აგრეთვე ორი ტრიო სიმებიანი ინსტრუმენტებისა და ფორტეპიანოსათვის. საღამო წარმოსახა კომპოზიტორის შემოქმედებითი პორტრეტი, შეაჯამა მისი მრავალწლიანი, სერიოზული მუშაობის შედეგები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ა. შავერსაშვილის მაღალი საკომპოზიტორული ტექნიკა, რომელიც მან გამოიმუშავა არა მარტო თავის თავზე სისტემატური მუშაობით. არამედ ნაყოფიერი და ინტელექტუური ქედგოგური მონღვერობითაც. ცნობილია, რომ ახალგაზრდებთან კომპოზიტორი კიდევ უფრო ღრმად სწავლება მუსიკალური არტოვნების ლოგის: მოწვევები ხოპ ჩევივე საუკეთესო მასწავლებლებიც არაა.

კონცერტის დონე ვანაპირობეს ნიჟერმა შემსრულებლებმაც. განსაკუთრებით მინდა გამოვთქვან შეხატული ინსტრუმენტალისტიკა, ვარდელი, მომღერლები: მ. ნაშორაძე და თ. ლავერაშვილი. ჩვენი საზოგადოების წინაშე წარსდგენე ცნობილი პიანისტები — თ. ვოკოლაშვილი, ნ. დიმიტრაილი, ა. ვასაძე, ა. ნიჟარაძე და ნ. ტუშნოვა. ბუნოვე გამოჩენილი მუსიკოსის, საქართველოს სახალხო არტისტის, პრო-



ფესორ ანატასია ვირსალაძის მოწვევა. ეს მუსიკოსები ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, საშემსრულებლო ტემპერაჟენტით, მაგრამ მათ ხელოვნებას საფუძვლად უდევს ვირსალაძის სკოლისთვის დამახასიათებელი პრინციპები, რომელთა შორის აღსანიშნავია იმ თავისებური ხმოვანების შეგარნება და გაღმოცემა, კომპოზიტორის შთანთქმირების რომ მომდინარეობს, უფაჩიხის ნიუანსების ამეტყველება ბუნებრივი და ხატოვანი ფერაზრებით.

უფსურვებ კომპოზიტორ ა. შავერსაშვილსა და ჩვენს ნიჟერი შემსრულებლებს კვლავაც აქოთივე სეროზულობით განაგრძონ მუშაობა მათი კეთილშობილური ხელოვნების სრულყოფისათვის.

შალვა ასლანიშვილი.



● ბაქოვანებთან, მერანის საკაოფენო დარბაზში მოეწყო იუგოსლავიის ფოტოკლუბ „ბელვ-

რადისა“ და თბილისის ფოტომაყვარული კლუბის ერთობლივი გამოფენა.

● მოლდავითის დედაქალაქ კიშინიოვში ჩატარდა VIII საკავშირო ენოფესტივალი.

ფესტივალის დიდი პირობი გაყო ორმა მხატვრულმა ფოლმმა: „პრემია“ („ლიწიწილი“) და „მონის არჩევა“ („პოსიფილი“). პრემია და სპეციალური დი-

● ამ რამდენიმე ხნის წინ ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში ჩატარდა საერთაშორისო კონკურსის ლურტების, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის კონცერტი, რესპუბლიკის დამხატვრეუ-

ლოში დომისხატრა სტუდია „ქართული ფილმის“ ორმა სურათმა: მხატვრულმა — ივანე კობრაშვილის ამბავმა — საუკეთესო მუსიკისათვის (კომპოზიტორი ნ. გაბუნია) და დოკუმენტურმა — „კაცობრიობის განაჯობა“ — მკაფიო თემისათვის.

ლმა არტისტებმა კ. ვარდელმა, თ. ბაიაშვილმა, ნ. ევანიამ და თ. რუბინივილმა წარმატებით შეასრულეს მოსტაკოვიჩის კვარტეტი № 9. ვებერნის ხუთი პიესა და ბეთოვენის კვარტეტი № 15.

● 20 მინის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა გამორჩენილი საბჭოთა მწერლის, სოციალისტური შრომის გმირის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების, ნობელის პრემიის ლაურეატის მიხეილ შოლოხოვის დაბადების 75 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო, რომელიც შესავალი სიტყვის გახსნა რესპუბლიკური საიუბილეო კომისიის თავმჯ-

დომარემ, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარემ, სოციალისტური შრომის გმირმა გ. აბაშიძემ.

მოხსენება მიხეილ შოლოხოვის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ გააკეთა საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის პირველმა მდივანმა თ. ბუაჩიძემ.

სიტყვებითა და მოგონებებით გამოვიდნენ პოეტი-

აკადემიკოსი ი. აბაშიძე, საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების მინისტრი გ. ჯიბლაძე, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი თ. თაქთაიშვილი, მწერალი კ. ლორთქიფანიძე, გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქტორი დ. შვედლოშვილი, მწერალი ე. ფიციანი, რომან „უნარი დონის“ მთარგმნელი თ. ჯავახიშვილი, თბილისის სა-

ხელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტი მ. რონდელი. იმავე დღეს თბილისის კინოს სახლში შედგა მ. შოლოხოვის რომანის მიხედვით შექმნილი ფილმის „ინიზი სამშობლოსთვის იბრძოდნენ“ პრემიერა, ფილმის დამდგმელი რეჟისორია სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ს. ბონდარჩუკი.



● თბილისის თეატრებში დაიდა გამარჯვების სახელოვან იუბილეს მიუძღვნეს სპექტაკლები:

რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა — აკაკი გეჭაძის „აივანი ღაზი“.

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია ზელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ. შარტულავა, მხატვარი — გ. მესხიშვილი, კომპოზიტორი — ზელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. მამისაშვილი, ქორეოგრაფი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ზარეცკი, სპექტაკლის წამყვანი — ლ. თოხაძე.

მონაწილეობენ — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ბ. წიფურია, ჯ. ლღანიძე, ლ. დამბაშიძე; მსახიობები — ა. მახარაძე, დ. კვიციანი, გ. ფერაძე, ნ. ფარაშვილი, დ. გულაძე, დ. სუმბათაშვილი, ნ. სარაჩიშვილი.

ა. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა — ივან ბუკოჩანის „ამდღის ყივილაშვი“ (თარგმანი ა. მიქელაძის).

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია ნ. გაჩავა, მხატვარი — მ. მალაზონია, მუსიკალურად გააფორმა კომპოზიტორმა ვ. კუხიანიძემ.

მონაწილეობენ — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კ. მახარაძე; საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: თ. არჩვაძე, მ. თაბუაშვილი, ა. კობახიძე, ზ. ლაფერაძე, ვ. ოსაძე, ს. ქიაურელი, გ. ზურცილავა; მსახიობები: ნ. ჩიქვინიძე, მ. ეგუბია, ზ. ზაღდასტანიშვილი, ლ. კახანაძე, ა. ტუბალაძე.

გრიგოლავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა კი — ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარია“.

სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ა. ტვისტონოვოვმა, მხატვარია ზელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ. დონცოვა, მუსიკალური გაფორმება ეუფერის ა. რაქვიაშვილს, რეჟისორები — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. შვირტაი და ლ. ჯაში. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. ზახაროვა; საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: დ. კაზინცო, ვ. სიომინა, მ. ილიფ, ი. სუხანოვი, ა. ლევინი, მ. მიწევი; მსახიობები: ვ. ხარიუტჩენკო, ვ. ბურმისტრეკო, დ. სიხარულიძე, ლ. კარლოვა, ზ. გრიგორიანი, ვ. გრუტევი, თ. შოთაძე, ი. კოჩინკო, ე. კუხალიშვილი, ტ. სოლოვიოვა, ლ. არტიმოვა და სხვები.

● **სახელმწიფო ფილარმონიის** დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, კომპოზიტორი, თაქთაიწიფილის სპეცტორი კონცერტი. დიდი წარმატებით შესრულდა ორატორია „ნიკოლოზ ბარაიაშვილი“, კანტატა „გურული სიმღერები“ და ო. თაქთაიწიფილის ახალი ნაწარმოები — მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც პირველად შესრულდა თბილისში.

ორატორია „ნიკოლოზ ბარაიაშვილი“ შესრულდეს საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა, სახელმწიფო კაპელამ და ვოკალურმა ანსამბლმა „გორდელმა“. სოლისტები — საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ზ. ანჯაფარიძე

და საქართველოს დამახტურებული არტისტი თ. ქვიციშვილი.

მეორე საფორტეპიანო კონცერტი სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად შეასრულა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, სავითაშორისო კონკურსების ლაურეატმა ელისო ვირსალაძემ, ეს ნაწარმოები კომპოზიტორმა სწორედ ამ შესანიშნავ ბიანისტს უძღვნა.

საღამო დაავიგვინა ო. თაქთაიწიფილის კანტატა „გურული სიმღერები“, რომელიც შეასრულეს ვეთა ვოკალურმა ანსამბლმა „რესპობაჟი“, სიმფონიურმა ორკესტრმა და კაპელამ. სოლისტი — საქართველოს დამახტურებული არტისტი მ. გონაშვილი. დირიჟორი — ავტორი.



● **დიდ საბჭოელი** ობ. ში გამარჯვების 30 წლის თავს მიეძღვნა თბილისში ბარათშეღის სახელობის ხილის საფაშოფილო დარბაზში გამართული გამოფენა, რომელზეც თავიანთ ნაშუუვრებში წარამოდგინეს ომგადახდილმა ქართველმა მხატვრებმა.

ცენტრალურ სტენდეზე — „სამარიალის დიდება



● **მორინების** ა. კოლოცის სახელობის დარბაზტულ თეატრში რამდენიმე წლის წინათ წარმატებით იდგმებოდა ო. იოსელიანის პიესა „სანამ ურემი გადებრუნდება“. ახლა კი მანუჩრეხელთა დიდი მოყვრებით სარგებლობს ა. ცაგარლის „სანაშაჟი“. სექტკალე დღეგა თეატრის შთავაზნა რეფისორმა, რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა გ. დროშოვმა, მხატვრულად გააფორმა ნ. გაბონოვამ, მუსიკა დაწერა გ. ყანჩელმა. შთავაზ როლებს ასრულებენ თეატრის წამყვანი მსახიობები: ხანუშა — რსფსრ დამახტურებული არტისტი, რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლაუ-

რეტი რ. მანუკოვსკიაი და თავადი — რსფსრ დამახტურებული არტისტი, რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეტი გ. სედივი.

ქობის რუსული ტექსტი და ლექსები ცუჟფინით ვ. კონტანტინოვსა და ბ. რაცერს.

ქების ღირსია სექტკალეის მხატვრობა. ნ. გაბონოვას შესანიშნავად მიუგნია ლაქონიური და მეტყველი მხატვრული ფორმი-სათვის, ოღონდ ვერ შეურჩევით შესაფერისი კოსტიუმები.

შესანიშნავია რ. მანუკოვსკიას ხანუშა — ცოცხალი, ეშმაკი, მოქნილი, თბილი იუმორით აღხავს, ასე-

ვე კარგია თ. ისოვსკიას ქაბატი და ტ. პავლოვას თეკლე. ნიჟერ მსახიობ ვ. სეიდოვი კი, ჩანს, მთლად სწორად ვერ გაუარგებია თავად ფანიაშვილის ხატე, ასევე თქმის თ. ლავტინოვის მიყინაზეც. მიუხედავად ამისა, პიესის სულში, მისი არსი, შენარჩუნებულია. ხანუშას ვორონეჟული ვარიანტი უურადღების ღირსია. მან კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ქართველი დრამატურგის ამ პიესის გააზრების ამოუწერავი შესაძლებლობანი, ზურაბ რაბინინი.

● **თბილისის** თეატრიგეულის სახალხო თეატრმა დიდი გამარჯვების 30 წლის-თვის დღეებში მუყურებელს უჩვენა გ. ნახუციშვილის დრამა „იერნალი ლესელიძე“.

სექტკალე დღეგა საქართველოს სსრ დამახტურებული მხატვრული არტისტი, რესპუბლიკის ფესტივალის ლაურეატმა შ. კიწანავამ, მხატვრულად გააფორმეს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამახტურებელმა მოღვაწემ ი. ასკურავამ და ზ. ნოზაძემ, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის რ. გვერდინანს.

გმირებს“ — გამოფენილი იყო ფოტოები იმ მხატვრებსა, რომლებიც დიდ სამამულო ომში დიდუშენენ.

ომის თემაზე შექმნილი ნაწარმოებების, ამა თუ იმ სახეობალო მომენტის ამსახველი კომპოზიციებისა და უშუალოდ ფრინტზე შესრულებული ჩანახატების გარდა, გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი ჩვენის ხალხის ყოველდღიური მშვიდობიანი ყოფის ამსახველი სურათები, სიუჟეტები, ნატურმოტივები, პორტრეტები.

გამოფენა დარგობრივად მრავალფეროვანი იყო. იგი შეიცავდა ფერწერული, გრაფიკული, სკულპტურული, ქედრული, თეატრალური-დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებს.

● **სახუმარბარე** თიხს ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოებამ რუსულ ენაზე გამოსცა მუსიკისოღენ გულბათ ტოტაის ბროშურა-მეგობრობის „ქართული მუსიკა“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1974 წ.). რედაქტორი ნ. მისიწრაფსვილი, მხატვარი ზ. კანანაძე). იგი მიეყუთვნება პოპულარულ გამოცემათა სერიას, რომლის დანიშნულებას განსაზღვრავს მისივე რუბრიკა „გაეცინით საბჭოთა საქართველოს“.

გ. ტოტაძე მკითხველთა ფართო საზოგადოებას აცნობს ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების გზებს, კლასიკოსთა და სხვადასხვა თაობის საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებას.





● 19 მიისს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ, თეატრალურმა საზოგადოებამ და შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა შემოქმედებითი საღამო მოუწვეეს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატ მედე ჩახავას.

საღამო მიუვდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ბ. გიგუქორს. ჩახავას მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნა ნაწევრები სექტაკლებიდან: „ჰეპო“, „ეზოში ავი ძალღია“, „შუშის სამხეცე“.



● ბ. ზრობასს სახელობის მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა გამოფენა ციკლიდან „ხალხთა მეგობრობა“. ამჟამად ჩვენს დედაქალაქს

ესტონელი მხატვრები ეწვივნენ. თბილისის საზოგადოება გაეცნო ვ. პეილის, მ. სირაგს, ე. ციტუსის, უ. ტეტიხის, მ. იანსონის, კ. არლიმანის, ა. უნტის, ი. ვა-



● ანლხანს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დაიდგა პუნოს „ვალპურგიის დამე“. სექტაკლზე მუშაობდა ლენინგრადელი ბალეტმეისტრები ტ. ბალტარაევი, რომელმაც აღადგინა ლ. ლავროვსკის დადგმა. მხატვრული

გაფორმება ეკუთვნის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ი. ასყურაფას, მთავარ როლებს ასრულებენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ჩანდერი, ვ. ჭულუხაძე და მ. ბუთხუცი. სექტაკლს დირიჟორობს საქ. სსრ სახალხო არტისტი ვ. ფალიაშვილი.

● ამბს წინათ ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში მიმდინარეობდა საკავშირო სემინარი, მიმდინილი ჰედაგოგ-პიანისტების აღზრდისა და სწავლების საკითხებისაში. დღის წესრიგში იდგა მეთოდური კურსების, პედაგოგიური პრაქტიკის, საფორტეპიანო შემსრულებლობისა და პედაგოგიის სფეროში სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის პრობლემები. სემინარში მონაწილეობდნენ მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევისა და თბილისის კონსერვატორიების პროფესორ-მასწავლებლები და პედაგოგიური ინსტიტუტების მეცნიერ-მუშაკები.

უსის, მ. კიულა-პანსონის, უ. უბიოს, ტ. ვირვას, ლ. როოსას თეატრალურ ფურკორაციებსა და კოსტიუმების ესკიზებს.

● კოსტა ხთიბაურძის სახელობის სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ქართულმა დასმა დადგა გიორგი შაპიაშვილის პიესა „რწმენა“, რომელიც ფაშატარგ გერმანიანაზე გახსნა კიევის 39 წლისთვის მიძღვნილი.

სახალხო არტისტმა ა. მეჩანჯელანამა, კორეოგრაფი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ჯ. ბაგრატიონი.

მთავარ როლებს ასრულებდნენ: საქართველოსა და სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი დ. ამირბეკიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ა. კარაჩანიანი; მსახიობები: ლ. პირუმიანი, რ. ოვანესიანი, რ. გრიგორიანი, ბ. ბუფუნლიანი, ე. ჩრტივანი და სხვები.

სექტაკლი დადგეს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ლ. საქსაშვილმა და თეატრის მთავარმა რეჟისორმა უ. მინდიაშვილმა. მხატვრია ვ. ცერაძე, ქორეოგრაფი — მ. შავლობი, მუსიკალურად გააფორმა ბ. ბურჩანაძემ. მონაწილეობდნენ: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ევდარბუშვილი, მსახიობები — ი. ბეჟიევა, ზ. გასიცი, ჯ. გოჩაშვილი, მ. დოიჩაშვილი, თ. მეშვილდე, რ. ოტიაშვილი, თ. ხიდაშელი.

● შინათურის სახელმწიფო თეატრმა დიდ სამამულო ომში საქაოთა ხალხის გამარჯვების 30 წლისთავს მიუძღვნა გ. სანადარაძის პიესა „პროცესი“.

დამდგმელი რეჟისორია ს. ყიფშიძე, რეჟისორი —

● თბილისის შუშანის სახელობის სომხური დრამის სახელმწიფო თეატრმა პრემიერად წარმოადგინა მ. შირაზის „სიამანთო და ზქეარო“.

სექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა გ. მუშიკიანმა, მხატვრულად გააფორმა უ. იმერლიაშვილმა, მუსიკალურად — სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ე. აბრამიანმა, ნ. მკერტიანიანმა და სომხეთის





НАВСТРЕЧУ XXV СЪЕЗДА  
КПСС

Стало известно, что 24 февраля 1976 года начнет работу XXV съезд КПСС. Это известие с большим интересом встретили трудящиеся нашей республики, борющиеся за взятие рубежей завершающегося года девятой пятилетки.

В передовой статье речь идет о задачах грузинских работников искусства в подготовительном к съезду периоде. (стр. 2).



Манана Ахметели.

ПОСВЯЩЕННЫЙ  
БЕССМЕРНОМУ ПОДВИГУ  
НАРОДА

7 мая в Марнеули открылся монумент, посвященный 30-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Автор монумента — лауреат премии имени Шота Руставели Мераб Бердзенишвили, архитектор — Гурам Баκραдзе. (стр. 8).



«ЛЕЛА» —  
НОВАЯ ГРУЗИНСКАЯ ОПЕРА

23 января текущего года в Тбилиском государственном академическом театре оперы и балета им. З. Палиашвили состоялась премьера оперы народного артиста Грузинской ССР, лауреата премии имени Ш. Руставели, композитора Р. Лагидзе «Лела» (либретто Л. Чубабрия).

В статье рассматривается новая опера, проанализирована и ее постановка. (стр. 9).

ЕРЕВАНСКИЙ  
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР  
В ТБИЛИСИ

28-29 апреля текущего года в Тбилиси гастролировал Ереванский драматический театр «Дружба», художественным руководителем которого является народный артист СССР Г. Капаланян.

Театр показал тбилисцам два спектакля — «Ричард-III» Шекспира и «Любовь и смех» Г. Огяна. (стр. 22).

Недавно в Тбилиси выступал выдающийся советский пианист Святослав Рихтер. Он исполнил сонаты (№ 3, № 4, № 32) и багательи Бетховена. С. Рихтер выступил также вместе с молодым скрипачом О. Каган. (стр. 24).



**Эка Прivalова.**

**СВЯТОСЛАВ РИХТЕР — ХУДОЖНИК**

В дни Недели художника в мастерской народного художника Грузинской ССР Елены Ахведиани открылась выставка работ выдающегося пианиста Святослава Рихтера.

Перед нами разперты великодушная серия впечатлений, состояний, грез. Щедрой рукой одарили две музы Святослава Рихтера. (стр. 25).

**Зураб Какабадзе.**

**РАЗГОВОР ОБ ОДНОМ «ТРУДНОМ ФИЛЬМЕ»**

«Трудными», обычно, называют некоторые зарубежные фильмы, в которых показана «трудная жизнь» так, что при этом зритель не может понять, в чем именно заключаются причины трудности этой жизни. Объясняется это следующим: некоторые стороны современной буржуазной жизни, имея видимость прогрессивности, скрытым и неожиданным образом носят прогрессивный характер. Режиссер, находясь под впечатлением подобной двусмысленности современной буржуазной жизни и цивилизации, показывает яв-

ления резко отрицательного характера на фоне процветающего «прогресса». (стр. 28).

**Леонард Бернстайн.**

**ПРИНЦИП НАДЕЖДЫ**

Публикуемый материал представляет собой сокращенный перевод выступления известного американского композитора, дирижера, пианиста и популяризатора музыки Л. Бернстайна перед молодыми музыкантами, приехавшими в Тэнглвуд — летнюю резиденцию Бостонского симфонического оркестра — на занятия в Беркширском музыкальном центре.

Статья перепечатана из журнала «Советская музыка» № 4 1975 г. (стр. 36).

**Гиви Магулария.**

**ПЯТЬ СПЕКТАКЛЕЙ РЕЖИССЕРА**

Автор рассказывает о работе режиссера А. Товстоногова в Тбилиском русском драматическом театре им. Грибоедова и рассматривает спектакли, поставленные им: «Энергичные люди», «Точка зрения», «Прощание в июле», «Свидание в предместье», «Похожий на льва». (стр. 40).



**Дури Шенгелия.**

**ПУТЕМ ТВОРЧЕСКОГО ПОИСКА**

Нодар Эргемлидзе является представителем первой плеяды выпускников декоративно-прикладного факультета Тбилисской академии художеств.

Уже дипломная работа — образцы тканей — созданная десять лет назад, свидетельствовала о нем, как о художнике с тонким вкусом, с пониманием национальной формы и современности.

Сегодня Н. Эргемлидзе является законченным мастером с собственным почерком. Его творчество пользуется признанием, как в нашей стране, так и за рубежом.

Н. Эргемлидзе является участником многих международных выставок. (стр. 51).





ГРУЗИНСКИЕ ФИЛЬМЫ  
ПРОШЕДШЕГО ГОДА

Автор рассматривает полнометражные и короткометражные фильмы, выпущенные киностудией «Грузия-фильм» в минувшем году. Автор пишет, что они привлекают внимание как тематическим и жанровым многообразием, так и художественными достоинствами разного уровня.

Автор указывает и на просчеты в творческой деятельности грузинских кинематографистов в 1974 году. Тенденция углубленного психологизма и аналитичности, бесспорно существующая в грузинском кино, требует дальнейшего, более интенсивного развития. Большого внимания требует городская тема, сравнительно бедно представленная в кинопродукции прошлого года. (стр. 55).

## Кора Церетели.

## НЕОТЛОЖНОЕ ДЕЛО

Острые проблемы грузинского мультипликационного фильма подняты в статье киноведа Коры Церетели.

Производство грузинских мультфильмов имеет серьезные традиции, но в настоящее время этой области киноискусства уделяется непропорционально мало внимания. Автор отмечает тематическое однообразие и узость созданных в 70-х годах мультфильмов, в которых не нашло отражения школьная жизнь, детские сады и площадки, наука и техника. Участилась экранизация сказок.

Необходимо создать все условия для развертывания смелых творческих поисков, меры к радикальному обновлению должно принять творческое объединение мультипликаторов. (стр. 67).

## Анатолий Балабуев.

## СИМОН КИЛАДЗЕ

Статья посвящена творчеству фотожурналиста Симона Киладзе. Его работы отличаются остротой и точностью художественного осмысления, психологической глубиной, непосредственностью и актуальностью. Благодаря этим качествам произведения С. Киладзе пользуются заслуженным признанием на республиканских, всесоюзных и международных выставках, неоднократно были отме-

чены почетными медалями, дипломами и премиями. (стр. 71).

## Леван Брегадзе.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЖУРНАЛИСТ  
И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР

В конце прошлого столетия в Тбилиси на французском языке издавался журнал «Ле Кауказ иллюстре». Редактор журнала — французский журналист Ж. Мурье знакомил своих соотечественников с искусством, культурой, театром и литературой Грузии, с ее историей. Интерес представляют встречающиеся на страницах журнала статьи о постановках грузинских театров, о деятелях грузинской сцены — Васо Абашидзе, Мако Сафаровой, Ладо Мехкишвили, Котэ Мехки, Элисабед Черкезишвили и Тасо Абашидзе. (стр. 74).

## Гиви Джаошвили.

СОФРОМ МГАЛОБЛИШВИЛИ —  
АКТЕР

Известный грузинский писатель-народник с большим успехом выступал на грузинской сцене в роли простого крестьянина. В этом своем амплуа, как пишет автор, Софром Мгалоблишвили не имел равных, и вообще, был весьма талантливым актером. (стр. 76).

## Кети Мачабели.

ПОРТРЕТ МАРКА АВРЕЛИЯ ИЗ  
БАГИНЕТИ

В статье рассматривается один из интереснейших памятников позднеантичной металлопластики — рельефный портрет римского императора Марка Аврелия (121-180 гг.) в медальоне серебряной чашы, обнаруженной в багинетской гробнице. Автор не только точно идентифицирует этот портрет, но по целому ряду иконографических признаков уточняет его хронологические рамки (период между созданием конного мону-мента этого императора в Риме — 164-166 гг. и возведением триумфальной арки в честь его побед — 176 гг.).

Портрет Марка Аврелия из Багинети является ценным вкладом в римское портретное искусство. (стр. 80).

