

საქართველო სულაჟნაჟი

1974.10

საჭროთა სელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი

10/1974

შინაარსი

ბაღუდბაეული ამოცანები	2
ნოდარ რუხაძე — ბრადიცი და ნოვობორობა	6
თამაზ ჭილაძე — ალექსანდრე ქაზბეგი	14
ნათია ამირჯიბი — ალექსანდრე ქაზბეგი და ქართული კინო	18
ანატოლი როზანოვი — ანდრონიკ ბაქრაძის საფორტავიანო კონფერანცი	24
გიორგი ჩიგოჯიძე — პრეიტაქტურის არსის გადებისათვის	32
საინტერესო გამოცენა	39
ნატო შიოსწრაფიშვილი — კონცერტები და კრებსა	40
კეტი შაჩაბელი — ალექსი კაპანაძე	43
თამაზ ხანიჭიძე — სანდრო ბოტინჩაილი	48
დილალოძე (თ. მელუიენოვი-ტუცესოვი)	56
არამ სააკიანი — ქართული გეოგრაფია საზოგადოების უხეიღუღიანი კატ- რის აღმზინება	56
ლილია თაბუკაშვილი — გულდა კალაძე	70
გ. მ. — ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია	76
იასუნარი კავაბაძე — იასონის შოგინების შოგილი	80
ოლღა თაბუკაშვილი — ქუსიკა — ფილმის უსრობრივი კომპონენტი	89
ელდარ გიორგაძე — „ალბანები“ „ფანასა“	92
დისკუსია „თეატრი და მყურებელი“ საუბარი ფოთის მ. გუნის სახე- ლობის სახელმწიფო თეატრის თანამშრომლებთან და ქალაქის ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან	94
ჯაკე ვასაძე — მოცინებები და ფიქრები	106
ქრეონიკა	113

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ფორმოგება**

მთავარი რედაქტორი —
თამაზ ჭილაძე

სარედაქციო კოლეგია:
პაპი ზაქარია,
მანანა ბერიძე,
გივი გოჯგაძე,
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ნოდარ ბაგუნი,
ვანო კიკნაძე,
ნოდარ გგალობლივილი,
ჯურაბ ნიჟარაძე,
ნათელა ურუხაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანდრო წულუკიძე,
ნიკო ბანავაძე.

ნომერში დაბეჭდილია მ. ბაბოვიას და პ. შევჩენკოს ფოტოები და
ფოტორეპროდუქციები.



გ ა ლ ა უ ლ ე ბ ე ლ ი ა მ ო ც ა ნ ე ბ ი

დიდი ეკონომიური და სულიერი აღმაშენების ინტერესებით ცხოვრობს დღეს ჩვენი რესპუბლიკა.

საქართველოს მშრომელების ნიჭი და უნარი, ცოდნა და გამოცდილება ერთ მიზანს ემსახურება—რაც შეიძლება უკეთ წარმართოს მუშაობა რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის მიერ აღებული კურსით, რაც შეიძლება მალე გამოისწორდეს ნაკლოვანებანი, ვიხიომთ ახალი გამოაჯგუბანი.

ამ გამოაჯგუბების საწინდარია ისეთი პარტიული დოკუმენტების სწორი გაგება, ვაზრება და, რაც მთავარია, შესრულება, როგორცაა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილება პარტიის ობილისის საქალაქო კომიტეტის მუშაობის შესახებ, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის უკანასკნელი პერიოდის პლენუმებისა და აქტივის კრებების გადაწყვეტილებანი, განსაკუთრებით კი წლევიანდელი მაისის პლენუმისა, რომელმაც რესპუბლიკის ეკონომიკისა და კულტურის განვითარების არნახული პერსპექტივები დასახა და წარმოაჩინა.

ჩვენი რესპუბლიკის შემდგომ განვითარებაზე პარტიის ჭეშმარიტად ლენინური ზრუნვის ნათელმა გამოხატულებამ—სკკპ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს 1974 წლის 11 იანვრის ისტორიულმა დადგენილებამ „საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ განსაკუთრებულ ენთუზიაზმით განაწყო ქართველი ხალხი და ერთსულოვნად დარაზმა საპატიო ამოცანების წარმატებით გადასაჭრელად.

მიმდინარე წელი რესპუბლიკის მშრომელების ამ დარაზმულობისა და მხალყოფნის, მე-9 ხუთწლედის დაჯავებათა და ვალდებულებათა შესრულებისათვის მათ მიერ გაწეული მუშაობის ანალიზის წელია, რადგან საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა 1974 წელი მიღებულ დადგენილებათა შესრულების შემოწმების წელიწადად დასახა.

სწორედ მას უნდა მიუძღვნას საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მორიგი (მე-14) პლენუმი. ამ პლენუმზე ანგარიშით წარსდგება ფაქტურად მთელი რესპუბლიკა, ვინაიდან უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში მიღებული პარტიული დადგენილებანი მოიცავენ საქართველოს სახალხო მეურნეობისა და კულტურის თითქმის ყველა დარგსა და უბანს.

ეს იქნება საქართველოს მუშათა კლასის და კომუნურ გლეხობის, ინტელიგენციის, საწარმოთა და სასოფლო-სამეურნეო, სამეცნიერო და შემოქმედებითი კოლექტივების საქმიანობის ანგარიში, ყველა მიღწევისა და ხარვეზის ჩვენებით, რეზერვების სრული გამოვლინებით, პერსპექტივის კიდევ ერთხელ და უკეთესად დასახვით.



უკანასკნელ პერიოდში საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის მიერამო-
 ლებულ დადგენილებათა შორის რამდენიმე საგანგებოდ მიმართულია შემოქ-
 მედებითი კავშირების, ორგანიზაციების და კოლექტივების მუშაობის უკეთ
 წარმართვისკენ. ამ პარტიულ დოკუმენტებში შეჯამებულია საქართველოს
 კულტურის მუშაკთა, ლიტერატურის და ხელოვნების წარმომადგენელთა
 შრომა და ვარჯი პარტიის მიზანდასახულებათა შესახებრულებლად, ხალხისა-
 თვის და ხალხზე მალაოდუერი, მალაბროფესიული მხატვრული ნაწარმოე-
 ბების შესაქმნელად, მშრომელთა ფართო მასების მორალურ-ესთეტიკური
 დონის ასამიღებლად.

კერძოდ, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გასულ
 წლის 27 ნოემბრის დადგენილება „რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების
 რეპერტუარის შესახებ“ ანალიზებს რესპუბლიკის სცენის მუშაკთა, დრამა-
 ტურთა, კომპოზიტორთა, კულტურის სამინისტროს შესაბამის განყოფილე-
 შთა მუშაობის უკანასკნელი რამდენიმე წლის მანძილზე, აღნიშნავს დადე-
 ბით მომენტებს მათს საქმიანობაში, ამასთანავე მკაცრად მიუთითებს ნაკლო-
 ვანებებზე და სახავს მათი დაძლევის გზებსა და საშუალებებს.

დადგენილების მიღებიდან თითქმის ერთი წელი გვიდა, ჩაიარა ერთმა თე-
 ატრალურმა სეზონმა.

რა გავიდა ამ წნის განმავლობაში, რა მიღწევები შეეინარჩუნეთ და გან-
 ვითვალისწინებთ, ვამრავლეთ, რა ნაკლი ვერ გამოვასწორეთ? რა შეუძლია უპა-
 ტაკონ დღეს პარტიის პლენუმს საქართველოს თეატრალური ხელოვნების
 მოღვაწეებმა და ამ ორგანიზაციებმა, რომლებიც მოწოდებულნი არიან რეს-
 პუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებას გაუძღვეან და უხელმძღვანელონ?

პირველ რიგში, დადგენილების თანახმად, საქართველოს ყველა სახელმწი-
 ფო თეატრმა რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსა და პარტიის შესაბამის
 —სიოლი, საქალაქო და რაიონულ კომიტეტებთან ერთად გადასინჯა თავისი
 რეპერტუარი, მკაცრად იმჯედა თითოეული სპექტაკლის თაობაზე, მის ღირ-
 სება-ნაკლოვანებაზე და სკამარისი რაოდენობის იდურად და მხა-
 ტერულად უსუსური პიესა თუ სპექტაკლი ამოიღო რეპერტუარიდან, შეძლე-
 მისდაგარდა შეეცადა მთ ნაცვლად სხვა, მაღალი დონის ნაწარმოები შე-
 ეტნა, თადარიგი დაიჭირა მომავალი თეატრალური სეზონის და პერსპექტი-
 ვული რეპერტუარის შესაქმნელად (ამ უკანასკნელს საერთოდ ადრე არც ად-
 ვენდნენ და არც ამტკიცებდნენ სამინისტროს კოლეგიაზე).

თეატრებმა კრიტიკულად გადახედეს თავიანთი საზოგადოებრივ საბჭოების შე-
 მადგენლობასაც. პასიური და არაკომპეტენტური წევრები ბევრგან საქმის-
 მცოდნე და აქტიურმა წევრებმა შეცვალეს.

საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების
 ერთობლივი შეცადინებით წარმატებით ჩატარდა რესპუბლიკური კონკურ-
 სი საუკეთესო თანამედროვე პიესაზე. კონკურსი, რომლის თემა შეცნებდა
 ხუთწლდის გმირი, ხელსვაიანი აღმოჩნდა. რამდენიმე გამარჯვებული პიე-
 სა უკვე შეტანილია თეატრების მიმდინარე სარეპერტუარო ვეგუმებში. ამ პი-
 ესებში ასახულია ჩვენი სინამდვილის აქტუალური მოვლენები: მეცნრე ხუთ-
 წლდის მშენებლობები და მათ ფონზე კომუნისტური საზოგადოების აღმო-
 ანის ფორმირება; პიროვნების ზნეობრივი პასუხისმგებლობა და დანაშაულის
 მისჯების ძიება და ვარკვევა; პარტიული ხელმძღვანელის სახე, მისი მორა-
 ლი, ობიექტურობის გამოცდა მძიმე სიტუაციაში; მანკიერების მხოლება,
 პროტექციონიზმის დაძლევა; რწმენის ძალით დაბრკოლებების გაღალავა
 და მიზნის განხორციელება.

მიმდინარე წელს სამინისტრომ გამოაცხადა კონკურსი საუკეთესო საბავ-
 შო პიესაზე. (შედგები შეჯამდება 1975 წლის იანვარს), მიიღო დადგენილე-
 ბა საქართველოს თეატრებში ორ წელიწადში ერთხელ საბჭოთა ხალხთა
 დრამატურგის მუდმივმოქმედი რესპუბლიკური ფესტივალის ჩატარების შე-
 სახებ. დიდ სამართლო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 30 წლისთავთან
 დაკავშირებით შეადგინა სარეკომენდაციო პიესების სია და დაუგზავნა რეს-
 პუბლიკის სახელმწიფო თეატრებს. ამასთანავე რამდენიმე ცნობილ ავტორს

გაუფორმა სელსეკრულუბა სამხედრო-პატრიოტულ თემაზე პიესების მწეალად.

საქართველოს თეატრები აქტიურად ჩაებნენ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დრამატურგიის საკავშირო ფესტივალში, რომლის შედეგები მომავალი წლის ოქტომბერში შეჯამდება, და თავიანთ რეპერტუარში შეიტანეს სათანადო პიესები.

ბევრი რამ გამოსწორდა, უწინდელზე უკეთ გაკეთდა, მაგრამ გასაუმჯობესებელი და გასაკეთებელი კიდევ ბევრია.

მიუხედავად ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებისა და კულტურის სამინისტროს მითითებისა, 1974-75 წლების სეზონის რეპერტუარი ყველა თეატრმა ვერ წარმოადგინა სრული სახით, ზოგიერთს კი იგი საერთოდ ჯერაც არ შეუდგენია; რაც შეეება პერსპექტიულ რეპერტუარს, იგი მხოლოდ რამდენიმე თეატრს გააჩნია; არცერთ თეატრს არ წარმოუდგენია მიმდინარე სეზონის მოქმედი რეპერტუარი.

შარშან სამინისტრომ ორჯერ იმსჯელა კოლეგიაზე ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის რეპერტუარის შესახებ და დაამტკიცა იგი 1975 წლის იანვრამდე. როგორც ჩანს, ამ თეატრის სეზონის II ნახევრის რეპერტუარი ახლო მომავალში საგანგებო და სერიოზული მსჯელობის საგანი ვაბდება, რადგან ფალიაშვილის სახელობის თეატრის გასული სეზონი, მიუხედავად საბალეტო რეპერტუარისა და დადგმებში გარკვეული პროგრესისა, მნიშვნელოვანი ხარვეზებით აღინშნებოდა.

თეატრები ვერ განიკურნენ ზოგიერთი ძველი „სენსიზან“; ისევ შეაქვთ მიმდინარე სეზონის რეპერტუარში წარსული სეზონებისათვის სამინისტროს კოლეგიაზე დამტკიცებული (წლიდან წლამდე) განუზოროციელადგული პიესები (მოხარად მაყურებელთა ქართული თეატრი, ქუთაისის ლ. მესხინაშვილის, ბათუმის ო. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრები); კვლავ ვერ ელევან იღვრებოდა მხატვრული თვისის თეატრისათვის აშკარად უმწიფარ პიესებს; ისევ სათანადოდ ვერ აფასებენ ისტორიულ-რეველუციური თემატიკის, რუსული კლასიკური, მოძმე რესპუბლიკების ხალხთა და ბურჟუაზიული სამყაროს მამხილებელი დასავლეთის თანამედროვე პროგრესული დრამატურგიის მნიშვნელობას.

ჩვენმა სახელმწიფო თეატრებმა ჯერ კიდევ ვერ გადაწყვიტეს საბავშვო სპექტაკლების დადგმის პრობლემა. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ რესპუბლიკის ორი მოხარად მაყურებელთა და თოჯინების სამი თეატრი, რომელთაგან თვის თბილისშია და ერთი, თოჯინებისა, ქუთაისში, ამ ორი ქალაქის ბავშვების მოთხოვნილებასაც კი ვერ აკმაყოფილებს, სახელმწიფო თეატრების პოზიცია ამ საქმეში ყოვლად გაუმართლებლად უნდა მივიჩნიოთ.

დღემდე ძალაშია საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შენიშვნაც, რომ: „რეპერტუარში შეტანილი პიესები ჟანრობრივად ერთფეროვნად გამოიყურებიან“, რომ „რეპერტუარის ფორმირებაში სუსტია შემოქმედებითი კავშირების—მწერალთა და კომპოზიტორთა და რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოების, მათი სათანადო გავყოფილებების და სექციების როლი“, რომ „ყველა სახელმწიფო თეატრში, მათ შორის აკადემიურებშიც, დაბალია მრავალი დადგმის მხატვრული დონე. თითქმის არ ხდება რიგითი სპექტაკლების ხარისხის შემოწმება. პრემიერების შემდეგ მათი დონე მნიშვნელოვნად უარესდება“. საქართველოს თეატრებმა ფაქტიურად მხარი ვერ დაუჭირეს სახელმწიფო აკადემიური დიდი თეატრის თაოსნობას: „ყოველი სპექტაკლი—პრემიერების დონეზე“.

ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება მიუთითებს სხვა გარემოებაზე დაც, რომლებიც ხელს უშლის თეატრების სწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის წარმართვას: იმაზე, რომ თეატრები არაა დაკომპლექტებული მაღალი კვალიფიკაციის რეჟისორებითა და მსახიობებით. (ოპერის თეატრში გუნდის მომღერლების და ორკესტრის მუსიკოსების ნაკლებობა შეუძლებლად ხდის ზოგიერთი ოპერის დადგმის განხორციელებას). საქართველოს ზოგიერთ სახელმწიფო თეატრში მთავარი და დამდგმელი რეჟისორის დანიშვნა ვადამდურად პრობლემად იქცა.



ვერ მოგვარდა თეატრებში ცალკეულ დადგმებზე სხვა რესპუბლიკების მხინელ რეჟისორთა მოწვევის საქმე და რესპუბლიკის შიგნით—თბილისის ცნობილი მსახიობების გამოსვლა ადგილობრივი დაქვემდებარების თეატრების სპექტაკლებში. ჯერჯერობით მხოლოდ მოზარდ მსახიობთა რუსულმა თეატრმა მოიწვია რიგული რეჟისორი ი. შაპირო, რომელიც სპექტაკლს დგამს ა. გიდიარის „ბუმბარაშის“ მიხედვით და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა—„სოვრემენკის“ მთავარი რეჟისორი ვ. ვოლნკი მ. შატროვის პიესის „ჩეალინდელი ამიღის“ დახადგმულად. ჯერაც უყურადღებოდა და დღევანდელი მსახიობების ორგანიზაციის პრობლემა. კვლავ ადგილი აქვს სპექტაკლების გასინჯვა-ჩაბარების დადგენილი წესების დარღვევას, რაც ზოგჯერ გაუთვალისწინებელ გართულებებს იწვევს. კერძოდ, ამან განაპირობა „ყვარ-ყვარეს“ პრემიების გაჭიანურება რუსთაველის სახელობის თეატრში; სპექტაკლების ფართო რეცენზირებას არა მარტო პრესის, რადიოსა და ტელემაშუალეობით, არამედ საჯარო განხილვებზე, თეატრის კოლექტივის და მშრომელთა შეხვედრებზე, მსახიობებელთა კონფერენციებზე სისტემატური ხასიათით ვერ მიეცა, მიუტკეპებელ პასიურობას იხიენ თეატრმცოდნეები ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესის მიმართ.

სახელმწიფო თეატრების რეპერტუარის შესახებ დადგენილებების მიღებას წინ უსწრებდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გამართული ფართო ხასიათის რესპუბლიკური თათბირი, რომელმაც განიხილა წინა თეატრალური სეზონის შედეგები და ახლის ამოცანები, დასახა საქართველოს სახელმწიფო თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების გზები.

1973 წლის 27 ნოემბრის საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში ნათქვამია, რომ „სახელმწიფო თეატრები ვარკვეული ასპექტით ვერ აცდნენ იმ არაჯანსაღი მივლენების გავლენას, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა თავის დროზე რესპუბლიკაში“, რომ „თეატრები ერთგვარად აღარ წარმოადგენენ ტრიბუნას, მშრომელთა იდეურ-მხატვრული აღზრდის ცენტრს.

საქართველოს თეატრებმა უნდა დაიბრუნონ დაკარგული პოზიციები. ისე უნდა გაშალონ შემოქმედებითი, ორგანიზაციული, აღმზრდელითა მუშაობა, რომ სრულად გადაჭრან ხელოვნების, კერძოდ თეატრის მუშაკების წინაშე პარტიის 24-ე ყრილობის მიერ დასახული ამოცანები.

თეატრებმა უნდა შექმნან და განახორციელონ რეპერტუარი, რომელიც მაქსიმალურად შეუწყობს ხელს საბჭოთა ადამიანის მსოფლმხედველობის, მისი ზნეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბებას, სულიერი კულტურის გამდიდრებას.

იდეური, მატალ მხატვრულ დინეზე დაწერილი პიესები, მწკავე მორალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემებით, რომლებიც ასახავენ საბჭოთა ადამიანების — მუშების, გლეხების, ინტელიგენციის სისხლსაყვე ცხოვრებას, სოციალისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობის ჰუმანურ არსს, რესპუბლიკის დღევანდელ სახეს, შრომის ვებრებს, კავიტალისტური სამყაროს მგლურ განონებს, ამ სამყაროს უპერსპექტივობას, განწირულებას და მასთან აქტიური შერკინების აუცილებლობას—ასეთი პიესები და მათი მიხედვით შექმნილი მატალბრიფიციული სპექტაკლები სჭირდება დღეს რესპუბლიკის მშრომელებს. ესაა დღეს საქართველოს თეატრების უპირველესი ამოცანა.



**გერმანიის დემოკრატიული
რესპუბლიკის შიშხის
25 წლისთავი**

**ტრალიცია და
ნოვატორგია**

თეატრი და კინო

ნოდარ რუხაძე

არსებობს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მხატვრისა და კარიკატურისტის ჰერბერტ ზანდბერგის ერთი მტად საკულისსმო მგობრული შარტი — ნახატი, რომელზედაც ბერტოლტ ბრეჰტი გამოსახული. ბრეჰტს ხელში წიგნი უჭირავს, პირში აკვამლეული სივარა აქვს გაჩირბილი და საკამოდ რთულ მექანიკურ დანადგართანაა მიმჯდარი. იგი ამ რთულ მექანიკურ დანადგარს დინჯავს ანუ მანქანას. ეს დანადგარი იმდენად რთულია, რომ მანქანის ნაწილი მიწის ქვეშ, სარდაფშია ჩატანილი, ნაწილი კი დედამიწის ზედაპირზეა განლაგებული. გოთური სტილის მინიბის სახურავზე, რომლის ქვეშაც დანადგარია მოქცეული, აღმართულია მსოფლიოში სახელმწიფეული თეატრის, ბერტოლტ ბრეჰტის თეატრის ცნობილი ემბლემა — „ბერლინერ ანსამბლი“. მხატვრის მიერ მიწის ზედაპირზე გამოხატული შენობა თავისივე ემბლემათ, სწორედ ბრეჰტის თეატრის შენობის ასლია, რომელიც ბერლინში „ამ შიფაუერდამზე“ მდებარეობს, ხოლო მექანიკურ დანადგართან საქმიანად მემკვიდრეობრი ბრეჰტი, სიმბოლურად უკვე მიგვანიშნებს, რომ უკვე თეატრის სული და გული, მისი მამობრავებული ძალა.

ჩვენ აქ შემთხვევით როდი გავისხენეთ ზანდბერგის ასეთი „რთული“ მეგობრული შარტი. „ბერლინერ ანსამბლი“ გდრ-ის ღირსშესანიშნაობათა შორის ერთ-ერთი პირველია. იგი ეროვნული სიამაყეა, წმიდათა წმიდა ადგილია. მიუხედავად იმისა, რომ ბერტოლტ ბრეჰტი უკვე თვრამეტი წელია რაც გარდაიცვალა, მისი სახელი თეატრთან ერთად ცოცხლობს, გნებათ „ბერლინერ ანსამბლი“ თქვით, გნებათ „ბრეჰტის თეატრი“. ეს ორი სახელი უკვდავად ერთმანეთთან შერწყმული; აქ ერთი რეჟისორი არსებობდა და დღესაც იგი განაგებს იქაურობას — ბერტოლტ ბრეჰტი. აქ მხოლოდ ბრეჰტის პრინციპები მოქმედებენ.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ გდრ-ის შექმნის 25 წლისთავთან დაკავშირებით დაწერილი მიმოხილვა, რომელშიც გვსურს მოკლედ შევეხოთ გდრ-ის თეატრსა და კინოს, „ბერლინერ ანსამბლით“ დაიწყო, რადგან, როგორც ბერტოლტ ბრეჰტის პიროვნებამ, ასევე მისმა თეატრმა უზომოდ დიდი გავლენა იქონია გდრ-ში, უკანასკნელი, ომისშემდგომი პერიოდის კულტურაზე საერთოდ და კერძოდ, ხელოვნების ცალკეულ ჟანრებზე.

XX საუკუნის 20-30-იან წლებში მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრებში გააფთრებული ბრძოლა მიმდინარეობდა სხვადასხვა სკოლებს შორის. ასეთივე სურათი იყო გერმანიის თეატრებში, აქ ერთმანეთს უპირისპირდებოდა სხვადასხვა სკოლის რამდენიმე რეჟისორი, რომლებიც მთელი ენერჯის დაძაბვით გამოსახვის ახალ ფორმებს ეძიებდნენ. სხვადასხვა მიმართულების იყო ერნსტ ტოლერისა და ბერტოლტ ბრეჰტის, გეორგ კაიზერისა და ერნსტ ბარლახის, მაქს რაინჰარდტისა და იურგენ ფელინგის, ერიკ ენგელისა და ერკინ პისკატორის და სხვ. დრამები და თეატრალური დადგმები. გერმანიაში შიშხალი სხვადასხვა სკოლის არსებობამ, თეატრალური ცხოვრებაც ძალიან საინტერესო და მიმოწოდელი გახდა, მაგრამ ძიებებით აღსავსე გზაზე შემაფერხებელი ძალა გამოჩნდა ფაშისზმის სახით.

ფაშისტური დიქტატურის გაბატონებამ გერმანიაში, როგორც ჩვეულებრივი ცხოვრება, ასევე კულტურული ცხოვრებაც სულ სხვა გზით წარმართა; განსაკუთრებით ეს დაეკცო ხელოვნების დარგებს და კერძოდ, თეატრს. ფაშისტების ხელისუფლების სათავეში მოსვლისთანავე, თაჟმის, ერთი ხელის დაკრთი გაწყდა კავშირი კლასიკურ მემკვიდრეობასა და თანამედროვეობის შორის. ყველაფერი გებულის პროპაგანდის სამსახურში ჩადგა. ბევრმა თეატრალმა, დრამატურებმა თუ რეჟისორმა მიატოვა გერმანია და ემიგრაციაში წავიდა. ერთ-ორი დრამატურგი თუდა დარჩა ფაშისტურ გერმანიაში და ისინიც ჩრდილოში დგომას არჩევდნენ. ემიგრაციაში წავიდნენ ბერტოლტ ბრეჰტი, ფრიდრიკ ვოლფი, გეორგ კაიზერი და სხვ. თორმეტი წლის მანძილზე, საკუთარი ფავორიტების გარდა, ფაშისტები თეატრში არავის ვარებდნენ. ნაცისტმა დრამატურგებმა დაიპყრეს თეატრი: ჰანს რიო-ბერგის, ფელიკს ლიუტცკენდორფის, ემერჰარდ ვოლფგანგ მილიერის, ვოლკემ უტერმანის „თანამედროვეობაზე“ შექმნილი, ზეიმპერიალისტურმა, უნიჭო და უბადრუკმა პიესებმა უკან დასწეს გერმანული თეატრი. თორმეტი წელი იბატონეს ფაშისტებმა და ეს წლები საკმარისი აღმოჩნდა



იმისათვის, რომ კავშირი გაწვევრილიყო ძველი და უახლესი დროის თეატრალურ ტრადიციებთან. ომის შემდეგ საჭირო იყო არა მხოლოდ ამ ტრადიციების აღდგენა, არამედ აუცილებელი იყო ახალი სპექტრების ამგნებმა, ფაქტურად ყველაფრის თავიდან დაწყება.

ყველასთვის საინტერესო იქნება, რას წერდა 1948 წელს ცნობილი გერმანელი თეატრმცოდნე ჰერბერტ იერინგი, რომლის თაობაზე მხოდა ყველაფერს და რომელიც მთელი პასუხისმგებლობით ვერძობდა ომის შემდგომ გერმანიაში შექმნილი ახალი პერიოდის სირთულეს: „მრავალი ათწლეული მანძილზე თეატრი მის მიერ შექმნილ ფაქტურებათა სარჯულზე ცხოვრობდა, მხოლოდ უკანასკნელი თორმეტი წლის მანძილზე გამოცალგეს მას დედამისი და შინაარსი წაართვეს. ამ დროს მდგომარეობა და თავისებურებანი ახალი შინაარსის შესაქმნელად დასვალბებას არ იძლეოდა, რადგან პრინციპულ პოზიციებზე საფუძვლის ყველა ცემა, განსაზღვრულ თვალსაზრისზე დადგომა, ჩახშობილი იქნა. თავდაპირველად საჭირო გახდა გადაგვეტანა ჩვენს ისტორიაში ყველაზე უფრო ჯოჯოხეთური კატაკსტროფა, ვარდნის ყველაზე დაბლა წერტილზე უნდა დავერთიკავით, სრულ სიკატროლეში უნდა ჩავფლულიყავით, რათა ახალი შინაარსისკენ მისწრაფება გაგვეზოციელებინა. მაგრამ ეს ახალი შინაარსი, ვიდრე იგი დარამატურული ფორმით შეიძისება, კონსტატაციას, გამომომხასველებობას, აღწერილობას, მოთხრობას თხოულობს. იგი თავის ჰომეროსს თხოულობს, ვიდრე იგი შესძლებს თავისი სოფოკლე იპოვნოს“.

როგორც ვხედავთ, ომის შემდგომ თეატრს გერმანიაში მრავალი პირველხარისხოვანი სიძნელის დაძლევა მოუხდა. ასაშენებელი იყო არა მხოლოდ შენობა, ასაშენებელი იყო ახალი პოლიტიკური, ეთიკური, მორალური, ესთეტიკური კატეგორიები. ყველაფერს ახალი სახელი უნდა დარქმეოდა.

ახალი კადრების მომზადების საქმეში დიდი როლი ითამაშა ამ დროს გერმანიაში ჩამოყალიბებულმა სამსახიობო სტუდიებმა და საკლემბმა.

ბრეჰტის თეატრის ძალა სწორედ ის იყო, რომ მან ემიგრაციის წლებშიც განაგრძო სიცოცხლე, ცხადია, არა „ბერლინერ ანსამბლის“ სახით, მაგრამ ბრეჰტის უცხო მხარეშიც დაულტავად ესწრაფოდა, რათა ყოველ შესაფერის მომენტში თავისი ჩინაფიქრ განეზოციელებინა.

ბრეჰტი თხოუმეტა წელწლიად იმყოფებოდა ემიგრაციაში და ამ ხნის მანძილზე, დანიაში იყო თუ აშშ-ში, თორიულად თუ პრაქტიკულად დაულტავად იბრძობდა ევროპული ფაშისმის წინააღმდეგ, ხოლო როცა მას საშუალება მიეცა სამშობლოში დაბრუნებულიყო და თეატრისთვის შენობაც ემოხდა, დაიწყო მისი დიდი შემოქმედებითი მუშაობა, რაც, სამწუხაროდ, დიდხანს არ გაგრძელბულა, მაგრამ, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, „ბერლინერ ანსამბლი“ ბრეჰტის გარეშე ბრეჰტის თეატრია, საოცრად სიცოცხლისუნარიანი და მომავალიძებელი.

მაგრამ ერთხელ კიდევ მოვიშველით ჰერბერტ იერინგი, რომელიც თვალნათლივ აგვიწერს გერმანიაში ომის შემდეგ შექმნილ სიტუაციას; თეატრმცოდნის მიერ 1948 წელს მოცემული ისტორიული ასპექტი ფრიად საინტერესოა და გაანალიზისწინებელი: „ჩვენს თეატრალურ დარბაზებში შესაძლებელია ერთმანეთის გვერდით ისხდნენ თვარმეტა წლის გოგონა, რომლისთვისაც არ არსებობს 1890-1933 წლების

ლიტერატურა, ოცდაათი წლის მასწავლებელი, რომელსაც ჯერ კიდევ ასსოგს ჭაბუკობის დროინდელი რადიკალური სპექტაკლები, შემდეგ კი იგი თავისი თეატრალური განათლებით უსწარულს ვსყვრზე ამოჩნდა. (ამ თაობამ, რომელსაც წარსულზე ძუნწი წარმოდგენა აქვს, დიდი დანაკლები განიცადა). მათ გვერდით ზის ორმოცდაათი წლის ადამიანი, რომელსაც 1933 წლის ყველა მოვლენა ასსოგს, მაგრამ იმ დროიდან მოყოლებული ფაშისვიტირებულ ცოდნის ნამცეცებით იკვებებოდა, ხოლო მათ გვერდით ზის სამშობლოში დაბრუნებული ემიგრანტა, რომელმაც მთელი სახელგანთვლილი ლიტერატურა იცის, მაგრამ არა გატეხილი გერმანული კატეგორიობას, რომელსაც იმ მიმზე დღემდე მისმართავდნენ, მცდელობას, რათა შეენარჩუნებინათ თუნდაც ლიტერატურული ტრადიციის ნარჩენები და მსატერული თეატრის ათინათი“.

გდრ-ის შექმნის მეორე წლის თავზე ეკრანებზე გამოვიდა ჰაინრიხ მანის რომანის „ქვეშევრდომი“-ის მიხედვით ვოლფგანგ შტაუდეს მიერ (1951 წ.) გადაღებული ამავე სახელწოდების ფილმი...

ჰ. მანმა (1871-1950 წწ.) რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. სიცოცხლის უკანასკნელი ჩვიდმეტი წელი ემიგრაციაში გაატარა და უცხოობაში გარდაიცვალა. მან დიდძალი და ძვირფასი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დასტოვა, მაგრამ ახლა ჩვენ ზემოთ ხასსენები ერთი ომის მნიშვნელოვანი რომანი „ქვეშევრდომი“ გვანტერესებს, რომელიც ფილმს დაელო საუფუძლად.

ჰ. მანმა ეს რომანი პირველი მსოფლიო ომის წინა წლებში დასწერა 1911/14 წწ. (იგი ტრილოგიის „იპერია“ პირველი წიგნია).

ვოლფგანგ შტაუდეს ფილმში „ქვეშევრდომი“ სატირულად იყო ასახული ვოლფელმის ეპოქის გერმანიის სოციალური ყოფა და სამარცხვინო ბოშე იყო გაკრული ქვეშევრდომული და მონური სულისკვეთებით გაღვნილი გერმანული ბურჟუასის სახე. ჟიჟისრომა შესძლო მწარედ გამეზოახებინა გერმანიის თავისი წარსული და გერმანული საზღისათვის თვალნათლივ დაენახებინა მათი სავალლო შეცდომების სათავე. ფილმში მოაგარ როლებს ასრულებდნენ ვერნერ პეტერსი, გერტრუდე ბერგმანი, კარლა ბრაუნსიკა, პაულ ესერი, ედუარდ ვონ ბიტერშტაინი და სხვ.

„ქვეშევრდომი“ იყო გდრ-ის კინოსტუდია „დეფსა“ ერთერთი პირველი სერიოზული წარმომავალი და რაც მოაგარია, ეს იყო დიდი ვერტმანული მწერლის, ჰუმანისტის, ანტიმილიტარისტისა და ანტისემიტის ჰ. მანის რომანის ეკრანისაცია. ოცდასამი წელი გავიდა „ქვეშევრდომის“ გერანზე გამოსვლის დღიდან, მაგრამ როცა საჭირო გახდა მისი გახსენება, საოცრად ცოცხლად და თვალნათლივ აღდგა ფილმის ბეჭეტი ღირსსასსოვარი დეტალი და მსახიობების უნაკლ და უხადი თამაში.

მის შემდეგ გდრ-ის ცხოვრებაში მრავალი აქტუალური პრობლემა წამიბოდა, მაგრამ გერმანულმა ხალხმა რაც შეიძლება დროის მცირე მონაკვეთში სწრაფად გადაჭრა ეს პრობლემები. არ რთულ და საპატეო საქმეს მხარში ედგა გდრ-ის კინოხელოვანმა მთელი პლუდა, რომელმაც, თამამად შეიძლება ითქვას, სასახელოდ გაართვა თავი მის წინაშე მდგარ რთულ სოციალურ თუ პოლიტიკურ პრობლემებს. ხალხის შეგნებამი მომხდარი რთული სულიერი ძვრები ერთნა-

ირად პრობლემატური იყო ლიტერატურისათვის, კინოსთვის, ტელეფონის და რადიოსთვის.

აი რას წერდა ვერ კიდევ 1968 წ. გდრ-ის პრინტირთა საბჭოს თავმჯდომარის მთავარი, ცნობილი გერმანელი თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი ალექსანდრე აბეში: „ჩემი აზრით, დღევანდელი დიდის პრობლემები ყველაზე უკეთ გააზრებულია სატელევიზიო პიესებში: ბენიტო ვოგაცის „პლიერთა მოთინება“, პერმარდ ზევერის „მანიფესტის შთამომავალი“. უკანასკნელი დროის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ფილმებში კონრად ვოლფის „მე ცხრამეტას ვიყავი“ და ოტო გობტეს რომანის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „კრიგიო როგის დროში“, ამ ფილმებში ანტიფაშისტური ბრძოლის ტრადიციება ნაჩვენებია...“

ახალი თემების ძიებისა და ახალი პრობლემების გადაწყვეტის აუცილებლობას ყველა ხელოვანი გრძნობდა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა გდრ-ის ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორის, ხელოვნებათა აკადემიის წევრის კონრად ვოლფის აზრი, რომელიც მან ამ რამდენიმე წლის წინ ერთ ინტერვიუში გამოთქვა: — გდრ-ის ხელოვნებისა და ლიტერატურისათვის ამჟამად ახალი თემების, ახალი გადაწყვეტილებების ძიება და მათისათვის მხედველობაში მავს ადამიანის შეგნების მთელი კომპლექსის გამოსახვა. ჩვენთვის ძლიერ მნიშვნელოვანია, კერძოდ, ვაჩვენოთ, როგორ მოქმედებს ცალკეული ადამიანების ფსიქიკაზე ახალი ეკონომიური სისტემის განხორციელება...“

ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ კონრად ვოლფის თითქმის ყველა ფილმი პრობლემატურია, „ლისი“ იქნება თუ „პროფესორი მამოლიკი“, „გახლეჩილი ცა“ თუ „მე ცხრამეტას ვიყავი“, „გოია“ თუ „ვარსკვლავები“ და სხვ. მაგალითისთვის ავიღოთ კრისტა ვოლფის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რომანის „გახლეჩილი ცის“ მიხედვით კონრად ვოლფის მიერ გადაღებული ამავე სახელწოდების პრობლემატური ფილმი (სცენარის ავტორები: გერჰარდ ვოლფი, კრისტა ვოლფი, ვ. ბრიუკნერი, კურტ ბარტელი), რომელიც ეკრანებზე გამოვიდა 1964 წლის სექტემბერში. კრისტა ვოლფის რომანი კი 1963 წლის გამოქვეყნდა.

ახალგაზრდა წყვილის რიტასა და მანფრედის ამბავი, ეს არის თითქმის ყველა გერმანული ახალგაზრდის ცხოვრების გზა, რომელიც მათ გაიარეს თავიანთი არსებობის თხუთმეტეოცი წლის მანძილზე.

რიტასა და მანფრედის ირგვლივ სხვადასხვა სულიერი მისწრაფებების, სხვადასხვა მრწამსისა და სხვადასხვა ასაკის ადამიანები ტრიალებენ და, რასაკვირველია, თავისებურ გეულენას ახდენენ მათი მრწამსის ჩამოყალიბებაზე. რიტასა და მანფრედს, რომლებსაც თავდავიწყებით უყვართ ერთმანეთი და მათ ბედნიერ მომავალს თითქოს არაფერი ელოდება, ბევრი სიძინელის გადალახვა მოუხდებათ, მაგრამ ბოლოს ისინი ერთმანეთს მაინც დასცილდებიან — მანფრედი დასავლეთ გერმანიაში გარბის.

როგორც რომანის, ასევე ფილმის ყველა დეტალი მხატვრულად სწორადაა გააზრებული და გმირების ყველა საქციელი მოტივირებული, წარსულმა მაინც მომაკვლინებლად იმოქმედა რიტასა და მანფრედის ცხოვრებაზე, ამიტომაც ასე ხელშეწყობა ირი ახალგაზრდის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავი.

ახლა მსოფლიოს კინოთეატრების ეკრანებზე არჩვენებენ

კინოსტუდია „დეფა“-ს (დაარსდა 1946 წლის მაისში) მიერ გადაღებული ფილმის დიდი აღიარება ჰქონდა მომდევნო წლებში გდრ-ის რეჟისორების უმეტეს დუდოვის, კურტ მეტცხენის, ვოლფგანგ შტაუფის, ერიკ ენგელის და სხვ. ნაწარმოებებმა. შედარებით ძველი თაობის წარმომადგენლებს მალე მხარში ამოუდგნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებიც ამ დროის თვითონვე იყვნენ დიდი გარდატეხების მოქმედი გდრ-ის კინოხელოვნების ისტორიაში აღიარებულია, რომ მიუხედავად ფილმების სიმრავლისა, პრობლემატურობითა და მხატვრული სიძლიერით გამორჩეული ფილმები მაინც ცოტაა. მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა თემებზე შექმნილი კონრად ვოლფის შემოთ დასახელებული ფილმები, აგრეთვე ფრანკ ბაიერის „შოშველი მგლების ხროვაში“, გუნთერ რაიმის „ვიდრე ცოცხალი ვარ“, იოაჰიმ კუნერტის „ვერნერ პოლცის თავდასახალი“, „მკვდრები



ბერტოლტ ბრეტტი.

ახალგაზრდები რჩებიან“, გუნთერ რიუკერტის „საკუთესო წლები“ და სხვ.

კინოსტუდია „დეფა“-ს ისტორია, ეს არის ახალი სოციალისტური გერმანიის კინოს ისტორია, რომელიც დღესაც, გდრ-ის შექმნის 25 წლისთავზე, ახალი შემოქმედებითი წარმატებებისათვის იღვწის.

ახალმა სოციალურმა სინამდვილემ თეატრალური გამომსახველობის ახალი ფორმები მოითხოვა. ახლად უნდა წაით-

ხელიყო და დადგმულიყო ფაშისტების მიერ დამახინჯებულ კლასიკური მემკვიდრეობა და რაც მთავარია, შექმნილიყო ახალი იდეოლოგიის, სოციალისტური იდეოლოგიის შესაფერისი თეატრალური სანახაობანი, რომელიც გაგრძელება იქნებოდა გერმანული კლასიკური მემკვიდრეობისა და უახლესი დროის პროგრესულ-რეალისტური თეატრისა, რომელიც გერმანიიდან განდევნილი იყო.

აიტომ გდრ-ის ხელოვნება დანიშნულება პირველი დღეებიდანვე იყო და ახლაც არის, რომ აქტიურად ჩარეულიყვნენ ცხოვრებისეული პროცესების მნიშვნელოვან მოვლენებში, ცხადყოფდა ხელშეხებასა და ერეგებინათ, გაეანალიზებინათ წარსულის მწარე გაკვეთილები, აღმოეფხვრა ფაშისტური სულაცეფება, რომლითაც, სხვათა შორის, დაავადებული იყო აბაღაზრდობის, მოზარდი თაობის მეტი წილი და დაენერგათ ახალი სოციალისტური სინამდვილისათვის შესაფერისი სულიერი მისწრაფებები.

აქვე ისევე, როგორც ზვეით აღენიშნებო, ძალიან დიდი როლი ითამაშა გდრ-ის თეატრალმა, რომლებიც მრავალჯერა მიმონხევიდა იქნა იყველა ქალაქსა და მსხვილ სამრეწველო ცენტრში. ბერლინის დრამატულ თეატრებსა და საივირო თეატრებს ტოლს როდი უღებენ ლიეკვილასა და დრემდენის, ერფურტისა და ვაიმარის და სხვა ქალაქების თეატრები.

მაგრამ ჩვენ მაინც ბერლინის თეატრებს შევეხებით მოკლედ და მათ შორის „ბერლინერ ანსამბლს“.

მაგრამ ვიდრე გდრ-ის თეატრალურ ცხოვრებას შევეხებოდეთ, მსურს შეიხსენებო პატარა მოვრება გავუზიარო, ჩემის აზრით, ძალიან ნიშანდობლივი გერმანიის თეატრალური ცხოვრებისათვის.

ამ რამდენიმე წლის წინ მთარგმნელების საერთაშორისო კონგრესი იყო მიმსწვიეს ბერლინში. სხვა ქალაქებს შორის პალმეიც მიმიხდა ყოფნა.

შობის დღესასწაულები იყო დაწყებული. შობა რელიგიური დღესასწაულია და ამიტომ აქვე მინდა ვთხარათ, რომ არავითარი ნიშანწყალი რელიგიური რიტუალისა იმ დღესასწაულს იქ არ ჰქონია.

პალეს ცენტრალური ქუჩები თეატრალური დეკორაციებით იყო მოვრებული. ერთხანს ვიფიქრე, რომ ეს ყველაფერი რომელიც მომავალი ფილმის გადასაღებად იყო აღმარებული, მაგრამ ქუჩებისა თუ ქუჩაბანდების გაყოფაზე ერთი-მეორის მიჯრთი ჩამწკრივებულმა დეკორაციებმა დაძაფრუნეს, აქ რაღაც სხვა ხდებოდა. ჩემ თანამგზავრს, იქაური გამომცემლობის მუშაკს, შევეკითხე: ეს რას ნიშნავს-მეოქი. ამ შეკითხვაზე თანამგზავრმა მითხრა: თუკი რამ კარგი ხალხური ზღაპარი, ლეგენდა, გადმოცემა ან ჩვენამდე მოღწეული თეატრალური სანახაობა ვიცოა, მათ მიხედვით კმნიშნ დეკორაციებს და პალეს მცხოვრებლები თავინთივე თანამოქალაქეების თვალწინ წარმოადგენენ ამ. თუ იმ სიუჟეტზე აგებულ წარმოდგენასო. ყველა წარმოდგენა, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, დიდაქტიურია და როგორც თითქმის ყველა ხალხურ ზღაპარსა და გადმოცემასა, კეთილბა და ბოროტის ჭიდილი კეთილის გამარჯვებით მთავრდება. შეძლებისდაგვარად შენარჩუნებულია ყველა ნიღბი თუ სხვა საკირო რეკვიზიტი, რომლებიც საუხეში ფერებითაა შეღებილი და შავი ტონი მხოლოდ კუდიანების, ალქაჯებისა და ავი სულების სცენების დროს თუ შეიძლება

და ისევ მალე ქრება, როგორც მათ შეტყფერი. პროფესიონალი რეჟისორისა და მსახიობის დაუხმარებლად, ვეღარ ვისაც როგორ შეუძლია, ისეთ მონაწილეობის მიღებას წარმოადგაში. ე. წ. თეატრალური თვითგანსწავლა, ძვალსა და რბილში გამგდარი ტრადიციის გერმანიიში და ასეთ დღესასწაულებზე დიდდეს და პატარასაც საშუალება აქვს თავისი თავი მისთვის სასურველ როლში გამოავლინოსო.

ავე ცოცხლდებთან თურმე ყოველ წლიწადას ხალხური ზღაპრებისა და თქმულებების, სათავადასავლად რომანების გმირები. ყველა „მსახიობი“ ისე სხნის ამ თუ იმ გმირის სახესა და ხულიერი საწყაროს, როგორც ბავშვიბიდან შინ მთავაგონეს, სკოლაში ასწავლეს.

ცხადია, ყველა დაგვეთანხმება, რომ ასეთი საყოველთაო თეატრალური ატმოსფერო კეთილისმყოფელ გავლენას ახდენს თვით პროფესიულ თეატრზეცაც.

როგორც ცნობილია, ბრეტკის თავიდანვე დიდ ყურადღებას უთმობდა და სარგებლობდა კიდევ საკულტო დრამის ძველი ფორმებით, ხალხური თეატრალური ტრადიციებით, ნიღბების თეატრის საშუალებებით. ისიც ეტობინა, რომ ეს უძველესი ბავიური ტრადიციები მთელს გერმანიისა გავრცელებული და ბრეტკის მიერ თეატრალურ სფეროში შესრულებული მისია აღმატება ერთი კაცის ძალასა და ღონეს, მაგრამ მას ისე გატაცებით უყვარდა თეატარი, რომ მაშინაც კი, როცა იგი ემიგრაციის წლებში შემოხვევდა შემოხვევაზე რაიმეს დადგმას განახორციელებდა, უსაზღვრო ბედნიერება აწყობდა. სამაგიეროდ, იგი ბევრს მუშაობდა თეატრზე თეორიულად, რაც შემდეგ პრაქტიკულად „ბერლინერ ანსამბლში“ განახორციელა ძალიან მოკლე დროში.

აღსანიშნავია ერთი გარემოებაც, ბრეტკის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დარჩენილი მასალებიდან მხოლოდ და მხოლოდ თეატრზე და მხატვრულ ხელოვნებაზე შეადგინეს და გამოსცეს რვატომეული — „წერილები თეატრის შესახებ“.

ბრეტკი, უპირველეს ყოვლისა, იყო უდიდესი რეალისტი, თუცა ყოველთვის მოითხოვდა რეალიზმის ცნების გაფართოებას, ე. ი. ბრეტკისებური რეალიზმი ეს არ იყო ყოველი რეალიზმი, ეს არ იყო გარეგნული რეალიზმი, დეტალების რეალიზმი, ეს იყო სინამდვილის არასი შევდომი რეალიზმი, რომელშიც შესაძლებელი და დასაშვებელი იყო ყოფითი ნამდვილობა დარღვეული ყოფილიყო. აქ შეიძლება ჩარჩი ჩაპლინის სიტყვები გავისენოთ. იგი ამბობდა: „ჩემი აზრით, რაც ადამიანურია, ის სარწმუნოა, თუნდაც უსულაც არ ჰგავდეს სინამდვილეს“. შეიძლება ბრეტკი ჩაპლინის ამ სიტყვებს საერთოდ არ იცნობდა, მაგრამ ცნობილია მეორე ამბავი, რომ დიდი ხელიანი ჩაპლინი ამ თავის აზრს ავითარებდა ხელოვნებაში, ხოლო ჩარჩი ჩაპლინის ხელოვნება ძალიან მოსწონდა ბრეტკს. „უპირველეს ყოვლისა, ბრეტკს ჩაპლინიში აინტერესებდა სტიქიური რეალიზმი — იქნის ერთგან ბრეტკის შესახებ ბერნარდ რაიკი, ბრეტკის ახლო მეგობარი და მისი შემოქმედების ბრწყინვალე მცოდნე, — ბრეტკს მოსწონდა ჩაპლინის სულოდ საყვარელი „პატარა ადამიანის“ სახისაგამი პირობებში მიდგომა. „პატარა ადამიანის“ სახეში მსახიობი სწორედ ისეთ თვისებებს ამაშუვლებდა, რომელთაც, ბრეტკის აზრით, მწერლები აუფრენებდნენ. ხოლო, თუ გამოსხავდნენ, ისიც რომანტიზირებული სახიბი“. იგივე პ. რაიკი ბრეტკის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიაში შენიშნავს:

„ბრეტტი რეალიზმში ხედავდა შემოქმედებით მიდრეკილებათა და ახრთა წყობის სხვადასხვაგვარობას“. იმავე წიგნში რაიბი ახსენებს თავის აზრს: „ისე როგორც ბრეტტის თეორიული შეხედულებები, ასევე შემოქმედებითი პრაქტიკა, მუდამიანს იცვლებოდნენ... ოცდახუთი წლის მანძილზე მან მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა და განვითარების დიდი გზა გაიარა“.

მაგრამ გამარჯვებული თუ დამარცხებული ბრეტტი მუდამ რეალისტი რჩებოდა.

ასეთმა დაუღალავმა და თეატრის განუზომელმა სიყვარულმა ბრეტტს შეაქმნევინა დაუვიწყარი პიესები და სპექტაკლები: „გალილი“ და „დედა კურაჟი“, „სამგრომინი ოპერა“ და „არტური უი“, „კაკასიური ცარცის წრე“ და „კორიოლანოსი“, „სეჩუნელი კეთილი ადამიანი“, „პუნტილა“ და სხვ. თითოეული მათგანი ერთმანეთისაგან ორგანულად განსხვავდება; სხვადასხვაგვარი, განსხვავებული დრამატურგიული თუ რეჟისორული ჩანაფიქრი და განხორციელება, სხვადასხვაგვარი ტემპი და რიტმი უდევს მათ საფუძვლად, მაგრამ საოცრად ექსპრესიული, შთამბეჭდავი და ემოციური არიან.

მიუხედავად იმისა, რომ აღწერთ, ამა თუ იმ პიესის დაწვრილებით ანალიზით ბევრი ხელშესახები დეტალის გაცნობილება შეიძლება, მაგრამ ბრეტტის პიესების გარჩევას ჩვენ ბ. რაიბის აზრს ვუერთდებით: — როცა ბრეტტის ახალ

ნაწარმოებებზე რაიმეს იუწყებოდნენ „მის შემოქმედებებსა და კავშირებით ყოველთვის მოჰყავდათ იმ დროს (იგულისხმება 50-იანი წლები—ნ. რ.) რატომღაც უჩვეულოდ მძლერი ცნებები და ტერმინები: „ეპიური თეატრი“, „გაუცხოება“, „ინტელექტუალური თეატრი“, „ზონგები“ და ა. შ. მკითხველებისათვის ვისაც საშუალება არ ჰქონდა თვითონ ვასცნობოდა ბერტოლტ ბრეტტის პიესებსა და ტრაქტატებს, მთელი ეს ტერმინოლოგია რაღაცნაირად ძალიან არაკონკრეტულ და შემაწუხებელ იდუმალებად რჩებოდა“.

ეს თეზისი დღესაც ძალაში რჩება, რადგან ბრეტტის მიერ პრაქტიკულად განხორციელებული პიესის ანალიზისას ძალაუნებურად ახსნა-განმარტებებში თეორიული მსჯელობა იმლაგრება ხოლმე, რაც, თავის მხრივ, ჩქმალავს პიესის მორალური და ეტიკური შემოქმედების მნიშვნელობას.

თბილისელ მაყურებლებს საშუალება ჰქონდათ ბრეტტის თეატრის ორ ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულ სპექტაკლს „სამგრომინი ოპერას“ და „კორიოლანოსს“ გასცნობოდნენ, ამიტომ აქ ამაზე სიტყვას არ გავაგრძელებ.

შთამბეჭდავია „ბერლინერ ანსამბლის“ ყველა სპექტაკლი მაგრამ ვინც კი მის მუშაობას იცნობს იცის, რომ ყოველთვის ია-ვრდით როდია მათი გზა მოფენილი; გასულ წელს, ბრეტტის დაბადების 75 წლისთავთან დაკავშირებით „ბერლინერ ანსამბლს“ გადაწყვეტილი ჰქონდა წარმოედგინა ბრეტტის „ტურანდოტი“. სპექტაკლი არ გამოვიდა ბრეტტი-



ებერარდ ეშე — ლანკლოტი.
(ე. შვარცის „ფრთოსანი ურჩხული“).
კადრი ფოლიდან „ქვეშევრდომი“.

სებური, თეატრალური ვარგონით რომ ეთქვას „სპექტაკლი წა-
ვარდა“. უნდა წაიკითხოთ „ბერლინერ ანსამბლის“ მსახიობე-
ბის იურგენ შულცსა და ფრანც ფიშანის ბარათები, რომლებ-
შიც ისინი უსაზღვროდ შეწუხებულნი არიან „სპექტაკლის
ჩაგარდნის“ გამო.

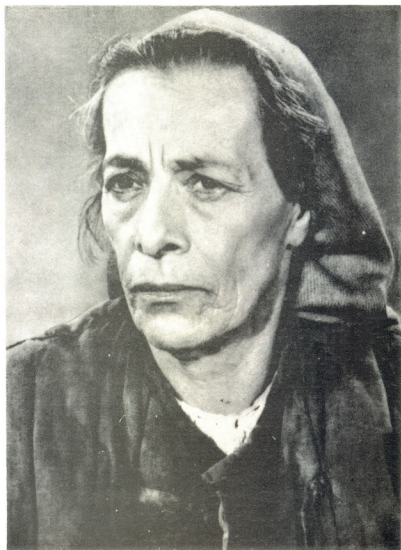
მაგრამ ასეთი რამ „ბერლინერ ანსამბლისათვის“ ან ძალი-
ან იშვიათი რამაა, ან არაა, დროებითი მოვლენა.

ცხადია, ბრეტის ჰყავდა და ჰყავს მოწინააღმდეგეები.
მაგრამ ერთი რამ კი ცხადია და ყველა ერთხმად აღიარებს,
რომ ბრეტმა დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე მსოფ-
ლიო თეატრზე. აი რას წერს საბჭოთა თეატრმცოდნე ზ. ზინ-
გერმანი: „ბრეტის პიესები საშუალებას იძლევიან ეზიარო-
დრმა სოციალური იდეებისა და მეტაფორული სახეების ხელთ-
ნებას, — ძნელია, რომ რომელიმე პატიოსანმა და ნიჭიერმა
ხელოვანმა ასეთ შესაძლებლობებს გვერდი აუაროს. იმ სპექ-
ტაკლებშიც კი, რომლებსაც, შეიძლება მოგვეჩვენოთ, არაფერი
საერთო არა აქვს ბრეტთან, იგრძნობა მისი თეატრალური
გამოცდილების გავლენა“. ცოტა ქვევით იგივე ავტორი განაგრ-
ძობს: „მსოფლიო თეატრალურ კულტურას ბრეტის გავლენა
ეტყობა არა მხოლოდ მისი პიესების დადგმით ანდა სპექტაკ-
ლებს, რომლებშიც გამოყენებულია მისი სცენური ხერხები,
გაგულნა ეტყობათ ისეთ პიესებს, რომლებიც მისი შემოქმედ-
ებით ანდა მასთან პოლემიკის გამოა დაწერილი. ომის შემდ-
გომი თაობის დრამატურგები ასე თუ ისე დაკავშირებულინი

არიან ბრეტთან, ეს ფრანგებსაც კი ეტყობათ, რომლებიც, სულ
სხვაგვარი ეროვნული ტრადიციების ერთგულები მსოფლიო
ბრეტის თეატრალური ტრადიციები იმდენად გადამდები გა-
მოდგა, რომ ახლა გდრ-ში არ მეგულება თეატრი და რეჟისო-
რი, ბრეტის „ბაცილით“ არ იყოს დაავადებული. ყველაზე
ადრე ეს „ბაცილა“ შეეყარა ექსპრესიონისტული თეატრიდან
მოსულ მსახიობს, შემდეგში ბრეტის მეუღლეს და მის მარჯ-
ვენა ხელს, ბრეტის სიკვდილის შემდეგ მრავალი წლის მან-
ძილზე „ბერლინერ ანსამბლის“ ხელმძღვანელს, აწ განსე-
ნებულ ჰელენე ვაიგელს. ბრეტის ტრადიციების ასე საყოველ-
თაო გავრცელება ხელი შეუწყო თვითონ ბრეტის მოწაფე-
ბის მიერ სხვადასხვა ქვეყანაში წარმატებით დადგმულმა წარ-
მოდგენებმა. ამას ხელი შეუწყო აგრეთვე მსოფლიოს მრავალ
ქვეყანაში „ბერლინერ ანსამბლის“ გასტროლებმა.

ბრეტის ტრადიციების გამგრძელებელთა შორისაა მსოფ-
ლიოში სახელგანთქმული რეჟისორი ბენო ბესიონი, რომლის
ცხოვრება და შემოქმედება დაკავშირებულია ბრეტთან და
„ბერლინერ ანსამბლთან“, თუმცა იგი „მოხეტიალე“ რეჟისო-
რადაც შეიძლება ჩავთვალოთ, რადგან ბერლინისა და გერ-
მანიის სხვადასხვა თეატრში თანამშრომლობის გარდა მას
შვეიცარიაშიც, იტალიაშიც და საფრანგეთშიც დაუდგამს სპექ-
ტაკლები. განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის მას ბრეტ-
ის პიესების ინსცენირებაში. ბედნიერება მქონდა სხვადასხვა
დროს ბერლინის თეატრებში „ბერლინერ ანსამბლი“, „ლი-

კადრი ფილმიდან „ვერნერ ჰოლტის
თავდასასავალი“.
ჰელენე ვაიგელი — ღელა კურაევი.





ჩეს თეატრში“ და „ფოლკსბიუნეში“ მენახა ბენო ბესონის სპექტაკლები: მოლიერის „ტარტიუფი“, გვენი შვარცის „ფროსიანი ურჩხული“, არისტოფანეს „მშილიდა“, ბერტოლტ ბრეჰტის „სერუანელი კეთილი ადამიანი“ და სხვა.

გღრ-ში „ვერძანულ თეატრში“ (დოჩინი ელქტერ) ვნახე ბენო ბესონის მიერ დადგმული „ტარტიუფი“.

ეს იყო საოცრად თანამედროვე სპექტაკლი, რომლის კლასიკურობას კოსტუმები და თეატრალური რეჟისოტიკა თუღა მოგაგონებდა, თორემ სხვა წხრიე მსახიობების ცეცხლოვანი და დახვეწილი თამაში ეპოქებს შორის მიჯნას ზღიდა. ყოველგვარ მოლოდინს ვადატარბა ცნობილი მსახიობების ფრედ დოურენისა და ინგე კელერის თამაშმა.

კოტე მარჯანიშვილის მემუარებში წაყვიტხა, რომ შეუდარებელ ეკონოტორა დუზეს ვეძღო თურმე სცენაზე საჭიროებისას ნებისმიერად შეეცვალა სახის ფერი, გაწილებულიყო ან გაფოტორებულიყო. და აი ფრედ დიურენის ტარტიუფმა ეღმირასთან სცენაზე, რომც იგი ეღმირას სიყვარულს ეფიცება, რამდენჯერმე შეიცვალა ფერი. ეს იმდენად „მოულოდნელი“ იყო დარბაზისათვის, რომ თაფეშუკავებელი ტაჟისცემთი შეეგბნენ მსახიობს.

ორიოღ სიტყვით ბენო ბესონის „სერუანელ კეთილ ადამიანზე“. ცნობილია, ბერტოლტ ბრეჰტის ამ პიესის სასცენო ვარიანტი ძალიან მცირდება ხოღმე. ბენო ბესონს მინიმუმამდე დაუყვანია კუპიურები. ასეთი ტემპის მქონე სპექტაკლი იშვიათად მეგვლება. სურათიდან სურათში ტემპი ისე მძაფრად იზრდებდა, რომ მსახიობების მეტყველება სისწრაფის მხრივ კულმინაციას აღწევს, თუმცა არ ზარღდება გამომსახველობითი მხარე. თეატრალურ ხეღონებმაში მიზანსცენის ბრწყინვალე ნიმუშად დარჩება ინგ ზუნის (მსახიობი ვინფრიდ გღატცედერი) სცენა, როცა იგი პაულ დესაუს მუღიკის რიტმზე რეჟიტაციით (ზონგი) საშუაოსაკენ მოუწოდებს ზუმებს. სცენა ამადლებულია, არც ერთი სუღიერი სცენაზე არ ჩანს და მსახიობი დარბაზის პირისპირ რჩება; ზუნის ეღსტიური მოძრაობა (იგი ოთხზე დგას) გღლიაში დამწვედღული ვეფხვის მოძრაობას მოგვავიონებს, პღსტიური და რაჟინირებუღია მსახიობის მოძრაობა. იგი დარბაზს მოუწოდებს მუშაობისაკენ და დარბაზში მსხღმთ ჳემშირტად ასე ჳეონიათ. მეონი არ დარჩენიღა დარბაზში ადამიანი, რომელსაც საერთოდ სპექტაკღმე და კერიდ ამ სცენაში თგიოთ მონაწიღეობა არ მიღღოს. სპექტაკღლი ისე დამატულად მიღღს, რომ დიღლოტებს შორის ოდნავი პაუზაც, ოდნავი სუღის მოთჳის საშუღღებაც კი არ არის; გვერდზე თავი რომ მიბარუნოთ, და თანმღლებს მოწონების ნიშნად რაიმე ანიშნოთ, დარწმუნებუღი იყავით, აუციღლებღად მნიშვნეღვანი რამ გაუწვით სეღლიღან.

ერთი გარემოებაც, ჩვენი აზრით, ფრიად მნიშვნეღვანია: ბენო ბესონს თავისებურად წაუვიტხავს „სერუანელი“. პიესის მონაწიღე რეღური პიროვნებები, ე. ი. მიწერი, სპექტაკღში იღღებებს სპეკტრბენ, ირეღური, არარსებუღნი, იგიგმღმერთები, ჩვეუღბერი ადამიანებად არიან გაკოყვანიღი. ეს ხეჩხი თითოჳს ახალი არაა, მაგრამ ბენო ბესონის მიერ „სერუანელი“ ადამიანების ე. წ. გაღღმერთებამ და ღმერთების გაადამიანებამ, მრავღღმეტყვეღი გახდა პიესის დღდაზრი, მით უმეტეს, პიესაში ზეციღან ჩამოსუღი ღმერთები კეთიღი ადამიანის ტებნაში გაწიღებუღლები ისე ზეტას მიაშურებენ...

გღრ-ის თეატრალური ცხოვრება ძალიან ცოცხალად იღმინებოდა. როგორც სასურვეღი სტუშირიც არ უნდა ჳყავდეს გერმანულს, ერთი კვირით ადრე გაფოტობღბს მის, ამა და ამ დღეს დაკავებუღი ვარ, თეატრში მიღღვიარო. ბეგრჯერ მინახავს დამატებთი მიღღთის შოგინთ შეწუხებუღი გერმანელი, რომელსაც თეატრში სტუშრის თან წაყვანა გაღღუწეღვია. მიღღთების შოგნა თითჳის ყოვეღთვის და ყვეღად თეატრში ჳიღს, ან არაღად, საერთოდ შეუღღებღა. სშირად ნახავთ სღღამის გაზეთში თაგნარღულ მეგობრებს, თეატრისმოყვარუღებს, რომღებიც გუღღმდინედ ეტებენ იმ თეატრს, საღაც ჳერ კიდევ დარჩენიღია მიღღები („სღღამის ბერღინერ ცაიტუნგში“ ეს ყოვეღთვის ზუსტადღა მითითებუღა). გაოყღღებით, რომ ამ დღოს იჳერი კინოთეატრები ცარიღია! და მერე არ იტყვი, რა ვიღღები გაღღს! მსოფღღოში სახეღღბანთქმულ რეჟისორების ნაწარმოებები: „ტბაღლი ცხოვრება“, „ახინრებღთა ხმღღლი“ და სხვ.



ბერიღნი ჳემშირტიად თეატრალური ჳალაჳია! ისევე როგორც ბერიღონის „ღღოიფ შტატბაჳირის“ და „კომიშუ ოჳერის“, ასევე სხვა ჳალაჳების ოჳერის სცენებზე წარმატებით იღღებღა კღსიკური და თანმედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებები.

ფრიად საინტერესო იყო მიმდინარე წღის 16 თებერვღს შტატბაჳირში წარმიღღენიღი პაულ დესაუს ოჳერის „ინშტანის“ პრემიერა, ლიბრეტო ვეუტენის კარღ მიკღს. პაულ დესაუ ცნობიღი კომპოზიტორია, მან სახეღღი მოიწვეღა ბერტოლტ ბრეჰტთან თანამშრომღობისას შექმნიღი შესა-

ნიშავი მუსიკით. „აინშტაინი“ სათვალავით მეოთხე ოპერაა ლესაუს შემოქმედებაში. მანამდე მან 1951 წელს დაწერა „ლუკულუსი“, 1966 წელს „პუნტილი“, 1963 წელს „ლანცელუტი“.

ოპერა „აინშტაინი“ საქვეყნოდ ცნობილი ფიზიკოსის ალბერტ აინშტაინის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ეხება. ვერავითარ შემთხვევაში პირდაპირი მნიშვნელობით ბიოგრაფიულ ნაწარმოებად ოპერა „აინშტაინს“ ვერ მივიღებთ, მაგრამ იქ არის ბიოგრაფიული მომენტებიც. „აინშტაინი“ შეეხება მეცნიერის, დიდი პიროვნების პასუხისმგებლობას ხალხისა და კაცობრიობის წინაშე. ოპერის ტექსტში კარგადაა ჩართული გოეთეს, შილერის, პოლდერლინის ნაწარმოებებიდან ციტატები. აინშტაინი სცენაზე ხვდება წარსული დროის კოორდინატებს ჯორდანო ბრუნოს, გალილეო გალილეის, ლეონარდო და ვინჩის, მაგრამ სცენაზე მე-16 და მე-20 საუკუნეების შეხ-

მიეკუთვნა პაინრიპ მანისა და შარლ ველონის (ცეზარიზმი) პრემიები. რომანი ითარგმნა მრავალ ენაზე.

რომანის მოქმედება პრუსიაში ხდება 1874 წელს. წყლის წისქვილების მფლობელი კონკურენტის წისქვილს წააღვეცივნეს... იმართება უთანასწორო ბრძოლა ღარიბსა და მდიდარს შორის. ბობროვსკიმ უაღრესად საინტერესოდ დაამუშავა ეს მასალა და ნაწარმოებს მწვავე სოციალური ძვლადობა მიანიჭა.

გდრ-ში უდო ციმერმანის ახალ ოპერას პრუსა მაღალ შეფასებას აძლევს. ავტორს საოპერო მუსიკაში ხალხური სიმღერები გამოუყენებია. უდო ციმერმანის ახალი ნაწარმოები ახალგაზრდა კომპოზიტორის მესამე ოპერაა.

უახლეს ხანებში ბერლინის თეატრებმა წარმოადგინეს ახალი დადგმები, მათ შორის საინტერესოა „ბერლინერ ანსამბლში“ განხორციელებული დადგმები: ფრანკ ვედდინგ-



სცენა სპექტაკლიდან „ტარტიუფი“. იმჯე კეულრი და ფრედ ლიურენი. რეჟისორი ბენო ბესონა. „ფროთოსანი ურჩხულის“ რეპეტიციასზე. კინორეჟისორი კონრად ვოლფი.

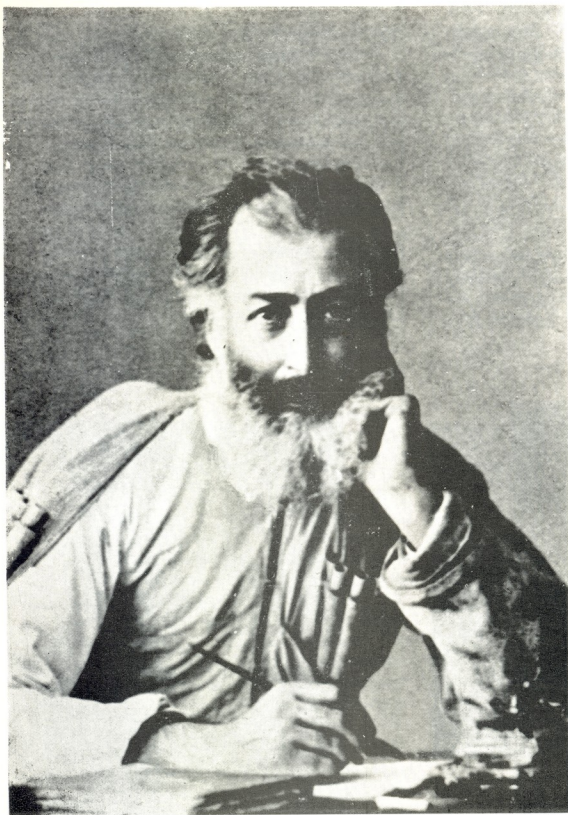


ვედრა არავითარ უხერხულ სიტუაციებს არ ქმნის, ისინი ორგანულად ერწყმიან ერთმანეთს.

მიმდინარე წელს გდრ-ის საოპერო ხელოვნებაში ჩაიწერა კიდევ ერთი ღირსსახსოვარი თარიღი. დრეხდენის სახელმწიფო საოპერო თეატრმა წარმოადგინა კომპოზიტორ უდო ციმერმანის ახალი ოპერა „ლევენის წისქვილი“.

1964 წელს გდრ-ში გამოვიდა მანამდე არცთუ მაინც და მაინც ცნობილი მწერლის იოჰან ბობროვსკის რომანი „ლევენის წისქვილი“. რომანი და მისი ავტორი ელვის სისწრაფით გახდნენ ცნობილი და იოჰან ბობროვსკის იმავე წელსვე

დის „გაზაფხული ილიქებზე“ და ეკეპარდ შალის მიერ განხორციელებული ბერტოლტ ბრეჰტის „ედუარდ მეორის ცხოვრება“. საინტერესოა, როგორც პრუსა იუწყება, როსტოკის „ფოლკთეატრის“ პაბლო ნერუდას „სოკინ მურიეტას ბრწყინვალეობა და სიკვდილი“, სხვადასხვა თეატრებში სტრინდბერგის, გოეთეს პიესების ინსცენირება. ოპერებიდან აღსანიშნავია სერგეი პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“, დონიციეტის „დონ პასკუალე“ და სხვ. რომელთა არასრული ჩამოთვლაც კი შორს წაგვიყვანდა.



„სიციცხლე მისი მოკლე იყო, მაგრამ სრული“.

„ივერია“ 1893 წ.

არის მწერლები, რომელთა შემოქმედებაც თითქოს თავისთავად მოითხოვს ორჯერ წაკითხვას — ერთხელ ბავშვობაში, მეორედ კი ხანდაზმულობის ჟამს. თითქოს მათი მთლიანად გაგებისათვის საჭიროა, როგორც ყრმის მიამიტი ნდობა, ასევე ჭარბაკი კაცის გამოცდილება თუ სიბრძნე.

გენიოსი უპიკოსის, თავისი დროის საზოგადოების შეუღარებელი მკვლევარის დიკენსის დიდებას ის მდულარე ცრემლის შუქიც ანათებს, „დავით კოპერფილდის“ წაკითხვით გულშეძრულ უამრავ ბავშვს რომ დაუღვრია ამქვეყნად.

ასეთი მწერალია ჩვენთვის ალექსანდრე ყაზბეგი.

ბავშვობაში, როცა პირველ გაუბედავ ნაბიჯებს ვდგამდით იმ თავბრუდამბევე, ჯადოსნურ სამყაროში, რომელსაც მწერლობა ჰქვია, თითქმის ყველანი ტყვე ვიყავით მისი წიგნების ფურცლებიდან ამოზრდილი ფათერაკებით სასუე ქვეყნისა. ჩვენ, პოლ ვალერის თქმისა არ იყოს — კითხვის დროს ნეტარებას განვიცდიდით ისე, რომ არ გვესმოდა, ანდა უფრო სწორად — არ გვესმოდა მისი ნამდვილი სილიადე. შეპყრობილნი და გოგნებულნი მისი გმირული რომანტიკით, მთის საცალ-



რომ მისი ჭეშმარიტი ღირსების ამოსაცნობად მარტო მისი ცნობისმოყვარეობა საკმარისი არ ყოფილა.

ბავშვობის დამთავრებასთან ერთად, დამთავრდა ჩვენი პირველი შეხვედრაც ალექსანდრე ყაზბეგთან. მაგრამ დამთავრდა კი? ის შუქი, რომელიც მან ჩვენს სულში სამუდამოდ ჩატოვა, მერე მუდამ თანამავალ ვარსკვლავივით დაგვეყვებოდა და კეთილშობილების, რაინდობის, სათნოებისა და სიყვარულის გზებისკენ გვიბიძგებდა.

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება მოზარდისთვის ბუნების სარწმუნოებითაა, წყალობაა, წაქეზებაა, გამწვანებული ხელებია, ბავშვს რომ პირველი ნაბიჯის გადასადგმელად ათამამებს. ამ პირველ ნაბიჯზე კი მთელი მისი მომავალი ცხოვრებაა დამოკიდებული.

ჩვენი მეორე შეხვედრა ალექსანდრე ყაზბეგთან, შეიძლება ითქვას, ნამდვილად დრამატულია. უპირველესი, რაც მისი ხელმოწერად წაკითხვის შემდეგ ჩვენს არსებას იპყრობს — მოკლედწმინდობისა და გაოცების გრძნობაა. თურმე იმ კაცს, რომელიც ჩვენი ბავშვობის კეთილ მეგობრად ვაღიარეთ, თავზე ეკლის გვირგვინი ადგას და საჯაროდ მოგვითხროს რკინის ფანჯრიდან დაღვრემილი შემოგვეცქერის. თურმე მისი კალამი „სისხლის გუბეშია ნაწობი“ და მისი ყოველი სტრიქონი „დამდნარი გულის ცრემლია“ — მეტი არაფერი. თურმე იმ კაცს, რომლის პირველ მოთხრობასაც გზა დიდმა გრიგოლ ორბელიანმა დაულოცა: „ღმერთმა გაკურთხოს, მოწუხებარძივე!“ და რომლის ცხედარიც ვაჭამ და აკაკიმ ლექსებით დაიტკირეს, სიცოცხლეში ლუკმა პური საძებნელი ჰქონია, თუმცა ლუკმა პური რა სათქმელია, როცა უზრალო ადამიანურ თანაგრძნობას ყოფილა მოკლებული. ვაისხენეთ დავით კლდიაშვილის სიტყვები: „ბევრი უსამართლოდ ექცეოდა სანდროს და ხანდახან ცხარე ცრესლითაც ატირებდნენ მას“. თურმე იმ კაცს, რომელმაც სიყვარულისა და მეგობრობის პოემა შექმნა, რომელმაც ხალხის ერთიანობას უმერა, მთელი სიცოცხლე სიმარტოვეში გაუტარებია. თურმე იმ კაცს, რომელმაც ასე ცოტა იცოცხლა და ასე ბევრი იცხოვრა, ერთადერთი სიხარული ჰქონია — ეს იყო შემოქმედება და აკი ბოლომდეც ამოთქვა, დაიცალა, ჩვენს თვალწინ დადნა, როგორც მთიდან ჩამოტანილი ყინულის ლოდი ქალაქის მოედანზე. ჩვენი გონება შეაკრთო იმის გაფიქრებამ, რომ მის მიერ მონიჭებული სიხარულის წყარო თურმე ტანჯავა ყოფილა და ის უკიდვგანო სინათლე, რომელიც დღეს მილიონობით მკითხველს ეფინება, თურმე იმ კოკონის შუქია, რომელზედაც დაიფურცლა ცხოვრება ერთი პიროვნებისა, ერთი მწერლისა.

თურმე რამოდენა სინათლეს გამოსცემს ერთი ადამიანის სული!

ხელოვნებაც ხომ ერთის ბრძოლაა, ერთის თავგანწირვაა, ერთის დგომა მარადისობის, სიმარტოვისა და სიბნელის წინაშე. ეს არის ერთი ადამიანის განზოგადებული ცნების მაქსიმალური შესაძლებლობების, მე ვიტყვოდი — ღვთაებრივი ენერჯის ჩვენება. ამიტომაცაა სწორედ ხელოვნება, ადამიანის საღიბებელი პიში მაშინაც კი, როცა მის ტრაგედიას გადმოგვემს.

ალექსანდრე ყაზბეგმა ყველა თავისი საუკეთესო ნაწარმოები მთელი წლის განმავლობაში შექმნა. ამ ხუთ წელს, შეიძლება, შეუძლია ნამდვილი სიცოცხლე ვუწოდოთ, რომლისთვისაც ის მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ემზადებოდა. მისი მოთხრობები ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი, ერთი დიდი

ალექსანდრე ყაზბეგი

თამაზ ჭილაძე

ფეხო ბილიკებზე ბრმად მივხედვით მას, რადგან შოშისგან სუნთქვაშეკრულებს თვალის გახელის გვეშინოდა და დაბაბულნი ველოდით გმირთა თავგადასავლის დასასრულს, ველოდით კი არა, გვინდოდა, რომ ის უსასრულოდ გაგრძელებულიყო.

თუმცა მაშინაც კი ვცდილობდით ამ უნააური ფერებით აჭრელებულ სამყაროში, ამ იდუმალი და საკვირველი ძალის წყალობით მუდამ ამაღლებული ფენომენის წიაღში მოვეჭებნა რაიმე ჩვენთვის ნაცნობი, მახლობელი, მაგრამ ერთ დღეს, სწორედ მაშინ, როცა ბავშვობა დამთავრდა, ვგრძენით,



ტრაგედიის მფუჭავი ნამკერვეები. ამავე დროს ყაზბეგი, როგორც რეიტი ჯარისკაცი, ისე უმსახურებოდა ქართულ თეატრს, რომელიც, მისი სიტყვით: „ყველაზე უკეთ თანაშემწეობს დედა-ენის აღდგენას“. „სიკნაზე თამაშობის დროს თითქოს... ვიცოცხლებდი“ — უთქვამს თურქმა რეჟისორმა მემარქსუნბელი სიტყვა: „ვიცოცხლებდი!“ მისთვის სიცოცხლე, მართლაც, მხოლოდ და მხოლოდ შემოქმედებისათვის დაკავშირებით იძენდა მნიშვნელობას, ისევე როგორც მისი მოთხრობების გმირები-სათვის ნამდვილი სიცოცხლე მაშინ იწყება, როცა სიყვარული ბედისწერასავით დაატყდებათ თავს.

„აქ თქვენ ჰყვართ ძალას, ტირილს, კენესას, მუკარას, ღრიბას, ბრძოლას ერთმანეთში არეულ და იქმნისის მიპყვარაბო, რომ რაღაცა გულის კანკალში თითქოს თქვენც გინდათ ჩაერთო ამ უცნაურ ბრძოლაში“ — ეს სიტყვები ყაზბეგს ეკუთვნის, „მაშის გველიდანაა“ მოტანილი და თუცა სულ მოქმედების ეპიგრაფად გამოიყენეთ. ეს არის „გულის საძირკველზე“ ამოხრდილი ქვეყანა, სადაც, როგორც პოეტი იტყობდა — მხოლოდ „გული მშრთველობს“. ზოგჯერ გვექმნება, თითქოს მებრალა სინამდვილეს შორდება და მიწაზე მხოლოდ თითის წვერებითა დგას, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. ნახეთ, როგორი მსურველია, როგორი მიწვირა ანუ როგორი აღდამინურია მისი ზმანებანი, „სიცოცხელი რომ უღრიდნენ რეალობას“ (ვ. ბარბოვი). დე. ნუ შეგვაკითხავს გულის ანუ ემოციური საწყისის პრიმატის აღნიშვნა მწერლის შემოქმედებაში. არ უნდა დაგვაყვარდეს, რომ გინების ნაყოფი თუ-ქი გულის ქრებაში არ გაივლის, ისე არაფერ სასიკეთოს არ მოიტანს აღდამინებისთვის.

ყაზბეგის სამყაროსთვის უცხოა შეტაფიზიკური ძალისხმევა ვაგაქნალი ფრაზისა: „რამ შემქნა აღდამინად, რატომ არ მოველ წვიმად“, აქ არის თითქმის ინსტინქტური ქმედება პირველყოფილი ვნებისა, რომელიც ჯერ კიდევ სიცოცხლის ხის — დღეაგუნების შტოზე ჰკიდია. აქედან ძალიან შორსაა კამპლექსის „კვლიანი გონების“ შემზარავ ამობახილადე: „ყოფნა? არყოფნა?“ აქ ბატონობს მხოლოდ „ყოფნა“ და ამიტომ ამ სამყაროში სიკვდილი საყოფად სიზიფესავით მოჩანს, რომლის ამოი შორმა — მთაზე ათრული ლიდი — ყოველწამს ისევე ინთქმება მარადიული სიცოცხლის ტალღებში. აქ სიტყვებმა დაკარგული აქეთ თავიანთი ტრადიციული ძალა. გერმანია, გრძნობა, „სისხლის ამადღებელი“ გრძნობა ბატონობს სიტყვაზე, აზრობს მას და სიტყვების ნაცვლად გვესმის გმინვა, ოხვრა, გოდება, კენება, ქეთინი... იქ, სადაც ბრძენი აკაკი იტყობდა: „არ მომკვდარა, მხოლოდ სმინასეს“, ალექსანდრე ყაზბეგი ამოვიგინებდა მხოლოდ და რე შემზარავი, რა მრავალსიმოქმელი იქნებოდა ეს ამოგმინვა! ალექსანდრე ყაზბეგის გმირები ერთი დღით ცოცხლობენ, ერთი დღით, ერთი წუთით, ერთი წამით, მაგრამ რა დიდებულია ეს წამი — მარადისობის თეიანის წყობისა, რომელშიაც ბუნების მრისხანე სახე გამოსტყვიანს. ყაზბეგის გმირები ჩვენს თვალწინ ჩამოყალიბებულ აღდამინებად იბადებიან და ჩვენს თვალწინვე იხოცებიან, მაგრამ აქ სიკვდილი არ არსებობს, როგორც ბიოლოგიური ორგანიზმის ბუნებრივი დასასრული, ეს არის ბნელში უცაბედად გაკარვლი ასანი, უფრო მეტიც — ელვის გამოშვება, რომელიც თითქოს კვლავში გამოკვეთილ ტრაგიკულად მშვენიერ სახეებს აჩენს. ერთი ქრება და მამინევი მეორე მოთხრობაში

სხვა მისი მსგავსი იწყებს ნათებას, ამდნად წყვილია დაღვალელილია მრავალი და მრავალი ელვის მახვილით.

თუ რას ნიშნავს სამშობლოს სიყვარული, ეს არაერთხელ დამტკიცებიათ აღდამინების თავიანთი სიცოცხლეთა თუ სიკვდილეთა. ყაზბეგის მოთხრობებში ეს არძობა უსაიტაკესი პოეტური შარავანდელითა დამშვენიული. უსაიტაკესია იმდნად, რამდნადაც მამულიშობელთა სისხლის ფერია იგი, ხოლო პოეტური ამატომ, რომ მამულიშობლის ქალღმერთის გამოილ ფურთებს მოვკანონებს. თავის უფლება — როგორც დიდი ილია იტყობდა: „აკათა ნავსაყუდელი“ — ყაზბეგის შემოქმედებაში წარმოდგენილია, როგორც არსებობის აუცილებელი პირობა, რისი მრეხებითაც ეტყვის გამოვლინის ყველა ის თვი-სება, რაც მას აღდამინად აქცევს.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ბევრ ჩვენს პროზაულ ნაწარმოებში ისე დაეღვამდა არ იგრძნობა ქართული ენის შინაგანი ენერჯია, როგორც ყაზბეგის მოთხრობებში. მარტალია, მისი თხრობის მდინარეებს თან მოჰყვება უამრავი ქვა და ღორღი, მაგრამ მშვენიერია თავისი სილადით.

„ნუგუშს მოკლებული ტირად მდუღარად, მწარედ და ზრნობას გამოსატყუელად მხოლოდ უსიტყვი ვინების აღმო-ახდენდა. ხმა იყო ცხარე, მწკვეე, ხმა ნამდვილად აღვზნებული გულისა, რომელსაც იტაცებდა ნიაფი, მოქონდა თრთოლვით და ბეჩავის ჭახილისათვის კვლეთა და ღრეთა ბანად ზარს აძღვინებდა...“ — აი, ასე მოიხსენიებს მისიწარვეის სიტყვაყვანე, როგორც კვლიდან მომწყვდარი ქვეები, ანდა ჭრილობიდან სისხლი...

მწერალი ჩქარობს, სიტყვას არ ამთავრებს, ყლაპავს, სუნთქვა ვერკის, როგორც ნარბენ კაცს, გული ამოვარდნაზე აქვს. ეუბები, სახეები, ხმები, უამრავი, უამრავი ხმა... ზოგჯერ თითონვე კითხულობს გაკვირებულნი:

„ღმერთო ჩემო! რა ხმა იყო ის?“
თითქოს მემოთხრობისაგან ევლოდება პასუხს, მკითხველისაგან. რომლის არსებობასაც, რომლის თვალსაც ის გამუდმებით გრძნობს, როგორც მის მიერვე დადგენილი სექტაკლის მონაწილე. სექტაკალი იმპერტ ვასხენი, მწელი არ არის იმის შემწინევა, რომ მისი სამყარო იონდავ თეატრალიზებულია. მისი გმირები ხელისგულის ოღნავ სცენაზე, სინათლის წრეში მოქმედებენ და საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მკითხველში მათურებელსაც გულსამბობა.

აი, სიკვდილის სცენა:
„ელღვჯავ, რომელსაც ჯერ კიდევ ხელი არ მოემორბინა თავის ხმლისთვის, თითქოს ხელახლად საბრძოლველად იწვევდა თავის მტრებს, განაპირებთ ვდრო“.

აი, მათია:
„ისე მყვრალი, გაფრთხილებული და მოხდნილი მოდიოდა, რომ მტერსაც ექ სასიხარულოდ მიაჩნებდა იმისი ნახვა და დამინებულს თოფს შეაყენებდა, რომ საკამოდ დამტკბარიყო იმის მშვენიერით“.

შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ალექსანდრე ყაზბეგი ქართული მწერლობის ისტორიაში პირველი ყველაზე უკეთ მნიშვნელოვანი დრამატურგია. საერთოდ ექ მისთვის არ არსებობდა მკვერთად გაკლებული მიჯნები პროზას, პოეზიასა და დრამატურგიას შორის. როდესაც მის პირველ კითხვად, გრძნობ, თუ რა დიდი დრამატურგია ის და მავე დროს იმასაც გრძნობ, რომ ნამდვილი პოეტია. მას აქვს ენის რიტმის გასათვარი გრძნობა, ამავე დროს სიტყვათა ემოციური ჯგუფების გაწო-



ნასწორების უნარი. მისთვის ცალკე აღებულ სიტყვას არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნია, ის აზროვნებს უნის უსარმაზარი მონაკვეთებით. მისი თითოეული ფრაზა, სქენის რა სიმალღის წაყარობებს, მაშინვე ინთქმება სიღრმეში, საძიარკველის გასამტკიცებლად. მას შეუძლია თქვას: „ორნივ... მიიბრძიდნენ ერთიერთმანეთისკენი“, ზმნით, ამიბრძიდნენ“ შთამბეჭდავი პლასტიკურობა და ემოცია შექმნას, მაგრამ მაინც მისთვის სიტყვა, ან თუნდაც მივლენ ფრაზა მხოლოდ კენჭია, ქვაა, უკეთეს შემთხვევაში — კლდის ნატეხია, რამილითაც შენობის აგებენ. ის უფრო ვარძისის ხუროთმოძღვრის შთამომავალია, ვიდრე ბექა ოპიზარისა.

ხშირად აღუწინავთ ბუნების განსაკუთრებული როლი ყაზბეგის შემოქმედებაში. მართლაც, ბუნება ყაზბეგისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ ერთი რამ კა ღაქტია, ბუნებასთან მიმართებაში ის უფრო ფილოსოფოსია, ვიდრე მხატვარი, მისთვის მთავარია ბუნებისა და ადამიანის, სტიქიისა და ადამიანის გონიერი სულის უცნაური თანდათხვევა, მათი მოქმედებების სინქრონიზმი და უნდა სიამაყით აღვნიშნოთ, რომ ბევრ მწერალს, და არა მარტო ჩვენში, არ მიუღწევია ამ თვალსაზრისით იმ სიმაღლისათვის, როგორც ეს ყაზბეგმა შესძლო. ყაზბეგის ბუნება ადამიანის განწყობილების ადეკვატურია, ამიტომ შეიძლება ზოგჯერ ის რეალურად არც კი არსებობდეს, შეიძლება ის მხოლოდ ადამიანის სულის პროექცია იყოს იმ სტენაზე, რომელზედაც აღრე მოგასხენებდით, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ვეება ცარიელი ეკრანი, სადაც დროდარბო გამოჩნდება ხოლმე ბუნების გრანდიოზული სურათები — უფრო სწორად — ადამიანის განცდები გარდაქმნილი ბუნების სურათებად, ზოგჯერ მშვიდი, ზოგჯერ კი მიმინვარე და ბოხოქარი. ეს არის ადამიანის არსების „მეტყველი დემონის“ უფსკრულთა ან მღვივანთა შორის მოგზაურობის ეპიზოდები, ანუ დემონის შინაარსი გადმოცემული ბუნების ხმებით. ყაზბეგის გმირები ბუნებას თითქოს თავიანთი არსებობიდან ასხივებენ, ჯადოსნურ აბლაბუდასავით ქსოვენ საკუთარ ოცნებათა და ზრახვათა მსგავს სამყაროს, როგორც ყაზბეგი იტყვოდა: „უგრძნობელ მომხიბვლელ მდგომარეობას“ — და მერე თავად ექცევიან მისი გავლენის სფეროში.

ყაზბეგის გმირების ხანმოკლე სიცოცხლეში უსათუოდ დეება ჟამი, როცა ისინი მთელი სიმძაფრით განიცდიან, გრძობენ, ხედებიან, რომ ისინი ბუნების ნაწილი არიან. ეს არის სიყვარულის დრო — გაზაფხულის ღელვანი — ერთდროულად სიხარულსა და კაემანს რომ იტყვებს. „მათიას ნამდვილი სიხარულის მაგიერად, რადაც სევდა მოაწვა და თითონაც ვერ გაეყო, თუ რასა გრძნობდა და რა უნდოდა?“ აქ იწყება მათი ნამდვილი ცხოვრება, იწყება და მთავრდება კიდევ და სიყვარულით აგზნებული და გაბრუებული სიცოცხლის დასასრულს ისე ხედებიან, თითქოს უკვდავებაში გადადიანო. ყაზბეგის მოთხრობებში სიყვარული უცებ იბადება, ერთი შეხედვით, თვალის ერთი შევლებით და მერე ხანძარივით ბოხოქრობს ქალ-ვაკის გულში და მისი წითელი ალთი განათებულია მთელი ქვეყანა. ეს არის ძლევაშისილი ბუნების ზეიმი, თუმცა აქ-იქ შურის, ვერაგობისა და ღალატის ალესილი ხანჯლებიც ელავენ. და აი სწორედ აქ იწყება ყაზბეგის პოეზიის ნამდვილი სიდიადე, მისი პოეზიის ალოგაიური სიმართლე, ერთი შეხედვით თითქოს მარტივი ხასიათების ქვეტექსტების დრამატული მუსიკა. და აი სწორედ აქ ყაზბეგი დიადი რუსთაველის თამამი მოწაფეა, მისი ბოკეერია, მის კვალს მიჰყვება, რადგან

მაინც და მაინც იქით მიიწევს, სადაც ჯერ არავინ გაუკლებია, მისი გმირები ზოგჯერ საკუთარი ხელთ ანგრევენ თავიანთ-თავიანთს დაწინებებს, დაწყობილ ცხოვრებას. მათ ისევე ადვილად მისი ერთი გული, ისევე მორიდებლად ტირიან, ველად გაჭრილი ისევე მოსთქვამენ, ისევე დაეძებენ სატრფოს, როგორც რუსთაველის ბრწყინვალე გმირები. მათთვის სიყვარული თითქოს უღელსწერია, უფრო მეტიც — უღმერთობაა: „ღმერთი? — ყვირის მათია, — თუ ღმერთია, რად შემაყვარა შენი თავი?“ და მაინც მათთვის სიყვარული სულის მობრუნებაა, ნუგეშია, დღესასწაულია, სადაც სუფრასზე ხელიხელგადახვეული სხედან სიცოცხლე და სიკვდილი, რომელიც ამ ზეიმივე ყველასე სიცოცხლად გამოიყურება, რადგან არავითარი ანგვირი ძალა აღარ გააჩნია. ყაზბეგის მთელი შემოქმედებაც ხომ სიცოცხლიან დამკვიდრებისთვის ბრძოლაა, უფრო ზუსტად — ბრძოლა სიცოცხლის ქემშარტივ გააზრებისთვის. ქართულ მწერლობაში მან განსაკუთრებული ადგილი არა მარტო იმიტომ დანიჭვედა, რომ ბრწყინვალე ბელეტრისტის ციყ, არამედ იმიტომაც, რომ იყო ჰუმანიზმის ხმალომღებელი მემომარი. ტყუილად კი არ უხარბა ვაჟამ:

„მიუხელო მამა-პაპათა
ამოღებლის ხანჯრითაო!“

შეიძლება ზოგს გაუკვირებს ხანჯალი სიკეთის მქადაგებლის ხელში, მაგრამ არ უნდა დაგავიწყდეს, რომ სანამ ამ ქვეყნად ბოროტება არსებობს, სიკეთემ მახვილი არ უნდა გადააგდოს.

აღუქმანდრე ყაზბეგის შემოქმედება დღესაც ცოცხალია, მოქმედებს, იბრძვის, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ის უკვდავია. ის კიდევ ღერო ბავშვის ოცნებას შეასახმს ფრთებს და ბევრ ჭალარა კაცს ღრმად ჩააფიქრებს.

ალექსანდრე ყაზაბეგი

და ქართული ქონო

პირველი ქართული კინემატოგრაფიული შედევრი, კინოს საკუთარი მხატვრული ერთი მეტყველი ფილმი, ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის „ელისოს“ ეკრანიზაციას წარმოადგენდა.

„ელისომდე“ კი, ოციანი წლების დასაწყისში, მაყურებელმა ეკრანზე ნახა ალ. ყაზბეგის „მოდვარი“ (რეჟისორი ვ. ბარსკი) და „მამის მკვლელი“ (რეჟისორი ა. ბეგ-ნაზაროვი).

ალ. ყაზბეგის მოთხრობების ემოციური სიმძაფრე, მათში ასახული სიყვარული, მთის ხალხის ყოფილი ადათები, ჩამოსული რეჟისორებისათვის ეგზოტიკური და გასაოცარი იყო ისინი ცდილობდნენ მაყურებელშიც ასეთივე გაკვირვება გამოეწვივათ.

1922 წელს ეკრანებზე გამოდის ფილმი „მოდვარი“. რეჟისორმა მასში რევოლუციის მოტივი შეიტანა, ოღონდ ისე, რომ ამასთან ძირითადად დედინეული ლირიკული მოტივის შენარჩუნება სცადა. ფილმში ასახვა ვერ ჰპოვა თემისა და პიროვნების ურთიერთდამოკიდებულებამ, რაც ესოდენ აქცენტირებულია ყაზბეგთან.

ალ. ყაზბეგის მოთხრობაში „მოდვარი“ ონოფრეს სახე კაცთმოყვარობის მხატვრული ნიმუშია, მოძღვარი ერთგული მურვეა თავისი სალსისა, მისი ცხოვრების ერთადერთი მიზანი მომეთა ტანჯვის შემსუბუქებაა. ადამიანთა მიწიერი ცთომილების პატიება, მათი სულიერი შეჭირვების გაგება—ეს იყო მოძღვრის ცხოვრების არსი. ალ. ყაზბეგის მოთხრობაში ონოფრე ღვთისმორწმუნე კაცია და ქრისტეს მოძღვრებით ხელმძღვანელებს.

ეკრანიზაციაში კი ონოფრე ღმერთისაგან განდგომილია, მან უარჰყო ქრისტეს მცნება და რევოლუციური იდეებით აღიჭურვა. იგი ხალხს უქადაგებს: „ვეყით მოთუნა და მორჩილება, თქვენ მუშაობდით თქვენი ბატონიათვის. აღიარეთ თქვენი ძალა. თქვენ უნდა იყვეთ ყველაფრის ბატონ-პატრონი“—და მოძღვრის სიტყვებით ანთებული გლეხებიც თავადის კარმიდამოს ააწიოკებენ; ონოფრე კატორღამიც განაგრძობს რევოლუციურ მოღვაწეობას და პატიმართა გაქცევას მოაწყოს.

რევოლუციური მოტივის შუტრა ფილმში იმ დროისათვის მეტად აქტუალურად ვერღა, მაგრამ ავტორებმა ვერ შექლეს ამ მოტივის მხატვრულად გამართვა. ფილმში იგი სქემად გამოიყურება, ვინაიდან სოციალური მოტივი დაბუშ შევებელი აღმოჩნდა, არ იყო ასახული მიზეზები, რომელია შედეგიც სახალხო ამბოხება.

ფილმში „მოდვარი“ ძირითადად მანინ სიყვარულის ამბავია გადმოცემული: მაცყალას ძალად გათხოვება გელაზე, ონისესა და მაცყალას

იდელში პეიზაჟები, მათი გაქცევა, საკვარეულო სისხლისმღვრელი შურისძიება, თემის მიერ მაცყალასა და ონისეს გადგენა, მაცყალას შეფარება ონოფრესთან. ყოველივე ამის შემდეგ მაყურებლისათვის სრულიად მოულოდნელია მოძღვრის რევოლუციური პროპაგანდა. ფილმში ასახული რევოლუციის თემა მხატვრულად მოუმწიფებელი ჩნის და დროის მიმართ უბრალო ხარკის გაღებად იკითხება.

ჩვენს კინოხელოვნების გაიფრავებზე ჩამოყალიბებული არ იყო რეჟისორის ოსტატობა, მხატვრისა და ოპერატორის გამომსახველობითი მანერა და სამახიობო შესრულების დონე. „მოდვარი“ დრამატული თეატრების საუკეთესო მსახიობები იღებდნენ მონაწილეობას: გიორგი დავითაშვილი (ონისე), ვალერიან გუნია (მაცყალას მამა), ალექსანდრე იმედაშვილი (გელა), შალვა დდანი (მოდვარი) და სხვ. მაგრამ მათ ჯერ კიდევ არ ესმოდათ კინოხელოვნების სპეციფიკისა და მექანიკურად გადმოქონდათ თეატრალური მიმიკა და ფსტიკულაცია, უფრო მეტიც, ისინი აორმაგებდნენ სცენური გამომსახველობის მანერას, ვინაიდან სიტყვები მუწევი ეკრანიდან არ ისმოდა და ცდილობდნენ ტურების ზუსტი მოძრაობით სიტყვების შინაარს გადმოცემა.

1923 წელს საქართველოს ეკრანებზე გამოდის ალ. ყაზბეგის მოთხრობის „მამის მკვლელი“ ეკრანიზაცია. ფილმის ავტორმა ა. ბეგ-ნაზაროვმა ლიტერატურული პირველწყაროს სიუჟეტურ ქარგას ფილმი დიდად არ დაშორა.

ალ. ყაზბეგის მოთხრობიდან ფილმში გამართიებული სხით გადმოსული მძაფრი ვნებათაღ-

ნათია ამირეჯიბი

ლგანი მასიურ მაყურებელს იზიდავდა მაყურებელს ხიბლავდა სასიყვარულო ურთიერთობასთან დაკავშირებული ემოციური კოლიზიები (ქალის მოტაცება, შურისძიება, ძალადობა) და მთის ადათების ჩვენება, რომელიც ფილმში გადაჭარბებითაა მოცემული. მაგალითად, თუ ყაზბეგი დამბობილებს ტყვიების გაცვლით აღწერდა, ა. ბეკ-ნაზაროვი ტყვიების გაცვლასთან ერთად თითების ხანჯლით გაჭრასაც უმატებდა და ამგვარად ეგზოტიკური საღებავებით აფერადოვნებდა ხალხის საუკუნებო რიგ ზნე-ჩვეულებებს.

„მამის მკვლელში“ შენარჩუნებულია მოთხრობისეული არქიტექტონიკა, გამარტივებულია ზოგიერთი სიტუაცია, რათა მაყურებლისათვის უფრო გასაგები ყოფილიყო. ეკრანისაქციაში გამოტოვებულია შამილის მიერ ომის მზადების ეპიზოდი, რომელიც მოთხრობაში ა. ყაზბეგს ერთობ ვრცელად აქვს აღწერილი. სამაგიეროდ, ა. ბეკ-ნაზაროვმა სოციალური და პოლიტიკური უთანასწორობის ამასხველი ეპიზოდი ჩაამატა. ეკრანზე მოჩანს დამსჯელი რაზმისა და ადგილობრივი მთიელი მოსახლეობის შეტაკება. უნდა აღენიშნოთ, რომ ეს ჩანამატი მეტად ხელოვნური გამოივსა.

„მამის მკვლელი“ საყურადღებოა აგრეთვე იმიტომ, რომ ეკრანზე ვნით სარაჯიშვილის საეკრანო პორტრეტი შემოგვინახა. გამოჩენილი მომღერალი ფილმში იავოს როლს ასრულებდა.

კინოსწარმოები მსატერული თვალსაზრისით სუსტია. მისი ძირითადი ნაკლი ისაა, რაც საერთოდ დამასხაიათებელი იყო იმდროინდელი ქარ-

თული კინოსათვის—ჩვენს კინოს ჯერ კიდევ არ გააჩნდა თავისი სპეციფიკური მეტყველება.

იმდროინდელ კინემატოგრაფიის ნიმუშებში ტიტრებით გადმოცემული სიტყვა უფრო ქმედითია, ვიდრე გამოსახულება, სიტყვა გიდის როლს ასრულებს და კინემატოგრაფიულ გამოსახულებას განმარტავს, ხელს უწყობს ეკრანის ქმედითობას.

ეკრანმა ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებებისაგან ისეხსა წილასვლები (მაგალითად, „მამის მკვლელში“ ნაჩვენებია გლახას ახალგაზრდობა), რომლებიც ნაწარმოების გმირის ბიოგრაფიის გადმოცემს ემსახურებოდა. ეს ხერხი მსატერული სახით გამოქვეყნდა რამდენაღმე ხელს უწყობდა, მაგრამ სახის კინემატოგრაფიულ ნიმუშებს მაინც ვერ ქმნიდა.

იმდროინდელმა კინომ ქართული პროზისაგან გადაიღო თხრობითი კილო, რომლის საშუალებით ეპოქის, დროის გარკვეული მონაკვეთის თუ მოქმედი გმირის სახის გამოქვეყნება ცდილობდა, მაგრამ წარწერების თხრობითმა კილომ იგივე შედეგს ვერ მიაღწია, როგორც პროზაში, და ნაცვლად მსატერული სახეებისა, ეკრანმა მსოფლიო ილუსტრაციული ინფორმაცია მოგვცა. ამ პერიოდში საბჭოთა და საზღვარგარეთის კინოსამყაროში რთული შემოქმედებითი პროცესები მიმდინარეობდა. დ. გრიფიტის, ე. შტრომპაიმის, თ. ინისის, ჩ. ჩაპლინის, ს. ეიზენშტეინის, ვს. პუდოვკინის და სხვა რეჟისორთა ნაწარმოებებში კინოს დამოუკიდებელი ენა და მსატერული საშუალებები გამოვლინდა.

თვითმყოფი ეროვნული კინოხელოვნების შემოქმედებისთვის საჭირო იყო მსოფლიო კინემა-

ტოგრაფიაში შემუშავებული პოეტურ-მონტაჟური მხატვრული მეთოდის შემოქმედებით გათვალისწინება და ეროვნულ ნიადაგზე გადმონერგვა. სწორედ ეს შეძლო ნიკოლოზ შენგელიამაც, როცა ალ. ყაზბეგის მოთხრობის „ელისოს“ ეკრანიზაცია შექმნა.

რამი მღვდმარეობდა ფილმის „ელისო“ იდეა და რავგარი ევოლუცია განიცადა ალ. ყაზბეგის მოთხრობამ შევანისაგვის შედეგად.

მოთხრობის თემა ეროვნული ჩაგვრა და ამ პირობებში ქალ-ვაჟის უბედური სიყვარული იბრუნა გამონათქვამ კოლონიზატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ პრეტენსიები. თვითმპყრობელობის რეჟიმი ახშობს ადამიანის ბუნებურებას. მოთხრობაში სიყვარული თანამემამულეებისადმი მოქალაქეობრივი სოლიდარობის გრძნობა უჭირისპირდება. შთამბეჭდავადა გადმოცემული პირადი ბუნებურებისა და ხალხის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობათა ჭიდილი.

ფილმი გაღრმავებულია მოქალაქეობრივი სოლიდარობის იდეა, რის შედეგად ლირიკულმა მოტივმა მეორე პლანზე გადაინაცვლა. ელისო თავის ბედკრულ ხალხთან რჩება და ამის გამო ვაჟისთან გაყრას გადაწყვეტს. კინონაწარმოებში იგი არა მარტო თავგანწირულად შეყვარებული ასულია, არამედ ხალხის ჭირ-ვარამის გამზიარებელი, მებრძოლი ქალიცაა.

აქცენტების ასეთი გადანაცვლება დროის შესატყვისი იყო. დროსა, როცა ხალხის სასოვა-დოებრივი ინტერესების დაცვის იდეამ განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა. აგრეთვე უნდა დავგვიწყვიდეს ის გარემოებაც, რომ ალ. ყაზბეგის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ხალხის მიმართ პასუხისმგებლობისა და მოქალაქეობრივი სოლიდარობის თემატიკას საერთოდ ერთ-ერთი წამყვანი როლი უჭირავს. სწორედ მოქალაქეობრივი სოლიდარობის გრძნობა აღამართინებს ხე-ფიხებზე ვოჩას ხანჯალს თავისი ერთადერთი შეილის მოსაკლავად. ასე რომ, „ელისოსში“ გათვალისწინებულია, როგორც დროის მაჯისცემა, ასევე ალ. ყაზბეგის შემოქმედების ძირითადი ტანდენციები.

ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. შენგელისა ფილმი „ელისო“ არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს პასიურ ილუსტრაციას, არამედ შემოქმედებით ვერანისაგვის საუკეთესო ნიმუშია და სრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება გააჩნია. რეჟისორმა ყაზბეგის იდეა თემა და იდეა საკუთარ ორგანულ თემათა და იდეათა აქცია და მოთხრობის სიუჟეტური ქარგა რომ გამოიყენა, ამასთან კინოს საუკეთესო მხატვრულ ხერხებს მიაგნო. მან მოთხრობას კინემატოგრაფიული მხატვრული ექვივალენტი მოუძებნა.

ფილმს პროლოგად უძღვის თერგის ოლქის არქივში აღმოჩენილი დოკუმენტების ჩვენება, სადაც აღნიშნულია, რომ „სახელმწიფოს განმტკი-

ცების მიზნით „ჩვენები თავისი მიწიდან უნდა აყარონ და თურქეთში გადაასახლონ- დოკუმენტური მასალის გამოყენება ფილმში ქრონიკისა და მხატვრული ნაწარმოების სინთეზის იდეით ცოლ განპირობებული, რაც ერთობ პროგრესულ მოვლენად ითვლებოდა ოციანი წლების კინემატოგრაფიაში.

ფილმის შესავალი თხრობითი მონტაჟის ხერხითაა გადმოცემული შენგელის რიტმის საშუალებით გამოხატულია ჩვენთა ყოფა და სიყვარულის ლირიკული თემა.

„ჯამათის“ სცენაში ფეხმორთხმული უხუცესები დინჯად ბჭობენ ხევსურებისთვის (რომლებსაც წარმომადგენლად ვაჟია გამოგზავნიან) საძოვრების მიერთების შესახებ. ძველი დროიდან შემორჩენილი ამ თავისებური პარალელურ, ამჟამად მხოლოდ ფორმალური ფუნქცია აქვს შენარჩუნებული. საძოვრების გაქირავება, რომელიც ძველთაგანვე მის კომპეტენციაში შედიოდა, ახლა გენერლის ხელშია. „ჯამათში“ უწყლება ანკარგა დამოუკიდებელი მოქმედებისა, მაგრამ ეს ეპიზოდი ჩაგრული ხალხის ეროვნულუნებას ასახავს, რაც ფილმის შინაარსობრივი განვითარების თავისებური შემაზაზადებელი ეტაპია.

ჩვენთა ერთსულოვნებისა და სოლიდარობის გამოხმატყვლია აგრეთვე მშენებლობის ეპიზოდი: თანსოფელში ბოჯანო ქვერის ხალხს უშენებენ და ამ საქველმოქმედო შრომას საერთო სახალხო ზეივის ტონი ახლავს.

მიმედი ფიზიკური შრომის და სახალხო ზეივის სურათები იმეგნება შერწყმულია, რომ ერთ მთლიანობაში აღიქმება. ქალები ფეხებით ზეუნ ბათქაშს და მათი მოძრაობის რიტმი ცვეკვისებურია. დანაწევრებული კადრების აქტირებული რიტმით და კონტრასტული დეტალების საშუალებით ეკრანზე გამოსახულია დილი და ნიჩაბი, ჩასაბერ საკრავზე მისრიალუ თითები და კედლის მულსავი ხელი, დილზე დამრტყმელი ხელები და ნიჩბიანი ხელები, ტაშის დამკვრელი და აგურის მიმწოდებელი ხელები და სხვ.

ნ. შენგელიას რიტმის გრძნობა მარტო პლასტიკაში არ გამოხატება, მისი რიტმი ხმოვანიც არის, რეჟისორმა მდუმარე ეკრანზე რიტმული კონტრასტის საშუალებით უფაქიშეს განწყობილებათა ნიუანსიარება უშეძლო. მან მშენებლობის ეპიზოდის, სიკვითის ზეივის, პლასტიკური რიტმული ხერხით გამოსახული სიხარული, ბოროტების მსხვერპლთა, გადასახლებული მუხრთელი აულისადმი დანაგრძნობის მიწორული ტონალობით შესცავლა. ეკრანზე დინჯად მიემართებთან გადასახლებულია ჩანდაზიანი უმუხები, ბილიკეში მიმავალი სამშობლებად დგენილი ჩვენები მთას ზოლებად შემოსვკვიან და ხალხით დასალტული მთა თავის მკვიდრთ თიქთის უკანასკნელად იკრავს მეკრუნე.

ამ ეპიზოდით მთავრდება ექსპოზიცი, რომელშიც ფილმის თემა, იდეური შინაარსი და აგ-

რთველ მხატვრული დამუშავების სტილისტიკა წინასწარ დასახული და მინიშნებულია.

კვანძის შეგვრის კომპოზიციურ პუნქტად „ურიადნიკისა“ და მისი რასმელების პროფიკაციული აქტის ამსახველი ეპიზოდი უნდა მივიჩნიოთ.

„ჩენის მმართველებმა ისურვეს ერთბაშად გამდრება, ისურვეს გაუშაძარი თვალების გაძლომა და მოიწადინეს ჩენელთ მიწების ხელში ჩაყრა“ — წერს ალ. ყაზბეგი მოთხრობაში „ელისო“: ცხადია, რომ ეს პროზაული მონაკვეთი კინოსანაბობითი ეპიზოდების მოფიქრებას მოითხოვდა, რომლებიც ჩენენთა გადასახლების მიზნს კინემატოგრაფიულად ცხადყოფდა.

ეს ამოცანა შემდგენარადა გადაწყვეტილი: ვინაიდან აულ ვერდის გადასახლებისათვის საბაზი არ არსებობდა, „ურიადნიკმა“ და „კვარტერიერმა“ პროფიკაციას მიმართეს, მოსყიდულ ოსებს აულის ნახირი გააჩვენეს იმ იმედით, რომ ჩენენი იარაღის საშუალებით საკუთრების უკან დაბრუნებას მოისურვებდნენ. იარაღის აღმოჩენა კი უკვე საკმარისი საფუძველი იქნებოდა გადასახლებისათვის. მაგრამ ვაჟიას მამაქობისა (რომელმაც ოსებს ნახირი ჩამოართვა და იარაღი დააყრევინა) და ასთამურის შორსმჭვრეტელობის მეშვეობით (რომელმაც ოსების იარაღი უშაღ ხელისუფალთ ჩააბარა), ეს პროფიკაციული აქტი მარცხით დამთავრდა. პროფიკატორები სხვა ხრიკს იგონებენ: მოვალატე ჩენენის, საიდულას დანმარებით წერა-კითხვის უცოდინარ ხალხს მოატყუებენ და თითების ანაბეჭდებით აღანიშნებენ თანხმობას თურქეთში გადასახლების თაობაზე.

ატორების მიერ მოფიქრებული ეპიზოდები ლიტერატურული დედნის კინემატოგრაფიულ გათვალსაჩინოებას ემსახურებიან. ფილმის მოქმედების შემდგომი განვითარება ძირითადად ალ. ყაზბეგის მოთხრობის სიუჟეტურ ქარგას ეყრდნობა.

საინტერესოა ვაჟიას გენერალთან მისვლის ეპიზოდი, რომელიც რეჟისორის მიერ რიტმული კონტრასტებითა და შიდაკადრული დინამიკის საშუალებითაა გადაწყვეტილი.

გენერლის კანცელარიის მოხელეები, მოსწავლეების მსგავსად, მერხებს მისხდომიან. ინდივიდუალობას მოკლებული, კანონის ბრმა შემსრულებელთა საკრებულოს ჩვენებით ჩინოფიკური არსის მხატვრული სახე იძურწება. კანცელარიის გამოთავანებული მოხელეები მომჩივანთ ზანტად პასუხობენ, ძვხვს ზანტად ლოღინან. ეს მდორე რიტმი ერთბაშად იცვლება: მთელემარე ჩინოფიკებს გენერლის კაბინეტში ამტყუდარი ალაკითოთ გამოაფხიზლებით — იქ გენერლის ოფიცრებს ვაჟია ეჩრენებათ, რომელიც აულ ვერდის გადასახლების შესახებ დაწერილი ბრძანების გაუქმებას მოითხოვს.

სამშობლოს სიყვარულის იდეა ნ. შენგელიამ



კადრი ფილმიდან „ამის მკვლელო“.

მხატვრული მეტაფორის საშუალებით გადმოსცა. მეჩეთთან შეგვრებილი ხალხი უარის ნიშნად ხელს აქნეს, როცა მათგან სამშობლოს დატოვებას მოითხოვენ. წინააღმდეგობის ამგვარი ფორმა მხოლოდ შესაძლებელი უიარაღო, მაგრამ მამაცი და მამულისმოყვარე ჩენენისათვის თავითფეხებამდე შეიარაღებული დამსჯელები ცხენებით დაიძებნებინათ მათ გადასათულად, უკერად, როგორც ერთი ადამიანი, მთელი ხალხი მიწას გაეკვირის, თითქმის მიწამ უნმო, მიწამ მიიზიდა მათგანი შეილებით.

მიწაზე გართმული ჩენენის სტატიკური კადრი უდიდესი ფსიქოლოგიური დინამიზმითაა აღსავსე და ადამიანთა შინაგანი ძალების ძაბვის გამოხატულება. ჩენენთა პატრიოტიზმი რეჟისორმა პლასტიკური სახეების ბრწყინვალე, სტატიკური და დინამიური რიტმის შეწყვეთით, მხატვრული მეტაფორით გამოსახა.

დაცარიელებულ აულს ქუევი დრუბელი დარდად ჩამოსწოლია ეს არის „ტრაულის დრუბელი“, რომელიც ე. ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინის“ შემდეგ მწუხარების სიმბოლოდ იქცა. და აი ელისოს მიერ აულში დანთვული ხანძარი ჩაგრულ ჩენენთა თავგანწირული პროტესტია. მათი სტიქიური ძალის და სულიერი პოტენციალის მაჩვენებელი გადასახლებულთა სა-

ერთ ხანძარი და ეცესლის ვიზიზი ერთ მთლიან მხატვრულ სახედ იქცეობა.

ნ. შენგელაია ცესლმოკიდებული აულისა და შურისმგებელთა ხანძრის „სხოვანი“ ეპიზოდის რამენათევი ჩვენების გამოლით ხანჯილ მდუმარებისა და მიიმე ჩაფურების ეპიზოდის შესვლა. „ბუნებით მხნე, ისე მხიარული ჰქნები, დღეს გაუმუბლეთყვენ, დაუქრებლეთყვენ, იმ როგორც ქართლის წინდე პაერი, რომელიც ნე-ზადება ამ სიმშვიდიდან ერთბაშად გრგვივად გადაქცევას! — წერს ალ. ყაზბეგი და აი, რა გამოსახველობითი ხერხებით გამოხატავს „გრგვი-ნვა“ ნ. შენგელაია „თავის ენაზე“.

ურეში მომაკვდავი ქალი წვეს. ბავშვი დასტრის სულთმობრძავს, ქალი საზოგვს ელისოს ობლად დარჩენილი ბავშვი ნათესავების ნაღიკში ჩაბაროს; ქალი კვდება, ელისო ტრის. მოხტა-ვის რიტმი ძლიერდება. შემოკლებული პლანები ერთმანეთს ცვლიან. ეკრანზე მიცალღებულის ხე-ლია, შემდეგ მტირალი ელისო, ქალები თამბეს იწვევან მოთქმით, ხალხი მიცალღებულისაკენ მიბრის.

დრამატული დაძაბულობის გამოსახატავად ნ. შენგელაია პარალელურ მონტაჟს იყენებს. ეკრანზე ერთმანეთს ცვლიან აულოში მოგვიგოზე ხანძრის და მიცალღებული ქალის ახლო ხედები. კადრების მოცულობა თანდათან კლებულობს და ერთ გამოსახულებად გადაიქცევა. ტირილი საერთო ისტრიაში გადადის. ასთამური ხალხის დაშოშინებას ცდილობს, მაგრამ აპაოდ.

ეკრანზე ისევე ხანძრის კადრები. ცეცხლი, რომელიც ჩვენთა პროტესტისა და ბრძოლისუნარაობის გამოშხატველია, სიცოცხლის განმტკიცების რწმენით აღანთებს ასთამურს. იგი მუსიკოსების უბრძანებს დაუკრან და ცეკვას დაიწყებს. ელისოსაც აძულებს იცეკვოს. ელისო და ასთამური ამ საერთო ისტერიის ფონზე ცეკვავენ. მუსორგისაკენ გაოგნებული ხალხი ნელ-ნელა მოცეკვავეებისაკენ გამოფრთხება, მობირლანი ლოცვის სოკვით მათგან იხედვინან. უნებური, ნელი მოძრაობით მათი ხელები ლოცვიდან ტაშის დასაკრავად ჩამოეჭვიან. თანდათან მონტაჟის რიტმი მატულობს. კვლავ მცირდება კადრების მოცულობა და თავაწყვეტილი რიტმი იპყრობს მასიურად მოცეკვავე ჩვენთ. მოკლე კადრების მსხვილი პლანებით ერთმანეთს სცვლიან: კუნთმაგარი, მისრიალე ფეხები, მიცალღებული, ტაშის დამკვრელი ძლიერი ხელები, მიცალღებული, მუსიკოსები, მოცეკვავენი.

კონტრასტული დაპირისპირების დიაპაზონშია უკიდურესობამდე მიღწეა. ერთმანეთს ეჭიდებიან სიკვდილი და სიცოცხლე, აღვსა პირისაგან მიწისა და დაბადება, მოსპობა და სიცოცხლას განახლება. ამ უკიდურესობათა ჭიდაობაში სიცოცხლე იმარჯვებს, სიცოცხლე არ ნებდება სიკვდილს; სწორედ პლასტიკაში, მარადიულ მოძრაობაში, მოქმედებასა და შემოქმედებაში დაინა-

ხა ნიკოლოზ შენგელაიამ ადამიანის ცხოვრების არსი, უდიდესი დარდის დაოკვა მოძრაობით, რიტმით ეს თავისებური პოეტური მეტაფორაა მოახლოებული სიცოცხლის გამარჯვებისა სიკვდილის უარობაზე.

თავადიწყებამდე აცეკვებულ ჩვენთა განწყობილება უცრად რისხვად იქცევა. ხალხი მათკენ მიმავალ ვაჭის შვამნფხვს. „მისი ბრალია, რომ გავგასახლეს!“ — დიყვირებს ქალი და გააფორებული ხალხი მუშტების ქნებით ვაჭისაკენ მიიწევს. „მოვალთ!“ — ყვირიან თავგაზაბებული ჩვენები და მის ჩასაქოლად მირბიან, მაგრამ ელისო აფეხრება ვაჭის, მანდლს დაუგდება ჩვენთ და აუხსნის ნამდილ ვითარებას.

ამობოქრებული ხალხის ტემპერამენტულ სცენას ისევე ლირიული ეპიზოდი სცვლის. ელისო და ვაჭია ერთმანეთს ეთხოვებიან ელისო უარს ამბობს სიყვარულზე და თანამემკლეთოა ხვედრის ინაწილებს. ობლად დარჩენილი ბავშვი ვაჭის ნაღიკში მიჰყავს.

გადასახლებულთა ქარავანი უცხოეთისაკენ ნელა მიემართება. ეკრანზე ჩანს ხალხით დასალტული მთა, თითქმის ბედვრული ჩვენები გარს უვლიან და ვერ ეღვივან შობოლოურ მხარეს.

ნ. შენგელაიას მიერ შექმნილი პოეტურ-მონტაჟური კინემატოგრაფიის საწყისი და საფუძველი, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურიაში უნდა ვეძიოთ. ერთში „ელისო“ მან სწორად გაითვალისწინა დროის მაკოსებმა, დროის სულიერი მოთხოვნებმა და პირველ პლანზე მოქალაქობრივი სოლიდარობის იდეა წამოსწია.

ნ. შენგელაიამ ფილმის გმირების შემსრულებელთა შერჩევისას უმათრესად ტიპატი მეთოდია აირჩია, რაც ოცინაწი წლების კინემატოგრაფიაში ერთობ გარეკლებული იყო. ეს გასაგებობა, ვინაიდან მუნჯ ფილმში გმირის სახის მხატვრული გამოკვეთისათვის გარეგულ ინდივიდუალობას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, მხოლოდ ტიპატი, თუ მას აქტიორული მოწყობებიც არ ახლავს თან, ვერ უზრუნველყოფს გმირის სრულყოფილ მხატვრულ ფსიქოლოგიურ სახეს. საჭიროა ტიპატიცა და აქტიორული კლემენტების შერწყმა და სწორედ ასეთი შერწყმა იგრძნობა ა. იმედაშვილის მიერ განსახიებულ ასთამურის როლში.

ტრადიციული თეატრის ბრწყინვალე წარმომადგენელს, ოტელის, მეფე ლირის და ანანის როლების საუკეთესო შემსრულებელს, უბალო მეტყველების წინე მსახიობს უხმო ფილმში მთავარი როლის შესრულება დავისრა. ალ. იმედაშვილმა შესანიშნავად აულო აღლი კინემატოგრაფის საციფიკა. მოქმედების ლაიონური პლასტიკით, თვალების მიდარი აზრიანი გამომეტყველებით, ინდივიდუალობის გამოშხატული ტუნწი ფსტიკუალაით ალ. იმედაშვილმა ასთამურის კოლორიტული სახე შექმნა. მის მიერ განსახიებებული ასთამური ბრძენი, შორსმჭვრეტე-

ლი მურგვა თავისი ხალხისა. ალ. იმედაშვილის ბრწყინვალე აქტიორული მოხატვები რომ არა, ასთამურის სახე სიკეთის, მოარულ სიმბოლოდ“ დარჩებოდა, რადგან სასცენარო მონახაზით იგი ერთ განზომილებაშია გადაწყვეტილი.

ლიტერატურული სცენარის მიხედვით ელიოსის მხატვრული სახე შედარებით რთულია. მასში ლირიული და დრამატული ინტონაციებია შეწყვეტილი, იგი ნაზად მოყვარული, მეოცნებე ქალია და ამავე დროს მრისხანე შურისმგებელიც კარა ანდრონიკაშვილის აქტიორული მოხატვების სახის დრამატული აქცენტების შესატყვისი აღმოჩნდა.

ფილმში „ელიოს“ ნ. შენგელაიას მიერ გათვალისწინებულია ქართული ხალხური სულიერი კულტურა. გარდა იმისა, რომ შენგელაიამ ეკრანიზაციისათვის ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშები აირჩია, მან ფილმის თვითმთავრად სახე მისი მხატვრული ფორმიზაც გადაწყვიტა, კერძოდ, პლასტიკით და რიტმით შესაძლოა, მშენებლობის ეპიზოდში ასახული ფერხული ხალხური შრომითი ცვეკვი ზუსტი ასლი კი არა, რეჟისორის მიერ იმპროვიზებული სიკეთისა და ქველმოქმედების პლასტიკური გამოხატვა იყოს, მაგრამ მისი წინამძღვარი მაინც ქართულ ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებაში უნდა ვეძებოთ.

გენერალთან ცეკვის ფარკაობისა და ფილმის თანხური ცეკვის ეპიზოდების მონაკტი იმან დოლურის რიტმის მიხედვით ააგო (სამონაკტო მაგიდაზე იგი ხელით უკრავდა დოლურს და შემონაკტე ვ. დოღენკო ფირის სივრძეს ამ რიტმზე აუგებდა).

როდესაც ნ. შენგელაია სიცოცხლის დასაწყისის გამარჯვებას მის დამთრუნველ ძალებზე ცეკვის პოეტური მეტაფორით გამოხატავდა, ალბათ ფიქრობდა, რომ ქართული ხალხური ცეკვა თავისთავად პლასტიკაში გამოხატული შეტაფორაა, რომლის ქვეტექსტში საქართველოს ისტორიისა და მისი სულიერი კულტურის ამოკითხვა შეიძლება.

მართალია, ფილმი „ელიოს“ ჩიჩქენტა ცხოვრებას ასახავს, მაგრამ იგი სიმბოლურია მარად მებრძოლი და სიკოცხლისუნარიანი ქართველი ხალხის ყოფისათვის, ხალხისა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ებრძოდა და მამაკრებლებს, მაგრამ მაინც შესძლო თავისი სულიერი პოტენციალის შენარჩუნება.

1965 წელს გამოვიდა ეკრანზე ფილმი „ხუვისბერი გოჩა“ (დამდგმელი რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, ოპერატორი ფ. ვისოცკი, კომპოზიტორი რ. ლალიძე, მხატვარი რ. მიჩხაშვილი).

ფილმის ავტორები კეთილხანდისინერად შეეცადნენ, რაც შეიძლება სრულად გადმოეცათ ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ში-

ნაარსი და დღეა. სცენარსა და ფილმში აკი კიდევაც ზედმიწევნით იქნა შენარჩუნებული პროზაული პირველწყაროს ფაბულური კონსტრუქცია, მაგრამ კინემატოგრაფიული საშუალებებით ვერ იქნა გახსნილი ყაზბეგის ნაწარმოების მხატვრული სახეები. მოთხრობის ფაბულის პირდაპირი ასლი უმოაფრესად სათავედასაველ ამბების სახით წარმოვიღინდა ეკრანზე ეკრანის მიღმა დარჩა მოთხრობაში დახატულ ადამიანთა ბედის ისტორიული კანონზომიერება. ფილმის ავტორების უფრო გაბეჯული შემოქმედებითი დამოკიდებულება მართებდათ მოთხრობის მიმართ, უფრო უნდა გაედრებინათ ძირითადი მომენტები, მთ უმეტეს, როცა ამ მხრივ ფილმში გამოვლინდა კიდევ მათი საუკეთესო შესაძლებლობები ისეთი ცალკეული კადრების შემქმნისა, რომლებიც კინემატოგრაფიულ ენაზე ამეტყველებენ ყაზბეგის მოთხრობის პასაჟებს. სამწუხაროდ, ასეთი კადრები მხოლოდ ცალკეულად იქნა გამოვლენილი და მთლიანობაში ვერ იქნა მიღწეული მწერლისეულ სახეებთან შინაგანი მსგავსება.

„იმას (ონსე — ნ. ა.) მიეჭკია პირი ქარტა და თოვლისკენ, რომელთაც აღარაფერი უშლიდა და სხაპა-სხუპით სცემდა პირსახეში. ის მათგან მოელოდა რამდენადმე შედავაოს და დამწვიდებას.“

იმას ეგონა, რომ შუბლის გაჯრილებითანავე სისხლიც დაუშვნიდებოდა და ავარდნილი გული თავისივე დონეში ჩავარდებოდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ფიქრი ატყუვდა და დადღმებულნი ხედავდა, რომ მის გულში აღმოუფხვრელად ჩასახულიყო ძიძის სახე და წყნარად, ფრთხილად და სიამოვნებით არხედა; არხედა იმ სიფრთხილთ და მზრუნველობით, როგორც მშობელი თავის პირშშოს, როგორც ყაჭის ჭარკა ნახა ნიაგი, რომელსაც ძვირფასის ქწილების აღორძინება ბუნებისგანვე ჰქონდა მინდობილი“.

სიყვარულის ამგვარი მძინვარება და ამავე დროს სინაზე კინოში ვერ „გადითარგმნა“ და ამიტომაც ეკრანზე გათამამებული ტრაგედია უეზოციო აღმოჩნდა.

ფილმის შემქმნელებმა ვერ დახატეს საყვარულის ის სიციცხლის მომნიჭებული და ამავე დროს დამანგრეველი ძალა, რომელმაც სამშობლოს ერთგული შვილი უნებურ მოვალატედ აქცია. ყაზბეგისეული შინაგანი წიგა ფილმში ზედაპირულ გრწმობათა ილუსტრაციამ შესცვალა.

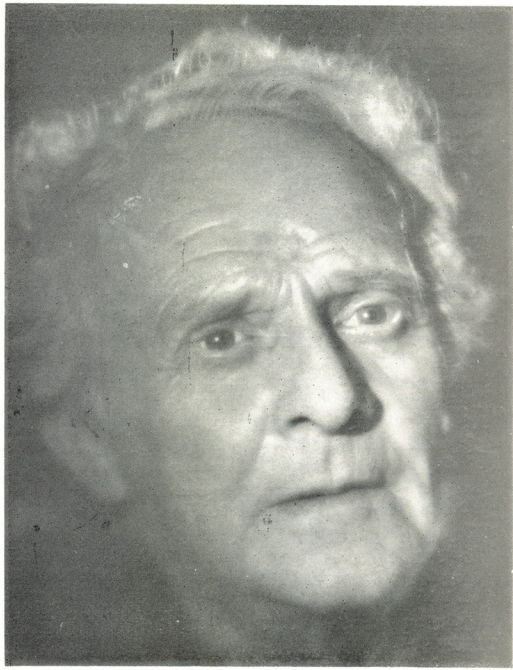
ყაზბეგისეული სიყვარული კი სიყვადილ-სიციცხლის მიჯანჯვა ყოველთვის. ქალის, მეგობრის, სამშობლოს სიყვარულის უკიდურესი სიმძაფრე ხშირად ერთმანეთს ეჯახებინა და სწორედ მაშინ, ამ კეილიშობილ ვრწმობათა ჭიდილში, ტრაგიკული კოლიზია იქმნება.

ალექსანდრე ყაზბეგის ბრწყინვალე პროზის საუკეთესო ნიმუშების ეკრანიზაციის სიღვაძე კვლავ ელის ჩვენნი მაცურებელი.



ყიპშილი დიდი მხატვრის შემოქმედება აღინიშნება საე-
ტაპო ნაწარმოებებით, რომლებშიც აისახება და განზოგად-
დება მისი სტილის უმნიშვნელოვანესი ნიშნები: სწორედ ამ-
გვარ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება გამოჩენილი ქართ-
ველი ხელოვანის, სსრკ სახალხო არტისტის, საბჭოთა კავში-

ეს კონცერტი და ახლახან დასრულებული „რომანტიკული
ლი ციკლი“ (თორმეტი პიესა ფორტეპიანოსთვის) დამაკე-
რებლად ადასტურებს, რომ მათი ავტორი თანამედროვე ინს-
ტრუმენტული შემოქმედების მწკეფარე დინებაში მიდის სა-
კუთარი, დამოუკიდებელი გზით.



ანდრია ბალანჩივაძე.
ფოტო დ. დავიდიანისა.

რის სახელმწიფო პრემიებისა და რუსთაველის სახელობის
პრემიის ლაურეატის ანდრია ბალანჩივაძის მეოთხე საფორ-
ტეპიანო კონცერტი, რომელიც ერთხელ კიდეც ნათელაყყოფს,
რომ ყოველ შემდგომ ნამუშევარში კომპოზიტორი „მარად
იგივე და მარად ახალია“.

სწორედ ამ ღირსებებმა განსაზღვრა მეოთხე კონცერტის
წარმატება პრემიერაზეც (1969 წ., ლენინგრადი, სოლისტი
ჯარჯი ბალანჩივაძე) და საზღვარგარეთაც (გდრ).¹
ნაწარმოები საშემსრულებლო ტრადიციის შემუშავების
პროცესშია და უახლოეს ხანებში უნდა მოველოდეთ მის ახ-
ლებურ აქტუარებას (თბილისში, მოსკოვში, იაროსლავლში,
ნოვოსიბირსკში). მსმენელებს კვლავ მიეცემათ შესაძლებლო-
ბა განისმჭვალონ „ღია გულის მუსიკის“ სილამაზითა და

* სტატია დაწერილია ჩვენი ჟურნალისტისათვის.

კუთმობილებით. მასში სომ ბალანჩივაკემ შესძლო ორგანულად შეერწყა დაუოკებელი ძალა და გულმინამწევდომი პოეზია, გოლიათური შემართება და მითრიულვარე ლირიზმი, წარსლის სიპირქმე და საგაზაფხულე განახლების სხივონობა. დაიხ. ესოდენ ფართო სახეობრივი სპექტრია თხზულე-

სი შემართებული, დიდებული დროის ქუმარტიკი შვილი. მეოთხე კონცერტის თავისებურება (ამ ნაწარმოებზე 1969-ში წვლს შოთა რუსთაველის სახელობის რესპუბლიკური პრემია მიენიჭა) განაპირობა კომპოზიტორის ხანგრძლივმა მუშაობამ საყვარელ ქანში — საფორტეპიანო კონცერტის ქანში. შემთხვევითი როდია, რომ მისი შემოქმედების თითოეული საფეხური ხასიათდება საფორტეპიანო კონცერტის შექმნით (1935, 1946, 1952, 1967).

ანდრია

ბალანჩივაკის

საფორტეპიანო

კონცერტები*

სიმფონიასა და ბალეტთან ერთად, საფორტეპიანო კონცერტი — ბალანჩივადის მუსიკის წამყვანი ქანია. როცა ამ სფეროში ყველაზე ტიპური და მხატვრის სტილისთვის საერთო ნიშნებს გამოვყოფთ, უნდა აღვნიშნოთ ბალანჩივადის მუსიკაში მუდამ არსებული, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი საწყისი, სახეობრივ სფეროთა ფართო რკალი (გმირული ალტყინებანი და ბუნების სურათები, დრამატული დაძაბულობის პათოსი და ტაბუკობის სათუთი საწყარო, ფერადოვანი ქანრული ჩანახატები), გამოვლენილი თანადროულად ქმედითი რიტმებით.

მეოთხე კონცერტი (კონცერტი-სიმფონია)² ქართული საფორტეპიანო კულტურის განვითარების ახალ საფეხურს მოასწავებს. უფრო მეტიც. იგი ეხმიანება საბჭოთა ინსტრუმენტული კონცერტის სფეროში მიმდინარე პროცესებს³.

მეოთხე კონცერტმა ფოკუსში მოაქცია ქართველი კომპოზიტორის საფორტეპიანო სტილის სახასიათო ნიშნები. სწორედ ამ მომენტმა უბიძგა ამ სტრიქონების ავტორს მკითხველისთვის შეეთავაზებინა მოკლე „რეტროსპექტივი“ ბალანჩივადის საკონცერტო ქანისა, რათა დაგვედგინა ყველაზე უფრო თვალნათლივი ინდივიდუალური თავისებურებანი, მისი საფორტეპიანო შემოქმედების თავისებურებათა განმსაზღვრელი.

რა შეიძლება მივიჩნიოთ ამ ქანრის ძირითად „ოორღინატებად“? რა საერთოს და განმსაზღვრელს შეიცავს ოთხი საკონცერტო პარტიტურა? რა ქმნის ბალანჩივადის საფორტეპიანო სტილს?

ამგვარი კითხვებით ვვსურს დავიწყოთ ჩვენი მცირე ექსკურსი.

მხატვრისეული პიანისმის ესთეტიკის უმნიშვნელოვანეს ნიშანთა შორის უნდა გამოვყოთ მისი სწრაფვა განზოგადებული ან კონკრეტული პროგრამულობისკენ.

პირველი სამი კონცერტი — ეს არის ნაწარმოებები განცხადებული პროგრამის გარეშე. მაგრამ შინაარსის მიმართებით თითოეულ მათგანში ადვილად შეიგრძნობა სინამდვილესთან დრმა კავშირი, ისმის თანამედროვეობის მაჯისცემა.⁴

მეოთხე კონცერტს კი ავტორმა პროგრამა წარუმძღვარა. იგი კომპოზიტორის შემოქმედებაში უმნიშვნელოვანეს თემას — სამშობლოს თემას ეძღვნება. მხატვარი გვიამბობს მშობლიური ბუნების სილამაზეზე, მის მამაც ხალხზე. კონცერტის თითოეულ ნაწილს, საქართველოს ერთ-ერთი კუთხის იერს რომ წარმოგვისახავს, თავისი სურათოვან-სახეობრივი სახელწოდება და ქანრული ორიენტაცია გააჩნია: 1. „ჯვარი“ (პრელუდია), 2. „თეთნულდი“ (პასაკალია), 3. „სალამური“ (პასტორალი), 4. „დღია“ (ტოკატა), 5. „როინის ტყე“ (რომანსი), 6. „ცხრა-წყარო“ (თემა ვარიაციებით).

ბალანჩივადისთვის საერთოდ დამახასიათებელია პროგრამულობისაკენ სწრაფვა. ასეთია მისი სიმფონიური სურათები: „დნებრი“ (გოგოლის „სამინელი შურისძიების“ მიხედვით),

ბაში, რომელიც კომპოზიტორმა ჩაიფიქრა, როგორც სამშობლოს მუსიკალური პანორამა.

მუსიკალური ფერწერით შთაგონებული სურათოვნება ამ კონცერტის უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ ერთადერთი ასპექტი როდია. არსებობს სხვავე, განსჯასა და დაძაბულ ფიქრებზე აღმოცენებული. ბალანჩივაკე აქ გვევლინება არა როგორც მემატჩიანე, მხოლოდ „შორეულ დღეთა ამბებზე, უხსოვარი დროის ლეგენდებზე“ რომ მოგვითხრობს, არამედ როგორც თავი-

ანატოლი როზანოვი

„როის ტბა“, „ზღვა“, ვალი „თბილისის ზღვაზე“, „კრწანისის ბრძოლა“, ასეთია ახლახან დასრულებული „რომანტიკული ცვალი“.

პროგრამული სიმფონიზმი, როგორც ცნობილია, დიდად და განვითარებული ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ა. ბალანჩივაძისთან ერთად აქ უნდა მოვიხსენიოთ მ. მშველიძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი და სხვები.

ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო კონცერტების არანაკლებ სტაბილურ ნიშნად გვევლინება მათი სიმფონიზმი. სულ სხვადასხვა სტილის ოთხი კონცერტიდან სამი ამკლავებს „მსხვილ ტრიხისს“ დრამატურებისაკენ, ეპიკურისაკენ სწრაფვას (ამ მხრივ, რამდენადმე, გამოსაკლმ აქ მესამე კონცერტი).

ქართულ მუსიკაში ბალანჩივაძემ პირველმა გააზოგოცვალა ეპიკური და დრამატული სიმფონიზმის სინთეზი. კომპოზიტორისთვის ეპოსი და დრამა ერთნაირად მახლობელია. მის ნაწარმოებებში, როგორც წესი, გაღრმავებული, სახემეცვლელი ხალხურ ინტონაციები, კოლექტიური სახეების „სურათების“ შთამბეჭდავი დიდებულება (ქართული სასიმღერო ეპოსის თვისება), ნაწილების მკაფიო კონტრასტული დაპირისპირება მჭიდროდა დაკავშირებული ღრმა სახეობრივ ტრანსფორმაციებთან, დიდი ფორმის ნაკვობობათა დინამიკურ განვითარებასთან.

კომპოზიტორის შემოქმედებაში სიმფონიური დრამატურების სინთეზურობა მომდინარეობს სინამდვილის მოვლენათა ფართო აღქმადან, რაც სათავეს იღებს პირველ კონცერტში, რომლის დრამატურგის ეპიკურ-დრამატული ენა ბალანჩივაძის შემდგომ თხზულებებში პოულობს განსაზღვრებას: მეორე და მეთხუთე კონცერტებში, პირველ სიმფონიაში, საფორტეპიანო „ბალადამი“ და სხვ.

ეპოსისა და დრამის ერთიანობაში, ჩვეულებრივ, წამყვანი ხდება დრამატურგის ეპიკური ენა. ეს მომენტი აიხსენება მხატვრის შემოქმედების შინაარსით, სადაც პირადლის, კერძო გახსნა მოცემულია მასობრივის, ხალხურ-ეპიკურის კვიდით.

ბალანჩივაძის მუსიკაში გარკვეულ გარდატეხას იძენს ქართული სიმფონიზმის შტოც. ასეთია პირველი კონცერტის მესამე ნაწილი (სკერცო), მეორე კონცერტის ფინალის მეორე ნაწილი, საფორტეპიანო „რაფსოდია“, მეთხუთე კონცერტის მესამე ნაწილი („სალამური“).

მესამე კონცერტიდან დაწყებული, ხდება კომპოზიტორის მუსიკის ლირიკული სფეროს გაფართოება და გაღრმავება. შეიძლება აღინიშნოს მეორე სიმფონიის ლირიკულ-ეპიკური სიმფონიზმი, დრამატული და ლირიკულ-მინორიკული ელემენტების დიდი როლით (ფინალი). ბალანჩივაძის ლირიკის „ობიექტიური“ ხასიათი, უპირატესად, ბუნებრივად ისწრაფვის ეპიკურ (ხალხურ-ენარული და სურათოვან-სახეით) საწყისთან სინთეზისკენ. ლირიკის ტენდენცია დამახასიათებელია ბალეტ „მწირის“ სახეობრივ მიმართულებისთვისაც. ლირიკურ პლანია გადაწყვეტილი „რომანტიკული ცვალის“ დრამატურგიაც.

მაგრამ ლირიკული სფეროს გაძლიერებასთან ერთად პერიოდიული საწყისი კლავიანიდებურად ძლიერად ბალანჩივაძის 50-იანი, 60-იანი წლების შემოქმედებაში: მეორე სიმ-

ფონია, ბალეტის „მწირი“, მეთხუთე საფორტეპიანო კონცერტი.

პირველმა კონცერტმა მისი ავტორის შემოქმედებითი სიმწიფის დასაწყისი გვაჩვენო.

„ამ კონცერტში — გვიამბობს კომპოზიტორი — პირველად გამოიკვთა ჩემი საატორი მანერა, ჩემი სტილი. თუმცა მანამდე უკვე ბევრი მქონდა დაწერილი თეატრისა და კინოსთვის“.

1935 წელს შექმნილი ეს კონცერტი არა მარტო კომპოზიტორის პირველი დიდი ფორმის ნაწარმოებია, არამედ ქართული სიმფონიზმის ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ნიმუშიცაა.

სახეობრივ ტრანსფორმაციათა სიღრმე, განვითარების გამჭობალ ხაზებზე ორიენტაცია, ციკლის ინტონაციური მთლიანობა, რიტმის განმარტავებელი როლი, „როგორც ექსპრესიონისა და ცხოვრებისეული აღმავლობის სტრუქტურისა“ — აი, პირველ ყოვლისა, რამ განაპირობა ამ კონცერტის სიმფონიურ გაქანებას.

სამატერესა აღინიშნოს, რომ აქ თემატური ნაწილების ინტონაციური მთლიანობის საფუძვლად გვევლინება აღმავალი დიატონური მინამული (ერთგვარი „ლიტეზაზი“).

თემატური კონცენტრაციის მეთოდი მკაფიოდ მვლავნდება მეორე საფორტეპიანო კონცერტში. სამწაწილიანი ციკლი ძირითადად აიგება პერიოდიული ხასიათის ერთ ლეიტმოტივზე. მისი გარდასახვანი სხვადასხვა სახეთა აღმოცენება იწვევს: დრამატულად-დაძაბულ, ლირიკულ, სკერცოზულ, პასტორალურ, ეპიკურ-პერიოკულსა და სახეობა-პათიოზურს. ლეიტმოტივის (ერთგვარი თემა-ძახილი) შინაგანი შესაძლებლობის თანდათანობითი გახსნა მიმდინარეობს მისი ფუნქციულად გადაცივანებათა მათთვის ენარში გააზრებად. ფინალის მეორე თემად მოცემულია ხალხური შრომითი სიმღერა — ერთი, ორგანულად რომ ერთვის მუსიკალურ განვითარებას და კიდევ უფრო აფართოებს თემატურის ჩარჩოებს.

ლეიტმოტიური განვითარების დინამიზმი დამახასიათებელია ბალანჩივაძის ბალეტისთვისაც „მთების გული“, „ცხოვრების ფურცლები“, „მწირი“. (ამ უანაკნელში მუსიკალური მასალის საფუძვლია სამი ლეიტმოტივი), ასევე მეორე სიმფონიაში. ამრიგად, ბალანჩივაძე ხშირად მიმართავს თემატური კონცენტრაციის მეთოდს, რითაც ახდენს კიდევ სახეობრივ-ემიკური სფეროს გაფართოებას და თემატურის თაქისუფალ „გადანაცვლებას“ სხვადასხვა ქართულ ასპექტებში.

ანალიტიური სურათს ვხვდებით პირველ კონცერტშიც, სადაც თემატურის კონცენტრაცია (უკვე ნახსენები „ლეიტმოტივის“ საფუძვლად) ბუნებრივად წინასწორდება მისივე ინტენსიური განვითარებით.

მეორე კონცერტში, ისევე როგორც პირველში, პერიოდიული საწყისია წამყვანი. იგი სხვადასხვა ასპექტში ვითარდება ციკლის პირველ და მესამე ნაწილებში. პერიოდი, შინაგანი დამაბულობითაა გამსჭვალული მეორე ნაწილის კულმინაციური მომენტი (ლირიკული ინტერმეცო). აქ ლირიკის პერიოდიცაა, ბუნებრივად, აძლიერებს კონცერტის წამყვანი საწყისის გამჭობალ განვითარებას. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლირიკული ცენტრის პერიოდიული სახე ავტორის მიერ ჩაფიქრებულია, როგორც სახე-სახეობა, სახე-მოზღვავება ერთდროულად ეს რეტროსპექტაცია და მომავლის ჭკრტაც. ამ-



კვარი დრამატურგიული ხერხი, როგორც ცნობილია, მნიშვნელოვანად განვითარდა თეატრალურ და კინო მუსიკაში.

50-იან წლებში შექმნილი მესამე საფორტეპიანო კონცერტი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ბალანჩივასის შემოქმედებაში. სახერა რკალითა და მუსიკის ხასიათით იგი ბავშვთა და მოზარდთათვის განკუთვნილ თხზულებათა სფეროს მიეკუთვნება.

ბალანჩივასის საკონცერტო უნრის სხვა ნაწარმოებისგან განსხვავებით მესამე კონცერტი უფრო გაშვებულია. ამ თხზულების ინდივიდუალურ პროფილს განსაზღვრავს: ციკლის შედარებით მცირე ზომები, ფაქტურის გამჭვირვალება, ორგანის უმადგელოება (სიმინდური კინტეტი) და სხვ. ამასთან ერთად, ციკლის დრამატურგიული კომპლექსში შეიმჩნევა სიმფონიურობის ზოგიერთი ნიშანი (ინტონაციური მსგავსებისა და ცალკეული თემების ტრანსფორმაციის ელემენტები, სამარტო ინტონაციის განვითარება და სხვ.).

მეოთხე კონცერტის ციკლური ფორმა აგებულია სიმფონიზირებული სიუჟეტის პრინციპზე.

კონცერტის დამოუკიდებელი, მაგრამ ჩანაფიქრით ერთმანეთთან დაკავშირებული ნაწილები კონტრასტულია ხასიათით, მოძრაობის ტიპით, კომპოზიციური პრინციპით, ფაქტურით. ციკლის მთლიანობა მიღწეულია მკაფიოდ გამოხატული ერთგული ხასიათით, ჟანრულობას, სახვითობას რომ ეყრდნობა და ფინალის სინთეზირებული როლით, ტრანალური მოძრაობის ლოგიკით (ასე, მაგალითად, პირველი ნაწილის შესავალ ნაგებობებში წინასწარ განჭვრეტულია ნაწარმოების ყველა ნაწილის ტრანალიზება). ნაწილებს შორის გაეშორი გაძლიერებულია მრავალფეროვნოვანი სახეობრივ-თემატური თაღებით: საქართველოს ამა თუ იმ სურათს რომ ხატავს, ბალანჩივამ მუსიკალურ განვითარებაში აქუსეს ან წინაპორბედი ნაწილები ადებული თემის ნაწილებს, ან აშხადღეს ახალ მასალას შემდგომი ნაწილებისთვის. ფინალი წინაპორბედი ნაწილების თემატური მასალის სრულ განზოგადებას იძლევა.

სინტრესოა ყურადღების მიპყრობა ბალანჩივასის შემოქმედებით სტილის იმ ნიშანდობლივი თავისებურებისთვისაც, როგორცაა ფინალის შენელებული ტემპი. ამგვარი ხასიათისა პირველი და მეორე (ფინალის კოდა) კონცერტები, „რომანტიკული ციკლი“, აგრეთვე პირველი და მეორე სიმფონია.⁸

ბალანჩივასის სიმფონიური მეთოდი შეიცავს სხვადასხვა ენრის თავისებურებათა ნაირვარგა განსახიერებას. აქ არის როგორც განზოგადებულ-მატრული მნიშვნელობის ჟანრები (მარკო, ვალსი, რომანსი, ტოკატა, სკერცო და სხვ.), ისე, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ქართული ხალხური მუსიკის ჟანრები. ამ უკანასკნელთა შორის მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს საცეკვაო ჟანრი: ქართული, ფერხული, ხორუმი, სამაია, ლაგვამი და სხვ. ბალანჩივასის მუსიკის ქანრული გამოკვეთილობა ხელს უწყობს მსმენელზე უფრო კონკრეტულ ზემოქმედებას, აძლიერებს მისი ემოციონობის ხალხურ წყობას. მხატვარი ღრმად იჭრება ხალხურ მასალის თვით არსში და პოულობს მისი ხელახლა გააზრების, განზოგადების, ჭეშმარიტ სიმფონიზაციის საშუალებებს (ასეთია, მაგალითად, ერთის გამოყენება მეორე კონცერტში, ლაგვამისა — მეოთხეში). ხალხური მასალის დამუშავების ამგვარი მეთოდი, პროფესიულ მუსიკაში ახალი

ჟანრების შეტანასთან ერთად, პრინციპულად წინშეწოდებულია ნოვატორულ მოვლენად იქცა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებამ.

ქართულ ხალხურ მუსიკასთან ორგანული კავშირი ბალანჩივასის საფორტეპიანო კონცერტებისა და, საერთოდ, მიუღი მისი შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია.

ამ კავშირთა სიმდიდრე მიღწეულია როგორც ხალხური მუსიკის ნიმუშების გამოყენებით, ისე კომპოზიტორის მხატვრული აზროვნების საერთო წყობაში ერთგულების გახსნით. პირველწყაროს გამოყენება უცვლელი, ან თითქმის უცვლელი სახით მხოლოდ ერთეული შემთხვევაა ბალანჩივასის ნაწარმოებებში. საფორტეპიანო მუსიკაში ამის მაგალითებია: „სალამი, ჩიტუნები“ (მესამე კონცერტი), „მრავალფაშიერი“, „გუგინ შვიდნი გურჯანენი“, „დილა“ (მეოთხე კონცერტი).

ა. ბალანჩივასისთვის ტიპურია ერთგულის გამოვლენის სხვა, უფრო რთული ფორმები. აქ არის ხალხური ნიმუშის ხელახალი გააზრებაც (ლაგვამი, ხორუმი, ქართული და სხვ.), საქართველოს რომელიმე უკუთხის — გურის, სამეგრელოს ხალხური ხელოვნების თავისებურებათა (მაგალითად, პოლიფონიის, თემატიზმის...) შემოქმედებითი გამოყენება და საერთოდ საქართველოსთვის სახასიათო მელიდორ-ინტონაციური, კილოპარმონიული, მეტრო-რიტმული, ტემპრული სპეციფიკის ათვისება.

ნათელი ინდივიდუალობის ხელოვანი — ა. ბალანჩივამ ერთგულში ამახვილებს შინაარსის ინტენაციონალურ, საერთო-საკავშირის ასპექტებს. ერთგული სინთეზი მრავალრიცხოვან ტრადიციებთან — პროფესიული მუსიკის ფორმებთან საგრძნობლად აღზრდება მისი შემოქმედების ინერუსთეტიკურ ძალას. ა. ბალანჩივასის მუსიკალური ენა (რომლის სტილურ ერთიანობაში ორგანულადაა „შეუღლებელი“ ინდივიდუალურად განუყოფელი და ერთგულ-სახასიათო საერთო საკავშირისთან) ახალ საფეხურს მოწოდებს ერთგულ კულტურის განვითარებაში. ერთი სიტყვით, ერთგულ ნიადაგზე აღმოყვნიებული მუსიკური შემოქმედებით ინდივიდუალობა ჩამიდრებს თვით ერთგულ სტილს, აფართობს მის ჩარჩობს.

უკვე პირველ კონცერტში ბალანჩივამ მთლიანად დასძლია მთავარი ამოცანა, რომელიც მამინ ქართველ კომპოზიტორთა წინაშე დგდა: ევროპული ჰიანიზმის მიღწევათა სინთეზირება ხალხურ სამშემოებულ პრაქტიკასთან, ერთგული ხელოვნების ფორმებთან. ბალანჩივასის საფორტეპიანო სტილის დაბადება იყო შედეგი, ერთი მხრივ, ერთგული ჰიანიზმის შექმნის ობიექტური აუცილებლობისა, ხოლო, მეორე მხრივ, — კომპოზიტორის მხატვრული პიროვნების სუბიექტური თავისებურებისა.

ევროპული ჰიანიზმის ფორმულების (პირველ რიგში კი — ლისტის) შესაბამა ხალხური მუსიკირების ფორმებთან ხალხური ინსტრუმენტული და სასიმღერო ფეფქტების გამოყენებასთან⁹, ბალანჩივასის მუსიკაში წარმოქმნის სხვადასხვა ხერხების არა მექანიკურ გაერთიანებას, არამედ ხარისხობრივად ახალ მოვლენას — თვითყოფად საფორტეპიანი სტილს, რომელიც, ლისტის ტერმინოლოგიის მიხედვით, ხელოვანის „მუსიკალური აზრის ადეკვატურია“.

მართლაც, ბალანჩივასის საკონცერტო შემოქმედება (გან-



საკუთრებით მეორე, მესამე და მეოთხე კონცერტები) ამჟღავნებს ჩანაფიქრისა და ხორცმსხმის ერთობობასაც. ეს უნდა მივიჩნიოთ ჰუმანიტარულ თანამედროვე კომპოზიტორის სტილის კლასიკურობის (ამ სიტყვის არაღივანებული) საიმედო სიმბოლოდ.

სწორედ ამით აიხსნება ბალანჩივადის მრავალი ნაწარმოების ფართო პოპულარობა. ამ მხრივ სამავალითა პირველი სიმფონია, მესამე საფორტეპიანო კონცერტი (თორმეტჯერ რომ გამოვიტყურო), რომელიც წარმატებით სრულდება არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ ევროპისა და ამერიკის ქვეყნებში. მეოთხე კონცერტიც ასევე წარმატებით გავიდა საერთაშორისო არენაზე.

საერთაშორისო ნარკვევის ჩარჩოები, ბუნებრივია, არ იძლევა შესაძლებლობას სათანადო სისრულით განვიხილოთ ბალანჩივადის საფორტეპიანო ხელწერის ყველა თავისებურება. აქ ბალანჩივადისეული პიანისზმის მხოლოდ ზოგიერთ მომენტს აღვნიშნავთ.

ამასთან, კომპოზიტორის სტილის ესა თუ ის ნიშანი მჭიდროდ უერთიანებდა მას უნდა იქნას განიხილული. მხოლოდ სტილისტური სიმეტრია გამოიყენებს მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის თავისებურებებს.

ბალანჩივადის საფორტეპიანო ხელწერა ორკესტრულობის ნიშნებს ავლენს. კულმინაციურ ზონებში კომპოზიტორი არცთუ იშვიათად მიმართავს სახელდ მყდრ აკორდულ-ოქტავურ კომპლექსებს, რომლებიც, როგორც წესი, მოიცავს ინსტრუმენტის ვეპერირება დიაპაზონს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ფორტეპიანო წარმოქმნის ორკესტრის მძლავრ ელერადობას.

ორკესტრულობა იგრძნობა ენერგიულ ტრემოლოში, პარალელურ სექსტაკორდებში. დროდრო ბალანჩივადის კონცერტებში შეიგრძნობა დაფხადების, ფლეიტის ხმოვანების, სიმების საარავთა შტრების იმიტაცია, ხშირად გვხვდება არფისმგავლი ფიგურაციები, legato-სა და staccato-ს ელერადობის კონტრასტები. აღსანიშნავია ბეგერის „განდობის“ ხერხი, რომელიც ფაქტს ფილირებას ითხოვს. მაგალითად, მეოთხე კონცერტის ფინალის ელერადობა თანდათან ნელდება. ამ შენელებას აგვირგინებს „სიჩუმის“ ტაქტები. ნაწარმოები მთავრდება ოთხი „ცარელი“ ტაქტით. აქ ბალანჩივადი მოითხოვს პიანისტის ხელის ბოძიას კლავირზე დაჭერის გარეშე (ავტორის მითითებით ეს „აკუსტიკური სიკრუე“). ასეთი ხერხი მოგვაგონებს სიმებიანი ინსტრუმენტისთვის დამახასიათებელ ფეფქტს — ხმის პოზიციის შეარჩევნება ბეგერის წარმოქმნის გარეშე.

„საფორტეპიანო ინსტრუმენტობით“ აღწევს ბალანჩივადი მუსიკალურ ფერწერას, პეიზაჟების. ასეთია მეოთხე კონცერტი წყაროთა რაკაკის („ცხრა წყარო“), ტყის შრიატის („როინის ტყე“), ჩიტების ჭიკჭიკის წარწახავა (ალე-ალის გარეშე დაფუნქციული „დიღას“ ფრაგმენტი), ჭეჭა-ქუხილის სურათის ხატავს ფერადოვანი მოვლარე აკორდები „თუთულადან“. ასეთია მარწყნავლ საფორტეპიანო კანფენიაც „სალაშურიდან“, სადაც ელვის გამოწახება და ქუხილი რეგისტრების ფერადოვანი შეპირისპირებებით წარმოისახება. თვალსაჩინოა აგრეთვე ზარების რეკვის იმიტაცია: მოგუხუნე ნაბეჭდიან მხიარულ „გადაძახილამდე“.

ა. ბალანჩივადის მუსიკის ფაქტურული თავისებურებანი წარმოიქმნება ქართული ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების

უნარულ სახეთა ორიგინალური, ახლებური გააზრების ნიშნებით, მაგალითად, მამაკაცთა შემართული, დრამატული ცეკვა „ხორუმის“ ლირიკული ტრანსფორმაცია მეოთხე კონცერტის ფინალში, სადაც ბალანჩივადი ანულებს ტემპს და მასში სინკოპები შეაქვს (რაც ამ დანს არ ახასიათებს). ამასთან ერთად, თავისუფლად მონაცვლებობენ ტაქტები სინკოპირებული და არასინკოპირებული რიტმით. შენელებულ მოძრაობასთან შერწყმული სინკოპები მუსიკის განსაკუთრებულ გრაციოზულობას ანიჭებენ, ხელს უწყობენ მის ლირიზაციას. ამრიგად, თავისებურმა მუსიკალურმა ჩანაფიქრმა განაპირობა ფაქტურის რიტმული განსაკუთრებულობა.¹¹

თავის კონცერტებში ა. ბალანჩივადი მისამართავს ევროპული პიანისზმისთვის დამახასიათებელ სხვადასხვა გამოხატულებით ხერხებს. შეიძლება აღინიშნოს ლისტისა და პროკოფიევის ფაქტურული პრინციპების გამოყენება პირველ კონცერტში, მუშანისა — მეორეში, დევიუსთან და სკრიანინისა — მეოთხე კონცერტში. ტრადიციების საინტერესო „შედგენა“ ჩანს მესამე კონცერტშიც. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით ბალანჩივადის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიებში, რეკენიზიები აღნიშნულია, და არცთუ უსაფუძვლოდ, მოცარტის სტილისტიკის ზეგავლენა. ამასთან ერთად, მესამე კონცერტში შეიძლება აღმოვაჩინოთ მსგავსება ფრანგული კლასიციზმის, და, პირველ ყოვლისა, რამოს სტილთან.¹²

როდესაც აღვნიშნავთ ბალანჩივადის საფორტეპიანო თხზულებათა ფაქტურაში ბარიკოს, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ზოგიერთი პრინციპის არსებობას, უნდა გავსთვოდეს, რომ თავისთავად, ეს არაა განმსაზღვრელი პირობა კომპოზიტორის ხელწერისთვის. აქ არსებითია თუ გამოხატულებით სასურველთან როგორ კონტრასტობა, ამასთან, რა მუსიკალური აზრის გადმოსაცემად მიმართავს ავტორი გამოთქმის ამა თუ იმ ხერხს. აღსანიშნავია ისიც, რომ „ძველი“ ე. ი. საფორტეპიანო პრაქტიკაში ყველაზე უფრო გავრცელებული ფაქტურული ხერხები ბალანჩივადის მუსიკაში მუდამ შერწყმულია თანამედროვე ინტონაციურ წყობასთან. (ისევე როგორც XX საუკუნის კომპოზიტორთა მიერ პლგადასთან, მაგალითად, პროკოფიევიან, შოსტაკოვიჩთან, შნედრინთან, ჰინდელბრთან და სხვ.)

ავიღოთ თუნდაც პირველი კონცერტი. იგი ფაქტურულად გადაწყვეტის თვალსაზრისით, უდავოდ, უახლოვდება ლისტისებს. ამასთან, ბალანჩივადის საფორტეპიანო ფაქტურის იმპოზანტურობას სრულიად არაფერი აქვს საერთო ლისტის რომანტიკულ დემონიზმთან. იგი აღბეჭდავს იმ ენთუზიაზმსა და ზაწვეულ განწყობილებას, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ოქტომბრის რევოლუციური წლების საბჭოთა ხელისუფლების აქმის ფერისთვის. „შუა გავისყენებთ, რომ 30-იანი წლების საბჭოთა ხელთნებაში ფართო გავრცელება ჰპოვა სწორედ პერიოკულ-პათეტურება სახეებმა (შრომის თემა, ახალი ცხოვრების მშენებლობის რომანტიკა და სხვ.), მაშინ ბალანჩივადის კონცერტის მარწყნებური, ჰიმნური, პერიოკული მითიები მკაფიოდ მოწმობენ ამ ეპოქის თემატიკასთან მიახლოებას, — სამართლიანად აღნიშნავს საბჭოთა ინსტრუმენტული კონცერტის მკვლევარი ლ. რაბენი.¹² ამ კიდევ მესამე კონცერტში ფრანგული კლავესინისზმისთვის დამახასიათებელი ეროვნულ ინდივიდუალობას და ჩვენი ახალგაზრდობის ჭა-



ბუკური გზებითაა დამუშავებული. ამრიგად, დავსავეთვერო-პული პიანისთვის დამასასიათებელი ზოგიერთი ხერხი ქართულ ოსტატთან ახალ მხატვრულ შინაარსს იძენს. მუხრანოვს, რომ ახალ რაკურსში წარმოდგენილა ეს ხერხები რამდენადმე ივლიან თავის ფორმას, ინარჩუნებენ სა პირველწარმოთან ნათესაობას, გარკვევენ მასთან ინტერუბობას.

ბალანჩვიასი თსხულებების ფაქტურული თავისებურებები განპირობებულია აგრეთვე იმ პოლიფონიური სტილითაც, ქართულ ხალხურ მუსიკას რომ ასასიათებს. როგორც ცნობილია, ამ სტილის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია არმიტაკიური კონტრაპუნქტი. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ სამხიანნი წყობის მანწარმოებები, რომელთა შორის განსაკუთრებული სიმრავლით გამოირჩევიან ვოკალური ნიმუშები.

ბალანჩვიასი საფორტეპიანო თსხულებებშიც ნაკლებად შესვდებით იმიტაკიური პოლიფონიის მომენტებს.

მეთიხე კონცერტის მეორე ნაწილი („დღლია“) მკაფიო მკალითაა ბალანჩვიასი პოლიფონიური აზროვნების კავშირისა დავსავეთ ქართულად სიმღერების მრავალხიან სტილითან. იგი განსაკუთრებულია გურული საკუნდო სიმღერების (მსოფლიო მუსიკალური ფოლკლორის უბადლო პოლიფონიური ნიმუშების) კანონზომიერებთა შემოქმედებითი გამოყენების თვალსაზრისით. ერთგული პოლიფონიის, თემატიკის, აგრეთვე ტემბრალური ეფექტების (კრამენტულის ხერხი ზედა რეგისტრში) ინდივიდუალურმა გადაჯარებამ განაპირობა ამ ნაწარმოების საფორტეპიანო გამოხატულობის სპეციფიკა.

ბალანჩვიასი საფორტეპიანო სტილს თავისებური, ორნამენტული მელოდია ასასიათებს, რაც აგრეთვე ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში იღებს სათავეს, ქართულ ხალხურ სიმღერაში ორგანულადაა შერწყმული ორნამენტიკა, რეიტაკია და ინსტრუმენტული წყობის ინტონაციები (ასე მაგალითად, გურულ ხალხურ სიმღერებში კრამენტულის ინსტრუმენტალობში ხშირად ორნამენტულ ხასიოს იძენს).

ინსტრუმენტული, ვოკალური და სამეტყველო (მელოდიური რეიტაკტივი), ინტონაციების შეთავსების ვსვდებით ა. ბალანჩვიასი მუსიკაშიც. რა თქმა უნდა, ეს ელემენტები ყოველთვის როდია სინთეზირებული ერთ მელოდიაში. მთლიანობაში კომპოზიტორისთვის უფრო დამასასიათებელია ინსტრუმენტული წყობის მელოდიური შერწყმა რეიტაკიასთან. გაიხსენებთ თუნდაც მუსიკ კონცერტის მეორე ნაწილი, მადაც მელოდიური რეიტაკიეა თითქმის ინსტრუმენტული მიმამღერებიათა ინტრუსტირებული.

ბალანჩვიასი ნაწარმოებებში ხშირად შესვდებით მოკლე თემებს, რაც ხალხური სიმღერების კულტურურ ფორმასთანაა დაკავშირებული. ამასთან ერთად, კომპოზიტორი შესანიშნავად ავებს ფართო სუბტილს მელოდიებს. მისი სტილის მელოდიური ევოლუცია წარუბრედ ამ ტენდენციის განვითარებასთან, განმარბების პრინციპის გადაღობვით არის დაკავშირებული, რასაც მოწმობს, მაგალითად, კაპიტალური თსხულებები, შექმნილი 60-70-იან წლებში: ბალეტი „მწირი“, მეთიხე კონცერტი, „რომანტიკული ციკლი“.

ბალანჩვიასი მელოდიური ნახატი ერთდროულად შეიცავს სიმკაცრისა და იმპროვიზაციულობის ელემენტებს, რაც ხალხური შემსრულებლობისათვის ესოდენ დამასასიათებელი ორნამენტის ხელშეწყობის მომდინარეობს. ამ თვალსაზ-

რისის დამადასტურებელ მკაფიო მაგალითად გამოდგმება დილოგური თემა „რიონის ტყიდან“. მისი პირველი უქმუნტის სიმკაცრე ეხამება მეორის, იმპროვიზაციულ-ორნამენტულ ხასიათს.

სელოვანის სტილის ერთ-ერთი ხასხასითო ნიშანია რიტმული სიმღიდრე. მისი საწყისებიც ღრმად ეროვნულია. ქართული ხალხური რიტმებისთვის დამასასიათებელი სისადავე და მრავალფეროვნება, იმპროვიზაციულობა და სიმკაცრე, ოსტინატურობა, სინკოპების სუსხვე — ამიღერებს ბალანჩვიასის შემოქმედებს.

ბალანჩვიასი მუსიკას განსაკუთრებულ ქმედითობას, წინასწარფიქრითობას ანიჭებს ხალხური იმპროვიზაციულობის მომდინარე ტციული რიტმები, სინკოპები. მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა სამარში და საცეკვო რიტმებსაც. ეს უკანასკნელიც სათავეს იღებს ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორთან.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ბალანჩვიასი მელოდიკის ევოლუცია ძირითადად დავკავშირებულია განმეორების პრინციპის გადაღობვასთან. ანალოგური ტენდენცია შეინიშნება რიტმისა და პარნიის სფეროშიც. მხატვრის გვიანდელ ოპუსებში ნაკლებად ვსვდებით მსგავს მელოდიურ, პარმონიულსა და რიტმულ კომბინაციებს. ამ სტრიქონების ატორთან საუბარში კომპოზიტორმა აღნიშნა (მას ძირითადად მსგავსებლობაში ჰქონდა თავისი უფრო გვიანდელი ნაწარმოებები), რომ ამ ნაწარმოებებში „აზრის განვითარება მიიღინარეობს სიტყვთა განმეორების გარეშე“. ეს დღეულება ვრცელდება ფაქტურაზეც, რომელიც ბალანჩვიასთან აზაროდეს ყოფილა „ნეიტრალური“, მუსიკის შინაარსისაგან დაბოკიდებული. მართლაც, პირველი და მეთიხე კონცერტები მკაფიოდ აშვადგენენ კომპოზიტორის ინტერესს მუსიკალური მსოფლის შემქმნელი კომპონენტების მუდმივი განახლებისადმი.

წინესლისაგან, ტემპარტიკ ნოვატორიბსაგან შეუნელებელი სწრაფვა პოლიტიკის სტილის ხასხასითო ნიშანია. გავით „ზარია ზღვარებს“ კორესპონდენტთან საუბარში კომპოზიტორი ამბობს: „ავულებელია ახალ საშულებათა გაბედული ძიება, რაც შესაძლებლობას მოგვეცემს სრულად გამოვსატო ჩვენი თანამედროვეობის სულსკვეთება. ამასთან, შესაძლოა, უკიდურესობაში გადავარდნაც, რაც არ უნდა იქნას დაშვებული და მსგავსებლობაში მაქვს ცრუნოვატორობა, რაც მხოლოდ და მხოლოდ ფორმალისტურ ძიებებს გულისხმობს. ნამდვილი, ტემპარტიკ ხელშეწყობა აზრის სიღრმეს, ემოციას, დიდ სიმატრელესა და მოქიხას ითხოვს“¹³.

ბალანჩვიასი მუსიკალური ნიშის გართულება უკანასკნელი წლების ნაწარმოებებში („მწირი“, მეთიხე კონცერტი, „რომანტიკული ციკლი“) ახალი იდებებით, დროის ახალი ტენდენციებით არის ნაკარნახევი.

თუ პირველ, მეორე და მესამე კონცერტებში დიატონიკა, შედარებით სავ პარმონიული წყობა ბატონობდა, მეთიხე კონცერტის სტილისტურ „იერს“, პირველ რიგში, განსაზღვრავს რთული პარმონიები, პოლიტონალურ შესამებათა სიუხვე, პოლიფონიის მზარდი რაობი, სერიული ტექნიკის ელემენტების გამოყენება.

ბუნებრივია, ა. ბალანჩვიასი მუსიკალური ენის განახლება უცერად, მკვეთრი ნატომით როდი მოხდა. ასე მაგალითად, მეთიხე კონცერტის მუსიკისთვის ნიშანდობლივია



კილოს ბგერითი მოცულობის გაფართოება, რაც შეინიშნება უკვე მეორე და მესამე კონცერტებშიც, აგრეთვე მეორე სიმფონიაში, რომელშიც მრავალ პოლიტონალურ შესაძლებასაც იწვიეთ (განსაკუთრებით მესამე ნაწილში).

მეოთხე კონცერტის მუსიკალური ენის გამახვილება არ გამოირცხვას მის ტონალურ შეფერილობას¹⁴. ტონალური გაურყვევლობის, კილოური პოლიფონიის მიმოქცემა აქ გამომსახველობის ერთ-ერთ ფორმად გვევლინება. მაგალითად, „ჯგანო“ შუა ნაწილში მკაფიო სტრუქტურის ქონზე საორკესტრო მასალა (გაფართოებული A-moll) უერთდება ფორტეპიანოს პარტიას, რომელიც თორმეტ განუყოფრდება ბგერათა რიგს შეიცავს.

ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით, დოდეკაფონური პრინციპი მოწოდებულია მოახდინოს მკაფიო ტონალური ორიენტაციის ნეიტრალიზება, ხოლო ამის შედეგად წარმოქმნილი ტონალური გაურყვევლობა აძლიერებს დრამატიზმს.

ა. ბალანჩივაძე სულ უფრო ხშირად მიმართავს ტონალობათა მკვეთრ შეპირისპირებას. ამ მხრივ სანიშნოა კადენცია, რომელიც „რიონის ტყე“ იწყება. პირველ ყოვლისა, სწორედ მოულოდნელი ტონალური ძვრები ანიჭებს ამ ნაწილს ინდივიდუალურ თავისებურებას, რომლის სახიფათო რამდენადმე უახლოვდება რიმსკი-კორსაკოვის პროგრამულ მუსიკას.

საგრანობი ცვლილებები, კომპოზიტორის მუსიკალურმა ენამ რომ განიცადა, სრულიადაც არ გამოირცხვას მისი ხელოვნების უფუძვლელურ პრინციპებს. პირაქით, სწორედ შემოქმედებითი განვითარების პროცესში ვლინდება ბალანჩივაძის უნიშვნელოვანესი ესთეტიკური პოზიციის სიმკაფიო. მისი სტილის სიმდრადე, ისევე როგორც ადრე, კომპოზიტორის ისწრაფვის თავისი შემოქმედების ძირითად წამყვანი სახეობს შერაზუნებისავე (პერსონა, ლირია), იგი კარბული ფოლკლორის ტრადიციების ერთგული რჩება. ბალანჩივაძის მუსიკა კვლავაც აღსავსეა რომანტიკით, რომელიც მკაფიოდ აშქვავს მის შემოქმედებით პიროვნებას.

როცა კომპოზიტორის მუსიკალური ენის სოვიერთ მხარეებს ვეხებოდით, აღვნიშნეთ, რომ ბოლო დროის თხსულებში ბალანჩივაძე თვითგამოხატვის ლაკონიზმზე ამასვილებს ყურადღებას. „მე ვთვლი, — ამბობს ავტორი, რომ რაც უფრო ხანში შედის მხატვარი, მით უფრო მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს ხარისხს. უნდა იყოს უფრო ბრძენი და უფრო ლაკონიური“¹⁵.

გამომსახველობით საშუალებათა მაქსიმალური ეკონომია განუყოფელია მუსიკალური ხელწერის გამჭვირვალეობისაგან. პირველი, მეორე და მეოთხე კონცერტების შედარებიდან თვალსაჩინოდ ჩანს კომპოზიტორის მისწრაფება ბგერადი ნაგებობების გამარტივებისკენ, ისეთი გამომსახველობისკენ, რომელიც მაქსიმალური სიმკაცრითა და სისუსტით გადმოსცემს ნაწარმოების შინაარსს.

მრავალგვარმა სახეებმა და ორი ნაკადის (ხალხური და პროფესიული) ზემოქმედებამ ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო სოვილო საორდრე ტყველი და სინთეზური გახდა: ერთ-ხმინი მლოდიოდან, დახვეწილი არბუსტიდან დიდებულ აკორდულ მრავალბგერადობამდე. იგი შეიცავს ასკეტრისმს, სისხადვესა და ელვარებას, რთულ ფიგურულ ნახაზებს, სიმკაცრესა და იმპროვიზაციულობას, გრავილეოლობას და ფერად

დღენებას... ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ ავტორის ნაწარმულად გრძნობს საფორტეპიანო ფაქტურის ბუნებას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამა თუ იმ ფაქტურულ მიგნებებს კომპოზიტორი ყველა ნაწარმოებში რომ იყენებს, არ აქცევს მათ ფორმულებად. აქედანვე ჩანს, რომ ფაქტურის თვისებებს ბადებს მხატვრული შთანაფიქრი, იდეა, სახე.

კონცერტებში კომპოზიტორი შევითად მიმართავს თანამედროვე პანინსტრუმენტის კატაბიურს, ომბინო ნოტების ტექნიკას (პარალელური ტერცები, სექსტები). მცირეტივანია გამომსახვარი პასაჟები, ოქტავების კასკადები, იშვიათად ოქტავური უნისონებიც.

ქართველი სტატის კონცერტებში, ძირითადად, დაცულია სოლისტიკა და ორკესტრის თანაბარუფლებიანობის პრინციპი. მაგრამ აქ აღვნიშნება ერთი ნიუანსი: ფორმის განვითარებად ნაწილებში ფორტეპიანოს პარტია წამყვან როლს იძენს (ასეთია, მაგალითად, მეორე კონცერტის პირველი ნაწილი).

დაბოლოს, ისევ დაავრუნდებით მეოთხე კონცერტს.

ამ ნაწარმოების სტილისტიკური ფესვები განსაკუთრებით მრავალფეროვანია. ა. ბალანჩივაძის წინამორბედ ნაშრომებთან შედარებით, აქ ყველაზე ცხადად გამოვლინდა მისი მხატვრული აზროვნების ისეთი არსებითი ნიშანი, როგორცაა რომანტიკისკენ სწრაფვა¹⁶. რომანტიკულ სწრაფვთა გაფართოებაზე მეტყველებს მეოთხე კონცერტის პროგრამა, მუსიკალური ფერწერისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, ბალადურობა. ვფიქრობ, შეიძლება ვილაპარაკოთ მთელი ნაწარმოების ბალადურ ხასიათზე. მართლაც, მთხრობლის სახის გამოჩენა, თხრობითი და დრამატული ვიზუოლების შეპირისპირება, სურათოვნება, მუსიკის სახეობობა, ამასთან, ტრადიციული ფორმებისადმი გვერდის ავლა — ყველა ეს მონენტი დამახასიათებელია ბალანის ძანრისთვის. მეოთხე კონცერტის სიახლოვე რომანტიზმის სტილისტიკასთან ვლინდება თემატიზმისა და ფაქტურის ნათესაობით შუბერტის, შოპენის, გრიგის, სკრიანინის სტილთან. გარკვეული გავლენა იქონია იმპრესიონიზმსაც (დებუსი).

ამავე დროს, მეოთხე კონცერტი მუსიკალური ენის ზოგიერთი ასპექტის მხრივ (დოდეკაფონია¹⁷, პოლისხერხებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება) ორგანულადა დაკავშირებული თანამედროვეობასთან. აქ ვერ შეხვდებით სონატური ფორმის დაწერულ ვერც ერთ ნაწილს, სონატურობის ვერც ერთ ელემენტს. ინსტრუმენტულ კონცერტში ეს უარყვედენტი შემთხვევაა.

სონატურობის ნაცვლად კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს ვარიაციულობის პრინციპებს. იგი მიმართავს ვარირების ტრადიციულ მეთოდებს (სახეობრივ, ქანრულ-ფაქტურული, კილოური, რიტმული) და ამავე დროს საკუთარ ხერხებსაც გვთავაზობს, რომლებიც ხალხური მუსიკირების პრაქტიკიდანაა აღებული: მეტრის, თემის ცალკეული უჯრდის, პოლიფონიის ვარირება. ამრიგად, „განადგობლი“ სონატურობის კომპენსირება ხდება ვარიაციული მეთოდების ფართო გამოყენებით.

ანდრია ბალანჩივაძის საფორტეპიანო შემოქმედება ქართული საბჭოთა მუსიკის მნიშვნელოვანი მონაშკვარია. კომპოზიტორის ინსტრუმენტული კონცერტები — დიდი დიაპაზონის თხსულებებია, რომლებიც, ისევე, როგორც ყოველი



საყურადღებო მხატვრული მოვლენა, ერთგულის საზღვრებს სცილდება და ზოგადეროვნული ხელოვნების სფეროში გადადის.

ბალანივაძემ შექმნა საკუთარი საფორტეპიანო სტილი, რომელმაც ორგანულად განაზოგადა ქართული ხალხური და პროფესიული კულტურის სახეობრივ-გამომსახველობითი პრინციპები. ამიტომაც, რომ ამ კლასიკოსის საფორტეპიანო

სტილი ერთგვარ თრენიტრად იქცა ქართველ კომპოზიტორთა მთელი პლეადისთვის.

ბალანივაძე საკომპოზიტორო შემოქმედების მწვერვალზე და გვეს არ იწვევს, — ჩვენი თანამედროვენი მოწმენი განდებიან ამ დიდი ოსტატის ასალი, ვეღარც თხზულებების დაბადებისა.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ა ბ ი :

1 საბოლოო, ექვსწლიანი ვერსიისგან განსხვავებით (ის ჯერ არ შესრულებულა) ციკლი რვა ნაწილ-სუიტიდან შედგებოდა.

2 ეს სახელწოდება კონცერტმა მიიღო საორკესტრო პარტიის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის გამო. ამ ნიშანზე, კერძოდ, მიუთითა ა. შავერაშვილმა (იხ. სტატია „ვენერის თბილისი“, 6, III 1968. „დარიფორის პულტან — ავტორია“).

3 როგორც ცნობილია, სიმფონია-კონცერტის პირველი ნიმუშები მოიგვს და შოსტაკოვიჩმა (პირველი საყოლინო კონცერტი) და ს. პროკოფიევმა („სიმფონია-კონცერტი“ ეილონგნალოსის ორკესტრთან ერთად). უფრო გვიანად წლებში ამ შეიძლება მოიხსენიოთ ს. სლონიმსკი, ი. რიაკისი და სხვ.

4 ზოგიერთი მკვლევარი (იხ. მაგალითად, ე. ბრალდოს რეცენზია, დაბეჭდილი ეტრნალ „მუსიკაში“ 16. XII. 1937) პირველი კონცერტის სახეობრივ წყობას უკავშირებს საბჭოთა ავიაციის თემს. თუმცა ეს დებულება მეტად სადგეოა, მაგრამ მაინც შეიძლება აღინიშნოს, რომ „საავიაციო“ თემის შერჩევა ერთდელ მოვლენაა როგორც 30-იანი წლების საბჭოთა სიმფონიურ მუსიკაში. მოვიგონოთ, კერძოდ, მისაქოსკის მეთექვსმეტე ე. წ. „საავიაციო“ სიმფონია, რომლის სახელწოდებაზე ავტორმა უარი თქვა.

5 ს. მარინაშვილი — შემოქმედებითი ძალებისა და ტლანტის გაფორჩქენა (ანდრია ბალანივაძე 60 წლისა). გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“. 1. VI, 1966 წ.

6 ა. ასაფიევი — მუსიკალური ფორმი, როგორც პროცესი. მუსიკოლო. ლენინგრადი, 1963 წ., გვ. 261.

7 ამ მხრივ აღსანიშნავია ქართული სიმღერის — ერთის ჰეროიული გადაზარება მეორე კონცერტში.

8 ასე, პირველი ნაწილი ოთხ დამოუკიდებელ თემს — სახეს შეიცავს, — რომელთაგან თითოეული გარდასახვის მნიშვნელოვან გზას გადის.

9 ამასთან დაკავშირებით მოვიგონოთ, რომ დიდი ფორმის ციკლურ თხზულებებში ტემპური დრამატუგის „გალანსიჯვა“ — XX საუკუნის მუსიკალურ ესთეტიკაში იშვიათი შემთხვევა არაა.

10 ხალხურ ინსტრუმენტთა ხმოვანების იმიტაცია — ამერიკაეკოსის კომპოზიტორთა ხელოვნების დაზნაბათეული ნიშნისა. ა. ხანატურაან თათის საფორტეპიანო კონცერტში ქემანჩისა და დუდუკის ტემპრთა იმიტაცია შეჰყავს. ი. თაქთაიშვილის საფორტე-

პიანო კონცერტის პირველ ნაწილში ჩონგურის ტემპრის იმიტაცება ხდება. ხალხური ინსტრუმენტების შეყვანა ორკესტრში (მაგ., ა. ბალანივაძის მიერ დილაიტოს ჩართვა პირველ და მეოთხე კონცერტებში) შეიზნეოდა ჯერ კიდევ ეროვნული საოპერო სკოლების ფუძემდებლებთან.

11 ხორუმის ლირიულ გადაწყვეტას ბალანივაძე არა მარტო საფორტეპიანო ფანრში მიმართავს. აქ შეიძლება დავასახელოთ ბალები „წიჩირა“, რომელმაც ხორუმე ქალთა ცეკვდაა გააზრებულა.

12 ამ თვალსაზრისის იზიარებს ავტორიც.

13 ლ. რაბენი. საბჭოთა ინსტრუმენტული კონცერტი. გამოცემლობა „მუსიკა“, ლენინგრადი, 1967. გვ. 92.

14 „თანამედროვეობა და ჰუმანიზმი“ (გვიამბობს კომპოზიტორი ანდრია ბალანივაძე) გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 15 მარტი, 1963.

15 უკანასკნელი წლების ნაწარმოებებში კომპოზიტორის მიერ ტრაციული სტრუქტურის აკორდების გამოყენება, როგორც წესი, არ განხილვრავს ტონალობას; მისი ფქსირება ძირითადად ხდება სექსაკორდული ტიპის თანხმობებით.

16 ს. მარინაშვილი — შემოქმედებითი ძალებისა და ტლანტის გაფორჩქენის ხანა (ანდრია ბალანივაძე 60 წლისა). გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“. 1 ივნისი, 1966.

17 უკანასკნელი 5-10 წლის საბჭოთა მუსიკაში მნიშვნელოვან განვითარებას იტენ ნეორმანტაციულ ტენდენცია. ეს შეინიშნება სხვადასხვა რესულტიტებისა და სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა თხზულებებში. აი მაგალითებიც: მეოთხე კონცერტის შემდეგ თვალსაჩინოა ბალანივაძის „რომანტიკული ციკლი“. მუსიკალური „შემუარების“ ამ ფანრს მიმართავს მსკოვანი საბჭოთა კომპოზიტორი ან. ალექსანდროვი, რომელმაც ახლახან წეჭმნილ თავ ს. საფორტეპიანო ოუსს „რომანტიკული ციკლი“ უწოდა. სიმფონიურ შემოქმედებში ანალიგიური მაგალითებია რ. შჩედრინის სეიტა „რომანტიკული მუსიკა“, შექმნილი მისივე ბალტის „ანა კარენინის“ საფუძველზე.

18 ინსტრუმენტული კონცერტის ფანრში სერიული ტექნიკის გამოყენება გზებდით მთელი რიგი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებაში: დ. შოსტაკოვისის მეორე საყოლინო კონცერტი, რ. შჩედრინის, ა. ეშაის მეორე საფორტეპიანო კონცერტები.



მშველს დროის ერთ-ერთი უდიდესი მოაზროვნე, ატომისტური მატერიალიზმის ფუძემდებელი, ბერძენი ფილოსოფოსი დემოკრიტე (ძვ. წ. 460-370) მუსიკას „ხელოვნებათაგან უმცროსად“ ავილიდა, რასაც იმით ხსნიდა, რომ „გაჭირვებამ კი არ შექმნა, არამედ უკვე განვითარებული ფუნქციებისაგან წარმოიშვა იგი“. ¹ თუ ამ აზრის ლოკას გავყვებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არ-

არქიტექტურაზე“ ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დაიწყო.

მიუხედავად არქიტექტურისა და არქიტექტურული შეცნიერების ასეთი სიძველისა, არქიტექტურის არსის გაცემა დღემდე უფრო აქტუალური და ნაკლებად გადაჭრილი პრობლემად რჩება, ვიდრე ადამიანთა საქმიანობის რომელიმე სხვა დარგის არსის გაცემა.

მართალია მ. ი. ტოსუნოვა, როდესაც იძულებითი ცდისას „ზოგადი სახით“ მაინც განმარტოს არქიტექტურის ბუნება, წერს: „არქიტექტურა თითქმის იმდენივე ხანია არსებობს ღვამიწაზე, რამდენიც ადამიანთა საზოგადოება. საზოგადოებრივ ცვლილებებთან ერთად არქიტექტურა ვითარდებოდა, განიცდიდა აღმავლობისა და დაცემის პერიოდებს.

მაგრამ რა არის არქიტექტურა, როგორ განვსაზღვროთ მისი რთული და მრავალსახოვანი არსი?

შეცნიერებამ ჯერ ვერ მოგვცა ადამიანთა მოღვაწეობის ამ სფეროს საკმაოდ ღრმა და სრული განსაზღვრა. ²

ამ დებულების დასადასტურებლად განვიხილოთ თანამედროვე ოფიციალურ წყაროებში—ენციკლოპედიებში, ლექსიკონებსა და სახელმძღვანელოებში მოცემული განსაზღვრებები არქიტექტურის არსისა.

დავიწყით თუნდაც „ესთეტიკის მოკლე ლექსიკონიდან“. ამ წიგნის 40 ავტორი ერთხმად და ყოველგვარი მერყეობის გარეშე ხელოვნების გარკვეულ დარგებად თვლის: გრაფიკას, დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას, ფერწერას, კინოს, მხატვრულ ლიტერატურას, მუსიკას, სამრეწველო ხელოვნებას (დიზაინს), ქანდაკებას, თეატრს, ქორეოგრაფიას, ცირკს და, ასე გასინჯეთ, ტელევიზიასა და საესტრადო ხელოვნებასაც კი ამასთანავე, ყოველი მათგანის არსი ასეთი ფორმულითაა განსაზღვრული: x (x-ის ნაცვლად ჩასმულია ერთ-ერთი, ადამიანთა მოღვაწეობის ჩამოთვლილი სახეთაგანი) არის ხელოვნების დარგი, რომელშიაც სინამდვილის გამომსახველ საშუალებად გვევლინება y (y-ის ნაცვლად ჩასმულია ჭეშმარიტების გამოსახვის საშუალება ან საშუალებები, როგორცაა: ერთი ფერის ნახატი, გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებების მქონე საგნები, ფერი ნახატთან უწყვეტ კავშირში და სხვ.)³. მაგრამ არქიტექტურის არსის განსაზღვრისას იგივე ორმოცი ავტორი თვლის, რომ „არქიტექტურა (ბერძნ. architekton მშენებელი) — არის სამშენებლო ხელოვნება, ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის განსაკუთრებული სახე, რის შედეგად იქმნება ნაწარმოები, რომელიც განასახიერებს საზოგადოების მატერიალური კულტურისა და ხელოვნების ერთიანობას“.⁴ ამგვარად, ისინი ვერ ბედავენ გარკვევით თქვან, რომ არქიტექტურა ხელოვნებამ

არქიტექტურის არსის გაგებვისათვის

გიორგი ჩიგოგიძე

ქიტექტურა ხელოვნებათაგან უძველესია, რადგან იგი ადამიანის უპირველესა გაჭირვებამ — უამინდობისა და გარეული მხეცებისაგან თავშესაფრის ძიებამ — წარმოიშვა.

ახალგაზრდა არქიტექტურის თეორია: მართალია, ჩვენამდე არ მოუღწევია ძველბერძნულ ნაწარმოებებს არქიტექტურის შესახებ (რომელთა არარსებობა ძნელი წარმოსადგენია კლასიკური არქიტექტურისა და მაღალი ფილოსოფიური აზროვნების საშუალებად და ეპოქაში), მაგრამ რომელი არქიტექტორის ვიტრუვიუსის ჩვენამდე მოღწეული ტრაქტატიც კი („ათი წიგნი



ერთ-ერთი დარგია. ხოლო იმის აღიარებებიდან, რომ „არქიტექტურა სამშენებლო ხელოვნებაა“, ისევე როგორც „კულინარია სამზარეულო ხელოვნებაა“, ჯერ კიდევ არ გამოძინდნარეობს ის, რომ ადამიანთა მოღვაწეობის ეს დარგები ხელოვნებას მიეკუთვნება.

სახელმძღვანელოების უმრავლესობაში არქიტექტურის არსი ასეა განმარტებული: „არქიტექტურა — მშენებლის, ნაგებობებისა და მათი კომპლექსების აშენების ხელოვნება...“⁴⁵. ამ განმარტებითაც არქიტექტურა იმდენადვე შეიძლება მიგაკუთვნოთ ხელოვნების დარგად, რამდენადაც — კულინარია თავისი საყოველთაოდ მიღებული განმარტებით: „კულინარია — საკვებას მომზადების ხელოვნება“⁴⁶.

ვიღუე ლე დიუკი დახლოებით ასევე ხსნის არქიტექტურის არსს: „არქიტექტურა სამშენებლო ხელოვნებაა“, — წერს იგი და ამასთანავე აღნიშნავს, რომ „არქიტექტურა ორი ელემენტისაგან შედგება — თეორიისა და პრაქტიკისაგან“⁴⁷. თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობის მნიშვნელობას არაფერი მოაკლდება თუ ვიტყვით, რომ ამ უკანასკნელი ფრაზით ავტორი ფაქტურად არაფერს მატებს არქიტექტურის არსის განმარტებას, რადგან ამ ორი ელემენტის თანარსებობა მხოლოდ არქიტექტურის თავისებურებას არ წარმოადგენს და ერთნაირად დამახასიათებელია ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერი დარგისათვის.

წიგნში: „მარტინიზმ-ლენინიზმის ესთეტიკის საფუძვლები“ ხელოვნების სპრებისა და ჟანრებსა: სპეციალური თავი ეთმობა „რომელიმე ხელოვნების სახეთა წამთვლავ არქიტექტურით იწყება. ამგვარად, მარტისტულ-ლენინური ესთეტიკის ამ ფუნდამენტური ნაშრომის ავტორები სრულიად სამართლიანად თვლიან არქიტექტურას ადამიანთა მოღვაწეობის ისეთ სახედ, რომლისთვისაც და-მასხასიათებელია ობიექტური რეალობის ასახვის ესთეტიკური ფორმა.“

მაგრამ, ამავე თავის მეორე პარაგრაფში, რომელიც არქიტექტურის არსის განსაზღვრას ეთმობა, ვკითხულობთ: „არქიტექტურა ადამიანის შრომით შექმნილი ის ნატურალური გარემოა, რომელშიაც ადამიანის ცხოვრება და მოღვაწეობა მიმდინარეობს.“⁴⁸ კი, მაგრამ, ეს ხომ არქიტექტურული ნაწარმოების არსის განმარტებაა (რასაც მხოლოდ გადატანითი აზრით უწოდებენ „არქიტექტურას“) და არა არქიტექტურისა. ჩვენ ხომ არქიტექტურის, როგორც ადამიანთა მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგის, არსის განსაზღვრა გვინტერესებს, თორემ გადატანითი მნიშვნელობით „არქიტექტურას“ უწოდებენ არა მარტო არქიტექტურულ ნაწარმოებს, არამედ აგრეთვე ნაშენის არქიტექტურულ ხარისხსაც („შენობას კარგი არქიტექტურა აქვს“), რაიმეს სტრუქტურასაც („სახის არქიტექტურა — სახის სტრუქტურა“)

და ფრანკმასონთა ლოგოში წარმოდგენილია გეგმასაც კი „morceau d'architecture — არქიტექტურის ნატეხი“ და არ შეიძლება განმარტებისას არქიტექტურის არსი ამ ტერმინის რომელიმე გადატანითი მნიშვნელობის არსით შევეცვალოთ.

დახლოებით ასეთივე (და არა მარტო ასეთივე) ულოგოგობით ხასიათდება დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის მესამე გამოცემაში შეტანილი განსაზღვრა არქიტექტურის არსისა, რომელიც პირთ. ა. ვ. იკონიკოს ეკუთვნის.

«Архитектура (лат. Architectura от греч. architekton строитель), зодчество, — система зданий и сооружений, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности людей, а также само искусство создавать эти здания и сооружения в соответствии с законами красоты. Архитектура составляет необходимую часть средств производства (промышленная архитектура — здания заводов, фабрик, электростанций и др.) и материальных средств существования человеческого общества (гражданская архитектура — жилые дома, общественные здания и др.). Ее художественные образы играют значительную роль в духовной жизни общества. Функциональные конструктивные и эстетические качества архитектуры (польза, прочность и красота) взаимосвязаны.

Произведениями архитектуры являются здания с организованным внутренним пространством, ансамбли зданий, а также сооружения, служащие для оформления открытых пространств (монументы, террасы, набережные и т. п.)»⁹

ამ განმარტებაში ვერ გაიგებ, რა არის არქიტექტურა და წარმოადგენს თუ არა იგი ხელოვნების ერთ-ერთ დარგს? დასაწვისშივე ავტორი აყენებს თეზისს: „არქიტექტურა არის არქიტექტურული ნაწარმოები და აგრეთვე („ა также“) ადამიანთა მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგი“, რაც, სულ ცოტა რომ ვთქვათ, არალოგიკურია, რადგან, ჯერ ერთი, არქიტექტურა თავისი არსით არქიტექტურული ნაწარმოები არ არის და, მეორეც — არქიტექტურა, თავისი არსით, უპირველეს ყოვლისა (და არა „а также“) ადამიანთა მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგია. მაგრამ ამ „а также“-ს შემდეგაც, როდესაც ა. ვ. იკონიკოსი ამბობს, რომ არქიტექტურის არსი «...само искусство создавать эти здания и сооружения в соответствии с законами красоты», იგი თითქმის ზუსტად იმეორებს არქიტექტურის ტრადიციულ „კულინარულ“ განმარტებას „დიდი ფრანგული ენციკლოპედიიდან“, რომლის მიხედვით: „архитектура (лат. architectura) არის შენობათა აგების ხელოვნება პროპორციებში და განსაზღვრული წესების მიხედვით“¹⁰.

საქმე იმაშია, რომ ნამცხვარიც ყველა ამ პირობის დაცვით მზადდება (ქიშნება): „...პრო-



პორტიეზში და განსაზღვრული წესების მიხედ-
ვით“ და „... в соответствии с законами
красоты“, მაგრამ ნამცხვარი ხელოვნების ნა-
წარმოებლად არასდროს არავის ჩაუთვლია (გარდა
იმ შემთხვევებისა, როდესაც აზრი დასახლისი-
სათვის ქათინაურის თქმა უნდოდათ), რადგან
მას არ გააჩნია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის
დამახასიათებელი ძირითადი თვისება: არ შესწევს
უხარი მხატვრულად ასახვის ობიექტური რეა-
ლობა.

ყველა მსგავსი განმარტებაში („არქიტექტურა
— სამშენებლო ხელოვნება“, ან: „არქიტექტურა
— შინობების, ნაგებობებისა და მათი კომპლექ-
სების აშენების ხელოვნება“) ავტორები ეფარე-
ბიან ორასოზრვან მნიშვნელობის ტერმინისა —
„ხელოვნება“, რომელიც (ისევე, როგორც ლა-
თინური „Ars“, ფრანგული „L'art“, ინგლი-
სური „Art“, გერმანული „Kunst“, ჩეხური
Umění, რუსული „Искусство“, უკრაინუ-
ლი «Мистецтво», ფინური „Taide“), „ხე-
ლოვნებასაც“ აღნიშნავს და „დახელოვნებასაც“¹¹.
ხოლო მოცემულ კონტექსტში უდავოდ დახე-
ლოვნების მნიშვნელობის მატარებელია და არა
ხელოვნებისა.

კაცობრიობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს მი-
ღწევად ბარბაროსობის უმაღლეს საფეხურზე, უმ-
თავრეს მემკვიდრეობად, „... რომელიც ბერძნებმა
ბარბაროსობიდან ცივილიზაციაში გადმოიტანეს“,
ფ. ენგელსი თვლის, რომ იყო... დასაწყისი ხუ-
როთმოდღერებისა, როგორც ხელოვნებისა¹². ამ-
გვარად, არქიტექტურა, როგორც ხელოვნება, სა-
თავეს ჯერ კიდევ ბარბაროსობის ეპოქიდან იღ-
ებს და ხელოვნების ერთ-ერთ დარგად იმიტომ
ბმველინება, რომ მისი ნაწარმოებები ესთეტიკუ-
რად ასახავს მისი თანამედროვე საზოგადოების
ცხოვრებას.

გაგება ტერმინისა „ხელოვნება“ და ხელოვნე-
ბის დარგთა კლასიფიკაცია, თავისთავად, უდა-
ვოდ, ისტორიული კატეგორიაა. აზროვნების გან-
ვითარების თანამედროვე დონეზე ამ ტერმინის
განსაზღვრის კრიტერიუმად, მისი ნამდვილი გა-
გებით, ფაქტორად, რომელიც განსაზღვრავს რო-
გორც კავშირს, ისე განსხვავებას ხელოვნების
სხვადასხვა დარგს შორის, ითვლება ობიექტური
რეალობის ასახვის ხასიათი: ასახვის ერთგვარო-
ვანი თვისება-სახიზრება (ან სახეობითობა) აერ-
თანება მათ საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და
აღაბიანთა მოვლადეობის ერთ საერთო ფორმად,
რომელსაც ხელოვნებას ვუწოდებთ, ხოლო ასახ-
ვის საშუალებათა სხვადასხვაობა აცალკევებს მათ
ხელოვნების სხვადასხვა დარგად.

ხელოვნების დარგების განსაზღვრის ამ პრინ-
ციპიდან გამომდინარე, „ესთეტიკის მოკლე
ლექსიკონში“ ჩამოთვლილი ხელოვნების 14 დარ-
გიდან უნდა გამოირიცხოს საესტრადო ხელოვნე-
ბა და ტელევიზია.

საესტრადო ხელოვნება არ შეიძლება ჩაითვა-
ლოს ხელოვნების ცალკეულ დარგად იმიტომ,
რომ მას არ გააჩნია თეატრალური ხელოვნებისა-
გან პრინციპულად განსხვავებული რაიმე საშუა-
ლებები ობიექტური რეალობის ესთეტიკური ასახ-
ვისა და თეატრალური ხელოვნების მხოლოდ სა-
ხესხვაობას წარმოადგენს (დრამის, საოპერო,
მუსიკალური, თოჯინების, მინიატურებისა და თე-
ატრალური ხელოვნების სხვა სახესხვაობათა
მსგავსად).

რაც შეეხება ტელევიზიას, საერთოდ გაუგება-
რია — რის საფუძველზე ჩათვალეს იგი ხელოვნე-
ბის დარგად! ტელევიზია არ შეიძლება ჩაითვა-
ლოს ხელოვნების დარგად ისევე, როგორც —
საერი, რომელსაც ჩვენს სმენამდე მოაქვს ბეთო-
ვენის მუსიკა, ან სინათლე, რომელსაც ჩვენს
მხედველობამდე მოაქვს მიქელანჯელოს ნახატი.
ხელოვნების მისი განსწავლული თავისებურე-
ბა — სახიზრება, ტელევიზიას კი არ გააჩნია,
არამედ ხელოვნების იმ დარგის ნაწარმოებს, რო-
მელსაც იგი გადასცემს. ტელევიზია, შეძლების-
დავკარად, სრულად ასახავს და უცვლელად გა-
დასცემს დიდ მანძილზე ხელოვნების (და არა
მარტო ხელოვნების) ნებისმიერ ნაწარმოებს. მე-
ცნიერებას ტელევიზიის მისაკუთრების იმდენივე
უფლება აქვს, რამდენიც ხელოვნებას. ტელევიზია
ინფორმაციის გადაცემის ყველაზე უფრო სრულ-
ყოფილი საშუალებაა ცივილიზაციის განვითარების
თანამედროვე ეტაპზე. ამაში მდგარარების მისი
სიძლიერე, სიდიადე, არის და არა იმაში, რომ
იგი, აბსოლუტური სრულყოფის მიუღწევლობის
გამო, ჯერ კიდევ უცვლის ელფერს თავის მიერ
გადაცემულ ხელოვნების ნაწარმოების. სატელე-
ვიზიო ფილმი ან სპექტაკლი, რომელთაც გარკვე-
ული ინდივიდუალური თავისებურება ახასია-
თებთ, შესაბამისად, კინოხელოვნების ან თეატ-
რალური ხელოვნების სახესხვაობას წარმოადგენს
და არა რაღაც ახალი „სატელევიზიო ხელოვნე-
ბის“ დარგს (ისევე, როგორც რადიოთი გადაცე-
მული პოეტური ნაწარმოები ვერ მიეჭრებოდა,
ტელევიზიოზე უფლებების მქონე, რაღაც „რა-
დიოხელოვნების“ დარგს), რადგან ხელოვნების
დარგთა შორის განსხვავების კრიტერიუმად
ობიექტური რეალობის მხატვრული ასახვის სა-
შუალებათა თავისებურება მიღებული და არა
მხატვრული ნაწარმოების მსმენელადმე მიტანის
საშუალებათა თავისებურება.

ამგვარად, დარჩა ხელოვნების 12 დარგი,
რომელთა ურთიერთკავშირი ერთიან სისტემაში —
„ხელოვნება“, შეიძლება გამოიხატოს ნახ. 1-ზე
წარმოდგენილი სტრუქტურული მოდელის სა-
ხით.

ამ მოდელში ხელოვნების დარგები განსაზღ-
ვრულია მათ მიერ ობიექტური რეალობის მხატვ-
რული ასახვის საშუალებათა სხვაობის პრინცი-

პით, სოლო დაჯგუფებული და განალაგებულია ხელოვნების ყოველი ამ დარგის ნაწარმოების შემქმნის პრინციპზე მატერიალურ საშუალებათა უშუალო ზეგავლენის ზრდის მიხედვით. სუფთა ხელოვნებაში შემოქმედებითი ხარისხის უშუალო კავშირი მატერიალურ წარმატებასთან უმნიშვნელოა (რისთვისაც მას პირობით „სუფთა“ ეწოდება), შემდეგ ეს კავშირი იზრდება სახვით ხელოვნებაში, მნიშვნელოვანაა ხდება სინთეზურში და განმსაზღვრელ მნიშვნელობას აღებულობს შემქმნითი ხელოვნებაში. აქ ლაბარაკია შემოქმედებითი პრინციპის მხოლოდ და მხოლოდ უშუალო ყოველდღიურ კავშირზე მატერიალურ წარმოებასთან, ხოლო რაც შეეხება ხელოვნების, როგორც ზედნაშენის საერთო ისტორიულ კავშირს საწარმოო ძალთა განვითარებასთან, როგორც ბაზისთან, ეს კავშირი სტაბილურია ხელოვნების ყველა დარგისათვის.

ტერმინი „შემქმნითი ხელოვნება“, რომელმაც ასე კარგად ჰპოვა ადგილი მოდელში სისტემისა „ხელოვნება“, პირველად დიდმა საბჭოთა არქიტექტორმა და არქიტექტურის თეორეტიკოსმა ანდრეა კონსტანტინეს ძე მუროვმა დაწერა; ჯერ კიდევ 1943 წელს იგი წერდა: Архитектура — искусство не изобразительное, а созидательное. Оно не изображает предметы, а созидает их.¹³

ამ სტრუქტურული მოდელის განმარტებას შემოიღება დამატის შემდეგი: 1. არქიტექტურის არსისა და ხელოვნების დარგთა შორის მისი ადგილის განსაზღვრის ლოკალური ამოცანიდან გამომდინარე, მოდელი შემოფარგულებულია ხელოვნების მხოლოდ ჯგუფებისა და დარგების ჩვენების რადგან იერარქიის შემდეგი საფეხურის — ხელოვნების დარგთა ქანრების ჩვენება განსახილველი საკითხის ფარგლებს სცილდება; 2. ხელოვნებათა ყოველ ჯგუფში ორ-ორი დარგი (სუფთა ხელოვნებაში — მუსიკა და ქორეოგრაფია, სახვითში — ფერწერა და გრაფიკა, სინთეზურში — თეატრი და ცირკი, შემქმნითი — გამოყენებითი ხელოვნება და დზხანი) ობიექტური რეალობის მხატვრული ასახვის საშუალებათა მსაკვსებით უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, ვიდრე მესამე.

არქიტექტურის ჩათვალა სახვითი ხელოვნების დარგად არქიტექტურული შემოქმედება მიჰყავს ფორმალისმამდე, არქიტექტურული ნაწარმოების სარგებლიანობის (ვიტრუვიუსის გამოთქმით თუ ვისარგებლებო) უკუგველყოფამდე, ან, ყოველ შემთხვევაში, მის ესთეტიკურ და უტილიტარულ თვისებათა შორის ორგანული კავშირის გაწყვეტამდე, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება არქიტექტურის არსის გაგებას.

სწორედ ამ ნაკლს თუ ვუსაყვედურებთ უნგრელ პროფესორსა და არქიტექტორს მათე შაიორს, რომლის აზრითაც: «...специфика архитектуры состоит в том, что она является такой

разновидностью изобразительного искусства, произведения которой прежде всего представляют собой крупные предметы потребления, созданные в результате коллективного труда промышленным путем, но одновременно (как свидетельствует об этом известные до сих пор значительные явления архитектуры) выполняют функцию искусства самого высшего порядка — выражают свое общество».¹⁴

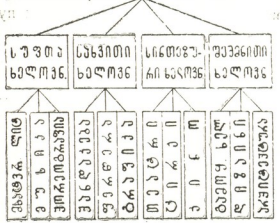
არქიტექტურის თეორეტიკოსების (და პრაქტიკოსების დიდი ნაწილის) მიერ არქიტექტურის ასეთმა არასწორმა ჩათვალა სახვითი ხელოვნების დარგად, გამოიწვია უკიდურესობამდე მიყვანილი საწინააღმდეგო რეაქცია: არქიტექტურის თეორეტიკოსების მეორე ჯგუფის მიერ არქიტექტურის (აგრეთვე არასწორი) სრული მოწყვეტა ან გამოყოფა ხელოვნებისაგან.

ასეთ მაგალითს წარმოადგენს გერმანელი პროფესორისა და არქიტექტორის გურტ მაგრიტცის მიერ შედგენილი სტრუქტურული მოდელი (ნახ. 2) არქიტექტურის (ა) კავშირისა ხელოვნებასთან (ბ), მეცნიერებასთან (გ) და წარმოებასთან (დ).¹⁵ რომელშიც არქიტექტურა წარმოგენილია ხელოვნებისა, მეცნიერებისა და წარმოებისაგან განსხვავებული და გამოყოფილი კატეგორიის სახით ისე, რომ ცენტრალური ადგილი უჭირავს მათ შორის და უშუალო კავშირი აქვს მათთან.

კ. მაგრიტცის ეს მოდელი, თავისი გარეგნული შეხედულებითა და საკითხის დასმის თვალსაზრისით, ძალიან გავს სამყაროს პტოლომეოსისეულ გეოცენტრულ მოდელს, იმ განსხვავებით, რომ თავის დროზე პტოლომეოსს ალბათ მეტი საფუძველი ჰქონდა (თუნდაც ეიზუალური) დედამიწა სამყაროს ცენტრად ჩათვალა, ვიდრე დღეს კ. მაგრიტცს — არქიტექტურა ჩათვალს ხელოვნების, მეცნიერებისა და წარმოების თავშესაყრელად. უაზრად გამოიყურება იმის მტკიცება, რომ ხელოვნების ერთ-ერთი დარგს (არქიტექტურას) კავშირი აქვს ხელოვნებასთან, თანაც ისეთივე, როგორც მეცნიერებასთან და წარმოებასთან. ასეთი ლოგიკით ზომ ან მოდელში, არქიტექტურის ნაცვლად, ადამიანთა მოღვაწეობის ნებისმიერი დარგის (მაგალითად, კინოსხელოვნების, ან ფიზიკის) ჩასმა შეიძლება და მაშინ რაღა განსხვავება ამ დარგებს შორის?!

რა თქმა უნდა, ჩვენი მხრით, სწორი არ იქნება არქიტექტურის მნიშვნელობის დამცირება ან, მით უმეტეს, უგულვებლყოფა საზოგადოების მატერიალური წარმოებისა და კულტურის წინსვლაში, უდავოა მისი წამყვანი როლი ხელოვნების დანარჩენი დარგების განვითარების უზრუნველყოფასა და მათი სინთეზის განხორციელებაში, მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ არქიტექტურა ხელოვნების (ეგრძე, შემქმნითი ხელოვნების) ერთ-ერთი დარგია და გავისხენებთ კ. მაგრიტცის

საქართველო



ახვ. 1.

სის ცნობილ სიტყვებს იმის შესახებ, რომ „მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესი განაპირობებს საერთოდ ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ და გონებრივ პროცესს“,¹⁶ მაშინ მატერიალური წარმოების (მწ), მეცნიერების (მ), ტექნიკისა (ტ) და ხელოვნების (ხ) ურთიერთდამოკიდებულება წარმოვიდგება ნახ. 3-ზე მოცემული სტრუქტურული მოდელის სახით (რომელშიაც არქიტექტურა თავისთავად მონაწილეობს, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, ნახ. 1-ზე მოცემული სტრუქტურული მოდელის შესაბამისად).

ლიტერატურული ნაწარმოები (მაგალითად, ლექსი) იქმნება მატერიალური წარმოების საშუალებათა თითქმის გამოუყენებლად და, თავის მხრივ, არაფერს მატერიალურს არ აძლევს მას, მაშინ როდესაც წარმოდგენილია არქიტექტურული ნაწარმოების (მაგალითად, სამრეწველო შენობის) შექმნა მატერიალური წარმოების საშუალებათა გამოყენების გარეშე და, თავის მხრივ, იგი წარმოადგენს მატერიალური წარმოების არსებობისა და განვითარებისათვის აუცილებელ, მატერიალურად ორგანიზებულ სივრცით გარემოს. მაგრამ ის ფაქტი, რომ უშუალო მატერიალური ურთიერთკავშირი მატერიალურ წარმოებასა და შემოქმედებით პროცესს შორის მხატვრულ ლიტერატურაში გაცილებით უფრო ნუსტიკა, ვიდრე არქიტექტურაში, ნების არ ვგაძლევს ჩავთვალოთ, რომ საერთოდ მატერიალური წარმოება (როგორც პირველად) ნაკლებ შემოქმედებას ახდენს მხატვრულ ლიტერატურაზე, ვიდრე არქიტექტურაზე და, რომ, თავის მხრივ, მხატვრული ლიტერატურის (როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის) უკუშემდება მატერიალურ წარმოებაზე უფრო ნუსტიკა, ვიდრე არქიტექტურისა.

მატერიალური წარმოებისა და ხელოვნების ნაწარმოების ურთიერთშემოქმედების დონე ხელოვ-

ნების დარგზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ მისი ნაწარმოების ხარისხზე.

ობიექტური რეალობის მხატვრული ასახვის საშუალებად არქიტექტურაში, მატერიალურად, ორგანიზებული სივრცითი ფორმა გველეწინება და ამიტომ ის ფაქტორები, რომლებიც ქმნიან არქიტექტურული ნაწარმოების კონკრეტულ სივრცით ფორმას (ფორმის შემქმნელი ფაქტორები) ობიექტურად განსაზღვრავენ მის ძირითად ესთეტიკურ ღირსებას.

არქიტექტურულ პრაქტიკაში ცნობილია ნაწარმოების კონკრეტული სივრცითი ფორმის განსაზღვრელი სამი ძირითადი ფაქტორი: ფუნქცია, კონსტრუქცია და გარემო.

არქიტექტურული ნაწარმოების ფუნქცია (ან დანიშნულება) წარმოადგენს მისი შექმნის მიზანს, რადგან, როგორც ინგლისური მატერიალიზმის მამამთავარი ფრ. ბეკონი (1561-1626) წერდა: „სახლს იმისთვის აშენებენ, რომ იცხოვრონ მასში და არა იმისთვის, რომ უყურონ მას“;¹⁷ კონსტრუქცია წარმოადგენს ამ მიზნის მიღწევის საშუალებას, ხოლო გარემო — არქიტექტურული ნაწარმოების არსებულ ან მოსალოდნელ ბუნებრივ და ხელოვნურ გარემოცვას, რაც პნიშენვლეწინებად მოქმედებს მისი არსებობის პირობებზე.

ვინაიდან ჩამოთვლილი ფაქტორები თავისში შეიცავს არქიტექტურული ნაწარმოების უტლიტიკურ სივრცეობას და ამასთანავე აპირობებს მის ესთეტიკურ ღირსებას (სილამაზეს), შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შემოქმედების პროცესში არქიტექტურულ ნაწარმოებს უნდა წაყვედნის შემდეგ სამი ძირითადი მოთხოვნილება: 1. დანიშნულებისადმი შესაბამისობა; 2. სტრუქტურული ლიტიკა; 3. ორგანული კავშირი გარემოსთან. ან, თუ ვიტრუვიუსის სტილით ვისარგებლებთ, შეგვიძლია ვთქვათ: არქიტექტორმა თავისი ნაწარმოები უნდა შექმნას სარგებლიანობის, სიმტკიცისა და გარემოს გათვალისწინებით.

ამ სამი ძირითადი ფაქტორის ზეგავლენით იქმნება არქიტექტურული ნაწარმოების კონკრეტული მატერიალური სივრცითი ფორმა, ყველა თავისი ღირსებითა და ნაკლით, იმის მიხედვით, თუ რამდენად სრულყოფილად იყო გათვალისწინებული და რეალიზებული ეს ფაქტორები შემოქმედებით პროცესში.

ამ სამი ძირითადი მოთხოვნილების რაფინირებული რეალიზაციით გამოირჩევა არქიტექტურის აღიარებული შედეგები: ძველბერძნულისა — პართენონი (ძვ. წ. V ს.), ქარაულისა — ჯგირი (VI ს.), რუსულისა — ლეონისმოძლის საბურჯლის ეკლესია ნერლიზე (XII ს.), საბჭოთა არქიტექტურისა — ლენინის მაგვლოუმი (1930 წ.) და სხვ.

საბიექტური დამოკიდებულება, ობიექტურად არსებული ამ სამი ძირითადი მოთხოვნილების მიზანშეწონილობისადმი, ერთი მხრივ, და საკუ-

თარი შემოქმედებითი მრწამსის რეალიზაციის უნარი (ან, როგორც უწოდებენ — ნიჭი), მეორე მხრივ, განსაზღვრავს საბოლოო ჯამში არქიტექტორის შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და არქიტექტურული ნაწარმოების მხატვრულ დონეს.

ოცი საუკუნის წინათ ვიტრუვიუსმა თავისებურად განსაზღვრა და ჩამოაყალიბა არქიტექტურული ნაწარმოების მიმართ წაყენებული ძირითადი მოთხოვნები. გულისხმობს რა შენობებს, ნაგებობებსა და მათ კომპლექსებს, იგი წერს: „ყველაფერი ეს უნდა გაკეთდეს სიმეტრიის, სარგებლიანობისა და სილამაზის მხედველობაში მიღებით“¹⁴. და იქვე განმარტავს, რომ სიმეტრიე მიიღწევა სტრუქტურული ლოგიკის დაცვით, სარგებლიანობა—დანიშნულებისადმი შესაბამისობით, „...ხოლო სილამაზე — ნაგებობის სასიამოვნო და მორთული შესახედობით, და იმით, რომ მისი ნაკეთების თანაფარდობა შეესაბამება პროპორციის საჭირო წესებს“¹⁵.

ვიტრუვიუსის მიერ არქიტექტურული ნაწარმოებისადმი წაყენებული ამ მოთხოვნებიდან („სიმეტრიე, სარგებლიანობა, სილამაზე“), სილამაზის მოთხოვნებზე უსაგნოა და ულოგიკო. უპირველეს ყოვლისა, „სასიამოვნო შესახედობა“ — კონკრეტულად არაფრისმოქმედა მოთხოვნები, ხოლო „მორთული შესახედობა“ ან მორთულობა (რასაც ვიტრუვიუსი სილამაზის საზო-

ლიც ესთეტიკურად ერთნაირად შეესაბამება ნებისმიერი დანიშნულების, ნებისმიერი კონსტრუქციული გადაწყვეტისა და ნებისმიერი გარემოცვის არქიტექტურულ ნაწარმოებს.

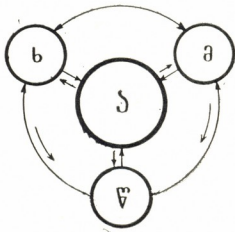
სხვა მტკიცებას რომ თავი დავანებოთ, სილამაზე თვითონ წარმოადგენს მიზნის, საშუალებისა და გარემოს სინთეზურ მოთხოვნილებათა ნიჭიერი განხორციელების შედეგს და თუნდაც ამიტომ მისი დაყენება, არქიტექტურული ნაწარმოებისადმი წაყენებულ ამ მოთხოვნისთანავე გვერდით ემიონააღმდეგება ლოგიკას. ისევე, როგორც უპრობა გვეთქვა: არქიტექტურული ნაწარმოები უნდა აკმაყოფილებდეს შემდეგ სამ მოთხოვნილებას: 1. შეესაბამებოდეს დანიშნულებას, 2. ექვემდებარებოდეს სტრუქტურულ ლოგიკას და 3. იყოს კარგი.

დანიშნულებისადმი შესაბამისობის, სტრუქტურული ლოგიკისა და გარემოსთან კავშირის გარეშე, არქიტექტურული ნაწარმოების სილამაზე, შეიძლება მხოლოდ „აკადემიზმის“ მიმდევართა წარმოდგენაში არსებობდეს, სინამდვილეში კი არა სწორედ „აკადემიზმის“ ასეთი მიმდევრები ჰყავდა მხედველობაში ა. კ. ბუროს, როდესაც წერდა: «Присходит какая-то трагическая ошибка. Мы признаем Парфенон безусловно прекраснейшим произведением человеческого гения, с огромной силой воздействующим на нас и сегодня. Но отсюда делается абсурдный вывод, что если мы построим так и сейчас, то получим произведение такой же силы воздействия»¹⁶.

არქიტექტურული ბიონიკისადმი ინტერესის სწრაფი ზრდა, რაც ამ ბოლო დროს შეიმჩნევა, ერთხელ კიდევ ადასტურებს ობიექტურად განპირობებული ფორმათშექმნის უფლებამოსილებასა და მოესთეტო-სუბიექტური ფორმა-ძიების, ან „აკადემისტური“ ფორმათმიძიების სრულ უსაფუძვლებობას არქიტექტურულ ხელოვნებაში.

ამ გვლევის ძირითად დასკვნად გამოდგება ალბათ არქიტექტურის არსის მოკლე განსაზღვრა, თუ მას ტერმინის ეტიმოლოგიასაც დავუმატებთ, რადგან არსებულ ოფიციალურ წყაროებში არც ეს უკანასკნელი გამოირჩევა განმარტების საჭირო სიზუსტით.

არქიტექტურა (წარმოებული ლათინური სიტყვიდან architector, რომელიც, თავის მხრივ, შეიქმნა რომ ძველი ბერძნული სიტყვისაგან archi — თავსართი მნიშვნელობით: „მთავარი“ და tekton — მშენებელი), ხეროთომოდებრება (წარმოებული ძველი ქართული სიტყვიდან ხეროთომოდვარი, — ორი ძველი ქართული სიტყვისაგან: ხეროთ—ხეროების ე. ი. მშენებლების¹⁷ და მოძღუარი — იდურა ხელმძღვანელი) არის ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი დარგი, რომელიც მხატვრულად ასახავს ობიექტურ რეალობას, — თავისი თანამედროვე საზოგადოე-



ახვ. 2.

მად თვლის). უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ მორთავს ნებისმიერ საგანს, მაგრამ მისი ვალამაზება მას არ ძალუძს, სილამაზე საგნის (ან მოვლენის) ორგანული თვისებაა.

გარდა ამისა, საგნის სილამაზის უზრუნველყოფილ, უნივერსალური „პროპორციის საჭირო წესები“ (როგორცა ვიტრუვიუსი მოითხოვს) საერთოდ არ არსებობს ბუნებაში, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეუძლებელია ისეთი კონკრეტული კომპოზიციისა და პროპორციების მქონე მოკულობით-სივრცითი ფორმის წარმოდგენა, რომე-

ბის ცხოვრების პირობებს, თვით ამ თბიქტურირეალობის, — საზოგადოების ცხოვრებისათვის აუცილებელი, მატერიალურად ორგანიზებული სივრცითი გარემოს შექმნის გზით.

ამგვარად, არქიტექტურა თავისი ბუნებით შემქნითი ხელოვნება (სხევე, როგორც გამოყენებითი ხელოვნება და დოზინი).

არქიტექტურული ნაწარმოებია: შენობა, ნაგებობა ან მათი კომპლექსი.

შემოქმედებით პროცესში მიზნის (ე. ი. დანიშნულებისადმი შესაბამისობის, ანუ ფუნქციის), საშუალებისა (ე. ი. სტრუქტურული ლოგიკის ანუ კონსტრუქციის) და გარემოს (ე. ი. ბუნებრივი და ხელოვნური გარემოცვის) თბიქტურად განპირობებული მოთხოვნილებები: შესრულების დონე განსაზღვრავს არქიტექტურული ნაწარმოების ყოველგვარ ღირსებას, მათ შორის ესთეტიკურსაც.

არქიტექტურა, რომელიც ცალკეულ შენობებსა და ნაგებობებს ქმნის, იწოდება მოცულობით არქიტექტურად, ხოლო რომელიც შენობათა და ნაგებობათა კომპლექსებს ქმნის — ქალაქგეგმარებად. ასეთი დაყოფა, გარკვეული აზრით, ეყრდნობა აღმდგემა ნაშენის შიგაგეგმარებით და ქალაქგეგმარებით გადაწყვეტათა განუყოფლობის უდავოდ სწორ თეზისს, მაგრამ გამოწვეულია არქიტექტურული შემოქმედებისათვის საჭირო ინფორმაციათა გაზრდილი რაოდენობის შეზღუდვის აუცილებლობით და კომპენსირდება არქიტექტურის ამ ორ ფორმალურ ქვედანაყოფს შორის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირის არსებობით. იმავე მიზნით, დანიშნულების მიხედვით, შენობებისა და ნაგებობების მიღებული კლასიფიკაციის შესაბამისად, ერთმანეთისაგან განასხვავებენ საბინაო, საზოგადოებრივ, სამრეწველო და სასოფლო-სამეურნეო არქიტექტურას.

არქიტექტურის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის იმ თავისებურების გამო, რომ არქიტექტურულ შემოქმედებაში საზოგადოების ცხოვრების მხატვრული ასახვა განუყოფელია მისი პირობების განმსაზღვრელი, მატერიალურად ორგანიზებული სივრცითი გარემოს შექმნისაგან, — არ-

ქიტექტურული ნაწარმოები ყოველთვის სინქრონულად და სიმართლით ასახავს თბიქტურირეალობას. არქიტექტურა ხალხის ცხოვრების უტყუარ სარკეს წარმოადგენს და ეს განპირობებს მისი არსის განსაზღვრისა და, აქედან გამომდინარე, პრაქტიკულ გადაწყვეტათა (ერთიანი მიღებული სისტემის მწყობრი დებულებების, შენობათა ტიპიზაციის, საზოგადოებრივ პრინციპის და სხვ.) რეალიზაციის დიდ მნიშვნელობას საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე.

შ ა ნ ი ზ ზ ნ ა ა ი :

¹ Античные мыслители об искусстве, М., 1937, стр. 36.

² Тосунова М. И., Архитектурные проектирование, М., 1968, стр. 9.

³ Краткий словарь по эстетике, М., 1964, стр. 60, 73, 96, 148, 181, 211, 282, 324, 361, 366, 411, 426, 456.

⁴ Краткий словарь по эстетике, М., 1964, стр. 12.

⁵ Михайлов В. П., Архитектура гражданских и промышленных зданий, т. I, М., 1967, стр. 7; Сербинишч П. Х., Орловский Б. Я., Архитектура, 1970, стр. 9; Черкасов Н. А., Архитектура, Киев, 1968, стр. 9.

⁶ Словарь иностранных слов, М., 1949, стр. 350.

⁷ Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonne de l'architecture, P., გვ. 116.

⁸ „ა“ Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, стр. 462, 472.

⁹ БСЭ, третье издание, том 2, М., 1970, стр. 296.

¹⁰ Grande Larousse encyclopedique, P. 1960, ტ. 1, გვ. 541.

¹¹ Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, стр. 192.

¹² კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, ჩრეული ნაწერები ორ ტომად, ტ. II, თბ., 1950, გვ. 217.

¹³ Буров А. К., Об архитектуре, М., 1960, стр. 39.

¹⁴ Профессор Матэ Майор, архитектор, Актуальные проблемы социалистической архитектуры, «Архитектура СССР», 1959, № 11, стр. 49.

¹⁵ Magritz Kurt, Aufbau eins Modells, «Deutsche Architektur», 1967, № 9.

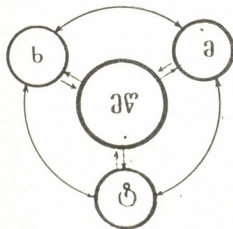
¹⁶ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, ჩრეული ნაწერები, ტ. I, თბ., 1963, გვ. 406.

¹⁷ Основы теории советской архитектуры, М., 1958, стр. 188.

¹⁸ Витрувий, Десять книг об архитектуре, том I, М., 1936, стр. 28.

¹⁹ Буров А. К., Об архитектуре, М., 1960, стр. 46.

²⁰ ივ. ჯავახიშვილი, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბ., 1946, გვ. 144-148.



ნახ. 3.



საინტერესო

გაეოფენა

საქართველოს სურათების გალერეაში ექსპონირებული გამოფენა „მუღამ მზადყოფნაში“ დიდი საკავშირო გამოფენის ნაწილია. საბჭოთა კავშირის მრავალი ქალაქის შემდეგ იგი თბილისსაც ესტუმრა. როგორც სახელწოდებიდანაც ჩანს, ნაწარმოებები ეძღვნება საბჭოთა მილიციისა და შინაგან საქმეთა ორგანოების რთულსა და მამაცურ საქმიანობას, მათ გმირულ ისტორიასა და დღევანდლობას.

ექსპოზიცია თითქმის ყველა რესპუბლიკის მხატვართა ნამუშევრებს შეიცავს და ეს უთუოდ აძლიერებს მისდამი ინტერესს. გამოფენა დარგობრივადაც მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი. ფუნქურაში, ქინდაკებაში, გრაფიკაში, პლაკატში ასახვა კბოვა ბევრმა ორიგინალურად ჩაფიქრებულმა თქმამ. ნაწარმოებებს შორის მრავლად გვხვდება როგორც იდეური შინაარსის, ისე მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ საყურადღებო, მაღალპროფესიულად და არამაზღონურად გადაწყვეტილი ტილოები, დაზვური გრაფიკული ნამუშევრები თუ ქანდაკებები.

გამოფენაზე მონაწილეობენ, და საკმაოდ საინტერესოდაც, ქართველი მხატვრები: საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი რ. სტურუა, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრები: შ. ხოლუაშვილი, ჯ. ხუნდაძე, ა. ვეფხვაძე, ზ. ნივარაძე, თ. ღვინიაშვილი, ფ. მზარეულაშვილი, ი. ქიაია, მხატვრები: გ. კალანდაძე, ზ. რაზმაძე, ბ. შველიძე, თ. ფიცხელაური, ჯ. მირზაშვილი, ნ. მესხიძე.

- ბ. მჭერბაგვი.
- ა. ამანგულდევო.
- ი. ქიაია.
- ე. შირიკოვი.
- ლენინი და ფ. ძერჯინსკი.
- ნებაყოფლობითი რაზმი.
- მუღამ მზადყოფნაში.
- სასამართლო შოღის.



კონსერტები და პრესა

ნატო მოსწრაფიშვილი

რმაშპლმის თითქმის ყველა გაზეთი მეტ-ნაკლები რეგულარობით აშუქებს მიმდინარე საკონცერტო ცხოვრებას. მრავალრიცხოვანი ავტორები სხვადასხვა სახის (ინფორმაცია, სტატია, რეცენზია, პორტრეტი და ა. შ.) მასალას არაღებენ მკითხველს. წლების მანძილზე გაზეთებში დასტამბული მასალა საკმაოდ ნაირგვაროვანი, და რაც მეტად სამწუხაროა, უმეტეს შემთხვევაში, უხარისხოა. ამ მასალების გაცნობის შემდეგ წამოიჭრა გადაუწყვეტელ პრობლემათა მთელი წრე. სწორედ ამ კუთხით მივუდგებით პერიოდული პრესის განხილვას და ყურადღებას უფრო მეტად იმ ნაკლოვანებებზე ვაგამახვილებთ, რომლებიც დროულად უნდა ამოიფხვრას.

პირველი, რამაც ჩვენს გაზეთებში მოიკიდა ფეხი, ესაა ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენის დაბეჯითებული ანონსირება. ეს, რა თქმა უნდა, საჭირო და აუცილებელია რეკლამის თვალსაზრისით, მაგრამ, სამწუხაროდ, უმეტეს შემთხვევაში, არ ხდება ამავე მოვლენის პროფესიული განხილვა-შეფასება. ეს ნაკლები ახასიათებს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებასაც“, რომელიც მოწოდებულია გამოეხმაუროს მიმდინარე მუსიკალური ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას. ჟურნალის ფურცლებზე კი იშვიათად ხდება კონცერტების რეცენზირება.

გაზეთები „კომუნისტი“ და „ზარია ვოსტოკა“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“ და „მოლოდიოე გრუზია“, „თბილისი“ და „ვეჩერნი ტბილისი“ რეგულარულად, თითქმის ყოველი თვისა და ყოველი კვარტალის დასაწყისში აქვეყნებენ მომავალი საკონცერტო ცხოვრების შესახებ ვრცელსა თუ მოკლე ინფორმაციებს. ეს მასლების კონცენტრაცია მიზიდავს ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებას. მაგრამ ერთი კია: ანონსებმა შთანთქმეს ჟურნალისტიკური აზროვნება. ამ მხრივ სასიამოვნო განთხავისიანია გაზეთი „ვეჩერნი ტბილისი“, სადაც ანონსების გვერდით ჯეროვანი ადგილი ეთმობა რეცენზიებს. რეცენზიები მეტ-ნაკლებად სხვა გაზეთებშიც ისტამბება ხოლმე, მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ მხოლოდ „ვეჩერნი ტბილისის“ ფურცლებიდან იკრძამება თვით რედაქციის აქტიური დაინტერესება მუსიკალური ცხოვრებით. ამის დასტურია არა მხოლოდ მუსიკალური მასალის სიჭარბე, არამედ ხარისხი და თვით რედაქციის მიერ შემოკრებილი ავტორთა წრეც. ქართველ მუსიკოსმოდინთა წევრილები შედარებით უფრო ინტენსიურად სწორედ „ვეჩერნი ტბილისის“ ფურცლებზე ისტამბება, რაც, აღბათ თვით გაზეთის ინიციატივას უნდა მივაწეროთ. მაგრამ ხარვეზებისაგან არც გაზეთი „ვეჩერნი ტბილისია“ დაზღვეული. ასე მაგალითად, გასული წლის I/IV რუბრიკით „Сегодня“ დაიბეჭდა ინფორმაცია, რომელიც იუწყებოდა,

რომ კომპოზიტორთა კავშირში შედგა მ. ვანსაძის წიგნის „ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან“ განხილვა. მოხსენებით გამოვიდა თ. კუროშვილი. მსჯელობის დროს აღინიშნა ამ წიგნის ღირებულები. ჯერ ერთი, მომხსენებელი იყო არა თ. კუროშვილი, არამედ მუსიკოსმოდინე თ. ხუროშვილი, ხოლო მთავარი კი ისაა, რომ როცა გაზეთი კიოსკებში იყიდებოდა, სწორედ მაშინ მიმდინარეობდა ამ წიგნის განხილვა, სადაც აღინიშნა მისი უამრავი ნაკლოვანი მხარე და არა ღირსებები. როგორც ჩანს, ეს ინფორმაცია არასარწმუნო წყაროდან იყო მიღებული.

იგივე „ვეჩერნი ტბილისი“ 1973 წლის 6/II-ის ნომერი იუწყებოდა, რომ „უკვე 8 წელია „რუსთავი“ ბიბლავს სხვადასხვა ქვეყნის მსმენელებს. „რუსთავი“ ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა IX მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატია“. როგორც ცნობილია, „რუსთავი“ გათავი ვოკალური ანსამბლია, რომელიც IX მსოფლიო ფესტივალის დროს საერთოდ არ არსებობდა. ფესტივალზე მონაწილეობდა მომავალი ანსამბლის ხელმძღვანელი ანსარი ერქომაიშვილი, რომელიც იმხანად ანსამბლ „კორნელის“ წევრი იყო. სწორედ „კორნელის“ გახდა ლაურეატი.

სამწუხაროა ისიც, რომ ზოგჯერ ჩვენს გაზეთები გუნდრუკს უკმევენ ისეთ ორგანიზაციებს, რომელთა მუშაობა შესასწავლი და სმირ შემთხვევაში გასაკრიტიკებელია. იგივე „ვეჩერნი ტბილისის“ (1973 წლის 23/IV) ფურცლებზე გამოქვეყნებული ც. ჩხეიძის ვრცელი წერილი «Очаг народного творчества» ეძღვნება კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელს, მის ღირსეულ წარსულს და შესანიშნავ აწყობას. მაშინ როცა უკვე რამდენიმე წელია კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი მუშაობა იმდენად ჩაშლილია, რომ ამ საქმეს საგანგებოდ განიხილავდა კულტურის სამინისტრო.

ამეგარ ნაკლოვანებებს სხვა გაზეთების ფურცლებზეც შეხვდებით. მა არის ამის მიზეზი? უპირველესად ის, რომ გაზეთებში მოღვაწე მუსიკოსმოდინთა ინტერესებს აღძრავს, მცირე გამოჩაჩივლის გარდა, ძირითადად, საერთაშორისო რანგის მუსიკოსთა მოღვაწეობა. ჩვენს ყოველდღიურ მუსიკალურ ყოფას კი ჩვეულებრივ ახალბედათა ან თვით პრესის ორგანოებში მომუშავე ჟურნალისტთა ანაბარა სტოვებენ. სწორედ ეს განაპირობებს სავაჭეთო მასალათა სიჭრელესა და არათანაბარ ხარისხსაგან. ბუნებრივია, რომ არაპროფესიონალები გვერდს უვლიან მცენიერულ ანალოზს, იმიტკერულ შეფასებას, კრიტიკას. ამიტომ გამოქვეყნებული მასალების უმრავლესობა ინფორმაციულ ხასიათს ატარებს.



პრესაში ფილარმონიული ცხოვრების შესახებ თითო-ორ-ოლა მენაჯელებად საინტერესო წერილი თუ გამოჩნდება ხოლმე, ავტორების წრეც, ძირითადად, ერთი და იგივე სახელითაა შემოიღობილი: პ. ხუჭუა, ა. წულუკიძე, გ. ტორაძე, ა. შავერსაშვილი, რ. გაბრიჭავაძე, მ. ფინსაძე, მ. ამხეტელი, ნ. ქავთარაძე და კარგე ორივე ახალგაზრდა მუსიკოსი მდინდერაც შეგება ქართველ მუსიკოსთა იმ დიდ არმიას, რომელიც შემოქმედებით კავშირშია გაერთიანებული და ართუ უფლებამოსილი, არამედ მორალურადაც ვალდებულია პერიოდულად გამოემხაროს ამა თუ იმ მოვლენას, როგორც წესი, ძალზე ინტერესულ ძალად რჩება და არავითარ მონაწილეობას არ იღებს მუსიკალურ ცხოვრებაში.

ქართველ მუსიკოსთა და ჟურნალისტთა ინტერესებს მიღმა რჩება მრავალი საინტერესო მოვლენა: სახელოვანი გასტროლორები, რომელთა კონცერტების საუკეთესოები ახალთა ერთგვარი სკოლა გახდებოდა ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელთათვის; ქართველ მუსიკოსთა კონცერტები, ახალი მუსიკალური ნაწარმოებები, საშემსრულებლო კოლექტივები და ა. შ. ვერ მარტო 1973 წლის პირველ კვარტალში გაზუთებშივე აწინსურებული იყო ისეთი მაღალი ინტენსივობის მუსიკოსთა გასტროლორები, როგორებიც არიან: ინსტრუმენტული ტრიო ნატალია გუგუშინის, ოლეკ კაგანისა და ელზავეტა ლეონისკაის შემადგენლობით, მეორე ტრიო — ვიქტორ მალინინის, ედუარდ გრანისა და ნატალია შაბოუსკაისა შემადგენლობით, პიანისტო ლევ ვლასენკო, მოსკოვის კამერული ორკესტრი რუდიოლფ ბარშაის ხელმძღვანელობით, ცნობილი მუსიკოსები ბულგარეთიდან, გერმანიიდან, იაპონიიდან, აშშ-დან... არც ერთი შემოღობავებული მუსიკოსის კონცერტს არ გამოუმხანებენ ჩვენი მუსიკოსმოდინები. სხვა რომ არა, უზნებრილია თვით სტუმრების მიმართ, რადგან ყოველი მათგანი თუთოდ ელოდა მისი გამოსვლის შეფასებას. მაშინ, როცა ჩვენი გაზეთები აპრულებულია საკავშირო თუ სასწავლებლო პრესაში გამოქვეყნებული გამოხმაურებებით ამა თუ იმ ქართველ მუსიკოსსა და სამემსრულებლო კოლექტივზე. გავისწინთა, რუ დიხე ინფორმაციის გვაწოდებენ გაზეთები თუნდაც საესტრადო კოლექტივების — „სალზინოსა“, „ორიასა“, „ივერიასა“, „მოურიასა“ და სხვა ანსამბლების გასტროლებზე. ჩვენი სტუმრების მიმართ კი, რომლებმაც ჭეშმარიტი სიაშიშვნება მოგვაჩვენეს, უდავოდ ვალში დავრჩით.

ამ შერაც არც ქართველი მუსიკოსები არიან განვიხირობულინი. უკანასკნელ ხანებში „მუცა დაუღიბა“ მხოლოდ საქართველოს სახელმწიფო სიფონიურ ორკესტრს, რომლის ახალი მთავარი დირიჟორის ვასილ კასიძის ნაშეშვარმა დიდი დანტრეშება გამოიწვია მუსიკალურ წრეებში. მართლაც, საქართველოს სახელმწიფო სიფონიურ ორკესტრის 1973-74 წლის ხუზონის პირველ ოთხ კონცერტს უხვად მიეძღვნა რეცენზიები, რომელთა უმრავლესობა საინტერესოდ იყო აღწერილი. მასალები ამ კონცერტების შესახებ დაიბეჭდა ყველა რესპუბლიკურ თუ სკადაშის გაზეთში. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ერთი რეცენზია, რომელიც 1973 წლის 19 ოქტომბრის „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა. მისი ავტორია მუსიკოსმოდინე ანტონ წულუკიძე.

სიტყვა მოითავს და ავტო დაესძინ, რომ უკანასკნელ ხანებში განსაკუთრებით შეიმჩნევა აღნიშნული გაზეთის დანტრეშება მუსიკალური ხელოვნებით, დაიბეჭდა ქართველ მუსიკოსმოდინთა რამდენიმე ვრცელი, საინტერესო, პრობლემა-

ტური წერილი, რომლებმაც პოვეს ფართო საზოგადოებრივ რეზონანსი. მათ შორის ქართული საზოგადოებრიობის სახელმძღვანელო ინტერესო აღძრა მუსიკისმოდინე გივი ორბანიკიძის პუბლიცისტური აღვრადობის წერილმა „როლი პრობლემების წინაშე“ (1974 წლის 8/11), რომელშიც ავტორმა განიხილა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური, სახელოვან, ფილარმონიული ცხოვრების მრავალი საჭირობოტო საკითხი.

ზემოთ აღნიშნული რეცენზიის დასასრულ ანტონ წულუკიძე დღის წესრიგში აყენებს ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას, კერძოდ, სიმფონიურ კონცერტებზე მსმენელის მიზიდვის პრობლემას, რომელსაც უპირისპირებს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის პრაქტიკიზმს დაბალ ხარისხის მუსიკალურ კონცერტებით, საღაროს შემოსავალს რომ ზრდის ავტორი ასკენის, „პირდაპირ ვიციკეთ: სიმფონიურ ხელოვნებას ჭირდება საზოგადოებრიობის მხარდაჭერა, ამასთან არა მხოლოდ საზეიმო შემთხვევებში. სიმფონიურ ორკესტრს დიდი შემოქმედებითი გეგმები აქვს და თუ ასეთი მხარდაჭერა არ გავრძედა, შესაძლოა ეს შესანიშნავი მუსიკალური კოლექტივი ვერ აღმოჩნდეს იმ დონეზე, ახალი ხეზონის გასწინას რომ იხიზიოთ“. ანტონ წულუკიძის ამ სიტყვებს დავემატებდი იმას, რომ ასეთი საზოგადოებრივი მხარდაჭერა ჭირდება არა მხოლოდ სიმფონიურ ორკესტრს, ჩვენდა საავალოდ, კამერული მუსიკის კონცერტებსაც იწვიათაღ ესწრება მსმენელი. ამაზე მეტყველებს პრესაც, მაგალითად, აღნიშნულ პერიოდში სახელიად უყრადღებოდ იყო მოიგებული საქართველოს კამერული ორკესტრი. დასამალი როდია, უკანასკნელ ხანებში, სხვადასხვა მიზეზის გამო, კითხვის ნიშნის ქვეშ იდგა ამ კოლექტივის არსებობის საკითხი. მით უფრო, რომ აქ ნიჭიერი მუსიკოსები მოღაწეობდნენ. სწორედ კრიტიკულ ვითარებაში სტრადებოდა ორკესტრის მხარდაჭერა. ორკესტრთან მუშაობა დაიწყო ახალგაზრდა დირიჟორებმა — ტარიელ დულაძემ და შავლე შილაკაძემ, ორივე ცალ-ცალკე გამართა კონცერტი, რომელსაც ესწრებოდნენ შემსრულებლები, დირიჟორები, კომპოზიტორები, მუსიკოსმოდინები... მაგრამ, მიხდა ისე, რომ კამერული ორკესტრის არცერთი კონცერტი არ ახსულა პრესის ფურცლებზე.

ამ მხრივ სახარბილო მდგომარეობაში არც საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტია. გაზეთებმა არ განიხილეს ბუდაპეშტის კონცერტში გამარჯვების შემდეგ ამ შესანიშნავი კოლექტივის მიერ გამართული კონცერტები.

სამაგიეროდ, გაზეთების ფურცლებზე ფართოდ ხდება მოსწავლეთა რიგითი აკადემიების და სოლო კონცერტების აღწერა. ასეთი სურვილებიც საქარია. მაგრამ სამწუხაროა, რომ მათ ძალზე უწრებეჭურია, აპოლოგურად და მდამით ტონი ასე-ე. ამ ტრადიციულ „პოლოცენზიებში“ დახვებულა „დიდი მომავლის მქონე“ ნორჩი შემსრულებლებისა და კომპოზიტორების სახელები. საოცარია, რატომ იბეჭდება ასეთი აფუგასიანი და ყალბი დიტირამები? პროტექციონიზმის აშკარა გამოვლინებისთან ხომ არ ვაკვირ? როგორც ჩანს, ეს პრესის მუშაებსაც ალევებთ. ამაზე მეტყველებს ციტატა გაზეთ „თბილისის“ 1973 წლის 8 ივნისის ნომერში გამოქვეყნებული ერთ-ერთი წერილიდან — „მღერის გიგონების გუნდი“, რომელსაც ხელს აწერს ამავე გაზეთის მუშაკი, კულტურის განყოფილების გამგე დავით მეულუხა: „არ დასამალია, ეს ჩვენს სენად იქცა — ისე უწრებუდა და განუკითხავად ვარიგებთ ხობტა-ქებას, თითქოს მხოლოდ ზრდადსრულეულ



შესრულებულს — ამომავალ ვარსკვლავებს უგზავნდით. ასე გადავატყუეთ რიგითი საანგარშო კონცერტები მხატვრულ მოვლენად და უკლებლივ ყველა მოზარდი — ვუნდერკინად, ჩვენი მუსიკალური კულტურის საიმედო მობაზალია. შემდეგ ავტორი მითითებს მოზარდთა ხელოვნების შეფასებისას „საქმიანი ანალიზს, გულწრფელ, პირუთენელ სიტყვას, საიმედოს გამორჩევას საშუალოთა გამოურჩეველი მასისაგან...“ სასე-ბით ვგოხანხმები წერილის ავტორს და აქვე დაგეგმე: გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, რომ თვით გაზეთი „თბილისიც“, სადაც მუსიკალური თუ ხელოვნების სხვა დარგების ლიტერატურა დავით მელუხას „ხელში გადის“, არ არის ხოლმე დაზღვეული ამგვარი ხარვეზებისაგან. ამის მაგალითად იგმარება თუნდაც ნ წლის კომპოზიტორის — კობა მერგულიშვილისადმი მიძღვნილი მასალები. ერთგან, კერძოდ 1973 წლის 25 მაისის ნომერში, გაზეთი იუწყება, რომ „ორკესტრის (იგულისხმება ბავშვთა რიტმული ორკესტრი, რომელსაც კობა მერგულიშვილი დირიჟირებს — ნ. მ.) პროგრამაშია ზ. ფალიაშვილის, ს. რახმანინოვის, ანდრონიკაშვილისა და მერგულიშვილის ნაწარმოებები“. ვფიქრობთ, უხერხულია ამ დიდ კომპოზიტორებთან (ფალიაშვილი და რახმანინოვი) ქ. ანდრონიკაშვილისა და ნ წლის ბავშვის — კ. მერგულიშვილის გვარებისა თუ ნაწარმოებების გათანაბრება.

კიდევ ერთი მაგალითი: ახალბედა მომღერლის თემურ ხიხაძის სამივე კონცერტი ფარგლებს აღინიშნა ქართულ და რუსულ გაზეთებში, დაბალი ხარისხის რეცენზიების გვერდით გამოქვეყნდა საქინფორმის ოფიციალური ცნობებიც. ეს მაშინ, როცა არაფერი ითქვა თუნდაც სახელმწიფო კვარტეტის კონცერტებზე.

ამგვარი ხასიათის წერილებს უფრო ხშირად ხელს აწერენ არაპროფესიონალი ავტორები. რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევაში ზედმეტია ლაპარაკი ხარისხზე, ლიტერატურულ დონეზე, ობიექტურ შეფასებაზე. ეს უსახური (მცირედს გამოხატავს გარდა) მასალა სავესტა უხეში, მიუტკეველი შეცდომებითაც. ამიტომაც ყურადღებას ვამახვილებ სწორედ არაპროფესიონალთა „ნამოღვაწარზე“, რომლითაც ესოდენ გადატვირთულია ჩვენი გაზეთები.

1973 წლის 25 მაისის „ახალგაზრდა კომუნისტში“ დაიბეჭდა ჟურნალისტ კირა კვიციხის წერილი — „ნორჩი კომპოზიტორის სამყარო“, რომელიც ეძღვნება მოსწავლე დათო ვევენიძეს. აპოლოგეტური ტონის გარდა წერილი შეიცავს მიუტკე-

ვებულ შეცდომებს. მაგალითად, დათო ვევენიძე ყოფილა ტონი საფორტეპიანო კონცერტისა ვიოლინოსათვის.

გაზეთ „თბილისის“ 20/1-ის ნომერში ეპიდემიის ასეთი გამოთქმას: „ქართვლმა მოცეკვავეებმა შესარულეს ხ ა ლ ხ უ რ ი ქორეოგრაფიული ფ ო ლ კ ო ლ რ ის ნიმუშები“.

მსგავსი მაგალითები ძალზე ბევრია და მათი ჩამოთვლა შორს წავიყვანდა.

დაბოლოს, რამდენიმე სიტყვით შევეხები კორექტურას. კორექტურა არსებობს ორგანიზაციის — უცოდველი და ზიანის მიმტანი. უცოდველი კორექტურა ხშირად მივთვლილ შემთხვევებშიც კი რჩება, რადგან იგი ნაცნობ სიტყვებს მექანიკურად სწორად კითხულობს. მაგრამ არის ისეთი კორექტურა, რომელიც ამახიჯებს აზრს, შეცდომას შეაკავს მითხველი. ასეთი შემთხვევები ბევრია, მაგალითად: ბახის მეთრ პარტია (პარტიტის ნაცვალ), ბახის ტოკატა და რე მინორი (ფუგა გამოტოვებულია. „თბილისი“, 1973 წ. 29/III), რახმანინოვის რასულიძეები პავანინის თემაზე (უნდა იყოს რაფსოდია. „თბილისი“, 1973 წ. 31/III)..

ამ ორივე წლის წინ გაზეთ „თბილისში“ გაიპარა ასეთი კურორული შეცდომაც: 1971-72 წლის სიმფონიური მუსიკის სესონი თბილისში გაიხსნა ცნობილი გერმანელი კომპოზიტორის კარლ ორფის კანტატით „კარმინა ბურანას“. ამასთან დაკავშირებით გაზეთმა გამოაქვეყნა ანონსი, რომელიც იუწყებოდა, რომ სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი და სახელმწიფო კაპელა შესარულედნენ კარლ ორფის „კარმინა ბ უ ხ ა ს“. საქმე იმაშია, რომ საქართველოში ნაკლებადაა ცნობილი კარლ ორფის სახელი, არც „კარმინა ბურანას“ იცნობს ფართო მხმენელი, ამდენად მივთვლითა უმრავლესობა ვერ აღმოაჩინდა ამ უხეშ შეცდომას, რომლის გამოსწორება აუცილებელი იყო გაზეთის მომდევნო ნომერში „შეცდომების გასწორების“ წესით.

კიდევ ბევრია სათქმელი, მთავარი კი ისაა, რომ პრესის მუშაკებმა საქმიანი ურთიერთობა უნდა დაამყარონ ქართველ მუსიკისმცოდნეებთან და პირიქით. მრავალი საკითხია გადასაჭრელი. ამასთან დაკავშირებით საჭიროა სპეციალური ცენტრის შექმნა, ცენტრისა, რომელიც შემოიკრებდა მუსიკისმცოდნეთა და ჟურნალისტთა აქტებს — უკვე გამოცდილებასაც და ახალგაზრდობასაც. ამ გზით მოხერხდება ნაკლებანებთა აღმოფხვრა, მუსიკალური ჟურნალისტის განვითარება!



პირამიდა გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთი ამ დარგთაგანია, რომელიც ყველაზე ახლოსაა ხალხის ცხოვრებასთან, მის ყოფასა და საქმიანობასთან. ამასთან, იგი ყველაზე წმინდად ინახავს უძველეს შესანიშნავ ტრადიციებს.

ქართული პროფესიული კერამიკა ეროვნული ხელოვნების ტრადიციებითაა სარდილოს და სათუთად იცავს მის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპს — პრაქტიკული სარგებლობის მოტანასთან ერთად, ადამიანს მიაწოდებს ესთეტიკური სიამოვნება. სწორედ ასეთი, სიხალისის მონიჭებელია ნიჭიერი ქართველი კერამიკოსის ალდე კაკაბაძის დახვეწილი და ხალასი ხელოვნება.

ალდე კაკაბაძის შემოქმედებაში ძლიერად იგრძნობა ორგანული კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან, ქართველ კერამიკოსთა თაობების მიერ შექმნილ ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებთან. ეს კავშირი იმდენად ბუნებრივი და თავისთავადია, რომ განსაზღვრავს ამ მხატვრის სტილის თავისებურებას, ხაზს უსვამს მის მხატვრულ ინდივიდუალობას.

ალდე კაკაბაძე ერთი იმთავანია, ვისი შთაგონებული შემოქმედებითი მუშაობისა და საქმისადმი ფანატიკური ერთგულების წყალობით თანამედროვე ქართულმა კერამიკამ ღირსეული ადგილი დაიკვირდა. მხატვართა სწორედ იმ თაობამ, რომელსაც ალდე კაკაბაძე ეკუთვნის, თითქოს ხელახლა აუღო ალღო კერამიკის იშვიათ თვისებებს, მის, როგორც შესანიშნავი მხატვრული მასალის, შესაძლებლობებს. შემუშავდა ნიადაგი განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამომქვადებელიყო თანამედროვე დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მთავარი ტენდენციები. ქართველმა მხატვარ-კერამიკოსებმა მაღალი ოსტატობით გამოიყენეს კერამიკის დამუშავების უძველესი ტექნიკური საშუალებები და ახალი მიგნებებით, ახალი აღმოჩენებით გაამდიდრეს იგი.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის აღზრდილ ალდე კაკაბაძის შემოქმედება კარგა ხანია ფართო საზოგადოების ყურადღებას იპყრობს განსაკუთრებული პოეტურობით, დახვეწილი გემოვნებითა და მაღალი ოსტატობით. აკადემიაში სწავლის წლებიდან მოყოლებული მხატვარს, ნიჭთან ერთად, თავისი საქმის იშვიათი სიყვარული გამოარჩევდა. ამიტომაც, რომ მის მონაწილეობას რესპუბლიკურ თუ საკავშირო გამოფენებზე ყოველთვის რაღაც ახალი მოაქვს ხოლმე ამ დარგის მოყვარულთათვის.

ალდე კაკაბაძეს დიდი წარმატება ხვდა საერთაშორისო გამოფენებზეც: მისი ნამუშევრები დიპლომით აღინიშნა კერამიკის საერთაშორისო გამოფენაზე ჟენევაში (შვეიცარია, 1966 წ.). საპატიო დიპლომით — საერთაშორისო გამოფენა-კონკურსზე ჟენევაში (იტალია, 1970 წ.), პირველი ხარისხის დიპლომით — მსოფლიო გამოფენაზე ვალორისში (საფრანგეთი, 1970 წ.); წარმატებით მონაწილეობს იგი კერამიკოსთა საერთაშორისო სიმპოზიუმზე შიკაგოში (უნგრეთი, 1970 წ.); გამოფენებზე: მონრეალში (1967 წ.), ალჟირში (1967 წ.), თუგოსლაიაში (1968 წ.), გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში (1969 წ.), საფრანგეთში (1970 წ.), იაპონიაში (1970 წ.), იტალიაში (1970 წ.).

ფართოდ აღიარებულმა მხატვარმა თავისი პირველი პერსონალური გამოფენა მშობლიურ ქალაქში მხოლოდ წელს მოაწყო, დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მუშაობის თითქმის ორი ათეული წლის შემდეგ. ეს გასაკვირი როდია იმთავის, ვინც იცნობს ალდე კაკაბაძეს — არაჩვეულებრივად მომთ-

ალდე კაკაბაძე

იკტი მაჩაბელი



ამიტომაც, რომ მისი ინტერესი ეროვნული ისტორიული კერამიკისადმი არ გადაიქცევა უბრალო მიზნაპყობობად. ალდე კაკაბაძე შეეცადა საკუთარი თვალით შეხედა ეროვნული კერამიკის საგანძურისათვის, საკუთარი გრძნობით განეცადა ქართველ ოსტატთა თათბების მიერ განხდელი და გააზრებელი.

უძველესი ქართული კერამიკის დიდი ეროვნული საგანძური მხატვრის უხეხნებად, თუ რა კეთილშობილი მასალა თხნა, რისი მიღწევა შეიძლება, თუ მას შემოქმედის ხელი შეეხება. ალდე კაკაბაძე ეზიარა კერამიკული ხელოვნების უმდიდრეს სასურეს — ფორმების მრავალფეროვნებას, ორნამენტული საწარმოების სიუხვებას და თავისებულებას, კეთილშობილ ხაზთა სინარჩუნებს. წინაპართა შექვიდრებობის საუკეთესო ცოდნა მხატვრის ზრდის აუცილებელი პირობა იყო, მის უმეტეს, რომ ქართველმა კერამიკოსებმა იცოდნენ — რა უწყალობა და ვისგან ესწავლათ.

რა იყო ის მთავარი, რაც ხიბლავდა მხატვარს ძველ ქართველ ოსტატთა ნახელავში? უპირველეს ყოვლისა, პლასტიკური ენის სისადავე, ფორმის უაღრესი ლაკონიურობა, რაციონალიზმი, თავშეკავებულება, ძუნწი ფერადონება, ჭურჭლის აგების ლოგიკურობა და ტექნიკა.

არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა უძველესი ქართული კერამიკის წმინდა ტექნოლოგიური მხარის შეცნობას, რასაც გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა კერამიკის შემდგომი განვითარებისათვის. ყოველივე ეს იქცა იმ მაცოცხლებელ წყაროდ, რომლიდანაც იღებს სათავეს ალდე კაკაბაძის ღრმად ეროვნული ხელოვნება. მხატვარს გააჩნია იშვიათი უნარი — ნაწველს მასალის ბუნებას, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოავლინოს თხაში დაფარული გამომსახველობითი შესაძლებლობანი. ტრადიციულობა მასთან ემყარება უახლეს ტექნოლოგიურ საშუალებათა ბაზას, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს ახალ საფეხურზე აიყვანოს ქართული კერამიკული ხელოვნება.

მხატვრის ერთად თავმოყრილი ნამუშევრები თითქოს ჰქონია კერამიკისა, ადამიანის ნიჭიერებისა. უბრალო თიხიდან ზღაბრული სამყაროა შექმნილი.

გამოფენაზე წარმოდგენილი მრავალრიცხოვანი და მრავალგვარი ნამუშევარი მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზეა შექმნილი. ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან მხატვრული ამოცანებითა და ტექნიკური გადაწყვეტით, მასალის ხასიათითა და ფაქტურის ეფექტებით. მაგრამ მათ ერთი რამ აერთიანებთ — სულ პატარა ნაწარმოებშიც კი იგრძნობა მხატვრის მღვდლურება. მაღალი პროფესიონალიზმისა და ტექნიკური სრულყოფის მიღმა გამოცდილი ოსტატის სიმშვიდე კი არ იმალება, არამედ შთაგონებული მხატვრის სული.

ამიტომაც, შეუძლებელია ღრმა შთაბეჭდილება არ მოახდინოს ამ გამოფენამ, სადაც ყოველი ნაწარმოები ქართული ეროვნული კერამიკის უძველესი პრინციპების თავისებური გამტარებელია. როგორი ნატიფი და მაღალმხატვრულიც არ უნდა იყოს კერამიკული ნაწარმოები, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია მისი წმინდა პრაქტიკული დანიშნულება. ამგვარი თვალსაზრისით მიდგომა განსაზღვრავს ყოველი ნამუშევრის ესთეტიკურ ღირებულებას.

ალდე კაკაბაძის ნაწარმოებთა უბრალო თვალის გადავლევაც კი ცხადყოფს მხატვრის რთულ და სერიოზულ ძიებათა სურათს. ყოველ ნამუშევარში იგრძნობა, რომ მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტა განუწყველია ტექნოლოგიური პრობლემების

გადაწყვეტისაგან. ეს ორი მხარე ორგანულადაა შეერთებული მხატვრის შემოქმედებაში.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია შაკვირალა კერამიკულ ნაწარმოებთა ჯგუფი. შემოღობისა და ალდგენითი ჭიქურების გამოყენებით დაიწყო სწორედ ქართული კერამიკის აღორძინება. ამაში გადაწყვეტი აღმოჩნდა არქაული ქართული კერამიკის ფორმებისა და ტექნიკის შემოქმედებითი ათვისება. ამ კერამიკის ხასიათი, რომელიც თავისებური მკაცრი გამომსახველობა შეესაბამებოდა ქართველ კერამიკოსთა ახალი თაობის მისწრაფებებს. მკაცრი, ლაკონური ფორმები, ღრმა, შავი ტონი საშუალებას იძლეოდა შეექმნათ ჭურჭლის შემკულობაში ფირფისა და მარჯნისფერ ჭიქურთა ელვრადი ეფექტები, ძვირფასი ქვების მსგავსად რომ ელვარებდნენ. ეს იყო ქართველ კერამიკოსთა დიდი გამარჯვება, რამაც წამყვანი როლი ეკუთვნის ცნობილ მხატვარ-კერამიკოსს რევაზ იაშვილს. პრაქტიკულად მისი ნამუშევრებიდან დაიწყო ქართული საბჭოთა კერამიკის განვითარების ახალი ეტაპი, მისმა შემოქმედებამ გზა გაუკაფა შემოქმედთა მთელ თაობას.

ალდე კაკაბაძის ამ ტექნიკით შესრულებული ნამუშევრები უკვე აღვლენ იმ თვისებებს, რაც წამყვანი გახდება მხატვრის შემოქმედებაში: სისადავე, პლასტიკურობა, უაღრესი გამომსახველობა, დეკორატიულობის განსაკუთრებული შერამბენება. აღდგენითი ჭიქურების გამოყენებისა მხატვარი ი-





მართავს საინტერესო ტექნიკურ სიახლეებს, რითაც აღწევს განსაკუთრებულ ფერადოვნებას. რბილდება ორნამენტული დეკორის მკვეთრი კონტურები, ჩნდება ერთმანეთში ჩაღვრილი ფერადოვანი ლაქების ეფექტები.

ასალი ფორმების ძიების მსატკარი ხშირად მიმართავს ქართულ „მარანს“ — ცხოველის სტილიზებულ ტანზე დამაგრებულ, ერთმანეთთან შეერთებულ მინიატურულ ჭურჭლებს, ერთობლივად. საყურადღებოა, რომ მარნებს მსატკარი ქართულ ხალხურ სიმღერებთან ასოციაციით ქმნის. პატარა ჭურჭლებში პარმონიული ერთიანობა თითქმის ძველი ქართული მრავალხმიანობის თავისებური გამოხატობაა. აღმათიკობა, რომ მსატკარის მიერ მარნებისათვის შერჩეული სახელები ხალხურ სიმღერათაა დაკავშირებული („ინდი-მინდი“, „მრავალკამიერი“, „სუფრული“, „საქირ-წილი სიმღერა“ და სხვ.). ამ მარნებში რთული, დაწვრილ მანებულ ფორმები ორგანულადაა შეერთებული. ფორმების დაქუცმაცებულობის მიუხედავად, თითოეული ჭურჭელი კომპოზიციური მთლიანობით გამოირჩევა.

აღდე კავაბის კერამიკულ ნაწარმოება შორის შეხედვებით ქართულ კერამიკაში ბოლო დროს ძალზე პოპულარულ ზოომორფულ სასმისებს. პლასტიკურად უაღრესად გამომხატველია ირმისა და ვერძის ფორმის სასმისები, რომელთა ნარგვარობაში ჩანს მსატკარის ძიებათა საკულისში გზა — ნატიფი, ორიგინალურად სტილიზებული ფიგურებიდან — მონუმენტურ, დიდი ზემოქმედების ძალის კომპოზიციებამდე. იცვლება პროპორციები, იცვლება წმინდა ტექნიკური ხერხები, ამ თავისებური ნაწარმოებების სტილი. ბოლო ნიმუშებში ფორმის, ფერისა და ფაქტურის ისეთი საოცარი პარმონია მიღწეული, რომ მათი მნიშვნელობა სცილდება საკუთრივ კერამიკის სახელებს და პლასტიკური ხელოვნების სფეროში გადადის. შამოტიც მასის ოსტატური გამოყენება, მარილიმისა და ჭიქრების ფერადოვანი ეფექტების უნატიფესი ნიუანსების შეხამება მსატკარის საშუალებას აძლევს შექმნას პლასტიკისა და ფერის ერთ ამტკველებელი მაღალმხატვრული კერამიკული ნაწარმოებები. ფერი არის სწორედ ის ელემენტი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მსატკარის კერამიკულ ნამუშევრებში. იგი აქტიურადაა ჩართული საერთო კომპოზიციაში. თეთი მონოქრომულ ნაწარმოებებშიც კი ფერი ღრმად არის გააზრებული, საგანგებოდაა მონახული ჭურჭლის ტონლობა, ფერის ინტენსივობა, მისი ხასიათი.

აღდე კავაბის ხელოვნება თავისებური სინთეზია პლასტიკის, ფერისა და ხაზისა. მსატკარი-კერამიკოსის ყოველი ნაწარმოები ერთგვარი საფეხურია შემსვლისა წინსვლისათვის და გაცვეული დასტური უკვე მიღწეულია. თითქმისა, და უნდა იყოს ტრადიციულ ქართულ დოქტრულ უფრო მარტივი რა სადა, მაგრამ აღდე კავაბის მიერ შექმნილმა დოქტრის ნამდვილმა მრავალხმიანობამ ახლებურად ააქდრა ეს უძველესი ჭურჭელი. დოქტრის დეკორში მიიღი ქრომატიული გამაა გამოყენებული, ამასთან ყოველ ნიმუშში წაყვანილი რჩება ფორმა, რომელსაც ექვემდებარება ყველაფერი. თეთი უმარტივესი ფორმაც კი აღიქმება თავისთავად სკულპტურულ მოცულობად, რომელშიც უდიდესი ოსტატობითაა გააზრებული ყოველი დეტალი. ორნამენტული სამკაული კი, რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს იგი, ამ ფორმის უკეთ გამოვლენას ემსახურება.

დოქტრშიც აშკარაა მსატკარის მიერ ფორმის შესანიშნავი შერჩენება. ისინი — სხვადასხვა დანიშნულებისა და ზომის-

სანი — ფორმის უდიდეს მრავალფეროვნებას გვთავაზობენ. განსაკუთრებული პლასტიკური სისასვით გამოირჩევა დიდი ზომის რთულფორმად დოქტრები. ორიგინალურად გადაწყვეტილი სახელები (ხანდახან მას საგანგებოდ საყრდენი გააჩნია) ორგანულად ერწყმის საერთო ფორმას და ქმნის ერთობ მონუმენტურ, ოსტატურად გამოძირული პლასტიკურ კომპოზიციას.

დოქტრის შესამკობად მსატკარი გულუხვად იყენებს თავის დეკორატიულ ნიჭს: ხან გეომეტრიული ორნამენტის სარტყელს აკრავს, ხან რელიეფური სახეების თავშეკავებული აქცენტებით აღნიშნავს. დოქტრ ტანზე ხან ჩაღვრილი ჭიქრის მოღვაწე ლაქები აენთება, ხან კი გრავიურული ორნამენტის ხალიჩისებური დეკორი ამოიქარება.

ნამუშევართა ამ ფაგეში ჩანს მსატკარის მიერ კერამიკული ტექნიკის ვირტუოზული ფლობა, ტექნიკური ხერხების უდიდესი მრავალფეროვნება. შვად შეზოლვისა და ალდენიითი ჭიქრების მრავალნაირი ვარიაცია მსატკარის შესაძლებლობას აძლევს მიაღწიოს დიდ ნარგვარობას როგორც ფერადოვნებაში, ასევე ფაქტურის მხრივაც. შვაცილია და შეუღლებული მქრქალი ზედაპირის დაპირისპირება, მრავალფეროვანი ჭიქრების გამოყენება, მარილების განსაკუთრებული ფერწერული ეფექტები — ყველაფერს ეს ქმნის ტექნიკური ხერხების უმდიდრეს არსენალს.

ფორმისა და ორნამენტაციის პრობლემების კვალდაკვალ, მსატკარი გატაკებულია ჭიქრთა ძიებით, სურს მიაკვლიოს ის სხვადასხვა სახის ჭიქრების ტექნიკის საიდუმლოება. ამიტომაც, ყოველი ნაწარმოები ხანგრძლივ ძიებათა მონაპოვრების გულდასმითი შეფასებისა და მათი გადარჩევის შედეგია. ეს კი ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ დეკორატიულ გამოისახელობას ანიჭებს.

აღდე კავაბის ნამუშევრებში თავს იჩენს ქართული ეროვნული ორნამენტის თავისებური ტრანსფორმაცია. ხალხურ ხელოვნებაში ოდითგანვე გამოყენებული ორნამენტული მოტივები — სიციხლხლის ხე, ჯვარი, ხარის თავი, შაის სიმბოლო — სრულიად ახლებურად აღიქმება მის კერამიკულ ნაწარმოებებში. მათში ძლიერად იგრძნობა ორგანული კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან. ეს მოტივთა უბრალო გადამღერება კი არა, შესისხლორცება ეროვნული ორნამენტული სიმდიდრისა. დახვეწილი ტექნიკა, მასალის თავისებურების იშვიათი შეგრძნება მსატკარის ამ დეკორაციულ მიგნებებსა და თავისებური აღმოჩენებს სრულიად განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს.

ამის საილუსტრაციოდ ერთი-ორი ნიმუშიც კმარა. რამდენიმე დოქტრ გამოყენებულია ძალზე საინტერესო გრაფიკული კომპოზიცია, რომელიც შეიცავს ჩვეულებრივ ორნამენტულ მოტივებს (ფრინველის და ვერძის გამოსახულება, ჯვარი, მზე, სიციხლხის ხე), ჩასმულს მარტივ ორნამენტულ ჩარჩოში. ეს ორნამენტი შორეულად მოგვიკონებთ უძველეს ქართულ ხის ჩუქურთმას, მაგრამ ტრადიციული მოტივები ისე ოსტატურადაა გადაამუშავებული, რომ, თავისი ხასიათით, უკვე სავსებით „კერამიკულია“.

დიდი ზომის სადა ღარნების ტანი, ორი კონტრასტული ფერის საშუალებით, მკვეთრადაა გამოჩენილი. მქრქალი შვიი ზედაპირი დაფარულია ამოკარული თეთრი ხაზით შესრულებული, ხალიჩისებურად გაშლილი ორნამენტული კომპოზიციით, რომელიც მკვეთრად ვერძის ჭურჭლის ზედაპირს.

შე ფონზე მკაფიოდ იკითხება ნათელი ნასაკტი. გრაფიკულად გადაწყვეტილი ამ კომპოზიციის საზოგადო რიტმი გრაფიურასთან ასოციაციას ბადებს.

აღდე კაკაბაძის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება ის, რომ ტრადიციული ფორმები, ტრადიციული მოტივები მის მიერ სრულიად ახლებურადაა გადაწყვეტილი. კერამიკული ჯამებისა და ფიალების ნაირგვარობაში მსატვრის საუცხოო კომპოზიციური ოსტატობა ვლინდება. ფაქიზი გემოვნებითა და გამომწონებლობით იყენებს იგი მსატვრული ხერხების მთელ შესაძლებლობებს. მრავალფეროვანია ჯამების ფორმები და მათ შემკულობაში გამოყენებული ტექნიკური ხერხები. შებოლვა, აღდგენითი, ფერადი; მქრქალი და რელიეფური ჭიქურები, მარილები. მსატვარი ხან რომელიმე ერთ ხერხს არჩევს, ხან კი რამდენიმე ტექნიკურ საშუალებას მიმართავს და შედეგიც შესაბამისად საინტერესოა. მუდმივ ექსპერიმენტულ ძიებებში ხდება ტექნიკური და მსატვრული ხერხების შერწყვა, დახვეწა, ჩნდება მათი გამოყენების ახალი შესაძლებლობანი. როგორც ჭურჭლის ფორმა, ისე მისი სამკაული მსატვრის ხელში საგრძნობ ტრანსფორმაციას განიცდის.



აღდე კაკაბაძის ჯამებისა და ფიალების დეკორი დიდი გემოვნებითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ორნამენტული კომპოზიცია ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში საგანგებოდაა გააზრებული. რელიეფური მიძივებური ნახატითაა „მოქარგული“ შეკვრადა ჯამები, მოკაშკაშე ფირნუსისფერი სარჩულითაა შემკული ჭურჭელი, ვერძის თავის რელიეფით ჯამის შუაგულში. არცერთი მკვეთრი, უხეში ხაზი. ყველგან მოქნილი, ელასტიკური კონტურები, ნარნარი, დენაღი სილუეტი, ოსტატური პროფილირება, განსაკუთრებული სხისალაყე და უბრალოება.

აღდე კაკაბაძის ნამუშევრები შესანიშნავი დადასტურებაა იმისა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კერამიკაში ფერს. მის ნამუშევრებში ფერი ყველგან ორგანულადაა ჩართული ფორმის შემწნაში. მოცულობა, ხაზი და ფერი განუყოფელია. სწორედ ფერადონების მისაღწევად დაჭირდა მსატვარს დაუღალავი მუშაობა ჭიქურების ახალი თვისებების გასხაწე. იგი განუწყვეტლივ ეძებს სხვადასხვა სახის ჭიქურების სატირო ტონალობებს, ნიუანსებს. ფერის იშვიათი გრძნობა გამოარჩევს მსატვარი ქალის ნამუშევრებს.

და როგორც შედეგი ამ ძიებებისა — იქმნება მთელი სერია დეკორატიული თევზების და ლანგრებისა, რომელთაგან თითოეული განუმეორებელია, როგორც ორნამენტული დეკორით, ასევე ფერადოვანი ლაქების საოცარი ჰარმონიულობით. ყურადღებას იპყრობს დეკორატიული თევზები. მსატვარი მთელის გატაცებით ეძებს ახალი ტექნიკური ხერხების გამოყენების უფრო ფართო სფეროს. ქანაურზე სხვადასხვაგვარი ჭიქურისა და მარილების გამოყენებით იგი აღწევს ფერთა შესანიშნავ ეფექტებს. ბრტყელ, დისკოსმაგვარ თევზებზე აღდე კაკაბაძე ახერხებს მთელი მოცუიური გამის შექმნას.

თევზების შემკულობაში ორიგინალურად ჩაფიქრებული ორნამენტული კომპოზიციის გამოყენებული: მარტივი ორნამენტის ზოლებით წრე დაყოფილია სიმეტრიულ არეგბად, რომელნიც სტილიზებული ორნამენტული მოტივებითაა შექმნილი. ტრადიციული ორნამენტის გამოყენებული აგრეთვე ხალიჩისებური დეკორით დაფარულ დეკორაციულ თევზებზე. ინტენსიური ფერების ორიგინალური შესამხებები, თავისებურ დეკორთან ერთად, განსაკუთრებით საინტერესოს ხდის მსატვ-



რის ამ ნამუშევრებს. ეს არის მეტად ორიგინალური, ქართული და თავისი ხასიათით ამავე დროს უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოებები, უჩვეულო დეკორატიული ეფექტებით. სპეციფიკური ტექნიკური ხერხების გამოყენებამ შესანიშნავი შედეგი გამოიღო.

საკვებით ბუნებრივია, რომ ასეთი დაუდგარი სულის მხატვარი ვერ ჩაიკეტებოდა საკუთარ სახელსონოში. იგი მუდამ ისწრაფვის იხილოს თავისი ძიებების, ტექნიკური ექსპერიმენტების შედეგები, პრაქტიკულად შეამოწმოს ანა თუ იმ სახელის მხატვრული ღირებულება. ნაწარმოების დასრულებისას მას უკვე მომავალი ჩანაფიქრი აღუღვებს. ამავე დროს მხატვარი საიდუმლოდ არ აქცევს მის მიერ აღმოჩენილ ახალ ტექნიკურ ხერხებს, ხალისით უზიარებს თავის მონაპოვარს კოლეგებსა და მოწაფეებს, მათ, ვინც პირველ, გაუბედავ ნაბიჯებს ადგამს დღეს ხელოვნების სიმწიფეებით აღსაჭე გზაზე გულისხმიერი აღმზრდელი ალდე კაკაბაძე უკვე ათი წელია, რაც პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში კერამიკის კათედრაზე.

ალდე კაკაბაძის კერამიკა დახვეწილი გემოვნებითა და სრულიად განსაკუთრებული პოეტურობითაა აღბეჭდილი. მისი მხატვრული ენა მეტად ორიგინალური და, ამასთან, ღრმად ქართულია. გიზიდავთ ამ ქმნილებათა მაჟორული ტონალობა, უსასწლორ ოპტიმიზმი, ადამიანის, სიცოცხლის სიყვარული, შინაგანი კეთილშობილება, როგორც ანარკლი თვით მხატვრის პიროვნებისა.

ალდე კაკაბაძის შემოქმედებაში იგრძნობა თანამედროვე ხელოვნების მარად ცოცხალი კავშირი უშორეს ეროვნულ საწყისებთან. ნიჭიერმა ქართველმა მხატვარმა შეძლო უხილავი ძაფი გაება წინაპართა ხელოვნებასა და დღევანდლობას შორის და ამით ქართული კერამიკა კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე აყვანა. ეს უდიდესი სიხარულია შემოქმედისთვის, რომელიც თავისი ცხოვრების მიზანს ხედავს ხელოვნების უანგარო სამსახურში და რომელიც თავისი შემოქმედებით ძალების ნამდვილ აყვავებას განიცდის.

სანდრო ბოტიჩელი

თამაზ სანიკიძე

სანდრო ბოტიჩელი განსაკუთრებული მოვლენა ხელოვნების ისტორიაში. განსაკუთრებული არა მარტო იმიტომ, რომ იგი აღორძინების ხანის იტალიის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარია, არამედ უფრო იმ განუმეორებელი თავისებურების გამო, რომელიც მის შემოქმედებას ახასიათებს.

ბოტიჩელი ლეონარდო და ვინჩის და მიქელანჯელოს უფროსი თანამედროვე იყო, მაგრამ თუ მაღალი რენესანსის ამ ტიტანთა შემოქმედებამ საფუძველი დაუდო ახალი დროის მთელ ევროპულ ხელოვნებას, ბოტიჩელის უშუალო მიმდევარიც კი არ ჰყოლია. მისი ნაწარმოებების სტილი, მანერა, კომპოზიცია, ხაზი, ფერი მხოლოდ და მხოლოდ ბოტიჩელისეულია.

ბოტიჩელისთვის მაღალი რენესანსის მხატვრული პრინციპები მიუღებელი აღმოჩნდა. იგი ვერ შეეგება ესთეტიკურ მრწამსს ეპოქისა, რომელმაც თავი მოუყარა მთელი წინა ხანის იტალიელ მხატვართა ძიებებს რეალისტური ხელოვნების სფეროში და შექმნა კლასიკურად სრულყოფილი მხატვრული სახეები. ბოტიჩელი ადრეული რენესანსის პოზიციებზე დარჩა, მაგრამ იგი არც კვატროცენტისტია, ამ ცნების ტრადიციული გაგებით. კვატორცენტოს ოსტატთა მუდმივი ექსპერიმენტ-



ფლორა. ფრაკმენტი სე-
რათისა „გახაფხუელი“.



ბი, დაუკოებელი ინტერესი ყოველგვარი ცხოვრებისეული წვრილმანების მიმართ, სწრაფვა ბუნების მოვლენების მსატერული ხერხებით შემეცნებისადმი და მოპოვებული შედეგებით ხშირად გულუბრყვილო აღტაცება, ბოტიჩელისთვის უცხო იყო.

ბოტიჩელი ადამიანის სულის იდუმალ, მხოლოდ მისთვის ხილულ სამყაროს ასახავს, წარმტაც ალეგორიებად გარდაქმნის ყოფიერების ურთულეს პრობლემებს. იგი ფაქიზი, ამაღლებული გრძნობების პოეტიკა და საკუთარ სულში გარდასახულ რეალობას გვიჩვენებს. ბოტიჩელის შემოქმედება ლირიკული აღსარებაა მნატურისა, რომელმაც უაღრესად რთული, ინტელექტუალურად დაძაბული ცხოვრების გზა განვლო.

ბოტიჩელის სახელი განუყრელად არის დაკავშირებული მის მშობლიურ ფლორენციასთან, სადაც XV საუკუნის ბოლო მესამედში მკვეთრი კონტრასტებით აღსავსე ატმოსფერო სუფევდა ფლორენცია — სულ რამდენიმე ათეული წლის წინათ ძლიერი და წარმატებული ბურჟუაზიული რესპუბლიკა, მწვავე ეკონომიური და სოციალური კრიზისის მიჯნაზე იდგა. ქალაქს ფაქტიურად მდიდრების გვარის წარმომადგენლები განაგებდნენ. ლორენცო მედიჩი — ეს „გახაფხუელი ტი-

რანი“, ჭკვიანი პოლიტიკოსი და დიპლომატი, პოეტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესანიშნავი მცოდნე და მეცნატი, არავითარ საშუალებას არ თავილობდა საკუთარი ძალაუფლების განმტკიცებისათვის. ამან გამოიწვია საზოგადოების სხვადასხვა ფენას შორის ურთიერთობის გამწვანება. გახშირდა გამოსვლები მდიდრების წინააღმდეგ. ლორენცო ბრწყინვალის გარდაცვალებისთანავე (1492 წ.) ფლორენციელებმა მდიდრები განდევნეს ქალაქიდან. ამავე ხანებში იტალია ფრანგებმა დალაშქრეს. ფლორენციისთვის საუკუნე დომინიკელი ბერის, ჯიროლამო სავონაროლას „შავი ტირანიით“ დასრულდა. ეს მოვლენები მიიმედ განიცადა თავისი ქალაქისა და ქვეყნის დიდმა პატრიოტმა სანდრო ბოტიჩელიმ.

ფლორენციის კულტურულ ცხოვრებაში, ერთი შეხედვით, სულ სხვა სურათი ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ იტალიის სხვა ქალაქები (ვენეცია, პადუა, ურბინო, რომი) ამ ხანებში კულტურულად დიდად დაწინაურდნენ, რენესანსული ჰუმანიზმის სამშობლო — ფლორენცია ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა მათ შორის პირველობას. მეტიც, ფლორენციის სულიერი ცხოვრება ასე მრავალფეროვანი არასოდეს ყოფილა.

ლორენცო ბრწყინვალემ თავის კარზე შემოიგ-

რიბა სახელგანთქმული იტალიელი ჰუმანისტები, პოეტები, მხატვრები, მოქანდაკეები. მათ შორის იყო ფილოსოფოსი მარსილიო ფირინო, პოეტი ანჯელო პოლიციანო, მოქანდაკე ანდრეა ვეროკიო და მისი მოწოდებული მოწინააღმდეგე ვინჩი, მხატვარი დომენიკო გირლანდაიო, ახალგაზრდა მიქელანჯელო და სხვები. მათ შორის იყო სანდრო ბოტიჩელიც.

მედიჩების კარზე ანტიკურობის კულტი სუფევდა. აქ შესანიშნავად იცნებოდნენ ბერძენულ და რომაულ ხელოვნებას, ლიტერატურას, ფილოსოფიას. ცდლობდნენ თანამედროვე კულტურა უფრო მჭიდროდ დაეკავშირებინათ ანტიკურ მემკვიდრეობასთან; მათ მრავალი სიახლე დამკვიდრდეს მხატვრულ აზროვნებაში. მაგრამ, ამასთანავე, ფლორენციის არისტოკრატიულმა ხელოვნებამ ფაქტიურად დაკარგა რენესანსული ჰუმანიზმის ერთი უმთავრესი მიწაპოვარი — ადამიანის უსაზღვრო

იოანე ნათლისმცემელი.
ფრაგმენტი სურათისა „წმ.
ბარნაბის საკურთხეველი“.



შესაძლებლობათა რწმენა. ადამიანი კვლავ აღმოაჩინა პირისპირად სამყაროს. კვატროცენტოს განსხვავებული ოპტიმიზმში განიდა ბზარი, რომელიც ყველაზე ცხადად თვით ლორენცო ბრუნიჩელემ გამოხატა თავის ერთ-ერთ ლექსში: „ვისაც მზიარულება სწავია — იმზიარულს, რამეთუ არავინ უწყის, რას მოგვიტანს ხვალინდელი დღე“.

ბოტიჩელის შემოქმედებაზე განსაკუთრებული ზეგავლენა მოახდინეს ფლორენციის არისტოკრატიულ წრეში დამკვიდრებულმა ფილოსოფიურმა შეხედულებებმა. ფლორენციაში არსებული ნეო-პლატონისტური აკადემიის წევრთა ძირითად ამოცანას წარმოადგენდა ანტიკური ხანის მოაზროვნებისა და ქრისტიანული ეკლესიის მამათა მოძღვრების საფუძველზე შექმნათ ერთიანი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური სისტემა. ნეოპლატონიკოსები, რთული და ბუნდოვანი ცნებების მოშველიებით, ანტიკურ ღვთაებებს ქრისტიანულ ღმერთებთან აიგივებდნენ.

განსაკუთრებით საინტერესოა მარსილიო ფირინოს მოძღვრება სიყვარულისა და მშვენიერების შესახებ. მისი აზრით, მშვენიერება საგანთა სრულყოფილების ერთადერთი საზომია; მაგრამ მშვენიერება მოკლებულია მატერიას. იგი ღვთაებრივი სხივია, რომლითაც განიმსჭვალება ყოველივე არსებული. მშვენიერება თვით უფლის სახეა. ხოლო სიყვარული დამაკავშირებელი ძალაა სამყაროსა და უფალს შორის. მაგრამ ნამდვილ სრულყოფილებამდე მიღწევა შეუძლებელია. და რაც უფრო შორს არის უფლისაგან მიწიერი არსება, მით უფრო არასრულყოფილია იგი. მიუღწეველი სრულყოფილება მარადილი სევდაა ადამიანისა.

ასეთ ატმოსფეროში უხდებოდა ბოტიჩელის ცხოვრება, და ამ გარემოებათა გაუთვალისწინებლობა მის უმთავრეს ნაწარმოებებს მხოლოდ გარეგნულად მომხიბვლელ, ესთეტიკური ტკობის საგნებად აქცევს მათურების თვალში.

მეორე მხრივ, მხედველობაში მოსალეზია ისიც, რომ ბოტიჩელი კვატროცენტოს რეალისტურ და ჰუმანისტურ ტრადიციებზე იყო აღზრდილი. მხოლოდ მან შეძლო რენესანსული რეალიზმისა და ნეოპლატონისტური იდეალიზმის ორგანული შერწყმა მხატვრულ სახეებში.

ფაქტები მხატვრის ცხოვრებიდან ძალზე ცოტაა ცნობილი. რენესანსის ხანის იტალიელ ხელოვანთა ბიოგრაფი ჯორჯო ვაზარი, როგორც ჩანს, მას დიდ ფიგურად არ თვლიდა და ამიტომ მისი ცხოვრების აღწერისას სათანადო გულმოდგინება არ გამოუჩენია. მხოლოდ ჩვენს დროში დადგინდა მხატვრის დაბადების ზუსტი თარიღი — 1445 წელი. დაიბადა იგი ფლორენციელი ხელოსნის, მარინო დე ფილიპების ოჯახში. მის აღზრდაში დიდი როლი შეესრულებოდა უფროს ძმას, რომლის მეტახტელი — ბოტიჩელი შემდგომში თვით მხატვარმაც დამკვიდრა ოდნავ სახეშეცვლილი ფორმით. ცნობილია ისიც, რომ იგი



საიუველირო სასწავლებელში სწავლობდა. მკვლევართა ვარაუდით კი მას სიმპაწვილეთში საკამოდ მრავალმხრივი ტუმანისტური განათლება უნდა მიეღო.

ვაზარის გადმოცემით, ბოტიჩელის მასწავლებელი იყო ფილიპო ლიპი. მართლაც, ბოტიჩელმა პირველ ნაწარმოებებს აშკარად ეტყობა ლიპის ზეგავლენა. ერთ-ერთი მათგანი („მადონა“ ფლორენციის აღსაზრდელთა სახლიანთისა“) ლიპის ცნობილი „მადონა“ (უფიციის გალერეა) თითქმის ასლს წარმოადგენს. მაგრამ მოწაფისა და მასწავლებლის ნაწარმოებებს შორის მხოლოდ ფორმალური მსგავსება შეიძლება დაინახოთ. ლიპიმ, პირველმა კვატორჩენტისტთა შორის, ღვთისმშობლის პროტოტიპად გამოიყენა რეალური პიროვნება — კომპაია ფლორენციელი გოგონა. სურათი მიუღო თავისი მხატვრული და ასურობრივი შინაარსით მაყურებელზე ეფექტური შთაბეჭდილების მოხდენას ისახავს მიზნად. ლიპი ხალისიანი, ცოცხალი, ტემპერამენტით აღსავსე მხატვარია. ბოტიჩელი და დიჩი და გულჩინოსრობილია. მისი მადონა დედის განზოგადებულ სახეს წარმოადგენს, რომელიც საკუთარ ფიქრებსა და განცდებშია ჩაფლული.

გეტად თავისებურია ბოტიჩელის ტიპაჟიც. აქედან მოყოლებული მის ნაწარმოებებში ხშირად მერყდებიან მაღალი და ტანწვრილი, სახის მოგრძობილი და რბილი ნაკეთების მქონე პერსონაჟები. მხატვრის ხელწერის ორიგინალობას უფრო ნათლად ავლენს კიდევ ერთი „მადონა“, რომელშიაც ანგელოზი საესე ღიანაკას მიართმევს მარიამს. ამ უკანასკნელს ურბა ქრისტი უჩის მუსლებზე ფიგურები გამოსახულია თოხნამ, ფანჯრის წინ, რომლის მიღმა შორეული პეიზაჟი ჩანს. სურათის ეს მოკლე აღწერაც, ლეონარდო და ვინჩის ზოგიერთი ნაწარმოების ასოციაციას იწვევს. მხედველობაში გვაქვს, უწინარეს ყოვლისა, ერმიტაჟისეული „მადონა ბენუა“, რომელიც ამავე წლებშიში შესრულებული. ეს ასოციაცია შემთხვევითი არ არის იმიტომაც, რომ ბოტიჩელი და ლეონარდო სწორედ ამ დროს, XV საუკუნის 70-იან წლებში დაუახლოვდნენ ერთმანეთს. ლეონარდო დიდად აფასებდა ბოტიჩელის, მაგრამ ამ ორი ნაწარმოების ერთმანეთთან შედარება თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ რაღდენად განსხვავებული იყო მათი მხატვრული მრწანსი და პრინციპები.

ორივე სურათის კომპოზიციური წყობა ერთნაირია. ორივემაც სცენა ინტერიერშია წარმოდგენილი. იქაც და აქაც პერსონაჟების მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია ერთ საგანზე. პირველში ეს არის ანგელოზის ნობაია — ყურჩენი და პურის თავთავები, მეორეში — თოხყურა ყვავილი. მაგრამ ლეონარდოს ყვავილი სჭირდება მხოლოდ იმისთვის, რომ პერსონაჟების სულიერ და ფიზიკურ მოძრაობას ერთ წერტილში მოუყაროს თავი და ამით მჭიდრო

ფსიქოლოგიური კავშირი დაამყაროს მათ, ბოტიჩელის სურათშიც აზრობრივი ცენტრი ანალოგიურია, მაგრამ იგი არათუ აერთიანებს გამოსახულებებს, პირიქით, შინაგან თიშავს მათ. სიმარტოვის მელანქოლიური განწყობილება დაუფლებია თითოეულს. მათ სულელი გათიშულობის უფრო აღრმავებს განათების თავისებურებაც. მსუბუქი ჩრდილები ისე თავისუფლად არის განაწილებული სხეულზე, თითქოს სინათლის წყაროც ცალ-ცალკე აქვთ. ლეონარდოს სუბმატო კი გამოსახულებათა გარემოში ნიუანსებით მდიდარ, ერთიან, ინტიმურ გარემოს ქმნის.

ამ დროისთვის ბოტიჩელმ, როგორც ჩანს, საკმაოდ კვატევა სახელი, მის ფლორენციის ვაჭართა ამქარმა „ძალის“ ალგორითული ამოსახულება დაკვიტა. მხატვარმა ფიგურა ახალგაზრდა ქალის სახით წარმოისახა. სხედის დაბალი პირიზონტი მას მონუმენტურობასა და დიდებულებას მატებს. „ძალა“ და სანტა მარია მაჯორეს ეკლესიისთვის განკუთვნილი „წმ. სებასტიანე“ იმაზე შეტყვევებს, რომ ახალგაზრდობისას ბოტიჩელი დიდად იყო გატაცებული კასტანიოს, პოლიაოლოს და ვეროიკის შემოქმედებით. მკერდი ნახატი, მკვეთრი შუქ-ჩრდილი, ფიგურების სკულპტურული პლასტიკურობა მკაფიოდ გამოარჩევენ მათ ბოტიჩელის სხვა ნამუშევართაგან.

ბოტიჩელის „წმ. სებასტიანე“ სხვა ნიშნებითაც მოვავგონებს ანტონიო პოლიაოლოს ანალოგიური სიუჟეტზე შექმნილ ნაწარმოებს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც მსგავსება ძირითადად გარეგნულია. პოლიაოლოს სებასტიანეს რომელიც ჯარისკაცები შემორტყმინდ გარემოში და ისრებში და სურათის ელემენტებისაგან დატანჯულ წმინდანს თვალები ზეციკენ მიუპყრია და იქიდან ელის შევლას. იგი უფლის რჩეულია და ამდენად ყველაფერი ადამიანური მისთვის უცხოა. ამ ნაწარმოებში ბოტიჩელმ პირველად სცადა ანტიკური გმირისა და ქრისტიანული წმინდანის სინთეტიკური სახის მოცემა. ამის საშუალებას ხომ მიუღო სიუჟეტიც იძლეოდა.

ასეთი პრობლემებით გატაცებული მხატვარი დიდად სასურველი წვერი უნდა ყოფილიყო; ფლორენციის არისტოკრატიული საზოგადოებისა და მართლაც, 70-იანი წელის შუა წლებში იგი უახლოვდება ლორენცო მედიჩის კარზე ასებულებული ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ წრეს. აქედან იწყება მხატვრის შემოქმედებითი მოწიფულობის პერიოდი. სწორედ ამ დროიდან მოყოლებული, ათათხუთმეტი წლის მანძილზე, შეიქმნა თითქმის ყველა ის შედევრი, რომელთაც ვინცნობთ სანდრო ბოტიჩელის ხელოვნებას.

ამ პერიოდს განეკუთვნება „გაზაფხული“ და „ვენერას დაბადება“. ამავე წლებშია შესრულებული „პალადა და კენტავრი“, „მარსი და ვენერა“, „ლეთისმშობლის განდიდება“ (ტონდო), სიქსტეს კაპელის მოსატულობას რომში, ვილა ლემის ფრესკები.

ფიზიონსა და პოლიციანოს წრეში განსაკუთრებით გაიზარდა მხატვრის ინტერესი ანტიკური მემკვიდრეობისადმი, მაგრამ ანტიკური ხელოვნება ბოტიჩელის თავისებურად აქვს გააზრებული. ნეოპლატონიკოსი ფილოსოფოსების მსგავსად, მისთვის ანტიკურ მემკვიდრეობას წმინდა იდეალური ღირებულება აქვს. ბოტიჩელისთვის „ისტორია“ გონებით გარდაქმნილ გარდასულ დროთა დიდების სვედიანი გასწენებაა და არა რეალური წარსული. იგი თანამედროვეობის თავისებური არქექტიპია.

მაგრამ არც თანამედროვე რეალობაა ისეთი, რომლის ასახვა ესთეტიკურ და მორალურ კმაყოფილებას მოუტანს შემოქმედს, ბუნებაში მშვენიერების და ჰარმონიის მხოლოდ ცალკეული ელემენტებია მოცემული. ამასთანავე, რაკი ადამიანის გონებაც ბუნების კანონებს ემორჩილება, მას არ ძალუძს სრულყოფილი მშვენიერების წარმოსახვა. აქედან ბოტიჩელი მხოლოდ ერთ გამოსავალს ხედავს: მშვენიერების სუბიექტურად გააზრებული სიმბოლო, რომელიც თავის თავში აერთიანებს „ისტორიულსაც“, რეალურსაც და იდეალურსაც,

მისი შემოქმედებითი მისწრაფებების უმთავრეს (ზოგჯერ ერთადერთ და აბსოლუტურ) მიზნად იქცევა. მასმასადაბე, რაკი მიზანი სუბიექტურია, მხატვარს შეუძლია მეტი თავისუფლება მისცეს ფანტაზიას, აღარ დამორჩილოს რეალური საგნებისა და გარემოს ასახვის უკვე კარგად ცნობილ კანონებს, მიჰყვეს საკუთარი შთაგონების კარნახს. მაგრამ იგი მაინც მოქცეულია გარკვეულ ჩარჩოებში, კვატროჩენტისტული რეალიზმის ჩარჩოებში, რომელიც ბოტიჩელისთვის კვლავაც მასაზრდოებელ წყაროდ დარჩა.

ბოტიჩელის კომპოზიციები თავისუფალია. მხატვარი ნაწარმოებთა წყობაში იშვიათად მიმართავს კლასიკური გაწონასწორების ხერხს, მაგრამ, ამასთანავე, მათში არასოდეს არაფერი არ არის შემთხვევითი. იგი გაურბის ფორმათა დახვევაებს, ფიგურებს ანაწილებს ლოკალურ კუგუფებად, რომელთა ურთიერთდამოკიდებულება ერთიანი, ზევით მისწრაფებული მოძრაობით არის კოორდინირებული. მაგრამ სხეულებისა და ფორმების საოცრად გრაციოზული რიტმი თითქოს უცებ წყდება. ეს უფრო მოძრავი სხეულების წუიერი გარნი-



სამი გრაცია, ფრაგმენტ: სურათისა „გაზაფხული“. მიტოვებული. ავტოპორტრეტი. ფრაგმენტი სურათისა „მოგვთა თაყვანისცემა“.

დებაა, რომელსაც მხატვარი დიდი გულმოდგინებით აღებუტდას.

ბოტიჩელიმ კარგად იცოდა ადამიანის ანატომიური აგებულებისა და პერსპექტივის კანონები, სხეულის შუქ-ჩრდილით მოდელირების ხერხები, რასაც მისი ადრეული ნაწარმოებებიც ადასტურებენ. რენესანსის პიონერებიდან მოყოლებული, არ დაზარებულა არც ერთი მხატვარი თუ მოქანდაკე, რომელსაც ობიექტური რეალობის ასახვის ეს უტყუარი კანონები არ გამოეყენებინოს თავის შემოქმედებაში. ბოტიჩელი უსათუოდ იყნობდა პერსპექტივისა და ანატომიის სპეციალურ ტრაქტატებს, მაგრამ იგი ამ შემთხვევაშიც ორიგინალურია.

ბოტიჩელი არ უგულვებელყოფს პერსპექტივის კანონებს, მაგრამ მისთვის პერსპექტივა ნაწარმოების კომპოზიციური აგების საფუძველს არ წარმოადგენს. და რაკი ასეა, შეიძლება მისი დარღვევა. ლეონარდო ასე მიმართავს ბოტიჩელის: „სანდრო, შენ არაფერს გვეუბნები იმის შესახებ, თუ მეორე პლანის ფიგურები რატომ ჩანან უფრო დაბლებად, ვიდრე მესამე პლანის ფიგურები“.

ლეონარდო დარწმუნებული იყო, რომ ბოტიჩელიმ იცოდა პერსპექტივის კანონები და ამ უტყუარობის ახსნას მისგანვე თხოვდა.

ბოტიჩელის ნაწარმოებებში კლასიკურად ტან-აწყობილ ფიგურებსაც იმიტოვად შეხედობთ. მაშინაც კი, როცა სურათი ანტიკურ სიუჟეტზეა აგებული. ამას კვლავ ბოტიჩელის ნეოპლატონისტური მრწამსი უდევს საფუძვლად. მშვენიერებას არ შეიძლება კანონები ჰქონდეს. იგი რეალობისა და ცდის მიღმაა. მშვენიერებას თვითონ ქმნის ზეშთაავრებული მხატვარი. მართლაც, ბოტიჩელის პერსონაჟებში არის რაღაც ზეადამიანური, ღვთაებრივი, რაც განუმეორებელ მომზიბველობას ანიჭებს მათ. ანალიტიკოსის თვალი თუ დაარღვევს მხოლოდ ამ სრულქმნილ ჰარმონიას.

ბოტიჩელის კლორიტი, ფლორენციელი კვატროჩენტისტების მსგავსად, არ არის ნიუანსებით მდიდარი. მასში მომწვეწანო და მოყავისფრო ტონები ჭარბობენ, რომელთაც მხატვარი სშირად ფაქტი გამჭვირვალეობას ანიჭებს. ფერს გამოშასხველობითი ფუნქცია არ აკისრია, იგი ხაზობრივ სქემას ემყვებდება, ხაზის მეტყველებას უწყობს ხელს. ბოტიჩელის ფერწერა არსებითად ხაზობრივ რიტმზეა აგებული. იგი ფერსა და შუქ-ჩრდილითან შედარებით ხაზს ანიჭებს უპირატესობას. ნატიფი და დენადი ხაზი ხან სწრაფად შემოხაზავს ელასტიკურ სხეულს და ფორმას აძლევს მას, ხან გრძელდება უსასრულოდ, ან შეწყდება და კვლავ მოულოდნელად წარმოიქმნება, ხან მღვლეგრება და ხან — დინჯი, კვეთს ერთმანეთს და კვლავ იშლება, რათა ახალი ფორმა, დეტალი, ნიუანსი შექმნას; რიტმულ კადენციებად იღვრება და მოძრაობაში მოჰყავს ყველაფერი; ხან წმინდა და გრაფიკულია, ხან მძლავრი, ღონიერი, პლასტიკური. მოძრავი ხაზი საშუალებას არ აძლევს სხეულს მყარად იდგეს სივრცეში.

ხაზი მხოლოდ სხეულთა კონტური არ არის. იგი შუქისა და ჩრდილის, საგნისა და სივრცის ზღვარზე წარმოიშობა და ერთიანად იმორჩილებს ყველაფერს. ბოტიჩელი ხაზის უდიდესი პოეტია და, ამ თვალსაზრისით, მხოლოდ ჩინელ და იაპონელ მხატვრებთან თუ შეიძლება მისი შედარება. ხაზობრივი საწყისი მხატვრის პოეტური ფანტაზიის უმთავრესი კომპონენტია.

ბოტიჩელი ფერწერასა და პოეზიას ფაქტიურად აიგივებს ერთმანეთთან, მაგრამ არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი ლირიკული ფერწერის ხაზთა სიმფონია ახლოს დგას პოეზიასთან, არამედ იმიტომაც, რომ ფერწერულ ენაზე გადატანილი პოეტური სიტყვა მისთვის მშვენიერების სიმბოლოს ნათელხილვის საშუალებაა. ბოტიჩელის მრავალ ნაწარმოებში აღვგორიული სახეები მისი თანამედროვე პოეტური ქმნილებებით არის შთაგონებული. მათ შორისაა „გაზაფხული“, რომელიც მხატვრის ესთეტიკურ პროგრამას, კრედოს წარმოადგენს შემოქმედებითი მოწიფულობის ხანაში.



„გაზაფხული“ („პრიმავერა“) ბოტიჩელიმ ლორენცო დი პიერ-ფრანჩესკო მედინის დაკვეთით შესრულა 1478 წლის ახლო ხანებში. მკვლევართა ვარაუდით, „პრიმავერას“ საფუძვლად დაედო პიორციანოს ერთ-ერთი ლექსი (თუცა არ არის გამორიცხული ფლორენციული ხალხური ბალადების, ან ანტიკური მითების, ან ფინანოს რომელოზე გამონათქვამის ზეგავლენა მხატვარზე.)

ნაწარმოებს შევავართ მოვადრეულ, ზღაპრულ ბაღნარში, სადაც წუთის წინ ანტიკური მითოლოგიის გმირები მუსიკის პანგეზე თითქოს რიტუალურ ცეკვას ასრულებდნენ. ისინი ოდნავ ეხებიან დედამიწას და მათ სიმუსუქუმი არის რაღაც სისზარულად. რვავე ფიგურა სხვადასხვა პოზაში გარინდულა. სურათის მარჯვენა კუთხიდან მაყურებლისაკენ ენერგიული ნაბიჯებით მიდის ფლორა. იგი იმდენად პაერთვანია, რომ მის ფეხქვეშ ბალახი არ თიულვება. იგი ტონს აძლევს სხეულს და ხაზთა ამ გრაციოზულ მუსიკას და სხეულზე უმაღ იქვევს ყურადღებს (სწორედ ამიტომ სურათს „ფლორას საუფლოსაკ“ უწოდებენ) ნაწარმოების აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრი კი ვენერას ფიგურაა, რომელიც განმარტოებით დგას ყველაზე უკან.

ფლორას სახეში ბუნების აყვავებაა პერსონიფიციონებული. მას ყვავილების გვირგვინი ადგას თავზე. ყვავილწული ამკობს მის უჩვეულოდ მაღალ ყელს. სხეულსა და ტანსაცმელზე უხვად აქვს მიყრილი ვარდები, ბალახი, სხვა მცენარეულობა. სისარული და საციოტელ უნდა მოქონდეს ნაყოფიერების ქალღმერთს; აგი იღიბება კიდევ, მაგრამ ეს უფრო ავადმყოფური სულის გაღიბებაა. იღუმალებით აღსავსე, ფართოდ გახეილი თვალებით შემოვცქერის, მაგრამ ვერაფერს ამჩნევს ადამიანიც უძლურია ამოიციოს მისი კაენის მიზეზი.

ფლორას მახლობლად ტყის სიღრმიდან მოფრინავს უცნაური არსება, ქარების ღმერთი — ზეფირი, — ბუნებაში სტიქიური საწყისის განსახიერება. იგი მოსდევს სახეშეგვიერ ნიშფას, მისწვდომია კიდევ მას, მაგრამ ნიშფა გაურბის. შესწინებულს ბაგეთავან კვირის ნაცვლად ყვავილები ამოფრქვევა. იგი ხელეგაწვდილი შევლას ითხოვს ფლორასაგან, მაგრამ ეს უკანასკნელი კვლავ უდრტიგეული რჩება.

ვენერა, რომლის დღეთაგებრივი სიშიშვლე გულგრილად არ ტოვებდა ანტიკური ხანის ოსტატებს და რომელიც მოგვიანებით ასევე გამოსახა თვით ბოტიჩელიმ, აქ გრძელ ტანსაცმელში გამოწყობილი ქალწულის სახითაა წარმოდგენილი. მას გარგნულად არაფერი აქვს საერთო სიყვარულითა და სილამაზის ქალღმერთთან. სხეულის აღნაგობით, მოძრაობით, მელანქოლიური განწყობილებით იგი ბოტიჩელისავე მადონებს მოგვგონებს. იგი მართლაც ღვთისმშობელია. ანტიკური მითოლოგიიდან ნახესხებია მხოლოდ იდეა. ასეთი მე-

ტამორფოზა შეიძლება აიხსნას ფინანოს ენერგიული გონებით, რომლითაც იგი პიერ-ფრანჩესკო მედინის მიმართავს: „შენ განსაკუთრებელი ყურადღებითა უნდა მიაქციო ვენერას, ე. ი. ადამიანურობას“. ვენერა სიყვარულის სიმბოლოა. სიყვარული, ნეოპლატონიკოსთა მიხედვით, ისეთი გრძნობაა, რომელიც ყველაზე ნათლად გამოხატავს ადამიანის ახსს. ღვთისმშობელი კი ქრისტიანულ წმინდანთა შორის ყველაზე ადამიანური თვისებების მატარებელია. სწორედ აქ ივანძება ანტიკური და ქრისტიანულ ღვთაებებს შორის კავშირი და ბოტიჩელიც ალბათ ამ იდეას ეყრდნობოდა, როცა ვენერასა და მადონას ერთმანეთთან აიგივებდა.

ბოტიჩელის მიერ წარმოსახული ვენერა ედემის მუეფეა. კომპოზიციაში მისი მნიშვნელობა საზგასმულია მუქი ფონით, რომელზეც ფიგურის დენადი კონტურები მაკაოიდ იხაზება. ვენერას ხელი აქვს აწეული და ეს ნაზი ფესტიკ საკარისია იმისათვის, რომ სურათის მარცხენას ნაწილში ერთ: კომპაქტურ ჯგუფად გაერთიანებული სამი მოცუკვავე გრაციის გარინდება გამოიწვიოს. ფიგურების გამჭვირვლე სამოსი ნათლად ავლენს მათ აღნაგობას, რომელიც ძალზე შრსაა კლასიკური იდეალისაგან. მოცეკვავეებისაგან ზურგშექცეით დგას ღმერთების მაცენ — მერკურს. მას უცნო ხილის მოსაწვევლად აღუშართავს მარჯვენა ხელი. ეს იღუმალებით მოცული პერსონაჟები, რომლებიც განზოგადებულ პოეტურ სიმბოლოებს წარმოადგენენ, ზღაპრულ გაერგომში იმყოფებიან. აქ წელიწადის ღრინო ერთმანეთშია არეული. სივრცე მხოლოდ ოდნავ არის მინიშნებული. სურათში პორიზონტალური სიბრტყეც კი არ არის. პერსპექტივას ყრულ კეტვვენ ფოთლებგამოლილი და ნაყოფით დახუნძლული ხეები, რომელთა იქითაც აღარაფერი ჩანს, უფრო კი, აღარაფერი არსებობს. ბოტიჩელისთვის მარადიული სილამაზე და პარმონია დროისა და სივრცის კანონებს არ ემორჩილება.

ბოტიჩელი, როგორც ითქვა, ერთადერთი მხატვრი იყო, რომელმაც კვტორიენტოს ტრადიციებსაც გადაუხეია და არც ლონრანტოს ნოვატორულ ზღას გაჰყოლია. მისი თანამედროვე კვტორიენტისტებიდან კი არც ერთი არ გასცდენია კონტრეტულ გმირებს, ნატურას. კვტორიენტოს ჯერ კიდევ არ აქრინდა ამოწურული მთელი თავისი შესაძლებლობები.

ფლორენციის ონისანტის ეკლესიის კედლებზე, ერთმანეთის საპირისპიროდ, ორი ფრესკული გამოსახულებაა მოთავსებული. ერთი, რომელიც „წმ. ავეუსტინეს“ წარმოკვიდგენს, ბოტიჩელის ეკუთვნის და 1480 წელს არის შესრულებული. მეორე — „წმ. იერონიმე“, რამდენიმე წლით ადრე დომენიკო გირლანდაოს დაუხატავს. ბოტიჩელი აშკარა პოლემიკას მართავს გირლანდაოს ნატურალისტურ ნამუშევართან, რომელიც თავისი ხასიათით ჟანრულ სურათს წარმოადგენს.



აქ ყველა ნივთს ერთნაირი მნიშვნელობა აქვს მიწიერი. მხატვარი არ ცდილობს მაყურებლის ყურადღება გაანახვილოს მთავარზე — იერონიმეს სახეზე. იერონიმე წუში, პირველად ადამიანია. ბოტიჩელის წმ. ავგუსტინე კი პეროკული პაოლისთ აღსაყვ მთავროვნება, რომლის ასკეტურად მგაცრი გარეგნობა და შთაგონებული სახე მნიშვნელობას უკარგავს აქსენტურებს. ფიგურის დაპირისპირებით ვიწოთ არქიტექტურულ გარემოებას, რაკურსით ქვემოდან ზემოდ, მხატვარი მას მოწონებულს იერს ანიჭებს. ამით ბოტიჩელის „წმ. ავგუსტინე“ სიქსტეს კაპელის მიქელანჯელოსეულ წინასწარმეტყველთა წინაპარად გვევლინება. ალბათ ამიტომაც, რომ მიქელანჯელოს მოწაფე — გაზარი ბოტიჩელის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სწორედ ამ ფრესკას ანიჭებს.

1481 წელს ბოტიჩელი რომში მიიწვიეს, სადაც მან კოზიმო როსელი, გირლანდაოსი და პერუჯინოსთან ერთად მონაწილეობა მიიღო სიქსტეს კაპელის მოხატვაში და სამი მონუმენტური კომპოზიცია შეასრულა. 1482 წელს ბოტიჩელი კვლავ ფლორენციაში დაბრუნდა და ამის შემდეგ შრომითი კალაქი აღარ დაუტოვებია.

ამ დროს იგი უკვე საყოველთაოდ აღიარებული მხატვარია. კვლავ გატაცებულია ანტიკური ხელოვნებითა და მითოლოგიით. ზედიზედ რამდენიმე ნაწარმოებს ქმნის ანტიკურ სიუჟეტებზე, რომლებშიც კვლავინდებურად ცდილობს შეხების წერტილები მიუძებნოს ისტორიასა და თანამედროვეობას. მათ შორის არის „ვენერას დაბადება“ (1485 წ.).

ისევე, როგორც რამდენიმე წლის წინ „გაზაფხულში“, ახლაც ბოტიჩელის შთაგონების წყაროდ იქცა პოლიტიანოს სტანესები, რომლებშიაც პოეტმა ამქვეყნიად მშვენიერების გამოცხადებაზე ოცნიებოდა.

ზღვის ტალღები (ელინური მითების მიხედვით — სიცოცხლის უმრეტეს დასაბამი) ნაპირისკენ მოაკურებენ უზამრასარ ნივარას, რომლის კიდულზე მნიშველი ქალმეურთ დვას. ნიშავ იქპარის, რათა მას მოახეროს მცენარეულობით დაჩითული ძვირფასი მოსასხამი. ორი ფრთოსანი ზეფირი ერთმანეთს ჩახვევია და მოფრინავს, რათა სული შთაბეროს მის ნახ სხეულს და ყვავილებით დაუფარონ კდემამოსილი სიმიშველ.

აქ ყველაფერი რეალურისა და ფანტასტიკურის ზღვარზე დვას. ცა, ზონა, ხეები აბსოლუტურად მოკლებული არიან კონკრეტულობას. მხატვარი მხოლოდ მიგვანიშნებს გარემოს. ვენერას ფიგურას არც აქ აქვს კლასიკური პროპორციები, მაგრამ ამით არაფერი აკლდება. მასში თვითღვთაებრივი პარმონიაა განსხვავებული. ღვთაებრივია მისი ოდნავ გადახრილი თავი, გრძელი, ოქროსფერი თმები, ოვალური სახე, ხელების მოძრაობა. ღვთაებრივია მისი სევდაც.

მაგრამ ვენერა ღვთაებრივია იმდენადვე დადნადაც ადამიანურია იგი. ეს მხატვრის ოქცენა ადამიანის სულიერი და ფიზიკური მშვენიერებაზე ვენერას სახესი ორგანოებად არის შერწყმული ანტიკური პერსონაჟის გრძობადი სილამაზე და ქრისტიანულის სულიერი განმშენდილობა. ნაწარმოების კომპოზიციური წყობაც ზომ ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში კარგად ცნობილ ნათლისღებას მოგვაგონებს!

ბოტიჩელი კიდევ ერთხელ უბრუნდება ვენერას სახეს, მაგრამ ამჯერად თავისი დროის ასტროლოგიური წარმოდგენების ზეგავლენით. მისი „მარსი და ვენერა“ ორი ციური სხეულის სასიკეთო დაკავშირებაა, რაც ბედნიერების მომტანად იყო მიჩნეული. აქ ვენერა არც გაზაფხულის ბაღნარის მუფეს ჰგავს და არც ზღვის ტალღებიდან შობილ მშვენიერ ასულს. იგი ცივი, მეოცნებე თვლებით უზუერს მძინარე მარსს.

„პალადა და კენტავრი“ პოლიტიკურ ალგორიას წარმოადგენს. მასში ფლორენციასა და რომს შორის ომის შედეგია არეკლილი. პალადა — სიბრძნე (გონიერება) იმორჩილებს ძალმომრეობას. ნაწარმოების არის გადაჭარბებულად რაფინირებული ფორმებით არის გადმოცემული, რაც სახეების მხატვრული ზემოქმედების ძალას მნიშვნელოვნად აქვეითებს.

ლიტერატურული ტექსტის ბოტიჩელისეული ინტერპრეტაციის თავისებურებანი განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება დანტეს „ღვთაებრივი კომედის“ ილუსტრაციებში. მათში მხატვრის ტანატის კიდევ ერთი მხარე გამოჩნდა მთელი თავისი ელვარებით. დღევანდელი თვალსაზრისით, ამ გრაფიკულ ჩანახატებს პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციები. ბოტიჩელი მხოლოდ დანტეს გენიალური პოეზიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას გადმოგვეცხა ჩანახატები ტექსტის გრაფიკული ვარიაციებია.

ბოტიჩელის თითქმის ყველა ჩანახატი დასრულებული ნაწარმოებია. არც ერთი არ ემშის მომდევნოს და არ გამომდინარეობს წინამორბედი სიუჟეტიდან. მხატვარი არ ცდილობს დანტესეული სახე მიანიჭოს იმ პერსონაჟებს, რომლებსაც პოეტი ხვდება თავისი მოგზაურობის დროს. მათი სამოქმედო ასპარეზი უპირატესად მხოლოდ სიმბოლური წრით არის მითითებული. ამ წრეში დანტე და ბეატრიჩე ხან ერთვან ჩნდებიან, ხან — მეორეგან. კომპოზიციაში მათთვის არ არსებობს მყარი ადგილი. თვით ნახატის სასიათი — შუქჩრდილისა და ფანქრის დაწოლის გარეშე შექმნილი წმინდა საზოგადოებრივი რიტმი ქმნის ფიგურების სრული უწინააღმდეგობის შთაბეჭდილებას. სხეულები რთავდები სივრცეში. ყოველდღე ამით დანტეს მიერ აღწერილი დრამატული ეპიზოდები ბოტიჩელის ლირიკულ სივრცეებად აქვს გარდასახული.

ბოტიჩელის ამ ჩანახატებში ბევრი რამ დღემდე იდუმალბეზობაა მოცული. გაცუებარია, მაგალითად, რატომ არის ბეატრიჩე ყოველთვის დანტე-ზე უფრო მაღალი, ყველაზე და ყველაფრისაგან გამორჩეული; რატომ არის ულამაზო, მამნი, როცა, „დღეთაბრევი კომედიის“ მიხედვით, იგი მშვენიერების განსახიერებაა. იქნებ იმიტომ, რომ მხატვარმა დაკარგა ინტერესი ადამიანის გარეგნული მომხიბვლელობისადმი; ან იმიტომ, რომ იგი საფონაროლას გავლენის ქვეშ მოექცა. საფონაროლა კი ყოველგვარ ფიზიკურ სილამაზეს ხელოვნებაში ბიჭურებად თვლიდა. მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარია უშრეტეი ფანტაზია მხატვრისა, რომლის კადისნური ფანქარი საზოგადოებრივ ფეიერვერს ქმნის.

ბოტიჩელი შესანიშნავი პორტრეტისტი იყო. მისი პორტრეტების უმხარულესობა კვლავ ხაზობრივი მანერით არის უმხარულესობა. და 70-80-იან წლებს განეკუთვნება. 1475 წელს მან შეასრულა დიდი კომპოზიცია — „მოგვთა თაყვანისცემა“, რომელიც ფაქტიურად მედიცინის ოჯახის წარმომადგენელთა ჯგუფურ პორტრეტს წარმოადგენს. აქვე, სურათის მარჯვენა კუთხეში, ფართო მოსასხამში გამოსხვეული, ტანსრული ახალგაზრდა კაცი თვითონ მხატვარია. იგი დიდი, ჭკვიანი თვალებით უმჯერს მაყურებელს. სახის მსხვილი ნაკვთები, ტანის მონუმენტური ფორმები, მყარი დგომა მას ძლიერ, მტკიცე ნებისყოფის ადამიანად წარმოგვიდგენს.

XV საუკუნის 80-იანი წლების დამლევე ბოტიჩელის ცხოვრებაში გარდატეხის ხანა დგება. როგორც ჩანს, იგი ჯერ შინაგანად, შემდეგ კი აშკარად გაითიშა მედიცინის წყაბ. მხატვრის ინტერესი ანტიკური მეგვიდროებისადმი შეწინადა. ამიერიდან მას წარსული მხოლოდ მორალისტური თვალსაზრისით იხილავს. შემდგომ პერიოდში ბოტიჩელის უმთავრეს საზრუნავად რჩება სულიერი განწმენდილობის პრობლემა, რომელმაც თანდათან მხატვრის მივლი აჩვენა მოიცვა.

ფლორენციამო მიძივ განსაკუთრების მოახლოვება იტორნობოდა. ჯიროლომო საფონაროლას უკვე წარმოთქმული ჰქონდა თავისი პირველი ქადაგებები. იგი თავს ესხმოდა მედიცინის და კატასტროფის უწინასწარმეტყველებდა ურწმუნოთა ქალაქს, სადაც რელიგია ესოდენ დაინდდა. იმათ შორის, ვისუდაც დომინიკელი ბერის შვიონებებმა განსაკუთრებული გავლენა მოაინდნეს, იყო ბოტიჩელიც, რაც მისი გვიანდელი ნაწარმოებებით დასტურდება.

ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარი, რომელშიაც მხატვრის სულიერი სამყაროში მომხდარი ძვრები აიჩვენა, არის „წმ. ბარნაბის სასურთხველი“. აქ პერსონაჟთა უმეტესობა ჯერ კიდევ მოგვაგონებს ბოტიჩელის ადრეულ სახეებს, მაგრამ მათში, უპირველეს ყოვლისა, ხაზგასმულია შინაგანი დაძაბულობა და მოჭარბებული სევდა. განსაკუთ-

რებულ ყურადღებას იქცევს პირველ მოსახლე მდგარი იოანე ნათლისმცემელი. მისი გარდაცვალებული, ასკეტური სახე, მიმჭრალი თვალები, ავადმყოფური სიგამადრე, ადამიანის უმძაფრეს სულიერ ტკივილებს გადმოსცემს. აქ უსათოდ გავხსენებდებ დინტაგოს მიერ სიმოცხლოს ბოლო წლებში შექმნილი ქანდაკება — „მარიაა მაგდალენელი“, რომელთანაც ბოტიჩელის იოანე ნათლისმცემელს ბევრი რამ აქვს საერთო.

ეპოქის ტრაგიკული განწყობილებები მეტი სიმკვეთით ჩანს ბოტიჩელის „მიტოვებულში“. ერთი შეხედვით, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს ნაწარმოები კვატრორენტისტ მხატვრის ეკუთვნის, იმდენად ტუნწი ხერხებით არის მასში მიღწეული ადამიანის სიმარტვის ზოგადსაკაცობრივი ტრაგიკიზმი. მიუღს სასურათო სიბრტყეს უზარმაზარი კედლი ავსებს. ცენტრი თალღანი გასასვლელია და ისიც ტენის კარიბჭით ჩაკეტილი. კარებთან კიბეზე ჩამოშდარა ფეხშიშველი, წელში მოხრილი პატარა გოგონა, რომელსაც სახე ხელებში აქვს ჩარგული. იგი მწუხარებისაგან გაქაფვებულია, აღარსად წაესვლება. იგი განწირულია, როგორც ყველა ცოდვილი ამქვეყნად.

ბოტიჩელის ასეთი თვალსაზრისი ემთხვევა (და გამომდინარეობს) ფლორენციის სანტა მარია დელ ფიორეს ტაძრის კათედრიდან წარმოთქმულ საფონაროლას სიტყვებს: „ამოდ ილტივი მარჯვნივ და მარცხნივ. მოველავს მახვილი ყოველგან. შემოგყურება წყვედილი და ველარსად მოიხრის მუხს. წყვედილი მეუფებს ირგვლივ. ძრწის და შფოთვარებს ყოველი—მიწა, მთავრე, ანგელისნი, თვით ღმერთი.“ ფანტატიკოსი ბერის ეს აპოკალიპსური წინასწარმეტყველება თითქმის აუხდელ ფლორენციას, სადაც ღორენცო ბრწყნივლის გარდაცვალებისთანავე მიძივ ატმოსფერო შეიქმნა.

ფრანგების მიერ ფლორენციის დალაშქრისა და აქედან მედიცინის განდევნის შემდეგ საფონაროლამ კვლავ ადადგინა ქალაქში რესპუბლიკური მმართველობა. მაგრამ მანვე შემდეგ ისტორიის უკან შემობრუნება მოინდომა, სცადა მოესპო რენესანსული ჰუმანიტური აზროვნების მთელი მონაპოვარი. ფლორენციის ქუჩებში კოცინი ავიზიჩუნდა. დაიწვა უამრავი წიანი და ხელოვნების ნიმუში (გადმოცემის მიხედვით, ბოტიჩელმ თვითონ მისცა ცეცხლს თავისი რამდენიმე ნაწარმოები). მაგრამ საფონაროლას სურვილი, რაღა თქმა უნდა, მაინც განუხორციელებელი დარჩა. მან დიდხანს ვერ შეინარჩუნა ძალაუფლება. 1498 წელს საფონაროლაც კოცინზე დაწვა.

ასეთ ვითარებაში ადვილი წარმოსადგენია საფონაროლას მომხრეების სულიერი მდგომარეობა. ბოტიჩელის ნაწარმოებებში რელიგიური პათოსი ეგზალტიციამდე მიდის. უკვე 1490 წელს შესრულებულ „ხარებაში“, რომელიც, ჩვეულებრივ, სხვა მხატვრებთან მშვიდ, იდილიურ სცენას წარ-

მოადგენს ხოლმე, მძაფრი ემოციური ინტონაციებითა შეტანილი. ხაზთა ნერვიული ვიბრაცია დრამატულ დაძაბულობას ანიჭებს მიწელს სცენას.

მისკივის პუშკინის სახელობის მუზეუმში იწახება ბოტიჩელის კიდევ ერთი „ხარება“ — ორი პატარა ზომის სურათი, რომლებიც ერთი კომპოზიციის ნაწილებია. ნაწარმოების ცივ კოლორიტში მომწვანო და მოლურჯო ტონები სჭარბობს. აქ შედარებით მშვიდი განწყობილება სუფევს, მაგრამ ხაზი ისეთ უჩვეულო ხვევლებს ქმნის, რომ მთლიანად არღვევს გამოსახულებათა ხსეულების ფორმასა და წყობას. აქედან ბოტიჩელის მიწელს გვიანდელ შემოქმედებაშიც, ერთი მკვლევარის სამართლიანი შენიშვნით, ხაზთა მოძრაობა რაღაც „ვაკანალიად“ იქცევა.

გვიან პერიოდშიც ბოტიჩელი პოეტური სულის შემოქმედად რჩება, მაგრამ მისი ბოლო ნამუშევრები მორწმუნე კაცის აღსარებაა, მხურვალე ლოცვა საყოველთაო უმადურებისაგან ადამიანთა ხსნისათვის. ბოტიჩელი დრომ გატეხა ისევე, როგორც ნახევარი საუკუნის შემდეგ თვით მიქელანჯელო, რომლის უკანასკნელი ქანდაკებები ანალოგიური სულისკვეთებითაა გამსჭვალული.

ბოტიჩელი, როგორც ჩანს, ძალზე ინტენსიურად მუშაობდა. თითქმის ჩქარობდა ამ აღსარებით გამოესყიდა მთელი თავისი წარსული. საზოგადოებაც დიდი გულისწყურით ეკიდებოდა მხატვრის შემოქმედებას, ვინაიდან მისი ნაწარმოებები ახლა უფრო მეტად პასუხობდნენ საერთო განწყობილებას. ამ დროს შეიქმნა „ცილისწამების ალექსანდრის“ („აბელესის ცილისწამება“), „ღვთ. სწამების გვირგვინდება“, „ლუკრეციას გარდაცვალება“, „ვირჯინიას ცხოვრების სცენები“, „ჯვარცმა“, „პიეტა“ და სხვა მრავალფეროვანი, დიდი ზომის ფერწერული ტილოები. მათ შორისაა „წმ. ზინობის ცხოვრების სცენები“ (ოთხი კომპოზიცია), ნამდვილი შედევრები. თვით თემატიკა ნაწარმოებებისა ცხადად მეტყველებს ბოტიჩელის მორალისტურ ტენდენციებზე, ხოლო მათი შესრულების სტილი თანდათან არქაული ხდება და ხშირად ფრა ანჯელიკოს სტალს მოგვაკონებს. მხატვრული სახეების ამ მრავალფეროვან გალერეაში მთელი სისრულით ჩანს ბოტიჩელის ფუნჯის მაგიური ძალა, მხატვრის უმრეტეი ფანტაზია, მისი განუმეორებელი არტისტიზმი.

ორი საუკუნის მიჯნაზე ბოტიჩელი უცებ დადუმდა. სიცოცხლის ბოლი ათი წლის განმავლობაში მას აღარაფერი შეუქმნია. იგი სულიერად დაიცალა, ამოიწურა. და ეს ასევე უნდა მომხდარიყო — ბოტიჩელი უკვე წარსულს ეკუთვნოდა.

ფლორენციაში, სადაც ერთი საუკუნის წინ, ევროპის მხატვრული აზროვნების ისტორიაში პირველად და საბოლოოდ გადაიღაშა შუა საუკუნეების ტრადიციები, ახლა მაღალი რენესანსის ხელოვნება მძლავრად შლიდა ფრთებს. ფლორენციის კულტურულ ცხოვრებაში ჰეროიკული პა-

თოსით შემოიჭრა ახალგაზრდა მიქელანჯელო მილანიდან დაბრუნდა ლონარდო და ვინჩი. ფლორენციელები რაფაელის ღვთაებრივი მადონების მწერით ტკებოდნენ. ბოტიჩელი მომწვანე გახდა ახალი ეპოქის იდეალების გამარჯვებისა. მან ერთი კი გაიბრძოლა: 1500 წელს შექმნა რამდენიმე ნაწარმოები („შობა“, „ჯვარცმა“, „პიეტა“), რომელშიაც არათუ საკუთარი შემოქმედებითი წარსულისაკენ, არამედ უფრო შორს — გოთიკისაკენ დაბრუნება სცადა. მაგრამ ეს უფრო მიუღებელი სიხალბეთი გაიზიანებული მისუცი მხატვრის სიახლეს გავაგა, რომლის შედეგად თვითონვე მწარედ იწყნია. იგი სიცოცხლეშივე დაიფიცეს.

მას შემდეგ მხოლოდ ერთი ფაქტი ვიცით მისი ცხოვრებიდან: 1504 წელს იგი ერთ-ერთი წევრი იყო კომისიისა, რომელსაც მიქელანჯელოს „დავითის“ დასადგმელად ადგილის უმრჩევე დააკისრა ფლორენციის სინორიამ.

ფიზიკურად დაუძლურებული, სულიერად გატეხილი, ყველასგან მიტოვებული და მივიწყებული სანდრო ბოტიჩელი გარდაიცვალა 1510 წლის 17 მაისს. დაკრძალულია ფლორენციის ონისანტის ეკლესიის სასაფლაოზე.

ვახარის შემდეგ ბოტიჩელი დიდხანს თითქმის აღარავის გახსენებია. მხოლოდ XIX საუკუნეში „ალმოჩინეს“ იგი სულ მოკლე დროში შეიკრიბა მისი ძირითადი ნაწარმოებები, დაიწერა უამრავი ნაშრომი მისი შემოქმედების შესახებ... ბოტიჩელიმ საბოლოოდ დაიმკვიდრა რენესანსის ხანის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვრის სახელი.



დიאלოგი

ვებელავთ საქართველოს სახალხო არტისტის ოთარ მელნიძეთაშხანისა და თეატრმოცენ მირაბ გეგინს საუბარს.

ოთარ მელნიძეთაშხანისა — დონ კიხიძე.

მ. გეგინს:

თქვენს მიერ სცენაზე შექმნილი სახეები ცხადყოფენ, რომ თეატრი თქვენთვის არ არის ყოფის ფრაგმენტი. იგი ან ამაღლებულ გრძობათა სავანაა, ან ადამიანში მოცემულ წინააღმდეგობათა ბრძოლის ველი. თქვენი გმირები სცენაზე ბჭობენ, ფიქრობენ, მღერიან თუ დაშნას იქნევენ, მათი ექსტაზი მუდამ მშვენიერებასა და სიკეთეს ემსახურება.

თქვენ პერსონაჟს გამოხატავთ, პერსონაჟი გამოხატავთ თქვენ. ცნება — „მე არ ვჭერ ლეკსებს, ლეკსი თვითონ მჭერს“, განსაკუთრებით მსახიობის ხელოვნებაში მუდგანდება. რა წარმოადგენს თქვენი და პერსონაჟის ერთმანეთთან შეხების წერტილს?

ო. მელნიძე: თუ სუცესი:

ტკივილი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით. თუ ვგრძნობ, რომ გმირის ტკივილები ჩემი სატკივარიცაა, მაშასადამე, ჩვენ ერთმანეთს შეხვდით. შევეყაერთ ამით იწყება ჩვენი ერთად ცხოვრება სცენაზე. ხელოვნების მიზანია ტკივილებს გზა

გაუკაფოს, ამოხსნას ისინი, გვიჩვენოს მათი განკურნების საშუალებანი. და როცა ჩემი პერსონაჟი თავისუფლდება ტკივილისაგან, ეს ჩემი განთავისუფლებაც არის. შეიძლება მსახიობს სცენა სწორედ ამიტომ იზიდავს. ძალზე ძნელია ნარტომ, პერსონაჟის დიდი დახმარების გარეშე, ტკივილისაგან თავი განთავისუფლო.

მ. გეგინს:

თქვენს მიერ განსახიერებულ ვირებში შერწყმულია ირონია და პათოსი, მრისხანება და ლირიზმი, სასაცილო და სატირალი. ერთმანეთის გვერდით ეს განსხვავებული განცდები, უფრო გამოკვეთილად მოჩანან. ხშირად ისინი მხატვრულ კონტრასტსაც ქმნიან. ამით სახეს რელიეფურობა ემატება. ვფიქრობ, ასეთი გმირების განსახიერება თქვენს არტისტულ კრედოს შეესაბამება. რამ განაპირობა ეს გარემოება, თქვენმა პიროვნულმა თუ სამსახიობო ინდივიდუალობამ?

ო. მელნიძე: თუ სუცესი:

ერთმაც და მეორემაც. ყოველთვის მსურდა მეტებნა და მეპოვნა ჩემში ასეთი გმირის ასახ-

ვისთვის საჭირო გრძნობები. მშპმს, რომ ადამიან-
წები სწორედ ასეთები არიან. მათში მეტნაკლებ-
დად ხასიათის ორი ან მეტი საწყობი ბატონობს.
თუ გსურს ადამიანის შესახებ უნაჩრთლე თქვა,
იგი მთელი მრავალფეროვნებით ხიდა გადმოს-
ცე. მე რეალიზმი მხოლოდ ასე მესმის. გარდა-
ამისა, ეს სცენურადაც საინტერესოა, რადგან
ხშირად „მოულოდნელობის“ ეფექტს ქმნის.

მ. გ გ გ ი ა :

სამსახიობო ხელოვნება ერთ-ერთი ყველაზე
უძველესია. მისი ესთეტიკური ფუნქცია ოდით-
განვე განსაზღვრულია. მიუხედავად ამისა, ყვე-
ლა ეპოქა, დრო, თავის შესაფერის მსახიობს
წარმოშობს. სამსახიობო ხელოვნების ტრანს-
ფორმაციის ტემპი ამჟამად კიდევ უფრო დაჩქარ-
და. იგი თითქმის ყოველ ათწლეულში იცვლის
სახეს. დღევანდელი მსახიობი, ყველა სამსახიობო
მონაცემების გარდა, ინტელექტი სჭირდება, რა-
თა ალიქვას და შეიმეცნოს თანადროულობის
პრობლემები. სამსახიობო ოსტატობის გამოუმუ-
შავება, რადიკალურად განსხვავდება ძველი მე-
თოდისაგან. თუმცე „მსახიობად დაბადების“
ცნება ძალაში რჩება, მაგრამ დღევანდელი იგი
კვლავინდებურად ფატალური არ არის. ამჟამად
პირთვება-მსახიობი ხდება საკუთარი თავის
შემოქმედი. რა არის საჭირო, რომ მსახიობმა
თავისი ხელოვნების სრულყოფას მიაღწიოს?

თ. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

სამსახიობო ხელოვნება მართლაც ნელ-ნელა,
მაგრამ დაბეჯითებით იცვლება. მისტიკურ სა-
ბურველს, მაგრამ ბევრი რამ ჯერ კიდევ გაურ-
კვევლია. მსახიობის უმთავრეს დიოსებად საქ-
მისადმი თავგანწირვა მიმაჩნია. მას უნდა გააჩნ-
დეს უნარი ყველაფერი გასწიროს, თეატრის სამს-
ხეობაზე მიიტანოს. უამისოდ იგი ვერ გახდე-
ბა სრულყოფილი ხელოვანი. მაგრამ თვით ეს
უნარიც საიდუმლოებითაა მოცული. ვის შეუძლია
ახსნას, რა აიძულებს ენერგიით, სილაღითა და
ტემპერამენტით დაჯილდოებულ ადამიანს, მსა-
ხიობის „განდევლი“ ცხოვრების ფანატიურად
ერთგული იყოს?

მ. გ გ გ ი ა :

ჯერჯერობით ამას პიროვნების თვით გამო-
სატვის ინსტინქტს მიაწერენ.

თ. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

ჩემთვის ეს აზრი გაუგებარია. არ მესმის,
რის გამოხატავაზეა საუბარი. ეს ინსტინქტი ყვე-
ლა ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. ნუთუ
მხოლოდ ხელოვანი ხდებათ მისი. მსახურნი?
მეცნიერების სფეროში, სადაც თათქის გამო-
რიცხულია სუბიექტური თვითგამოატვის მომენ-
ტი, ხშირად წააწყდებით პიროვნებას, რომელ-
საც თავისი საქმე ფანატიკურად უყვარს. მისი
სწრაფვა ახლის შეცნობისაკენ იმავე „განდევნი-
ლობით“, თავგანწირვით უნდა აისხნას.

მ. გ გ გ ი ა :

ცნობილია, რომ ეინშტეინმა მეცნიერების
მსახურნი სამ კატეგორიად დაყო: პირველი
მხოლოდ უტილიტარულ მიზანს ისახავენ, მეორე-
ნი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად
იღვწიან, მესამენი (უცნაური, გულჩაობრობილ-
ნი, განმარტობულნი, გამონაკლისი) ბედნიე-
რებას პოპოვნენ სამყაროს უბრალო და ნათელი
წესათვის წარმისაგებნი¹. ალბათ მსახიობის
მოღვაწეობასაც გააჩნია მსგავსი პამოძრავებელი
იმპულსები.

თ. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

„განდევლითა“ ცნებაში მე სწორედ მესამე
კატეგორიის ადამიანები დიკულისამე თუ მსა-
ხიობი ამ თვისებითაა დაჯილდოებული, ჩემი
აზრით, მას უთუოდ გააჩნია არტიკული ნიჭი,
რაც წარმოშობს მის ლტოლვას სცენისაკენ.

მ. გ გ გ ი ა :

მეცნიერებისაგან განსხვავებით, მსახიობს შე-
მეცნებითი ინტერესის გარდა, წმინდა მხატვრუ-
ლი, უფრო ფართოდ თუ ვიტყვი. ესთეტიკური
ინტერესები ამოძრავებს.

თ. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

ალბათ სწორედ ამ სფეროშია საჩივებელი მისა-
სცენისაკენ დაუთვებელი ლტოლვა. მიზეზი ისე-
ვე, როგორც მუსიკოსს არ შეუძლია იარსებოს
მუსიკის გარეშე, პოეტს — ლექსის გარეშე, ასე-
ვე მსახიობს იზიდავს სცენური შემოქმედება.

მ. გ გ გ ი ა :

რა წარმოადგენს მსახიობის შთავარ შემოქ-
მედებით ძალას?

თ. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

იმის უნარი, რომ თავისი განცდა მაყურე-
ბელს გადასცეს, მე ამგვარი სამსახიობო სკოლის
თავყანისმცემელი ვარ. მხედველობაში არ მტყეს
მხოლოდ „თანაგანდის“ მომენტი. მაყურებ-
ლის თვალში უნდა გადაშალო გვირის სულიერი
ცხოვრება, მისი გნებათაღვლანი, ფიქრი, მისწ-
რაფებანი, ყოველივე ეს უნდა მიაწოდო ლაო-
ნიურად, თავს მოუხვევლად, გააიდრო იგი
ემოციურად. ჩემი აზრით, სწორედ ეს ქმნის
კუმპარიტ თეატრალურ შთაბეჭდილებას.

მ. გ გ გ ი ა :

როლის პირველი კითხვიდან ჩოყოლებული,
საბოლოოდ ნაიამაშვეი სამექტკლის ჩათვლით,
სახის განვითარების პროცესი არ წყდება. როლ-
ზე მუშაობა რამდენიმე პერიოდად იყოფა, რომ-
მელთაგან მკვეთრად განსხვავებული პერიოდი

¹ А. Эйнштейн, Мотивы научного исследования. Собрание научных трудов, т. IV, М., «Наука», 1967, стр. 39-41.

ჩაბნელებულ დარბაზში რეჟისორთან ერთად გავლილი რეპეტიცია და მაცურებელთან შეხვედრა. თუ პირველ პერიოდში დასაწევბია ძიების ყოველგვარი ფორმა, მეორე შემთხვევაში ძიებათა სახელები შეზღუდულია, თუმცა იმპროვიზაციის მომენტი ძალაში რჩება. რა უფრო მეტ შემოქმედებით სიამოვნებას ანიჭებს მსახიობს — რეპეტიცია თუ შექმნილი სახის მაცურებლის წინაშე გათამაშება?

ო მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ვ ს ი :

წინათ სახის შექმნის პროცესი უფრო მახარებდა. ახლა უფრო ხშირად მახარებს მაცურებელთან შეხვედრა. როლზე მუშაობა ჩემთვისაც პერიოდებად არის დაყოფილი, თუმც მათ შორის მკვეთრ განსხვავებაა ვერ ვხედავ. მაცურებელთან კონტაქტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. იგი აგანთებს, მობილურს გზდის, გაიშულებს — გასცე მაქსიმუმი. ჩემი აზრით, ეს პრობლემა, თეატრალური შემოქმედების თეორიაში, ძალზე მკრთალად არის გაშუქებული. ხშირად, სპექ-

ტაკლის მსვლელობის დროს, მიპოვნია ისეთი დეტალი, შტრიხი, ან ნიუანსი, რომელსაც რეპეტიციის დროს ვერაფრით ვერ მივაგნებდი. იგი მხოლოდ მაცურებელთან კონტაქტში იბადება. ამიტომ ვთვლი, რომ მაცურებელთა რაოდენობას დარბაზში დიდი მნიშვნელობა აქვს.

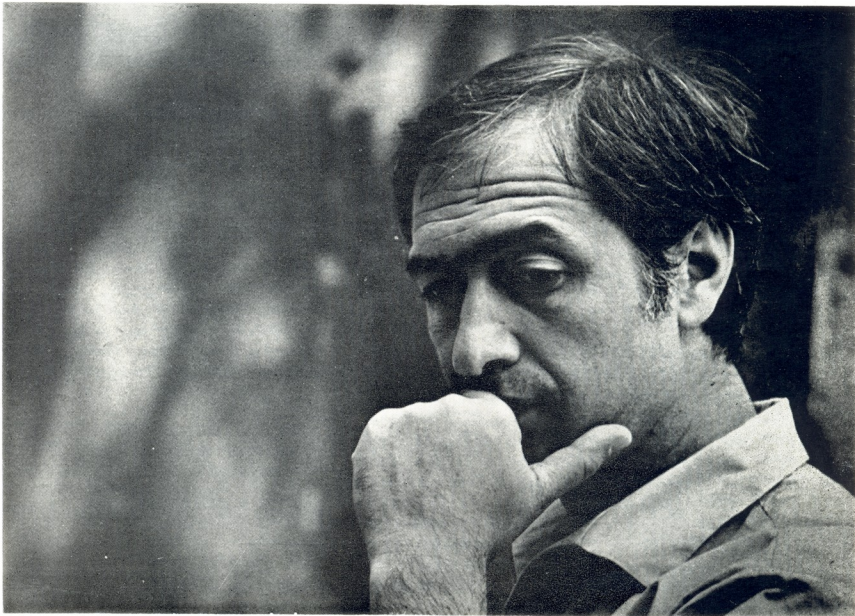
მ. გ ე ვ ი ა :

კონტაქტი სცენას და მაცურებელს შორის, კვლევის პოპულარული თემაა. ამ საკითხს მრავალი ასპექტი გააჩნია. ამიტომ მას იკვლევენ არა მარტო თეატრმცოდნეები, არამედ ფსიქოლოგებიცაა და სოციოლოგებიც. თქვენს მიერ აღნიშნულის გარდა, კიდევ რა მიულოდნელობას აწყდება მსახიობი ამ კონტაქტის დროს?

ო მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ვ ს ი :

მათი ჩამოთვლა ძალზე შორს წაგვიყვანდა. დავასახელებ ერთ-ერთ მიულოდნელობას. თეატრალურ ინსტიტუტში განვასახიერე ჯიბო კვანტრიშვილი შალვა დადიანის პიესაში „გუმონ-

თათარ მეღვინეთუხუცესი.





დღენი“. ეს სახე ჩემთვის უჩვეულოდ გავსენი. სახის ძიება ფორმით დავიწყებ და თამაშის დროსაც უპირატესობა ფორმას მივანიჭებ. ასეთი გზით წარმატების მიღწევა ჩემთვის მოულოდნელი იყო. თუმცა ქებას ვაძიანარა, მაგრამ შემოქმედებითი კმაყოფილება ამ როლს ჩემთვის არ მიუტანია. მსახიობის ის ახარებს, როცა შეგნებულად, გამიზნული გზებით ააყრობს მაცურებულს. ამ თვალსაზრისით ყველა მოულოდნელობა „მოსალოდნელი მოულოდნელობა“ უნდა იყოს.

მ. გ ე გ ი ა :

ჩვენ ამჟამად ძირითადად „თანაგანცდის“ თეატრის შესახებ ვლაპარაკობთ. არანაკლებ საინტერესო პრობლემების მომცველია ე. წ. ბრეტკისეული „ეპიკური“ თეატრი. მასაც ვაპაჩნა თავისი დამოუკიდებელი გამოცახების საშუალებანი, მაცურებულთან კონტაქტით დაბადებული თეატრალური ეფექტები როლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესიც განსხვავებულია და შემოქმედებითი კმაყოფილებაც. თუ „თანაგანცდის“ თეატრში პრიმატი ემოციას ეთმობა, აქ მთავარი თვითსათქმელია, თვით პრობლემა. იგი თეატრალური განსახილველის სფეროში იჭრება- თუ „თანაგანცდის“ თეატრი ემოციური ზემოქმედების საშუალებით არწუნებს მაცურებულს, „ეპიკური“ თეატრი ლოგიკის გზით ცდლობს პრობლემის არსში ჩახახედოს მაცურებულს. ამ შემთხვევაში მაცურებელი თეატრის უფრო აქტიური კომპონენტი ხდება. ქართულმა თეატრმა ამჟამად ნაწილობრივ უკვე ათვისა ეს მეთოდი და თავისი ინდივიდუალობას მიაჩრე. თუქ მხატვრული ადაპტაციის პროცესი კვლავ გრძელდება. თქვენი აზრით, შეესაბამება თუ არა „ეპიკური“ თეატრი ჩვენს ეროვნულ თეატრალურ ბუნებას?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ვ ს ო :

ამაზე პასუხს ნომავალი ვასცენს. ჩემის მხრივ, მხოლოდ ის შემიძლია ვთქვა, რომ მარტო „ეპიკური“ მეთოდით თამაში არ დამაკმაყოფილებდაც. შეეზება არა მხოლოდ ჩემს აქტიურულ ბუნებას, არამედ ჩემს მრწამსსაც. ვერ წარმომიდგენია ხელოვნების ვერც ერთი სფერო „თანაგანცდის“ გარეშე. საკითხი სხვაგვარად უნდა დაისვას. არამც და არამც არ უნდა დავუპირობებო ერთმანეთს „დისტანციური“ თამაში და „თანაგანცდა“. მათ შეუძლიათ ერთმანეთის გვერდიგვერდ იარსებონ. ამასი დავრწმუნებ, როცა მიტჩერ ლის „ლამანჩერლი“ დინკიხობტი განვასახერებ. ამ პიესაში მრავლად არის „ეპიკური“ თეატრის ელემენტები. აბსურდულად მეჩვენება იმის მტკიცება, თითქმის „ეპიკური“ თეატრში მსახიობი არ ახის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტი. საკმარისია გავისხნოთ „მეორდინერ ანამბლის“ გასტროლები თბილისში და ამ თეატრის მსახიობი ევეპარდ შალი. იგი მთელი სიღრმით ხსნიდა კორიოლანოსის სახეს („კორიოლანოსი“ — შექსპირი-

ბრეტკი). მხოლოდ განცდის აპოგეა დროს მიმართავდა ე. წ. „გაცუხოების ეფექტი“, „თანაგანცდის“ მდგომარეობიდან „დისტანციური“ მდგომარეობაში ეს უფრო გადსვლიდა, არავერულებრივად ეფექტური იყო, იძინა დიდ აზრობრივ დატვირთვას. იგივე შთაბეჭდილება შემეძნა „სანანიშვილის დღენიანაკვალმა“ რუსთაველის თეატრში. ალბათ ამ გზით აჯობებს „ეპიკური“ თეატრის პირიწყაბების ჩვენი ეროვნულ თეატრალურ სფეროში გადინერგვა.

მ. გ ე გ ი ა :

სინთეზირების ტენდენცია თითქმის ყველა სფეროში შემინევა. იგივე თქმის რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთამოკიდებულებაზეც. ამჟამად სულ უფრო და უფრო იკვეთება რეჟისორ-მსახიობის თანამეშვემედებითი ურთიერთობის უპირატესობა თეატრში. მავალი თისთვის საკმარისია დავასვლოთ ბრუკ, ეფროსი, ლუმიმოვი. ამ ვითარებაში რეჟისორი სანტერფოს ვერავინ იტყვის თუ თანამოაზრე მსახიობის არა ჰყავს მსუდველობაში მაქვს როგორც მხატვრული, ასევე ინტელექტუალური თანამოაზრეობა. რას უნდა მივაწეროთ ეს გარემოება?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ვ ს ო :

რეჟისორები და მსახიობები დარწმუნდნენ, რომ მაქსიმალური ურთიერთხელშეწყობის გარეშე საქმე არ კვიდება. დღეს საქმეკალში მარტო ბრწყინავლე რეჟისორები ვერვას განაცვიფრებენ იგივე თქმის ცალკეულ სამსახიობო მიღწევაზეც. საქმეკალზე მთლიან შთაბეჭდილებას, ანამბლს, დღესიათვის გადამწეტი მნიშვნელობა აქვს.

მ. გ ე გ ი ა :

მხატვრული და ინტელექტუალური თანამოაზრეობა თანამედროვე ქართული თეატრის მთავარი პრობლემაა. ამჟამად ამ პრობლემის მოწესრიგებას უნდა მრავალი რამ ელოება. რაოდენ პარადოქსალურადც არ უნდა მოვეჩვენოს, მთავარი წინააღმდეგობანი მაინც პრაქტიკული ხასიათისაა. მათ შორის განსაკუთრებით სახანია კოლექტივისების დაქვეითებულ გრძნობა, თეატრალური ეთიკის დაბალი დონე და ა. შ. ყოველივე ეს ერთი ხელის მოსხით არ აღმოცხვრება. ეს გარემოებანი თანამოაზრეობის რთულ პროცესს შეუძლებელს ხდის. თანამოაზრეობა სრულად იცავს არ არის მშვიდი ბუნების. იგი იბრძვის კონკრეტული მხატვრული ტენდენციების წინააღმდეგ და ამკვიდრებს ახალს. თანამოაზრეობა თეატრში ერთი მიზანსწავფით გამსჭვალულ მხატვართა „შემოქმედებას“ ჰყავს იგი გაივლის განვითარების ყველა სტადიას და სიმწიფის სტადიაში იძლევა მაღალ შემოქმედებით



ნაყოფს სწორად თანამოაზრეობას ხელს უშლის აღიარებულ მსახიობთა აწმყციები. არსებობს თუ არა მსახიობის ზრდადარსებობა?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც უ ც ხ ს :

არ არსებობს. სამსახიობო ხელუწეობა იმდენ მსატერულ საიდუმლოებას მოიცავს, რომ ერთი საიციტლე არ არის საკმარისი მათ შესაცნობად. თვით სტანისლავსკიმაც კი, რომელმაც საკუთარი „სისტემა“ შექმნა, საკვდილის წინ „აღიარა“, რომ უჭირს „იმედევენად“ წასვლა მაშინ, როცა ეს-ეს არის თეატრის რაობაში გარკვევას იწყებს... ამიტომ ვარ თეატრ-სტუდიის მომხრე: ამის გარეშე თეატრში იწყება ერთისა და იმავე ტიპება. მსახიობის ზრდა, დაუსრულებელი პროცესია. ეს ეპის ყველა მსახიობს, ვინც თავის თავს სწავრთვებს არ უშალავს. თუშეც ახლო ნაცნობობა მათთან არ მაქვს, მაგრამ თეორიულად თეატრ-სტუდიის კარგ ნიმუშად ვთვლი მილტინიას და გროტოვსკის თეატრს. ყოველგვარი ექსპერიმენტის მომხრე ვარ. უფრო მეტიც, დასაშვებად მიმაჩნია ნებისმიერი შემოქმედებითი სითამამე, სადაც საკულთარ ავტორიტეტსაც კი არ უფრთხილდებიან. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყოველგვარი ექსპერიმენტი ღრმა, გააზრებულ მსატერულ პრინციპებს უნდა ეყრდნობოდეს.

ბ. გ ე გ ი ა :

თანამოაზრეობას მუდამ თან ახლავს შემოქმედებითი თანამიმდევრულობა. იგი გარკვეულ სტილს წარმოშობს. თანამოაზრეთა თეატრში ყოველი ახალი სექტაკალი შინაგანად დეკავშირებულია ძველთან და მის ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს. ამ ვითარებაში არ არსებობს სარეპერტუარო პობალობა, ვინაიდან თეატრმა გარკვევით იცის, რა მსატერული თუ იდეური ამოცანა აქვს გადასატრელი პიესის შერჩევა ასეთ ვითარებაში ძალზედ იოლია. მეორე მხრივ, იმისათვის, რომ სიასლე დაიხადოს და არსებობის უფლება მოიპოვოს, აუცილებელია თანადროულობის ტეიცილებს პასუხობდეს, ანუ საზოგადოებრივად აქტუალური იყოს. მაგრამ სწორად საზოგადოებრივად აქტუალურს პრიმიტიულად განსაზღვრავენ და მხოლოდ კერძო, კონკრეტული პრობლემის გაშუქებას მიიჩნევენ აქტუალურად. რამდენად სწორია ეს?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც უ ც ხ ს :

ეს შეეღობა. ვინ დამარწმუნებს, რომ სიბრანო დე ბერტრაკის, დონ კიხოტის, ან სატინის ასახვით უფრო ნაკლებ იტყვი, ვიდრე ნებისმიერი ჩვენი თანამედროვის გამოსახვით. ხელოვნებაში არსებობს მარადიული თემები. ისინი ყოველთვის აქტუალური რჩებიან მათში მოცემული საკაცობრიო პრობლემეტიკის გამოცხადი, ჩვენ უნდა გავაგანდეს ზეამოცანაც.

შესაძლებელია ისტორიულ თემეტიკას მოკი. დლო ხელი, რათა თანადროულობის კონკრეტული პრობლემები გააშუქო, სულ წრითა, საზოგადოებრივი პრობლემა იქნება ის თუ პლიტიკური მე მითამამია თითქმის ყველანაირი რელი. რუსთავის თეატრამდე ნათამამე რთლებს შორის გამოვეყოფდი ჩონთას („ბახტრინი“), ნოდარს („ორი ფერ“), რომის („უცნობი“), გივის („ჩვენი ერთი სადამო“), რეზოს („კოლეგები“). რუსთავის თეატრში: სატინს („ფსევრუ“), სიბრანოს („სიბრანო დე ბერტრაკი“), ნიკოლოსს („ასი წლის შემდეგ“), დონ კიხოტს („ლაბანჩილი“). ჩემი აზრით, ბევრი რამ შემიჩნა იმან, რომ შემოქმედებითი მოშვიფების ხანაში სწორედ მარადიულ თემეტიკასთან მომიხდა შეხვედრა. ამის გარეშე თითქოს მასშტაბი გაკლებდა...

მ. გ ე გ ი ა :

რომელი ტიპის რეჟისორთან გირჩენიათ თანამოდეგულობა — რეჟისორთან, რომელთან თქვენდა შეუმჩნეველ გკარანობთ სახის შექმნის გზებს, თუ რეჟისორთან, რანელიც პირდაპირ და მტკიცედ მივითითებთ მისთვის სასურველი რეჟულტეტიკე?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც უ ც ხ ს :

თითოეულ მათგანს თავისი ნაკლი და უპირატესობა გააჩნია. რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა, როცა რეჟისორი თავემოუხვეველ გკარანობს რა დროს რა უნდა გააკეთო, მაგრამ ასეთ რეჟისორს ყოველთვის ავლია ლიდერის სიმტკიცე. ამის გამო შეიძლება მსახიობი დაინებს, ვერ გარკვევს იმაში, რას მოითხოვენ მისგან. რაც შეეხება ე. წ. რეჟისორ-დესპოტიკებს, მათთან საერთო ენის გამონახვა უფრო ადვილია, ან ეთანხმები ან ეწინააღმდეგები. უმჯობესად იმართება შემოქმედებითი ორთაბრძოლა, ორი მსატერული ინდივიდულობა ეჯახება ერთმანეთს ცხადია, ეს არ არის კონფლიქტი. ეს ძალთა ჰამონიული შეჯახება. სწორად კამათში ჭეშმარიტება იბადება. რეჟისორ-დესპოტიკს შემოქმედების ძალა დიდია, მაგრამ წარმოიშვება სხვა სამირობება. სწორად მტკიცე მითითების ნაცვლად, სახის შექმნას ხელშეწყობა სჭირდება. მსახიობის ხელოვნება ბავიჩე მოსიარულის ხელოვნებას ჰგავს. იქაც და აქაც პირველ რიგში რწმენა ვესაბირობება. მაგრამ განა ყოველთვის ერთნაირად გწამს შენი თავის? ასეთ შემთხვევაში რეჟისორის უგულისყურობა მაციოზიანებს ხოლმე, დახმარების ნაცვლად, მის სიმტკიცეში ჩაგვრას გბედა. აქ კი უპეე ყოველგვარი პარმონია ირდევა...

მ. გ ე გ ი ა :

თქვენ ხელოვნებას რომელმა რეჟისორებმა დაამჩნიეს მნიშვნელოვანი კვალი?



თ. მეღვინეთუხუცესი:

მსახიობის რეჟისორთან თანამოღვაწეობა, ურთულესი შემოქმედებითი პროცესია. გარდა წმინდა მხატვრული, ესთეტიკური, აზრობრივი ერთობისა, იგი ფსიქოლოგიურ თანხმებზეა-საც მოითხოვს. ეს შემოქმედებითი ურთიერთ-გამდიდრების თვალსაჩინო ნიშნუაა. უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ რეჟისორის შესაძლებლობების რწმენას. ძალზე მნიშვნელოვანია ის ფსიქოლოგიური ინტიმი, რომელიც მყარდება რეჟისორსა და მსახიობს შორის. როლის შექმნის დროს გზად მრავალი წინააღმდეგობანი ვგვხვდება. ყოველ ახალ რეჟისორსავე, ახალი სინქნელები წარმოიშობა, რომელთა დაძლევა ილია რეჟისორის შემწეობით. ახალი სახის პოვნისათვის, მისი შინაგანი სამყაროს სცენური გამოსახვისათვის, რეჟისორის თვანი თითქმის ყველაფერია. იგი აკონტროლებს შენი სულის მოძრაობას, თვალს ადევნებს სახის ჩამოყალიბებას, აგზმარება მის რელიეფურად გამოსატყავში. შენი ნებისმიერი შეცდომა მის მიერ ფიქსირებულია და, საჭიროების მიხედვით, იგი ან გაჩერებს, ან რეპეტიციის დასასრულს მოგიბოძებს და ნაკლებ მივითითებს უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ რეჟისორულ ტაქტს. მწამს, რომ შენიშვნის ატანა ყველა ადამიანს შეუძლია. მთავარია როგორ ფორმას უპოვი შენიშვნას.

არტიტული კარიერის დასაწყისში ჩემზე დიდი გავლენა იქონია რეჟისორმა ლილი იოსელიანმა. მან როლზე მუშაობა მასწავლა-დღემდე მისი გავლენით თვანი უმნიშვნელო ეტალებსაც კი ანალიზს ვუქვეყნებდებარებ მიუხედავად ამისა, ჩემ თავს ანალიტიკოსად არ ვთვლი. ინტუიცია, ქვეცნობიერება შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს დამიჩინია, თუმც ანალოზი და ინტუიცია ერთმანეთს ხელს არ უშლიან. თუ სტანისლავსკის დავეყრებით, ქვეცნობიერისკენ ცნობიერ გზასაც შეუძლია წაგვიყვანოს მოწოდების ხანაში ჩემთვის ნაყოფიერი გამოდგა რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძისთან თანამოღვაწეობა. იგი დამეხმარა შესაძლებლობათა რეალიზაციაში, სამსახიობო კრედოს ფორმირებაში.

მ. გეგია:

მსახიობის აღზრდის პრობლემა, ქართული თეატრის ერთ-ერთი მტიკონუნული პრობლემაა ამჟამად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, მიმდინარეობს აღზრდის სისტემის რეორგანიზაცია. შექმნილია ექსპერიმენტული ჯგუფები. უფლება გაქვს მომავალს იმედის თვალთ შევხედოთ. საიდუმლოს არ წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ თეატრალური ინსტიტუტის მიერ სამსახიობო კადრების მომზადება, განვილი პერიოდში, არ იდგა

სათანადო დონეზე. ყოველწლიურად ისრდობდა გამოსაშვებ მსახიობთა რაოდენობა, ნაკლები არ მიდიოდა. შესაძლებელია ვაპირებ, მაგრამ მიმანია, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა მხოლოდ მათედი ეწეოდა ნაყოფიერ შემოქმედლებით მუშაობას, კიდევ უფრო ნაკლები — ხარისხიანს. ეს ძალზე დაბალი კოეფიციენტი. რას იტყვით ამ პრობლემის შესახებ?

თ. მეღვინეთუხუცესი:

მსახიობის აღზრდის საკითხს განსაკუთრებული ყურადღება სჭირდება. ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში არ წარმოებდა არსებული სასწავლო სისტემის ბოლომდე რელიეფბეკომპრომისი კი, ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის საქმეში, დაუშვებელია.

თეატრალური ინსტიტუტი ძირითადად სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით ამზადებს კადრებს. მაგრამ განა სრულვლა კურსდამთავრებულმა იცოდა ამ სისტემის რაობა? მსახიობთა სწავლების პროგრამა გადატვირთულია როგორც ზოგადგანმანათლებლო, ისე სპეციალური საგნებით. ჩემი აზრით, თითოეული სასწავლო დისციპლინა მსახიობის აღზრდის უშუალო მიზანს უნდა იხასიაღვს. ამისთვის აუცილებელია მათი კოორდინირება. არავითარი აზრი არა აქვს ისტორიის შესწავლას, თუ იგი თანამედროვეობის პრობლემათა ამონახანსი არ ეხმარება სტუდენტს. თოხი წელი, რომელსაც სტუდენტი თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში ატარებს, არ არის საკმარისი სადღესოდად გართულებული სამსახიობო ხელოვნების თუნდაც ანბანის ასათვისებლად სცენაზე ახალი ფეხადგმული მსახიობები ხვდებიან პირდაპირ პროფესიულ თეატრში სწორედ მაშინ, როდესაც მათ სჭირდებათ განსაკუთრებული ყურადღება, ისინი ჩრდილში იჩებიან. ხშირად მათ თეატრში არაფერი აქვთ გასაკეთებელი. ძნელია აღწერო რა უარყოფითად მოქმედებს ეს გარემოება მათ სამსახიობო პოტენციალზე. ცხადია, განსაკუთრებული სამსახიობო ნიჭით დაჯილდოებულნი ყველა ბარიერს გადალახავენ, მაგრამ აქ საუბარია საერთო დონეზე, რომელიც მაღალი უნდა იყოს.

მ. გეგია:

თეატრალურ ინსტიტუტში ბევრი რამ კეთდება ამ ხარვეზების აღმოსაფხვრელად განზრახული აქვთ დაარსონ სასწავლო თეატრი, ექსპერიმენტული თეატრი-სტუდია და სხვა.

ახალგაზრდების აღზრდას ნაწილობრივ ხელს უშლის ამჟამინდელი თეატრების ორგანიზაციული სისტემა. მართლაც, თეატრში მისულ ახალგაზრდას „ჩრდილში“ ყოფნა უხდება. ნუთუ არ შეიძლება გამოსავლის პოვნა?

თ. მელვინეთუხუცესი:

დაწმუნებული ვარ, რომ შეიძლება. ჯერ ერთი, არაერთი სირთულეს არ წარმოადგენს პროფესიული თეატრის დასში მეორე, ახალგაზრდული დასის ჩამოყალიბება სეზონის განმავლობაში ამ ძალებით უნდა განხორციელდეს მინიმუმ ერთი დადგმა. მათ მეთვალყურეობა უნდა გაუწიოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, სამხატვრო საბჭომ. დროთა განმავლობაში გაირკვევა ახალგაზრდა მსახიობების შესაძლებლობანი, ინდივიდუალობა, არტისტული მიდრეკილებანი. ეს დიდ სარგებლობას მოუტანს თვით თეატრს.

მ. გეგია:

ჩემი აზრით, ეს მთლიანად ვერ შეცვლის თეატრ-სტუდიის და თეატრ-ლაბორატორიის ფუნქციას.

თ. მელვინეთუხუცესი:

ცხადია, ისინი უფრო ეფექტური აღზრდის საშუალებებია. თეატრ-სტუდიაში მიმდინარეობს უკვე არსებულის ათვისება და შემდგომ მისი განვითარება. აქ სპეციალური ყურადღება ეთმობა მთლიანად თეატრალური კოლექტივის შემოქმედებითი ზრდის საკითხს. თეატრი-ლაბორატორია უფრო ვიწრო მიზანს ისახავს, თუმც კიდევ უფრო რთულს. მას სურს, ექსპერიმენტების საფუძველზე, თეატრში დამკვიდროს გარკვეული მიმართულების მხატვრული ტენდენცია. თეატრ-სტუდიას ყოველთვის შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში, ლაბორატორიად იქცეს. თეატრ-ლაბორატორიას მოქმედების სარბიელი უფრო სწორხაზოვანი აქვს მსახიობის აღზრდის თვალსაზრისით თეატრ-სტუდია უფრო მნიშვნელოვანია.

მ. გეგია:

დასაშვებია თუ არა ექსპერიმენტი თვით თეატრალური შემოქმედების არგანიზაციის სფეროში? ვგულისხმობ რეპეტიციების სისტემას, როლების განაწილებას, მსახიობის თავის თავზე მუშაობის მეთოდებს და ა. შ.

თ. მელვინეთუხუცესი:

ართუ დასაშვებია, აუცილებელიცაა ამ ზრიდ კარგი მაგალითი გვიჩვენა პანეფეისის თეატრმა. იქ ყველა მსახიობს უფლება აქვს დამოუკიდებლად მოამზადოს ესა თუ ის როლი. გამოთქვას სურვილი ამა თუ იმ როლის თამაშისა. შესაძლებლობათა მოსინჯვა საქმის ნახევარია. ასეთ თავისუფლებას კოველთვიან დადებითი შედეგი მოაქვს.

მ. გეგია:

თეატრს არა მარტო მხატვრული, არამედ საწარმოო პრობლემებიც გააჩნია. მან ყოველდღე სპექტაკლები უნდა უჩვენოს, გამოუმავს

გარკვეული რაოდენობის პრემიერა. ასეთი მუშაობით მსახიობი შეიძლება ზომავე მეტად გადაიტვიტოს.

თ. მელვინეთუხუცესი:

სხვა გამოსავალი არ არის. მან უნდა შეძლოს ყველა სირთულის დაძლევა. სწორედ ეს



ოთარ
მელვინეთუხუცესი —
სირანო
დე ბერტრაკი.

სირთულეები ვიკატლისხმე, როდესაც ვთქვი, რომ მსახიობში ყველაზე მეტად საქმისადმი თავგანწირვას ვაფასებ-მეთქი.

მ. გ ე გ ი ა :

შესაძლებელია თუ არა მსახიობმა მიაღწიოს დიდ თეატრალურ ეფექტს სცენური პარტნიორის გარეშე?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

ასეთი გამოწვლისიც არსებობს. მაგრამ ეს როდი აკნინებს პარტნიორის მნიშვნელობას. პირველი, საბარალნი არიან ის მსახიობები, რომელთაც მარტო უძღება მსყურებლის „ღამარცხება“. ეს ენერჯის გადასარჯვას იწვევს. კარგი პარტნიორი კი მსახიობისათვის თვით არის ენერჯის წყარო. მე პირადად რუსთავეის თეატრში მყავს ასეთი პარტნიორები.

მ. გ ე გ ი ა :

თეატრალური ხელოვნების რომელ ქანრს ანიჭებთ უპირატესობას?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

მნიშვნელობის მხრივ მათ შორის განსხვავებას ვერ ვხედავ. ჩემთან უფრო ახლოა ტრაგედია, განსაკუთრებით შექსპირის ტრაგედიათა „კორიოლანოსი“ და „ჰამლეტი“. ჰამლეტთან „შეხვედრახე“ ყრმობის წლებიდან ვოცნებობ, მაგრამ ჯერჯერობით ამოღ-

მ. გ ე გ ი ა :

თეატრის თეორიაში გაცხოველებული კამათი მიმდინარეობს ჩვენს ხელოვნებაში ტრაგედიის, როგორც ქანრის არსებობის შესაძლებლობაზე. ამ ქანრს, უკონფლიქტობის მანე თეორიის გავლენით, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდთან განდევნის საშიშროება დაეშუქა. ამჟამად მიმდინარეობს პიის ადორმინება. გამოსადეგია თუ არა ეს ქანრი საბჭოური ხელოვნებისათვის?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

რა თქმა უნდა. ტრაგედია, როგორც ქანრი, არასოდეს არ მოკვდება. კონფლიქტის, მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობის გარეშე კაცობრიობის არსებობა წარმოუდგენელია. სხვა საკითხია რა ფორმებს იძენს ეს ბრძოლა, სამწუხაროდ, ჩვენი სინამდვილის ამსახველ ტრაგედიებს ჯერჯერობით მნიშვნელოვანი დადებითი რეზულტატი არ მოჰყოლია. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ძიებას თავი უნდა დაეანებოთ.

მ. გ ე გ ი ა :

თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში იშვიათად იქმნება დიდი მასშტაბის, სცენურად სანტრერესო გმირები. ამის მიზეზად რას მიიჩნევთ?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

მრავალი მიზეზი არსებობს, რომელთაგან ერთის გამოყოფა მსურს. ოდესღაც პიესები მსახიობებისთვის იწერებოდა. ყველაფერი კეთდებოდა იმისათვის, რომ მსახიობს სცენურად ეფექტური, საინტერესო, რთული მასალა ჰქონოდა დასაძლევად. დრამატურგი ქმნიდა არა მარტო რეალურ, არამედ სცენურ პერსონაჟსაც. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი მხატვრული მომენტი, თეატრში ამის დაფიქსება მიუტევებელია თეატრალური ქმედება, თეატრალური სიტყვა ხომ იგივე პოეზიაა, რომელსაც სჭირდება მძლავრი ფსიქოლოგიური და პოეტური შენაკადები. ასე წერდნენ თავიანთ პიესებს შექსპირი, მოლიერი, ოსტროვსკი. შექსპირი და მოლიერი თვითონ იყვნენ მსახიობები. სრულყოფილად ფლობდნენ თავიანთ პროფესიას და ერკვეოდნენ მის ყველა სპეციფიკურ წერილმანში. ამიტომ დღესაც მათ პიესებში თანაში, მსახიობისთვის დიდი გამოცდაა. ოსტროვსკი კი უშუალოდ დაკავშირებული იყო თეატრთან. იგი მსახიობს არა მარტო უქმნიდა სცენურ მასალას, არამედ ხშირ შემთხვევაში, მათ შესაძლებლობებს შეუსაბამებდა ამა თუ იმ პერსონაჟის სცენურ ცხოვრებას. ასეთი უნდა იყოს დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთდამოკიდებულება. სამწუხაროდ, საკმარისი გაუგებარი მიზეზების გამო, ეს ტრადიცია აღარ არსებობს. ჩვენმა დრამატურგებმა ჩვენ სინამდვილეში ვერ დაინახეს დიდი მასშტაბის გმირები. ხოლო თუ დაინახეს, ვერ გადმოსცეს ისინი მაღალბარისხისაში სცენური ფორმით. ეს გვაძლავს მივმართოთ კლასიკას.

მ. გ ე გ ი ა :

რას გვეტყვით ვაძინ კოროსტაევიცს პიესა-მონოლოგის „ფიროსმანის“ შესახებ?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

ეს არის პიესა ფიროსმანის სულზე და არა მისი ბიოგრაფია. და როგორც საერთოდ იმ ადამიანის სულში, ვისაც თავი რამესთვის შეუწირავს, აქაც ასახულია უკიდურესობანი, განცდათა კონტრასტები, როგორცაა: ამაღლებული ტანჯვისაგან მიღებული ბედნიერება, მარტობის სიმშვენიერე, ფიროსმანის ბრძნული მიკროსამყარო და ამავე დროს მაკროური გულბრწყვილობა. თუმც ყოველივე, რასაც ვამბობ, სჯობს სპექტაკლში იხილოთ.

მ. გ ე გ ი ა :

გყავთ თუ არა სამსახიობო ხელოვნების სათავაზო კერპები?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

მყავს. ასპაზია პაპატანასიუ და ლორენეს ოლივე. ისინი რადიკალურად განსხვავებული მსახიობები არიან. პირველში მათგებს ემოცი-

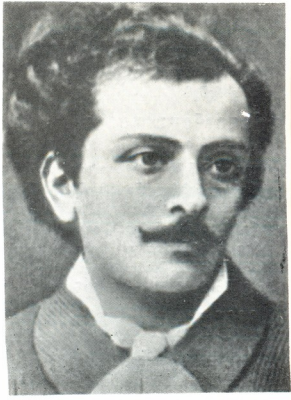
ის ძალი, მეორეში უნარი — გადოსცეს ფიქრის ნაკადი. პირველს ალტაცებამი მოვყავარ, მეორე განმაცვიფრებს ხოლმე. საბჭოთა კავშირში მათი ტრუმფალური გასტროლების მოწმე ვიყავი. მაპატონი რეფისორებმა, მაგრამ ამ მსახიობთა შემოქმედება ყველას ადვილად დაარწმუნებს, რომ თეატრის მთავარი ფენომენი, მაინც მსახიობია.

მ. გ ე გ ი ა :

სამსახიობო ხელოვნება მხოლოდ აწმყომი არსებობს. მსახიობი მოკლებულია საშუალებას იხილოს თავისი დიდებული წინამორბედების ხელოვნება. იგი იძულებულია წარმოსახვიოდ განსტყვიტოს რანი იყვნენ ისინი წარსულში. რა თქმა უნდა, ძირითადი თეატრალური მიღწევანი თაობიდან თაობას გადაეცემა, მაგრამ იკარგება განუმეორებელი ინდივიდუალობა, მსახიობის ხელწერა, სტილი. ამჟამად ტექნიკური საშუალებებით ცდილობენ გაახანგრძლივონ მსახიობის ხელოვნება. ადბუქდონ იგი კინოფირზე, სპექტაკლის მსვლელობის დროს იწერენ მის ხმას მაგნიტოფირზე. მაგრამ ეს ცდები ჯერჯერობით მიზანს სრულყოფილად ვერ აღწევენ არის თუ არა ეს გარემოება აუნაზღაურებელი დანაკლისი მომავალი თაობებისათვის?

ო. მ ე ღ ვ ი ნ ე თ უ ხ უ ც ე ს ი :

არა. თეატრს თავისი არსებობის ლოგიკა გააჩნია. მსახიობის ხელოვნება ეოწყყეტლად დაკავშირებულია თანადროულობასთან. ადვილად შესაძლებელია, რომ წარსულში დიდებული მსახიობებს, დღეს აღარ ევღერათ სცენაზე სწორედ ამამა თეატრის საიდუმლოებია. ეს როდი აკინებებს მათ დამსახურებას თეატრის წინაშე. მათ თეატრის განვითარებაში განუსაზღვრელი წვლილი შეიტანეს. ყველა ეპოქის, ყველა დროის დიდი მსახიობი ზადაცას თავისას სძენდა, უმატებდა თეატრალურ ხელოვნებას. თეატრი ზომ ადამიანის ანონონისკენ მიისწრაფის. იპოვო ახალი საშუალებები ამ მიზნის მისაღწევად, აი მსახიობის მთავარი დანიშნულება. და თუ იგი ამ მიზანს ნაწილობრივ მინც განახორციელებს, თავი ვალმოხდობლად უნდა ჩათვალოს. ტრადიცია, ნოვატია, მხოლოდ ერთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს — ამოიწხო შენი თანამედროვე ადამიანის ბუნება, დაახხო მას საკუთარი თავი და გაიყვანო იმ გზაზე, სადაც ადამიანები უკეთესები ხდებიან.



პეტროს ადამიანი.

1879 წელს, ზაფხულში პეტრ.ას ადამიანი, სხვა სომეხ მსახიობებთან ერთად კონსტანტინეპოლიდან თბილისში ჩამოღის. ისინი პირველ წარმოდგენას მართავენ ამავე წლის 3 სექტემბერს წარმოადგინეს „უმწიკლო სიყვარული“. თბილისელი მაყურებლები გულთბილად ხვდებიან ახლად ჩამოსულ მსახიობებს და განსაკუთრებით პეტროს ადამიანს.

პეტროს ადამიანმა ისეთ დიდ წარმატებას მიაღწია, რომ მცირე დროის განმავლობაში თბილისის ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო. ყველა ცდილობდა რაც შეიძლება მაღლენახა მისი თამაში.

1879 წლის 29 დეკემბერს სიმშური თეატრი მართავს პ. ადამიანის საბუნფისო წარმოდგენას წარმოდგენილი იყო დრამა „ბრძანა“. საზოგადოებამ პეტროს ადამიანს ყვეოლები გვირგვინები მიუძღვნა. ერთ-ერთი მათგანი მმართვა ქართველ თეატრალთა ჯგუფმა — სცენაზე ლადო მესხიშვილი ავიდა და გულწრფელი აღფრთოვანება გამოთქვა.

პეტროს ადამიანი მაშინ 30 წლისა იყო და სცენური მოღვაწეობის 14 წლის განცდილება ჰქონდა. იგი თავის ნიჭს ძირითადად ისტორიულ ტრაგედიასა და მელოდრამაში ავლენდა. პ.

ქართული მოწინავე

საზოგადოების უმჯობესებანი

პეტროს ადამიანსკი

არამ სააკიანი

ადამიანის დიდი წარმატება თბილისში იმანაც განაპირობა, რომ აქ თვალსაჩინო ადგილს იკავებდა ცხოვრებისეული მაღალმატარული დრამატურგია და მსახიობს სახეების გამოძერწვის უფრო მეტი შესაძლებლობა ჰქონდა. წარმატების მეორე მთავარი მიზეზი იყო ის, რომ თბილისში მოწინავე საზოგადოებას შეეძლო ღირსეულად, ობიექტურად შეფასებინა მსახიობის თამაში. მსახიობს საშუალება ეძლეოდა დაეძლია ნაკლოვანებანი. შემფასებლებმა უმაღლესი შენიშვნა, რომ პეტროს ადამიანის ნიჭი მელოდრამის ფარგლებს სცილდებოდა და ურჩევს კლასიკური რეპერტუარისათვის მიემართა, კერძოდ, შექსპირის პერსონაჟებზე ეფიქრა ეს ყველაფერი თვით პ. ადამიანსკიც იგრძნო, და, თბილისში ჩამოსვლისთანავე, დაიწყო შექსპირის ნაწარმოებების გაცნობა, სახეების შესწავლა, განსაკუთრებით დაინტერესდა კამლეტის როლით. 1880 წლის 20 ნოემბერს ადამიანი კამლეტს ანსახიერებს. ლ. საველიანს ეს დღე სამართლიანად მიაჩნია პ. ადამიანის ცხოვრების გადამწყვეტ დღედ, რადგან უნდა გარკვეულიყო მსახიობის მომავალი, იქნებოდა იგი ტრაგიკოსი თუ არა.

პ. ადამიანი 1879-82 წლებში თბილისის სომხურ სცენაზე მუშაობდა, ხოლო 1883 წლიდან

1888 წლამდე რუსეთში მოგზაურობდა. ამ დროის განმავლობაში თამაშობდა რუსტოვის, მოსკოვის, პეტერბურგის, ყაზანის, ხარკოვის, კიევის, ოდესის სცენებზე, სადაც „დიდად მოსწონდათ იმისი შწიანი, ლაზათიანი, კარგის ხმითა და დიდის გრძნობა-გონებით შემკული თამაშობა. არტისტი სელობით, არტისტი ბუნებით, გულით და სულით, პ. ადამიანი ამასთანავე დიდი მოყვარული იყო ყოველისავე სარტისტო მოღვაწეობისა, რომელსაც კი სავნად აქვს სილამაზე და სიტურფე ფორმისა, სიფაქიზე და სინარნარე გრძნობისა, სიწმინდე აზრისა.“

პ. ადამიანს სახელი და გამოცდილება შემატაკს სხვადასხვა ქალაქში მოგზაურობამ. „ბატონი ადამიანი ჩვენ გვიანსავს სამი წლის წინათ, ვნახეთ დღესაც—მაგრამ სად მაშინდელი და სად ესლანდელი ადამიანი?“ — იტყობინებოდნენ ქართული თეატრალ-გაზეთები მას შემდეგ, რაც პეტროს ადამიანი მოგზაურობიდან დაბრუნდა და სავსატროლოდ თბილისში ჩამოვიდა.

თბილისში ჩამოსული პეტროს ადამიანი დიდის სიყვარულით მიუღიათ.

პ. ადამიანი უმეტესად შექსპირის პიესებში თამაშობდა და არც არავის დააწიყვებია, თუ

ოღესმე უნახავს მის მიერ დიდის ხელოვნებით შესრულებული ოტელო, ლირი, ჰამლეტი.

1886 წელს თბილისში ჩამოსული ადამიანი პირველ წარმოდგენად მართავს „ედმონდ კინს“, სადაც კინის როლს თვითონ ასრულებს. აი რა შეფასება მისცა ადამიანის მიერ შესრულებულ კინს ქართველმა საზოგადოებამ: „კინის როლში არტისტმა დაგვანახა თავისი მომხიბლავი ხმის სიუხვე, ნამდვილი არტისტული გაწვრთნა და მშვენიერი თავის დაქურთ სცენაზე“.

კინის როლი სწორედ ბატონ ადამიანისათვის ზედ გამოჭრილია და რაც გინდ გადაჭარბებული ესთეტიკი იყოს, იმასაც დაგამყაფილებს“.³

პეტროს ადამიანმა თბილისში ყოფნისას რამდენიმეჯერ უჩვენა „ედმონდ კინი“. ამასთან დაკავშირებით ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნდა არა ერთი ბრწყინვალე შეფასება.

ჯოშა ამაზე ფაქტები ავალაბარკოთ, თუმცა ანდაზად არის ნათქვამი „როგორც ქუხს, ისე არა ვაიმისო“, მაგრამ ადამიანმა დაამტკიცა, რომ ქუხილს თავისივე შესაფერი აედარი მოსდევს, ისეთი ხელოვნება და ნიჭი გამოიჩინა ამ საღამოს, რომ არც ვნოს, რუსეთს გამოიჩინოს არტისტს თავს არ მოუხრის და უშუქველია უპირველესობის დაფინს გვირგვინს ბ. ადამიანი დაი-მსახურებს. რომელ თვატარულ ხელოვნების კონს აიღებთ, რომ იმან არ დაიკავა.—ნახი გელოდიური ხმა, კანთიერი დიქცია, გრაციოზულა ექსტიკულაცია და ყოველივე ამას რომ იმის მშვენიერი გარეგანი შესწავლია დაუმატოთ, ერთი სიტყვით, ყოველივე ესენი მშვენიერს და ნეტარ პარმონიას წარმოადგენდა, რომლის ცქერით და სმენით პუბლიკა ცქერის წყურვილს ვერ მალავდა.

ბ. ადამიანის თამაშობის დროს მაცქერალს სრულიად ავიწყდება თავის თავი და იმ პირის მდგომარეობით იტყვლება, რომელსაც ის თამაშობს და სული ჩვეულებისამებრ მდგომარეობაზედ უფრო მალდებდა რადაც ზევიურს პარმონიის მდელვარებაში დაცურვას, რომლის გრმონაბა თავის დღეში არ მოეწყინება“.⁴

ბ. ადამიანის შემდეგი წარმოდგენა იყო დრამა ჯიკომეტისა „დამნაშავეს ოჯახი“. იგი ასრულებდა კორაღის როლს. აი რას ამბობს ამაზე გამოჩენილი ქართველი მოღვაწე ვალერიან გუნია: ვე როლი ერთი საუკეთესო როლთაგანია ბ. ადამიანის რეპერტუარში. აქ პატრიცეუმმა არტისტმა მთლად გამოიჩინა თავისი ძალღონე და სასაიარად ააქვლრა მაყურებელთა გოლის სიმები ეს საუცხოო თამაშობა ბ. ადამიანმა დაავიერგინა საოცარი სიკვდილის გამოხატვით, როდესაც კორაღის საწამლაგი მორია და ტანმა კლაკნა და გრუხა დაიწყო, მივიღი თვატარი, როგორც ერთი კაცი, ფეხზედ წამოდგა და დაამტერდა არტისტს: რამდენსამე წუთს ხალხმა თითქო სული შეიგუბა... არტისტი მრავალჯერ გა-

მოიწვიეს“.⁵ კვითხულობით ამ სიტყვებს და გვინდა წარმოვიდგინოთ, თუ როგორი იყო ეს ძლიერი შთაბეჭდილება, რომელმაც სული შეუგუბა მაყურებელს.

ყველამ გამოჩენილი მსახიობი ინტარტებს ისეთ შეფასებას, როგორიც წილად სვდა ბატონ ადამიანს ჰამლეტის როლის შესრულების გამო.

მის შესახებ ვალერიან გუნია წერდა: „ბ. ადამიანის ჰამლეტი დიდად ახლოა შექსპირის ჰამლეტთან და საკვირველიც არ არის. ბ. ადამიანის მტკად მოძრავე სახე, ტკბილი და სასიამოვნო ხმა, ნამდვილი დიდგამური თვალტანადობა და მერე მისი სცენის კონდა ირტა და ჭკუსთან შეზავებული, საოცრად უხდებდა ჰამლეტის როლს სამაგალითოდ ასრულებს პატრიცეუმული არტისტი პირველს მოქმედებას, მტკადრე, როცა მამის არჩილი დაფიცებას ავალებს ქვეყნელიდან. მაყურებელი აშკარად ჰხდებდა, რა მწვავე დარდი და ფიქრები ნატურნატურ პატირის ჰამლეტის გულს. ბ. ადამიანი ჩვენ ვნახეთ ამ სამის წლის წინათ ამავე როლში, მაგრამ ესთანდელი ჰამლეტი ერთი-ათად აღმატებულია მამოხედულზე. ზოგიერთი სცენები ისეთი დაქაოთებით და შერჩევით შესარულა, რომ აქამომდე ბნელი, გაუგებარი ადგილები დღესათი გაკვირნათა. მაგ მონოლოგი: ყოფნა, თუ არ ყოფნა? სცენა ოფელიასთან, სცენა დედასთან ხომ უკეთესი იყო მთელს მისს თამაშობაში, მტკადრე როცა ჰამლეტი მისდევს დედას გასაცილებლად კარგებზედ გააჩერებს. შეხედავს თავლებში და მწარედ გულამომჯდარი ნაღვლიანის ქითინით ათრთოლებს მთელს თვატარს. ის სცენა, როდესაც ჰამლეტი წარმოუდგენს მართვის მეფის წინაშე და ნელ-ნელა მიიკლავს თავის „მამი-ნაცვალ ბიძასთან“, საშინელია. მაყურებელი მოუთმენლობით ჰორთის; ჰამლეტის მრისხანე თვალები კარგს აბას მოასწავებენ, იმისი აკანკალებული ხმა ქუხილს გვიქადას და, მართლაც წამოხტება თუ არა მეფე თავის ადგილიდან და გაევა, ჰამლეტი-ადამიანი დატვირთ ვეფხვივით წამოვარდებმა ზეხედ. თქვენ ვიღით ჩვეულებრივს სიცილს, ჯოჯოხეთურს ხარხარს, როგორც ბევრჯერ გვინახავს, მაგრამ არა, ჰამლეტი-ადამიანი მწარედ სტირის. ვე სცენა ნაოლად გვისხატავს, რომ ბ. ადამიანს ჰამლეტი გაუკვია, გაუკვია მისი უმთავრესი ხასიათი—გულწივილობა, მგრმონიარება და, თუ გნებავთ, სისუხტკე, სწორედ ისე. როგორც თვითონ ჰამლეტი ეუნებება მესამე მქმედებაში მამის არჩილს: რე მიყურებ ასე, თორემ სისხლის მაგიერ ცრემლებს დაველიო! დიად, ჰამლეტი-ადამიანი ერთი უკეთესი ჰამლეტთაგანია“.⁶

ადამიანის ჰამლეტით აღტაცებულან არა მარტო ქართველი მაყურებლები, არამედ რუსებიც, —როდესაც პეტროსს პეტერბურგში გაუმართავს წარმოდგენები. აი როგორი მოგონება იყო გამო-



ქვეყნული ამ წარმოდგენის შესახებ 1891 წლის ივრიაში. „1884 წელს ადამიანს პეტერბურგში გაუმართავს წარმოდგენა. მუსურლეგია კამლეტის როლი წარმოდგენის შემდეგ განსვენებული საბოლოო ადამიანთან სცენაზე ასულა, გადახვევია და უტყვას: „წმინდის გულით გეგუნებით, რომ საღვინში არ დამატკობი ისე თვისი თამაშით, როგორც თქვენ დამატკებეთო“.¹

ვინც იცის, ვინ იყო სალვინი, არ გაუჭირდება იმის გაგება, თუ ვისზე მალა (აქნებენ და რა შეფასებას აძლევენ შესანიშნავ მსახიობს აქტროს ადამიანს.

ქართულ თეატრალურ საზოგადოებრიობას დიდხანს არ დაეწევიდა ის სიაზოვნება, რაც მას პ. ადამიანის მიერ შესრულებულმა როლებმა მიანიჭეს. აი კიდევ ამის დამადასტურებელი ერთი მაგალითი: „იშვიათად პნახავს კაცი ისეთს მოხდენილს, შეზავებულს დიდის ნიჭითა და ნაწურითობით აღსავსე თამაშობას, როგორცა კქონდა ადამიანს ვისაც ერთხელ მაინც მოუკრავს თვალი ადამიანის „კამლეტისათვის“, „კინისა“, ან „რუდოლფისათვის“, ყოვლად შეუძლებელია დაივიწყოს ის დიდი ხელოვანი, ის დიდი ოსტატი, რომელიც ასეთის საოცარის ნიჭით ახერხებდა სხვა ადამიანად გადაქცევას, იმ სხვის გულისპასუხის თქვენ თვალ-წინ გადაშლას“.²

როგორც აღენიშნეთ, ქართველმა საზოგადოებრიობამ ბრწყინვალე შეფასება მისცა პ. ადამიანის კამლეტს, კინს, რუდოლფს, ხოლო მხედველობიდან არ გამოპარვია და არც უყურადღებოდ დატოვებია მის მიერვე შესრულებული ის როლები, რომლებიც ვერ აკმაყოფილებდნენ ქართველი მაყურებლის მოთხოვნილებას. მას საკმაოდ კარგად ვერ შეუსრულებია ბოჩაროვის როლი დრამაში „მხვერპლისათვის მსხვერპლი“, ურიელ აკოსტას როლი ამავე სახელწოდების დრამაში. „ბ-ნი ადამიანი თამაშობდა თავის რჯულს და უნდა გამოეტყდეთ, რომ საზოგადოდ სუსტი ურიელ აკოსტა იყო, თუმცა ალაგ-ალაგ შეუდარებლად და გასათვრად მხატვრად წვირილმან სულიერ მიძრაობას“.³

ადამიანს მისმა საუცხოო თამაშმა ასობით მეგობარი და თაყვანისმცემელი მოუპოვა. მას შემდეგ, რაც პ. ადამიანი ავად გახდა, მის დასახმარებლად ეწყობოდა წარმოდგენები: პეტერბურგში, ბაქოში. არც ქართველი საზოგადოება ჩამორჩენია ამ კეთილ წამოწყებას. 1891 წელს თბილისში მათაც გამართეს წარმოდგენა პ. ადამიანის სასარგებლოდ.

1891 წ. სტამბოლში, მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ გარდაიცვალა პეტროს ადამიანი. დამწუხრდა ყველა, ვისაც ერთხელ მაინც ენახა იგი სცენაზე.

ქართველმა ხალხმა ბრწყინვალე მსახიობს ვანქის საკრემლო ტაძარში გადაუხადა პანაშეი-დი.

პ. ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ აქტიური „ივერია“ შემდეგი სიტყვებით იხსენებს მას: „ამისთანა კაცის დაკარგვა დიდი დანაკლისია არა მარტო სომეხთათვის, არამედ ყველასათვის. საუკუნო და სამაგალითოდ დარჩა სხენება ამისთანა მოღვაწის, — ამისთანა კაცად-კაცისა, ამისთანა ყველასათვის ჭეშმარიტის ადამიანისა“.⁴

1916 წელს პ. ადამიანის გარდაცვალებიდან 25 წლის შემდეგ, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ ათავსებს მოკლე ნარკვევს, სადაც მსახიობის მელპოენის სწორუბოვარ ქურუმად აცხადებს.

„სომეხთა სცენისათვის, განსაკუთრებით კლასიკურ რეპერტუარში, ეს ერთი ადამიანი იყო, ყოველ მხრივ სრული არტისტი. მისი ადგილი ვერ კიდევ ცარიელია სომხურ სცენაზე“⁵ — წერდა იხსენებ არმათილი.

ჭეშმარიტი ხელოვნება არასოდეს კვდება. მასთან ერთად სამარადისო სიცოცხლით ცოცხლობს მისი მსახურიც.

შ ე ნ ი შ ე ნ ე ბ ი :

- 1 „ივერია“, 1891 წ. № 118, 6 ივნ., გვ. 2.
- 2 იქვე, № 30, გვ. 2.
- 3 იქვე, № 32, გვ. 2-3.
- 4 იქვე, № 6, გვ. 55.
- 5 იქვე, № 32.
- 6 იქვე, № 47.
- 7 „ივერია“, 1891 წ. № 75.
- 8 იქვე, № 118, გვ. 2.
- 9 „თეატრი“, 1886 წ. № 45, გვ. 539.
- 10 „ივერია“, 1891 წ. № 118, გვ. 2.
- 11 „თეატრი და ცხოვრება“, 1916 წ. № 43.

გულდა კალაძე

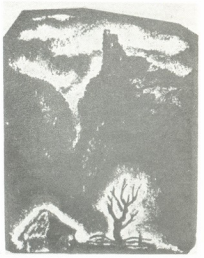


ამ სახელოსნოში მხატვრული წესრიგი და სიხალავით სუფევს: ირგვლივ სულ რამდენიმე მცირე ზომის ქანდაკება-უსკიზია, წიგნის კარადა, კედლებზე, აქა-იქ, გრაფიკული ნამუშევრები... სახელოსნოს შუაგულში კი ახალგაზრდა ქალის დიდი თეთრი ქანდაკი დგას, დაუსრულებელი: იდაყვებს ქვემოთ, ხელების მაგიერ, მავთულის კარკასის ბოლოები გამოჩრილია...

ახლა ეს ფიგურა როგორღაც სიმბოლურად აღიქმება: შუაგულად შეწყვეტილი სიცოცხლე, შემოქმედი წაყვლილი ხელებით...

გულდა კალაძის სახელოსნო, ერთი თვალის მოვლებით, სულ მცირედენს თუ ამხერვებს იქიდან, რაც ამ კედლებში მოუტანა მათ ავტორს. მაგრამ ისიც კი, რაც ფართოდაა ცნობილი, თურმე საკმაო როდია მხატვრის შემოქმედებითი სახის სრულყოფილად წარმოსადგენად. საამისოდ როდი კმარა შორეულ მარუხზე გმირ შემოართა სადიდებლად გამოკვეთილი მონუმენტური ჰორელიეფი, საქართველოს კომკავშირის პრემია რომ მოუტანა ავტორს, ან დედაქალაქის შუაგულში ულამაზეს „ივერიაზე“ გაწოლილი ფრისი; მიკვინთის სანაპიროზე ფიჭვნარის რიტმს აყოლილი „სამია“ თუ პლასტიკურად ნატიფი ალეგორია „შემოდგომა“... საამისოდ არ ყოფილა საკმარისი არც წიგნის დასურათებანი, მხატვრის ფანტაზიის გაქანებაზე, უფაქიზეს გემოვნებასა და შესრულების ასევე უფაქიზეს ოსტატობაზე რომ მეტკველებს; არც ჩვენი ქალაქებს, კურორტებისა და გზების დამამშვენებელი კერამიკული პანოები.

გულდა კალაძის სახელოსნოს, — ყუთებსა და საქალაქდევებს ჯერ არ გასცილებია მისი სხვა სახის ნამუშევრები. ამ მრავალმხრივ მხატვარს ჯერ არავინ იცნობს როგორც ფერწერს. ქალაქდზე ფერადი პასტელით შესრულებული პეიზაჟუ-



პეიზაჟი.

ლეილა თაბუკაშვილი

რი სურათები, მოგზაურობის შთაბეჭდილებები სრულიად ახალი კუთხიდან გვაცნობენ გულდას, კიდევ უფრო თვალნათლივს ხდებიან მისი შემოქმედებითი სამყაროს ფართო სივრცეებს.

მონუმენტური სუნთქვის ქმნილებაა ავტორის ტემპერამენტი ამ ფერწერულ სურათებში ადვილს უთმობს სათუთ და ღრმა ლირიკოს-პოეტს, რომელიც გასაოცრად გრძნობს ფერთა პარმონიას და ურთიერთსმხვერვის მშვენიერებას. თუმცა გულდას ამ სახის ნამუშევართა უმრავლესობა გრაფიკული მასალებითაა შესრულებული (პასტელი, გუაში, ტუში), მაგრამ მათში სპეციფიკურად გრაფიკული არაფერია. ფერმწერლის თვალი და ხედავა, სინამდვილის სურათების ცხოველხატული აღქმა და შთაგონებული, მღვლავარე ფიქსირება გამოარჩევს ამ ქმნილებებს, რომელთა შორის სულ პატარა, მინიატურულ ფურცლებსაც შეხვდებით. მაგრამ ამ მინიატურებში თვით კადრის მცირე ზომებს რიდი გრძნობთ. ისინი იკითხება როგორც სინამდვილის მომხიბვლელი, შთაბეჭდავი პოეტური სურათები, და, რაც მთავარია, მათში იმდენია თვით მხატვრისეული, უჩვეულოდ დანახული და მოწოდებული, რომ არ შეიძლება არ შეიგრძნოთ ავტორის აღზაფრუნება, მისი უნარი—ხსუსებუდა და ძალდატანებულად გააღატანოს ფერადოვან ლაქებში თავიერი შთაბეჭდილებები. ასე დაგროვდა გულდაკალიძის „არქივიში“ მრავალრიცხოვანი პეიზაჟური თუ ქალაქური ხედიები, შექმნილი ძირითადად საფრანგეთში, იტალიაში, საბერძნეთში მოგზაურობის შედეგად. ეს არც გასაკვირია: დიდებულმა შთაბეჭდილებებმა მოქანდაკე-გრაფიკოსში ფერმწერიც წარმოაჩინა და როგორც ფერმწერსაც, გულდა კალაძეს მთავარი სათქმელი ალბათ მაინც წინ ჰქონდა..

მემკვიდრეობითობას, ჩანს, აქვს თავისი ძალა. შემოქმედი მშობლების შვილს დედისაგანაც და მამისაგანაც გამოჰყვა გრძნობა პლასტიკისა და პოეზიისა. ამ გრძნობის განვითარებას უთუოდ ხელი შეუწყო გარემომ, აღზრდამ მხატვრობისა და პოეზიის ატმოსფეროში. იქნებ ამიტომაც, პატარა გულდამ თავდაპირველად პოეზიით დაიწყო, ლექსებს წერდა და თვითონვე ანახლებდა გამოსაცემად „საკუთარ გამომცემლობაში“. ცოტა უფრო გვიან კი გულდასეული შარყები და კარიკატურები სკოლაში ხელიდან ხელში გადადიოდა. მაგრამ მხატვრად, მოქანდაკედ გახდომა არ უფიქრია. სურთომოდღერება იტაცებდა და სურდა არქიტექტორის პროფესიას დაეუფლებოდა. მოხდა კი ისე, რომ საბოლოოდ ისეე დღეს—თამარ აბაკელიას გზა აირჩია და ისიც, როგორც დედამისი, ნიკოლოზ კანდელაკის სახელისონში სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, რომელიც 1957 წელს დაამთავრა.

სტუდენტობის წლებშივე გამოჩნდა სამხატვრო გამოფენაზე. სადღეობლო ნამუშევარი — ალგორითულად ჩაფიქრებული შიშველი ახალგაზრდა ქალის ფიგურა, ყურძნის მტკენით ხელში, თითქმის მისი შემოქმედების ერთგვარ კრედიოდ იქცა შემდგომი მუშაობის გზაზე: გულდა კალაძე გატაცებით აგრძელებდა ძიებებს ადამიანის შიშველი სხეულის სილამაზის პლასტიკურად სრულქმნილი ვადმოცემისათვის და შექმნა კიდევ მხატვრულად ძლიერი, აზრიანი, ემოციური ფიგურები „შემოდგომა“, „კანთიადი“, „სამაია“ და ბევრი სხვა, რომლებშიც გამოავლინა საკუთარი აზროვნება, კომპოზიციის, ნახატის, სილუეტისა და საესე, მკერვიე ფორმის გრძნობა. მაგარ მასალაში შიშველი სხეულის პლასტიკური მშვენიერების ხორცშესხმით შედგა ფეხი მან დიდ შემოქმედებით გზაზე როგორც მოქან-



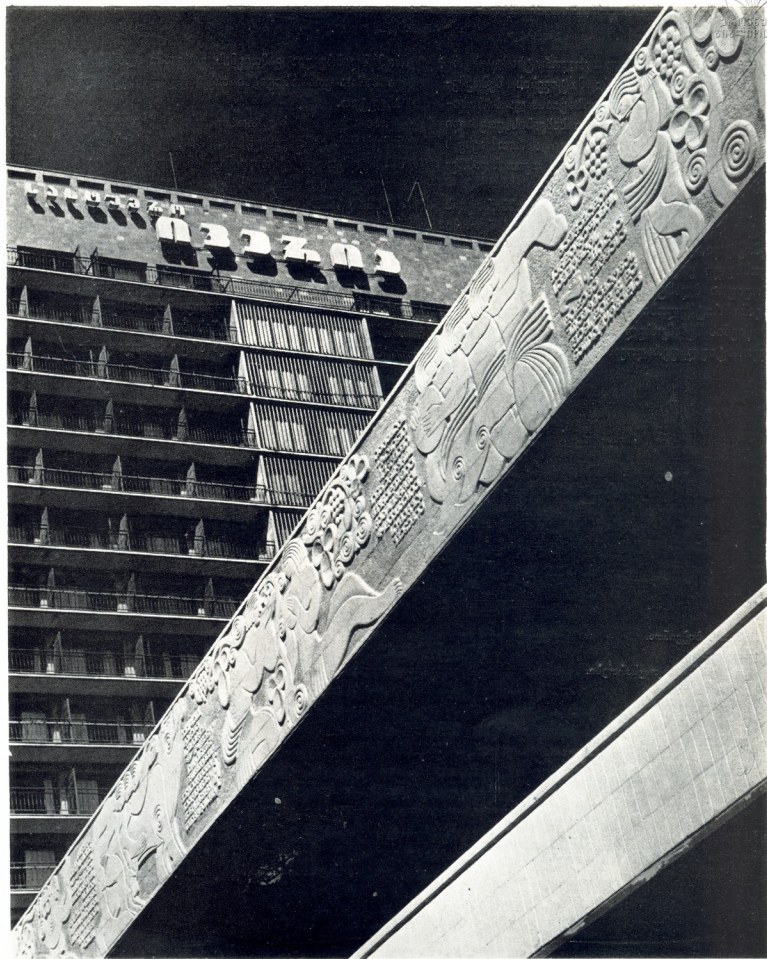
განთიადი.
შემოდგომა.
ბარელიეფი „სასტუმრო
„ივერიის“ შენობაზე.“

დაკემ და ამგვარივე. მაგრამ ახალ მხატვრულ ამოცანაზე მუშაობა იქცა მის ბოლოთქმად...

თუ ქართულ საქანდაკო პლასტიკაში გულდაკალაძემ თავისი მკაფიო სიტყვა თქვა და კვალიც დაამჩნია ყროვნულ სახვით კულტურას, ვფიქრობთ, არანაკლები ღირებულებისაა მხატვრის შემოქმედება გრაფიკის სფეროში. ბოლო წლების მანძილზე მრავალი წიგნი და ლექსთა კრებული გამოვიდა მისი გაფორმებით და ყოველი გამოცემა უკვე ჩამოყალიბებული, მომწიფებული ოსტატის ხელოვნებას ცხადყოფს. ისევე როგორც საქანდაკო პლასტიკაში, ამ სფეროშიც გულდას თავისი სახე აქვს, ნათელი მხატვრული ენა ლიტერატურული ორიგინალის დრმა აღქმამეგრძნება განსაზღვრავს სახვითი გადაწყვეტის შერჩევას, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სიზნობითა და ნაწარმოების სულისკვეთების გადმოცემა გრაფიკული-პლასტიკური თუ ფერადოვა-

ნი ინტერპრეტაციით გვიზიდავს. აქ არ შეიძლება არ მოვიგონოთ საბავშვო გამოცემები „თეთრი მტრედის საიდუმლო“, „საბრალო დედბარისას“, შალვა აფხაიდის, რევაზ მარგიანის, კარლო კალაძის, ჯანსულ ჩარკვიანის, ლევან გოთუას, სერგო კლდიაშვილის და სხვათა ნაწარმოებების მხატვრული გაფორმება-დასურათება. გულდაკალაძე სრულყოფილად ფლობს შრიფტის, ორნამენტის ხელოვნებას, ბრწყინვალედ ხატავს, იშვიათი კომპოზიციური ალღოთი უხამებს ერთმანეთს სხვადასხვა გრაფიკულ მოტივებს, გამოსახულებებს. სილალე და ამავე დროს სიზუსტე შესრულებაში, მხატვრული მიგნებების სიუხვე და მახვილგონიერება თვალსაჩინო ღირსებებს ანიჭებს მის ნამუშევრებს წიგნის გრაფიკაში.

მაგრამ მხატვარმა ამ მხრივ განსაკუთრებულ სიმალღეს მიაღწია ქართული ხალხური ზღაპრების—„ასი ზღაპრის“ გაფორმებაში, რომელიც



1972 წელს რუსულ ენაზე გამოსცა „მერანმა“-
ეს არის ნამდვილი აკადემიური გამოცემა თავი-
სი გააზრებით, გაფორმების მხატვრული დონითა

და მაღალი კულტურით. ზღაპრების თავსართებ-
სა და ბოლოსართებს შორას ძნელია გამოარჩიო
რომელი უფრო შთამბეჭდავი და გამომსახველია-

კომპოზიციებს ეროვნულ კოლორატსა და სურ-
ნელეობას ანიჭებს ხალხური მოტივების შემოქმე-
დებით გამოყენება. სტილიზაციასა და პირობი-
თობასთან ერთად მხატვრული სახეების ცოცხალი
გამომსახველობა ცხოვრებისეული აზრით ავსებს
ნახატებს და ნათლად მიანიშნებს თვით ზღაპრე-
ბის შინაარსსა და დუდაზრზე.

გულდა კალძე — ნახატის, კომპოზიციის
ოსტატი, ეროვნულ-ხალხურ ფესვებზე მდგარი
შემოქმედი, მხატვარი—პოეტი, რომლის მიერ
შუთხული ყოველი გრაფიკული ფორმა აღსავსეა
ემოციური პლასტიკურობით და მოხდენილი ში-
ნაგანი რიტმულობით—ასეთად წარმოგვიდგენს
ამ წიგნის შემამკობელ ავტორს „ასი ზღაპარი“-
დეკორატიულ-ფერადოვანი გააზრებით მართლაც

რომ ზღაპრულია გამოცემის გარეგანი, ლაქებისა
და ხაზთა კომპოზიციაში ორგანულად ჩაწერილია
შრიფტით.

„ას ზღაპარს“ საერთო მოწონება ხვდა. ლე-
ნინგრადის გამოცემლობა „პროგრესი“ ამჟამად
მას ხელმეორედ გამოსაცემად ამზადებს.

გულდა არა მარტო სახვით-პლასტიკურ ფო-
რმებში გრძნობდა მუსიკალობას, იგი საერთოდაც
ძალზე მუსიკალური იყო. ესმოდა და უყვარდა
მუსიკა, ჭეშმარიტი შთაგონებით უკრავდა ფორ-
ტეპიანოზე.

ხელოვნებაში მას არ ჩვეოდა გულგრილობა,
ხელოსნური სიმშვიდე. თითოეული მისი ნახელავი
გატაცების, დაულალავი ძიების ნაკოფია.

გულგრილობა არ ჩვეოდა არც საზოგადოებ-

„სამაია“, ბიჭვინთა.

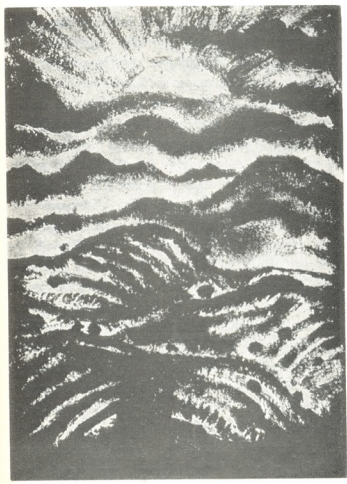
განთიადი.

„ასი ზღაპრის“ თავსართები.



რიც საქმიანობაში მისთვის სულერთი არასოდეს იყო ის, რაც საერთო-საზოგადო საქმეს ეხებოდა. ამიტომაც წთელი მონღოლებით იღვწოდა ქუთაისში სამხატვრო გალერეის შექმნისათვის და ბევრიც გააკეთა მისთვის ექსპონატების შესაგროვებლად.

...ხელმედაწყვეტილი დგას სახელსნოში ქალის თეთრი ქანდაკი მაგრამ ლამაზი, სისხლსავე სიცოცხლით ცოცხლობენ და კვლავაც იცოცხლებენ შორეულ მარუხზე შემართული, დადებული ანსამბლის დამაგვირგვინებელი, ქვაში სულწაღმული გმირი მთომორები, ლურჯი ზღვის ნაპირზე მწკრივად მიმავალი „სამაია“, წიგნთა ფურცლებზე ხაზებსა და ფერებში ამტყველებული პოეტური სახეები...



„ქართული საბჭოთა

დრამატული თეატრის ისტორია“

შ. შაპავარიანი — „ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“. გამომცემლობა „ბანათემა“, თბილისი, 1978 წ., რედაქტორი მ. ზღვირაძე.

ბასულ წელს გამოცემლობა „ბანათემა“ ქართველ მკითხველს მიაწოდა შ. შაპავარიანის საკმაოდ ვრცელი გამოკვლევა „ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“. წიგნი შედგება ხუთი თავისაგან, შეიცავს 454 გვერდს და როგორც ამას ავტორი გვაუწყებს, განკუთვნილია სახელმძღვანელოდ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისათვის. შ. შაპავარიანი ვხვდებით ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიას 1921 წლიდან 1941 წლის ჩათვლით. როგორც ვხვდებით, იგი ქართული კულტურისა და ქართული დრამატურგიის განვითარების საკმაოდ ვრცელ პერიოდს ეხება, რაც, ცხადია, მკვლევარისაგან ამ ვრცელი პერიოდის ეტაპებზე დაყოფას და თითოეული პერიოდის ქრონოლოგიური პრინციპით დალაგებას მოითხოვდა. შ. შაპავარიანი ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის განვითარების ისტორია საბჭოთა საქართველოს ისტორიული განვითარების ეტაპებს დაუკავშირა, ხუთ პერიოდად დაჰყო და ყოველ პერიოდში საზი გაუსვა იმ ძირითად მოვლენებს ქართული თეატრის აღმავლობის გზაზე, რომელთაც ქართული დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდათ.

შ. შაპავარიანი თავის შრომას საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დაყრდნობისა და

ქართული თეატრის აღდგენის პერიოდით იწყებს, გვიამბობს როგორ შეიქმნა საქართველოს განათლების კომისარიატთან მთავარი სახელოვნო კომიტეტი, როგორ ჩამოყალიბდა რუსეთის სახელობის დრამის თეატრი, ვინ იყო თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, რა პიესები იდგმებოდა, ვისი რეჟისორობით იდგმებოდა და რა უჭირდა, რა ულხინდა და რა შესაძლებლობანი გააჩნდა ახალ ჩამოყალიბებულ ქართულ თეატრს. ყველაფერი ეს ხდებოდა საკმაოდ რთულ პოლიტიკურ ვითარებაში, იმ დროს, როცა ხელოვნებისაგან მოდერნიზმს და რადიკალურ სიახლეებს მოითხოვდნენ. ქართული საბჭოთა დრამატურგიის ბედის განმსაზღვრელად და უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენად ამ პერიოდისათვის შ. შაპავარიანს მიაჩნია გენიალური ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის თბილისში ჩამოსვლა და მისი დანიშნა რუსეთის სახელობის თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად. სანამ ავტორი თეატრის ცხოვრებას შეეხებოდეს, გვისახიათებს კ. მარჯანიშვილს როგორც პირვინებას, გვაცნობს მის იდეოლოგიურ მრწამსს, რუსეთში და უკრაინაში მის მიერ დადგმული პიესების წარმატებას, მისი მუშაობის მეთოდებს როგორც კოლექტივთან, ასევე სპექტაკლზე. კ. მარჯანიშვილს იგი თვლის პლა-



სტიკის, რიტმისა და დინამიკის უბადლო ოსტატად და სწორედ მის ამ თვისებებს უღებს საფუძვლად პირველი ქართული საბჭოთა თეატრისა და ქართულ ენაზე დამოკუთვნილ სპექტაკლის „ცხენის წყაროს“ წარმატებას. ლიპე ლე ვეგას პიესის წარმატება მკვლევარს რუსთაველის სახელობის თეატრის პირველ გამარჯვებულ მიაჩნია. შ. მაჭავარიანი დიდად აფასებს რეჟისორების კ. მარჯანიშვილისა და ალ. მანუჩელის ღვაწლს და თვლის, რომ ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრი სწორედ მათ აღადგინეს, სულ მოკლე ხანში დიდ პროფესიულ სიმაღლეზე აიყვანეს და განვითარების თავისი, ორიგინალური გზა დაუსახეს.

ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის განვითარების პირველი პერიოდისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კორპორაცია „დურუჯის“ ჩამოყალიბებას. შ. მაჭავარიანი გვიამბობს როგორ ჩამოყალიბდა კორპორაცია „დურუჯი“, რატომ ეწოდა ეს სახელწოდება, ვინ იყვნენ კორპორაციის წევრები, რა მიზანს ახასიათებდა კორპორაცია, გვაცნობს კორპორაციის მანიფესტის ტექსტს, გვისახელებს მანიფესტის ავტორებს, გვაუწყებს მსოფლმშედეგლობათა და ლიტერატურულ მიმართულებათა ამ უსუსლტო ნაირფერონის დროს რა დიდი დავა გამოიწვია კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტის სახალხო წაკითხვან, როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა მანიფესტმა დასწრე საზოგადოებაზე, ვინ იყო მანიფესტის მიმხრე და ვინ მოწინააღმდეგე, რა დადებითი და უარყოფითი როლი ითამაშა კორპორაცია „დურუჯი“ ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის განვითარებაზე. მკვლევარი კორპორაცია „დურუჯის“ შექმნას და კორპორაციის მანიფესტის გამოქვეყნებას იმდროინდელი თეატრალური ცხოვრებისათვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, მაინც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ კორპორაცია „დურუჯის“ შექმნას უარყოფით მოვლენად თვლის და კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის მიზეზად სწორედ ამ კორპორაციის წესდებას ასახელებს.

შ. მაჭავარიანი ამავე თავში აგვიწერს კორპორაცია „ვეერიანის“ ჩამოყალიბებას და რამდენიმე სპექტაკლის დადგმის შემდეგ, მის სწრაფად დამოშლას.

პირველ თავში შ. მაჭავარიანი ეხება ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის აღდგენის პერიოდს და ამიტომ მხოლოდ იმ დროს საუკეთესო თეატრების ისტორიით ვერ შემოიფარგლებოდა. იგი იხილავს აგრეთვე ყველა თეატრის აღდგენისა, ან თავიდან ჩამოყალიბების ისტორიას. გარდა თბილისის სხვადასხვა კანონის თეატრებისა, მკვლევარი გვაუწყებს, როგორ ჩამოყალიბდნენ ან აღადგინეს საბავშვო თეატრი, ქუთაისის, ფოთის, ბათუმის, სოხუმის, ჭიათურის, თელავის და გორის დრამატული თეატრები. შ. მაჭავარიანი თითქმის უკლებლივ იხილავს ამ

თეატრების იმდროინდელ რეპერტუარს, ხასხას უსვამს როგორც დღეკალაქის სხვადასხვა განზრახვის, ასევე პრიონციული თეატრების სცენაზე დადგმული პიესების საეტიკო მნიშვნელობას და საკუთარი აზრის გასამკვიცებლად გვაწვდის ფაქტობრივ მასალას.

პირველი პერიოდის, ანუ ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის აღდგენის პერიოდის დიდ წარმატებად, კ. მარჯანიშვილის ნიჭის გამოყენების უმაღლეს წერტილად შ. მაჭავარიანი მიჩნეობს რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე უ. შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმა. მკვლევარი ჯერ იხილავს რეჟისორის, კ. მარჯანიშვილის მიერ პიესის თავისებურად წაკითხვის ინტერპრეტაციას, შემდეგ ამ ინტერპრეტაციის სცენაზე განხორციელების იდეურ მხარეს, მზა სპექტაკლის რიტმს, პლასტიკას და დინამიკას, ბოლოს კი ჰამლეტის როლში უშ. ჩხეიძის, პოლიონიუსის როლში აკ. ვასაძისა და თეფალიას როლში გ. ანჯაფარიძის თამაშის ვირტუოზობას. წიგნის მეორე გვერდები უჭირავს ამ სამი ბრწყინვალე მსახიობის მიერ როლის გაგებას, შესრულებას და მაყურებელამდე მიტანას.

ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის მეორე პერიოდს შ. მაჭავარიანი უწოდებს თეატრის რეკონსტრუქციის პერიოდს (1926-1928). ამ წლებში რუსთაველის თეატრის პერსონალთა სხვადასხვა დაჯგუფებას შორის, ძირითადად კი კ. მარჯანიშვილსა და ალ. ამბეტელს შორის წარმოიშვა აზრთა სხვადასხვაობა და უთანხმოება, რამაც გამოიწვია კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლა. ამავე პერიოდში საქართველოს მწერალთა კავშირის მეორე ყრილობაზე ფართო კამათი გაიმართა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი პოლიტიკასა და შემოქმედებითი მუშაობის ირრველივ მომხსენებლები თეატრს უსაყვედურებდნენ მწერლებისაგან განდგომის, თეატრში მსახიობთა პერსონალური დონის დაქვეითებას.

მეორე პერიოდის საუკეთესო სპექტაკლად შ. მაჭავარიანი მიჩნია ვ. ლაერენცის ქართულად გადმოკეთებული პიესის „რდენვის“ დადგმა. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე ეს პიესა დადგა ალ. ამბეტელმა. მკვლევარი ხაზს უსვამს ალ. ამბეტელის რეჟისორულ ნიჭს, მისი სცენური მეტაფორების აზრობრივ გამომხატველობას და მასობრივ სცენების დადგმის დიდ ოსტატობას.

შ. მაჭავარიანის აზრით, იმ პერიოდში საქართველოს ყველა დრამატული თეატრი რეკონსტრუქციის პროცესით იყო დაკავებული, მათი რეპერტუარი სიტრული გამოირჩეოდა, პიესებში ჭარბობდა მიზეზური, მოდერნისტული ელემენტები და ამის გამო ბევრმა პრემიერამ უღიმღამოდ ჩაიარა. რეკონსტრუქციის პერიოდს განსაკუთრებით მწვავედ განიცდიდნენ პრიონციული თეატრები.

ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის გან-



ვითარების შესაბამე პერიოდი (1928-1932) იყო სოციალიზმის გამოვლილი შეტევებისა და პირველი ხუთწლიანი პერიოდი, როცა ქართული თეატრი ახალი ამოცანების წინაშე წარსდგა. შ. მაჭავარიანი იხილავს იმდროინდელ პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას, ძველი და ახალი თაობის დავას იდეოლოგიურ საკითხებზე და მიანიჩა, რომ რუსთაველის თეატრი ამ პერიოდში დაადგა აღმავლობის გზას. ამ პერიოდის ბრწყინვალე სპექტაკლად სახელმძღვანელოს ავტორს მიანიჩა ალ. ამბეტლის მიერ დადგმული „ანჰორი“. ამ სპექტაკლმა მართლაც ახალი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე, პრესა ქებას ასხამდა როგორც სპექტაკლს, განსაკუთრებით მასობრივი სცენების ეფექტურობას, ასევე პიესის დამდგმელ რეჟისორსა და მთავარი როლებს შემსრულებელ მსახიობებს. ამიტომ ეს სპექტაკლი დიდხანს დარჩა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. იგი რუსმა მაყურებელმა კარგად მიიღო და რუსულ პრესაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა.

ამვე პერიოდის დიპლომატიური მოვლენად შ. მაჭავარიანს მიანიჩა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ჩამოყალიბება. ამ დღასში კ. მარჯანიშვილმა თავი მოუყარა რუსთაველის თეატრის ყოფილ მსახიობებს, ვ. ანჯაფარიძეს, თ. ჭავჭავაძეს, ე. დიანურს, უშ ჩხეიძეს, ალ. ყორჯილას, შ. დამაშვიძეს, ვ. წუწუნავას, ა. დონჩინელს, ს. ზაჭვარიძეს და სხვებს. გარდა ამისა, დასის შემოქმედებით კოლექტივს შეუერთდა ძველი მსახიობების ნიჭური ჯგუფი: ან. ქიქოძე, ალ. იმედაშვილი, ი. ზარდალიშვილი, შ. გომელაური, შ. ხონიი, ნ. მაჭავარიანი, მ. სარაული და სხვები. ამ დასის შემდგომი 1928 წელს ქუთაისის თეატრის სცენაზე კ. მარჯანიშვილმა დადგა ერნსტ ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ამ სპექტაკლს შ. მაჭავარიანი უწოდებს ტეშმარიტად ნოვატორულ სპექტაკლს, „ადგან მასში გამოყენებული იყო კანო, რადიო და დიდი სარკები, რომლებზეც რეჟისორი უწყნებდა კულისებს მიღმა მოქმედებას. ერნსტ ტოლერის პიესის დადგმა კ. მარჯანიშვილის ახალი წარმატება და ახალი გამარჯვება იყო, მაგრამ ამ პერიოდის პიესებსა და დადგმებს შორის მაინც ყველაზე დიდი წარმატება ხდება წოლად კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „ურიელ აკოსტას“. თეატრისათვის გუცკოვის ქართულად თარგმნილი პიესა საეტაპო მნიშვნელობის მოკლუნად იქცა და დასის ნიჭიერმა მსახიობებმა უშ. ჩხეიძემ, ვ. ანჯაფარიძემ, შ. დამაშვიძემ სწორედ ამ პიესაში გამოავლინეს თავიანთი დიდი ნიჭი და შესაძლებლობანი. შ. მაჭავარიანს კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „ურიელ აკოსტა“ ეპოქალური მოვლენად მიანიჩა ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის განვითარების ისტორიაში.

ქართული დრამატურგიის განვითარების მე-

ათხე პერიოდს (ეს პერიოდი ავტორს რატომაც დაეწინაურებინა არა აქვს გამოყოფილი) შ. მაჭავარიანი უწოდებს ქართულ თეატრში სოციალიზმის გამარჯვების პერიოდს. ამ პერიოდში პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების თანახმად გაუქმდა პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციები და მათ ნაცვლად შეიქმნა ერთიანი საბჭოთა მწერლების კავშირი, რასაც თეატრისათვისაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და რამაც მის წინაშე ახალი ამოცანები დააყენა. მკვლევარის აზრით, ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი იყო ეროვნული სტილის შემოწმება კლასიკურ რეპერტუარზე. რუსთაველის თეატრში დაიდა „პლატონ გერეტი“, „შემოდგომის აზნაურები“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „არსენა“. 1936 წელს მიეწყო რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. რუსთაველებმა მოსკოველ მაყურებელს უჩვენეს „ანჰორი“, „არსენა“ და „შეთდგომის აზნაურები“. ქართული დასის სპექტაკლებს მოსკოვში დიდი წარმატება ხვდა წოლად და ბევრი თეატრალური მოღვაწე დაჯილდოებული იქნა მთავრობის ჯილდოებით. ავ. ხორავასა და ავ. ვასაძეს კი სსრ კავშირის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭათ.

რუსთაველის თეატრში დადგმულ სპექტაკლებს შორის ამ პერიოდის უბრწყინველეს სპექტაკლად შ. მაჭავარიანს მიანიჩა უ. შექსპირის „ოტელიო“. ამ სპექტაკლის წარმატების მთავარ მიზეზად იგი ასახელებს მსახიობების ავ. ხორავას (ოტელიო) და ავ. ვასაძის (იაგო) თამაშს. ავ. ხორავამ, შ. მაჭავარიანის აზრით, შექმნა მოფხილი მნიშვნელობის სცენური სახე, ხოლო ავ. ვასაძემ ღირსეულად დაუმშვენა მას მხარი. „ოტელიო“ დადგმამ, როგორც ანას მკვლევარი აღნიშნავს, ცხადყო ქართული დრამატული თეატრის მოწინავეობა და ცხადად დაგვანახა ქართული მსახიობებისა და რეჟისორების მაღალი პროფესიული დონე.

ამვე პერიოდში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი თბილისში გადმოვიდა და დაარსდა მეორე აკადემიური დრამის თეატრი. მართალია, 1933 წელს კ. მარჯანიშვილი გარდაიცვალა, მაგრამ თეატრის კოლექტივმა შეისისხსობოცა მის მიერ დამკვიდრებული ტრადიციები, გააყვა მის მიერ გაკავთვლ გზას და საქართველოს ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრად გადაიქცა. ამ პერიოდში თეატრმა დადგა „ნიონიშვილის გურია“, „რატეხილი ხიდი“, „სამანიშვილის დედინაცვლი“, „შამილი“, „ვერაკობა და სიყვარული“, „ძალად ექიმი“, „ქეის სტუმარი“, „ფეგაროს ქორწინება“, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, „აპრაქსევი ჭიმიშილი“, „შური“, „ესკადრის დაღუპვა“, „ნაპერწყლიდან“ და სხვ. ამ პერიოდის სპექტაკლებიდან შ. მაჭავარიანს თეატრმა დიდ წარმატებად მიანიჩა „რატეხილი ხილისა“ და „ვერაკობა და სიყვარულის“ დადგმა.



ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის განვითარების მეტუე პერიოდს შ. მაჭავარიანი უწოდებს სოციალიზმის გამარჯვებისა და საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის წინა ხანის პერიოდს. ამ პირობებში მკვლევარის აზრით თეატრების რეპერტუარში დიდი ადგილი იჭერს თანამედროვეობის თემებზე შექმნილი პიესები, პატრიოტული, საბჭოთა სინამდვილის ამსახველი საექტაკელები. ომის წინა წლებში რუსთაველის თეატრში დაიდგა ს. კლიაშვილის პოლიტიკური სატირა „გრავის ქერი“ და „უკანასკნელი რანდი“, ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, ნ. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“, განახლებული იქნა ალ. სუმბათიშვილის „დალბატი“, შ. დადიანის „გუმბინდელი“ და სრ. ამ წლებში რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ საექტაკელებს შორის შ. მაჭავარიანი უპირატესობას ანიჭებს ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“ დადგმას.

ამ პერიოდში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარი უფრო მრავალფეროვანი და უფრო მასშტაბურია. თეატრმა დადგა პ. კაკაბაძის „კოლმურნის ქორწინება“, ვ. შვეანიკინის „უბრალო გოგონა“, ვ. ვაბისკირას „მათი ამბავი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“, უ. შ. ჩხეიძის „გიორგი სააკაძე“, ლ. არდაზიანის „სოლომონისაკირ მეჯღანუაშვილი“, ვ. სარდუს „მადამ სანჟენი“, ალ. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, ვ. პუგოს „რუი ბლანში“. ამ საექტაკელებიდან თეატრის წარმატებად და მნიშვნელოვან საექტაკელობად შ. მაჭავარიანს მიაჩნია პ. კაკაბაძის „კოლმურნის ქორწინება“, ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტებისა“ და ალ. დიუმას ჯელოდრამატული პიესის „მარგარიტა გოტიეს“ დადგმა. ამ პერიოდის თეატრებში მეტისმეტად გაიზარდა ნიჭიერი მსახიობების როლი. „კოლმურნის ქორწინებისა“ და „მკაცრი ქალიშვილების“ წარმატების მიზეზად შ. მაჭავარიანი ვ. შველიძის ბრწყინვალე თამაშს თვლის, ხოლო „მარგარიტა გოტიე“ იმიტომ აღმოჩნდა კარგი საექტაკელო, რომ მარგარიტას როლს დიდი გრძნობით ასრულებდა ვ. ანჯაფარიძე.

შ. მაჭავარიანი რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების გვერდით ასევე კეთილსინდისიერად იხილავს სხვა ჟანრების და პროფინციული საბჭოთა ქართული დრამატული თეატრების განვითარების ისტორიასაც.

ამგვარად, შ. მაჭავარიანმა დიდი შრომა გასწია, თავი მოუყარა არქივებში გაბნეულ მასალებს, დაალაგა ისინი სისტემატურად, ქრონოლოგიურად, მათ საფუძველზე შექმნა ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის სახელმძღვანელო და მიაწოდა იგი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს.

ცხადია, შ. მაჭავარიანს არაფრით არ შეეძლო სრულფასოვნად შეეფასებინა და ამომწურავად

ვად განეხილა ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრების ისტორია, რადგან იმ მოცულობის წიგნში, როგორც მისი სახელმძღვანელოა, არა მარტო ყველა ქართული თეატრის ასეთი ვრცელი პერიოდის ისტორიის გადმოცემა არ შეიძლება, არამედ მარტო რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიასაც კი. ამიტომ წიგნში ხშირად ვხვდებით ამა თუ იმ საექტაკელოს მშრალად, სქემატურად დახასიათებას, შეფასების ერთგვარ სტანდარტულ ეტალონს, მნიშვნელოვანი, გარდატეხის პერიოდების მოკლედ, გაუანალიზებლად გადმოცემას და პიესის შინაარსის ხარჯზე კრიტიკული განხილვის უგულებელყოფას. გარდა ამისა, შ. მაჭავარიანი დიდ დროსა და ადგილს უთმობს დრამატული თეატრების კრიზისებს პირველ და მეორე პერიოდში. მესამე, მეოთხე და მეხუთე პერიოდის თეატრალური ცხოვრების განხილვის დროს კი მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება ექმნება, თითქმის ამ წლების მანძილზე ქართული თეატრი მუდამ ადმაგლობის გზით მიდიოდა და არ ყოფილა არც რეპერტუარის ნაკლებობა, არც საექტაკელების დიდი ჩავარდნა და არც რეჟისორებისა და მსახიობების პროფესიული დონის დაქვეითება. განა იმ დროს არ იდგმებოდა მამებლური, სქემატური, უკომფლიტო პიესები, განა თეატრის დღევანდელ კრიზისში არავითარი ბრალი არ მიუძღვის იმდროინდელ თეატრებს?

მიუხედავად წიგნში არსებული ნაკლოვანებებისა და ხარვეზებისა, შ. მაჭავარიანის „ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“ დიდ დახმარებას გაუწევს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს, საინა ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის უფრო ვრცელი სახელმძღვანელო არ შეიქმნება.

ა. მ.



იაპონიის ეპენაბით პოგილი

წინათმბა

იასუნარი კაბაბატა ესსეში „იაპონიის მშვენივით: შობილი“ წერდა: „რა საშინელიც არ უნდა იყოს, სამყარო, თვითმკვლელობით ვერ მივალწვეთ გაცისკროვნებას. რა კეთილშობილიც არ უნდა იყოს, თვითმკვლელი შორსაა სრულყოფილებისაგან“. სინამდვილე რომ არ იყოს, ალბათ დაუჯერებელი იქნებოდა, რომ ამ სიტყვების ავტორმა 1972 წლის 16 აპრილს თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. იაპონიამ კავაბატას სახით დაკარგა თანამედროვეობის ერთი უდიდესი მწერალთაგანი. მას საყოველთაო აღიარება მოუპოვეს რომანებმა: „თოვლის ქვეყანა“ და „ათასფრთიანი წერო“. ეს თხზულებანი გადმოსცემენ იაპონური კულტურისა და ძენის ხელოვნების არს. ნობელის პრემიაც სწორედ იმის გამო მიანიჭეს, რომ თავის შემოქმედებაში „დიდის განცდით აველენდა იაპონური აზროვნების ბუნებას“, თვითმყოფ გაგებას მშვენიერებისას, სამყაროს მხატვრული ჭკორტის სპეციალურიობას, რომელიც თავის მხრივ უძველეს ეროვნულ კულტურას უკავშირდება. კავაბატა დაჟინებით უსვამდა ხაზს თავისი შემოქმედების ორგანულ კავშირს ეროვნულ მხატვრულ კულტურასთან.

იასუნარი კავაბატა

იასუნარი კავაბატა შესანიშნავად იცნობდა დასავლეთ ევროპისა და რუსულ მწერლობას. თავისი შემოქმედების დასაწყის ეტაპზე ჯოისის გავლენასაც კი განიცდიდა, მაგრამ 1934 წელს საბოლოოდ უარყო ექსპერიმენტები დასავლეთის მოდერნიზმის სტილში და ეროვნულ ლიტერატურულ ტრადიციებს მიმართა. ყველაზე დიდი შემოქმედება კავაბატაზე მოახდინა „გენძი მონოგატარმა“ (X). ამ ქმნილებამ განსაზღვრა კავაბატას ეროვნული სულიერი წყობა. „გენძი მონოგატარი“ მისთვის არა მარტო ესთეტიკური განცდის წყარო იყო, არამედ მხატვრულ-შემოქმედებითი გემოვნებისა და პრინციპების ჩამომყალიბებელიც. მოუხმინით მწერალს: „გენძი მონოგატარი“ მწვერვალა იაპონური პროზისა. დღემდე არაფერი შექმნილა მისი დარი. ამჟამად საზღვარგარეთაც ბევრი უწოდებს მსოფლიო საოცრებას ამ ბრწყინვალე არსით ასეთ თანამედროვე ქმნილებას, ჯერ კიდევ მათე საუკუნეში რომ იშვა. არც თუ ისე კარგად ვგლობდით სიყმაწვილეში ძველენას, მაინც ვკითხულობდი ხეიანის ლიტერატურას. ალბათ სწორედ მაშინ დაატყვევა ჩემი სული ამ მოთხორობამ. მას მერე, რაც ეს ქმნილება იშვა, მარად მისკენ მიილტვოდა იაპონური ლიტერატურა. საუკუნეთა წიაღში უსაზღვრო იყო მისი



გაგლეხა. ხელოვნების ყოველი სახეობა, დაწყებული გამოყენებითი და გათავებული ბაღების განლაგების ხელოვნებით, პოეტურ რომ აღარაფერი ფიქვით, „გენმში“ ჰპოვებდა წყაროს მშვენიერებისას“.

ესსე, რომლის თარგმანსაც გთავაზობთ, 1968 წელს სტოპოლში, ნობელის პრემიის გადაცემის ცერემონიაზე წარმოთქვა კავაბატამ. სიტყვა დაიწყო ძენის პოეტის ღვთისმშობლის ლექსით:

გაზაფხულის ფაშა — ყვავილობა,
გუგული — ზაფხულ.
სიველში — მოოვარე.
ხოლო ზამთარში —
თოვლი მსუსხავი და უწმინდესი.

ლექსს „დასაბამი სახე“ ჰქვია. მოგვიანებით კავაბატამ ამბობდა: „შეიძლება ღვთისის ეს ლექსი ევროპიელთ პრიმიტიული ენენით, მე კი მატყვევებს თავისი სიფაქიზით, სიღრმითა და განცდის სინატივით“. კავაბატას განსხვავებული მხატვრული აზროვნება და თავისებური მსოფლჭვრეტა დაკავშირებულია ძენის პოეზიის ამ „დასაბამ სახესთან“.

ძენი — ბუღისმის ერთი სკოლათავანია. ამ სკოლის მოძღვრებას ჩინეთში ადგილ დასაბამი V-VI საუკუნეთა მიჯნაზე, ხოლო იაპონიაში XII საუკუნეში შეადგინა. ძენის ეთიკურ-ფილოსოფიურმა და ესთეტიკურმა სისტემამ, იაპონურ მხატვრულ ტრადიციას რომ შეერწყა, დიდი გაგლეხა მოაქვინა იაპონური კულტურის განვითარებაზე. ძენის მიხედვით ჭეშმარიტება მიღწევა წამიერად. შემოქმედებითი აქტივ წამიერი, გაგლეხებით ბუნებისა. სუბიექტი თავის წიგნში „ძენი და იაპონური კულტურა“ ასახულებს, რომ სატორის პრინციპი—საგანთა არსის „გაცისკრება“ — საგანთა ჭეშმარიტი ბუნების ინტუიციური, უცაბედი ხილვა და არა ლოგიკა განსჯა. წამიერი წვდომა საგანთა არსისა უპირისპირდება სინრძნის რაციონალურ განსჯას. მშვენიერების განცდა და ხელოვნების ქმნა, როგორღაც ერთი და იგივე მომენტია. მათ შორის წამილია ზღვარი, აღარ რჩება ადგილი ლოგიკური აზროვნებისათვის. სუბიექტის მოსაზრებით ეს უდევს საფუძვლად იაპონურ კულტურას. ძენის ხელოვნების მიხედვით „ჭეშმარიტება სიტყვაში როდია“, ჭეშმარიტება „სიტყვათ შეზამებაშია“, მათ მიღმიერთია. უმთავრეს მხატვრულ კომპონენტად დოქტრინებს დემილი, მინიშნება, ბოლომდე განუთქმელობა აზრისა. სამყაროს

განსჯით აღქმას რომ უარყოფს, ბუნებრივ სისადავესა და ბეგურ გულბრყვილობას მიიჩნევს ძენის ესთეტიკა ჭეშმარიტი მხატვრის თვისებად. შემოქმედებით პროცესის უმთავრესი მომენტია არა წინასწარ გაანგარიშებული ფორმულები ნაწარმოების სიმწობისა, არამედ უღრმესი ბუნებრიზა და უშუალობა, როგორც ეს ღვთისის ლექსებს ასახავთ. ძენის ესთეტიკის მიხედვით სამყარო განიხილება როგორც ჰარმონია, სუბსტანცია, დაუნაწერებელი საწყისი. ხოლო აღამიანი ამ მთლიანი საწყისის ერთ-ერთი გამოვლენა და იმყოფება ბუნებასთან განუყოფლად ერთიანობაში.

ძენის ხელოვნების ეს პრინციპები განსაზღვრავს კავაბატას შემოქმედებით მრწამსს. იაპონური მშვენიერება იყო მისი შემოქმედების შთაგონების წყარო. ესეს სათაურც ამას მეტყველებს: „იაპონიის მშვენიერ შობილი“. მწერალი იაპონურ მშვენიერებას უკავშირება ყოველივე საუკეთესოს და თავის შემოქმედებასაც მის წილხვედრად თვლიდა. კავაბატამ ამ წერილს გვეუბნება: მე იმდენად ვარსებობ, რამდენადც იაპონური კულტურა არსებობს, ნობელის პრემიასაც მიიწინე არა ჩემს დამსახურებად, არამედ წინაპართავან ნანადერძე იმ სულიერი მშვენიერებისათვის, იაპონელებში რომ ცოცხლობს.

* * *

გაზაფხულის ფაშა — ყვავილობა,
გუგული — ზაფხულ.
სიველში — მოოვარე.
ხოლო ზამთარში —
თოვლი მსუსხავი და უწმინდესი“.

ძენის ბერმა ღვთისმა (1200-1253) შეთხზა ეს ლექსი და „დასაბამი სახე“ უწოდა მას.

ზამთრის მოოვარე,
ამონეთ ნილუღლიდან,
და მიმავილებ.
არ განსჯა თოვლი?
ქარი არ გაბურავს თავს?

ხოლო ეს ლექსი ბრძენ მითვისა (1173-1232). როცა მთხოვეს სამახსოვროდ რაიმე წარწერას, ამ ლექსებს წავაწერ ხოლმე ვრცელი, გამოწვლადებით წინაქება,

* ლექსები თარგმანა ქარჯი ღვთისმშობლის.

ამ ლექსში, როგორც დოგენისეულ ლექსებში, სადა სა-
ხეები, სადა სიტყვები, უაღრესად სადანიც კი, მიჯრილან
მიწყვი, თუმცა ცალ-ცალკე წარმოაჩენენ არას იაპონიის სა-
განძურისას. იმავე დროს, იგი უკანასკნელი ლექსია პოეტისა.

ამ უსამაიო
და ნისლიან
გაზაფხულის დღეს
ბალღებთან
ებურთაობ ლაღად.

ქროლავეს ნიაფი,
ნათობს მთოვარე.
ემ, გაიხსენით სიყმაწვილე!
ვიღალეთ ისევ
განთიადამდე!

რა მეთქმის —
არა,
ხალხს არ გაუვრბი,
მაგრამ მიხარის
მარტოობა ჩემის სულისა.



ამ სიმღერათა დარია რიოკანას სული. იგი, კმარობდა
ბალახის ქობს, სადა ხალათს, ხეტიალობდა უდაბნოებში, ლა-
ღობდა ბავშვებთან, ლაყობდა გლეხებთან, მაგრამ აროდეს
განუზრახავს საქმიანი საუბრის წამოწყება რწმუნისა და ლი-
ტერატურის სიღრმეთა გამო. დაუბინდავე გზას მისდევდა:
„სახედ — ღიმილი, ზრახველი — ტრფობა“. მაგრამ გვიანდელ
ედოს ხანაში (XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნა) სწორედ რიო-
კანა გაემიჯნა თანამედროვეთა ტლანქ გემოვნებას თვისის
პოეზიითა და ხელწვერითი ხელოვნებით, შეინარჩუნა ერთგუ-
ლება წინაპართა ბრწყინვალე სტილისადმი. რიოკანა, რომ-
ლის ლექსები და ხელწვერითი ნიმუშები ოდითგან დაფასებუ-
ლია იაპონიაში, მიცვალების წინა ლექსებში წერდა, არა-
ფერს ეტოვებო ჩემი აღსასრულის მერმე. ვფიქრობ, ამით ეწა-
და ეთქვა, ბუნება ჩემი სიკვდილის მერეც ძველებს მშვენიერი
დაჩვენებო. და ეს ერთადერთი იყო, რისი დატოვებაც ძალ-
ედვა ამსოფლად. ამაში იოლად განვებობთ თავად რიოკანას
წინაპართადმი მგრძნობელობას და რელიგიურ სულს. რიო-
კანას სამიჯნურო ლექსებიცა აქვს. აი ერთი იმათგანი, ძლი-
ერ რომ მომწონს:



ო, რაოდენი, რაოდენი უამი ეულო
მე მოლოდინის
ფსკრებ ვიღლი!
აჰ, ერთად ვართ...
რალა დაგვრჩა საოცნებარი?

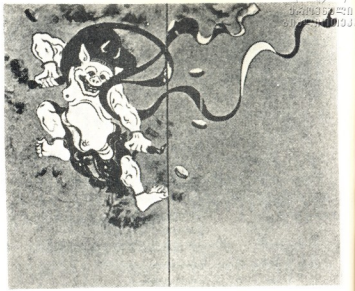
სამოცი წლის მოხუცი რიოკანა ოცდაცხრა წლის მონა-
ზონ ტეისინს შეეყარა და გონწარმევიტ შეეტრფო მას. ამ
ლექსებიდან გამოსჭვივის ზეობა შეხვედრით ქალთან, ვით
მარადისობასთან, ქალთან, ვით უქამოდ ნალოდინევე ტრფო-
ბასთან.

უკვე ერთად ვართ...
რალა დაგვრჩა საოცნებარი?



ასეთი სიწრფელით ასრულებს პოეტი ლექსს.
რიოკანა დაიბადა ეტიგოში (ახლა ნიიგატას პროვინ-
ცია), სწორედ იმ მხარეში, რომან „თოვლის ქვეყანაში“ რომ
აღვწერე. ესაა ჩრდილო კიდე იაპონიისა, სადაც იაპონიის
ზღვით აღწევენ ცივი ქარები ციმიირიდან. მან აქ გაატარა

თავისი სიკვდილზე. როჯანა სამოცდათოთხმეტი წლისა მიიკვალა. მისრწინებულში, სიკვდილის მოახლოების შეგრძნებია უამს, განიცადა სატორი. და მე მგონია, მომაკვდავ პოეტ-ბერის „უკანასკნელ ხილვაში“ ჩრდილოეთის ბუნება საოცარის მშვენიერებით აციაგდა. მე მაქვს ძუნიციუპ „უკანასკნელი ხილვა“. იქ მომყავს თვითმკვლელ აკუტაგავა რიუნესოს (1892-1927) ნაწყვეტი სიკვდილის წინ დაწერილი წერილიდან, რომელზეც შემადარუნა. „ალბათ, თანდათან მომეპოოს ის, რასაც ცხოვრების ინსტინქტი ჰქვია, ცხოველური წყურვილი — წერდა აკუტაგავა, — მე ვცხოვრობ ანთებულ ნერვების სამყაროში, ყინულივით გამჭვირავალ... მარად თანა მდევს ფიქრი თვითმკვლელობაზე. მსოფლოდ ვგაა, აროდეს ბუნება ასეთი მშვენიერი არ მომჩვენებია ადრე. თქვენ სასაცილოდ, პარადოქსად მოგჩვენებთ ალბათ: ბუნების მშვენიერებით მოხიბლული ადამიანი თვითმკვლელობაზე ფიქრობს. მაგრამ ბუნება იმიტომაც ამყამად ასეთი მშვენიერი, ჩემს უკანასკნელ ხილვაში რომ ირეკლება“.



1927 წელს თავი მოიკლა ოცდათხუთმეტი წლის აკუტაგავამ. „უკანასკნელ ხილვაში“ მამინე ვწერდი: „რა საშინელიც არ უნდა იყოს ეს სამყარო. თვითმკვლელობით ვერ მივალწვეთ გაცისკროვნებას. რა კეთილშობილიც არ უნდა იყოს თავისმკვლელი, შორსაა სრულყოფილებასთან არც აკუტაგავამ, არც დაძი ოსამუ (1909-1948), ომის მერე რომ მოიკლა თავი, და არც არაგინ სხვა არ იწვევს ჩემში არც აღფრთოვანებას, არც თანაგრძნობას. მე ყავდა მეგობარი მსატარი-აგანგაიდისტი. ისიც ახალგაზრდა მიიკვალა, ისიც ხშირად ფიქრობდა თვითმკვლელობაზე. სწორედ ეს მყავდა მხედველობაში ჩემს „უკანასკნელ ხილვაში“. მას უყვარდა თქვა: „არ არის ხელოვნება სიკვდილზე უმაღლესი“. ანდა: „სწორედ სიკვდილია სიკვდილზე“. ეს კაცი, ბუდას ტაძარში დაბადებული, ბუდას სკოლაგამოვლილი, სხვაგვარად უმწერდა სიკვდილს, ვიდრე მას უმწერდ დასავლეთში, მოაზროვნეთა წრეებში, სადაც ვის არ უფიქრია თვითმკვლელობაზე“. ალბათ, თუ ჭეშმარიტად ასეა. იგივე ბერი იკიუ ავიითო თუ გნებავთ (1394-1481) ამბობენ, ორგზის უცადა თავი მოეკლაო. მე ვთქვი „იგივე“, რადგანაც იკიუს ბაღლებიც ცნობდნენ ვით ზუპარის ჯადოქარს. ხოლო მის ექსცენტრიულ გამოსხმომებზე აუარებელი ანუგდობებია გავრცელებული“. იკიუს შესახებ ჰყვებიან, რომ „ბავშვები იკალათებდნენ მის მუხლებზე და წვერზე ფეფრებოდნენ. ფრინველი ტყისა მის ხელისგულზე მარცვალს კეჩავდნენ“. გადმოცემით, იკიუ ყოფილა უაღრესად სულწრფელი, მოყვას და გულდია ადამიანი. იმავ დროს, ძენის ჭეშმარიტი მიმდევარი. იგი, იმპერატორის ვაჟივითილ გახლდათ. ვგონებ: ექსპ წლისა მიამარეს ბუდას ტაძარში. ჯერ კიდევ მამინე გაამტყვანა პოეტური ნიჭი. მოგვიანებით იკიუ მოწამებრივად განიცდიდა ცხოვრებისა და რელიგიის არსს. „თუ შენ, ღმერთო, არსებობ, — დამისხეს! თუ არა, დაე ტბის ფსკერზე აღმოვინდე და ღმერთა ჩემით თუწნი დავადო“. იკიუ მართლა გადავარდა ტბაში, მაგრამ გადაარჩინეს. იყო ერთი შეთხვევა: ერთმა ბერმა დაიტოკოვს ტაძრისამ, სადაც იკიუ მოძვრობდა, თავი მოიკლა, რის გამოც ზოგიერთი ბერი დასაჯეს. იკიუ გრძნობდა თავს დამნაშავედ და „ამაოდ დამაშურალს“ მთებში გაიხვეწა. შიმშილით ლამობდა სულის ამოსდომას.

კრებულში, და მომდევნოშიც, არის ლექსები, როგორსაც ვერ შეხედვითი შუასაუკუნეების კანსებში, მით უფრო, ძენის პოეზიაში. განცვიფრებით იმდენად ეროტულნი და ინტიმური წერილობანების შემცველინი არიან ისინი. იკიუ ყურად არ იღებდა ძენის მინებებსა და აღკვეთებს: შეეცქვოდა თვესს, სვამდა ღვინოს, ლაღობდა ქალებთან. თავისუფლების პირადი ნებით უპირისპირდებოდა მონასტრულ წესებს. ვინ იცის, იმ დაბინძურ, მღვდელარ ხანაში, ყოფილვეული ზნეობის ხანაში, ჭეშმარიტი ადამიანური ყოფიერების, ხალხთა ბუნებრივი არსობის აღდგენას ლამობდა.

ამყამადაც გამორჩეული ადგილია ჩაის ცერემონიებისათვის დაიტოკუძი მურასაკინოს ტაძარი კიოტოში. ჩაის ოთახის ნიშაში ჩამოიკიდებული კაკეშიონი — ნიშუში იკიუს ხელწერისა, ჯამრავ მნახველს იზიდავს. მეცა მაქვს ორი ნიშუში. ერთ მათგანზე წარწერაა: „იოლად შეიღწევის ბუდა! სამყაროს, ძნელად-შმაკვეულ სამყაროს“. მარად თან მდევდა იგი სიტყვებით. მათავ ხშირად წავაწერ ხოლმე. ათანაირად შეიძლება ამ სიტყვათა გააზრება. ასე განსაჯეთ, უსაზღვრო მათი მნიშვნელობა. მაგრამ სიტყვების — „იოლად შეიღწევის ბუდას სამყაროს“ მერე რომ გვიჩინებოთ: „ძნელად-შმაკვეულ სამყაროს“, იკიუ თავისი ენით არათი შეზღოვის ჩემს სულში. ბოლოს და ბოლოს, თავად ხელოვნების მასშტაბითაივს კი, ჭეშმარიტებას, სიკეთესა და მშვენიერებას რომ ელტვიან, წაიღო, დაფარული სიტყვებში. „ძნელად-შმაკვეულ სამყაროს“, შიშსა თუ ლოცვებში, ფარულ თუ უშუალო სახით, გარდველად მანინ თან ახლავთ. ვითარცა ბედი. „შმაკვეულ სამყაროს“ გარეშე არ არსებობს. „შეხედვით ბუდას, მოკალ ბუდა. შეხედვით პატარიარქს მოკალ პატარიარქს“¹⁰ — ცნობილი დევნიბა ძენის. თუ ბუდისტური სიტყვები განყოფილია იმად, რომელთაც სწამთ ხსნა ზეგარდში და, რომელთაც საკუთარი სულიერი ძალი-

„იკიუნი“ („შემოვლილ ღრუბლებში“) უწოდა მან თვის ლექსთა კრებულს და ეს სახელი დარიქვა ფსევდონიმად ამ



ხმევით სწამთ ხსნა, მაშინ ძენის სექტა ქუშმარიტად უკანას-
კაელს განეკუთვნება. აი, საიდან იშვა ეს მკაცრი სიტყვები.

სექტა სინის დამაარსებელმა სინრანმა (1173-1262),
რომლის მიმდევრებსაც სწამთ ხსნა ზეგარდმო, თქვა
ერთხელ: „თუ კეთილშობილნი სამთოზეში ჰქიან, რაღა ჰქნან
ბოროტთა?“ სინრანისა და იკიუს სიტყვებს — „ბუდას სამ-
ყაროსა“ და „ეშმაკულ სამყაროს“ შორის — ბევრი რამაა
საერთო სიღრმისეული გააზრებით, განსხვავებაც არის. სინ-
რანმა ბრძანა კიდევ: „არ ვიყოლები არც ერთ მოწაფეს“.
„შეხედები პატრიარქს, მოჰკალ პატრიარქი“. იქნებ ამაშია
ბედი ხელოვნებისა?

ძენის სექტა არ ცნობს კერპებს. მართალია, ძენის ტაძ-
რებში დგანან ბუდას ხატებანი, მაგრამ არც საწვრთნელ ად-
გილებში, არც ძენის დარბაზონებში არაა არც ბუდას ქანდა-
კებანი, არც ხატები, არც წმინდანები. ალიონიდან მიმწუხ-
რამდე მდუმარედ სხედან, უძრავად. თვალდაწუხულნი, ვიდრე
სრული უარყოფის ქაში არ მოიღწევა. ამ დროს ქრება
„მე“, მოიღწევა „არარა“. მაგრამ ეს სრულიებითაც არაა ის
„არარა“, დასავლეთში რომ გულისხმობენ მასში. უმაღ პი-
რიქითაა: ესაა სამყარო სულისა, სიცალიერ¹¹, სადაც აგე-
ნები იძენენ თავადობას, სადაც მოშლილია ყოველნაირი წი-
ნალობა, ზღვარი, სადაც თავისუფალი მიმარებანია ყოველი-
ვენი ყოველისფერთან.

რაღა თქმა უნდა, ძენსაც ყავს მოძღვარნი. ისინი მონ-
ღის¹² მეოხებით წვრთნიან შეგარდებს, აცნობიერებენ ძენის
ძველთქველს ლიტერატურაში; მხოლოდ შეგირდი თავისი აზ-
რების ერთადერთ მმრძანებლად რჩება და სატორის მდგომა-
რეობასაც საკეთარი ძალისხმევით აღწევს. აქ უმაღ ინტუი-
ციას მიაგარი, ვიდრე ლოგიკა, უმაღ შინაგანი გაღვიძების
აქტი — სატორი, ვიდრე სხვათგან შექმენებულ ცოდნა.

„სიტყვით შეხამებაშია“ ქუშმარიტება, „ქუშმარიტება სი-
ტყვეში როდია“¹³, „ქუხსომგვარი სინუჟა“ წარკვეთით
წართქმული ეს წყობილსიტყვა.

პირველი პატრიარქი ძენის სექტისა ჩინეთში, დარუმა-
დაისი,¹⁴ „ცხრა წელს კედლისკენ მზირალს“ რომ უწოდებენ
კიდევ, ამბობენ, ნამდვილად იჯდა ცხრა წელი მღვიმეში,
უძერებდა კედელს, და მდუმარებაში დანთქმულს განუც-
ღია სატორი. სწორედ აქედან დაედო დასაბამი ძენს.

გერახებინა — ეზრახები.
სღუმან და — უუნობ.
რა გიძივს სულში
იღუშალი,
ბრძენო დარუმა?

აი კიდევ ერთი შემგონებლური ლექსი იგივე იკიუსი:

როგორ ვიპროთ —
რა ფიქრია გულს
დაფარლო?
ფიქვთა შრიალი
სუმიეჟი.¹⁵

ამაშია არსი აღმოსავლური ფერწერისა. ცარიელ, შეუგ-
სებელ სივრცეში ცალმის ხსარტ მისმეშშია ნახატ სუმიეს
მომხიბლობა.

ტინ-ნუნმა¹⁶ თქვა: „თქვენ ხატავთ რტოს და გესმით,
ვითარ უსტვენს ქარი“. ხოლო დღევანა: „ბამბუკის შრიალში
არაა განა გზა ვასხივისუნისაკენ? განა საკურის ყვაილობა-
ში არაა გაცისკრება სულისა?“. იქმანის¹⁷ დიდებით მოსილ-
მა ხელოვნანა იკენობო სენ-მოს (1532-1554), „იღუშალ და-
ლადში“ ბრძანა: „ბუმბეზაზ მთებსა და წყალუხვ მდინა-
რეებს წარმოსახავს პეშვი წყვილ და ციქქნა მცენარე. აურაც-
ხელი გარდასახვების იღუშალუბანი ძალგიძს განიცადო წამი-
ერად. ჯადოქართა სასწაულებს ჰგავს ყოველი“.

იაპონური ბაღებიც წარმოსახვენ ბუნების სივადეს,
თუკი ვერცხვითი ბაღები, წყისამებრ, სიმეტრიულად არი-
ან გაშენებულნი, იაპონური ბაღები ასიმეტრიულია. ალბათ
იმიტომ, რომ უმაღ ასიმეტრია წარმოსახავს ბუნების მრ-

ვალფეროვნებასა და სიდიადეს, ვინმე სიმეტრია. მართლაც, აიათულათაის ჩვეულ სინატივის დასტურია ასიმეტრია. არაფერი არაა უფრო რთული, მრავალფეროვანი, უფროვე წარმომადგენელ გააზრებულ, როგორც იაპონური საბალო ხელოვნება. იმინარბად ლაგდებიან დიდი და მომცრო ქვები „მარალი ლანდმატისას“, რომ მთების, მდინარეებისა და კლდეს მინარცებელი კოვანის ტალღების შთაბეჭდილებასაც კი ქმნიან ქვათა ოგოვანი. იაპონური ბონაია¹⁸ და ბონსკეი¹⁹ ლაკონიუოზის ზღვარია. „სან“-ისა-გან (მთა) და „სუ“-საგან (წყალი) შედგება სიტყვა „ლანდ-მატეი“ — „სანსუი“²⁰ და დაძუს წარმოსახვის პიუსაი ვით ბუნებაში, ისე ნახატზე, ან ბაღში, ან წარმოსახვის „ობ-ლობა, მიუსაფობა“, რაიმე „სევიანი, საცოდავი“.

თუ კი ვაბი-საბი²¹, ჩაის მცენიერებაში აგრე დიდად დაფსებული, მომიცველი „პარონიისი. იაპონიაში, ჩაის ცერე-მონიისას, ჩაის თაბის ნიშან დღესაც ერთი გაუმოვლი ყვავილი დგას მხოლოდ. დროისმეორე ირჩევენ ყვავილებს, ზამთარში—ზამთრისას, მაგალითად, გაუმოვლი²² ან კან-შაი²³ „გობისკუს“, რაიც მომცრო ყვავილებით გამოირჩევა სხვა ჯიშებისაგან. იღებენ ერთ თეთრ კოკორს. თეთრი ფერი ყველაზე წინად და ყველაზე სასევა. შეიცავს ყველა დანარ-ჩენ ფერს. ნამიანი უნდა იყოს კოკორი. შევიდოთან ყვავილი წყლით დაწმით. მაისში, ჩაის ცერემონიისათვის, სელა-დონის ლარნაკში მოსათავსებლად თეთრი იორდასლაბის კოკორია განსაკუთრებით მშვენიერი. იგიც ნამიანი უნდა იყოს. სხვათა შორის, სასურველია არა მარტო კოკორი, ფაიფუ-რის ლარნაკის კარგად დანამავც წყლით, კიდრე მასში ყვავილი ჩაიდგებოდეს.

იაპონიაში ყვავილათაის ძველებური იგები (XV-XVI სს.) ფასოს ყველაზე მეტად ფაიფურის ლარნაკებს შორის. ყველაზე ძვირნიც ისინი არიან. წყლით დანამვისას იღვიძებენ, ცოცხლდებიან ისინი. უმსუხრვალეს ცეცხლზე ხდება მათი გოგაწევა. ჩალის ბოლი და ფერფერ ფინები მის ზედაპირს და რაიცა სიმხურვალე კლებლობს, ლარნაკი ქუქურით იფარება თითქოს. ეს არაა ხელგარჯილობითი ხელოვნება, არც ნაოსტატარია, თავად ლუწობისმირია იგი: მიხეულ თვისებებზე და ჯიშობებაზე ჰკიდია მასეულიგონიერული შესაგება ყვავილი. ძველებურ იგებზე სინოტივის მეოხებით იქნენ მგრძობიარე ელვარებას დიდი, ირიბი, მკვეთრი ჩუქურთმა და ყვავილის ნამათა ერთად ერთიან რიტში იწყებს სუნთქვას.

ჩაის ცერემონიის ადათების მიხედვით ხმარებამდე ნამა-ვენ აგრეთვე ფინჯანს, მასაც რომ მიანიჭონ ბუნებრივი სიმ-შვენიერე. იკნობო სენ-ომ „იოდელა ლადლი“ ბრძანა: „მინდვები, მთები, ნაპირები—თავიანთ ხალკურ ხედვები“. ყვავილის ასლებური გაგება შემოიტანა მან იქებანის მისეულ სეალოთი, აღმოაჩინა, რომ დაბზარულ ლარნაკშიც და გამზარ რტორეც ხელეწიფებთ ყვავილებს გამოიწვიონ გა-

ცისკროვნება. „უმალეს სიბრძნეს აღწევდენ წინარბები ყვავილთა შესამებთ“. ეს ძენის ზემოქმედებით გაიღვიძა სუნთქვოს სულმა იაპონის მშვენიერებას და კიდევ ალაბთ იმ-ტომ, მშვეთვარ ხანაში რომ მოხუდა ცხოვრება.

„ისე—მონოგატარში“²³ ძველთქველეს კრებულში იაპონურ უტამონოგატარებს შორის, მრავალი პატარა ნოველაა. ერთი მათგანი მოგვითხრობს, თუ რეული ყვავილი გამოდგა სტუმარი წვევისას არივრა ორხიბიარა. „იყო რა უფაქიუსე ადამიანი, მან ლარნაკში ჩასო არაჩვეულებრივი ყვავილი გლიცინისა: სიგრძით სამნახევარი ფუტი იყო მისი მოქნილი ღერო“. რა თქმა უნდა, გლიცინია, სამნახევარი ფუტის სიგრძისა, არაჩვეულებრივი მოვლენა, დაუკუნრებელიცაა, მაგრამ ხეიანის კულტურის სიმბოლოს გვერეტ ამ ყვავილი. გლიცინია ყვავილი ელვანტური, ქალური—წყობილად იაპონური. ყვავილობისას, ნიავისაგან მსუბუქად დარწმული იზნიქება შეუმწყვლად, ნარნარად, სათუთად, ხან მომინარი ზაფხულისპირა მობობინე სიმწვანეში, ხანაც მალული; იგი შესანიშნავად წარმოსახავს მონონ ივ ავარს.²⁴ სათერად მომდინი უნდა იყოს გრძელღეროანი გლიცინია.

დასალოებით ათასი წლის მიღმა, თავის ყაიდაზე რომ შეითვისა ტანის ეპოქის²⁵ კულტურა, იაპონიამ შექმნა უბრწყინვალესი კულტურა ხეიანისა. ისეთივე არაჩვეულებრივი საკვირველება იაპონელებში შობილი მშვენიერების გრძნობა, ვითარცა ზემოთ აღწერილი გლიცინია. პოეზიაში 905 წელს იშვა პირველი სამიშპრატორ ანთოლოგია „კოკინსიუ“. პრუსული, X-XI საუკუნეებში მოვლენივ იაპონური კლასიკური ლიტერატურის შედგებები: „ისე-მონოგატარი“ (X სა-კუნეში), მურასაკი სიკიბუს „გენძი— მონოგატარი“ (970-1002); სეი სიონგანის (966-1017, უკანასკნელი მონაცემებით) „მაკურა-ნო სისი“ („ჩანაწერი სასურველად“); ხეიანის ეპოქაში ჩაისხა კულტი მშვენიერებისა, რომელიც არა მარტო რვა საუკუნის მანძილზე ახდენდა გავლენას მერმინდელ ლიტერატურაზე, განსაზღვრა კიდევ მისი ხასია-ნი²⁶. „გენძი-მონოგატარი“ მწვერვალა იაპონური პროზისა. დღემდე არაფერი შექმნილა მისი დასადარი. ამჟამად სასურვარეთაც ბევრი უროდებს მსოფლიო საოცრებას ამ ბრწყინვალე, არსით ასეთ თანამედროვე ქმნილებას, ჯერ კიდევ მეათე საუკუნეში რომ იშვა. არც თუ ისე კარგად ვფლობი სიყმაწვილეში ძველ ენას, მაინც ვკითხულობდი ხეიანის ლიტერატურას. ალბათ, სწორედ მაშინ დაატყვევა ჩემი სული ამ მოთხრობამ. მის მერმე, რაც ეს ქმნილება იშვა, მარად მის-კემ მილიტოვალ იაპონური ლიტერატურა—საკუნეთა წიად უსუსღერი იყო მისი გავლენა. ხელოვნური ყოველი სა-ხეობა, დაწვეული გამოყენებითი და გათავებული მატების განლაგების ხელოვნებით, პოეზიაზე რომ არაფერი ვთქვით, „გენძი“ პოეზება წყარის მშვენიერებისას.

მურასაკი სიკიბუ, სეი სიონგანი, იშუმი სიკიბუ, აკამო-მე მემირი და სახელგანთქმული სხვა პოეტ ქალბო, დიდგარ-როვანი ბანოფები იყვნენ. საკაო კულტურის წარმოდგენ-და ხეიანის კულტურა. ამიტომაც იგი ქალური. ამ კულტურის უმაღლესი აყვავების ხანა იყო „გენძი-მონოგატარისა“ და „მაკურა ნო სისი“ ხანა. ამ სიმწიფის მწვერვალადან დაღ-მარდაბნის განიცდის უკვე. მისი დიდების მიწურებს მოასწავებდა მასში გამოშჭირვალე სევადა. ეს იყო მანა იაპონიაში საკაო კულტურის აყვავებისა.

უახლოეს ხანში იმდენად დაუძლურდა სამიშპრატორო კა-

რი, რომ არისტოკრატიიდან (კუგე) მხედარ-სამურავების (ბუსი) ხელში გადავიდა ძალმოსილება, დაიწყო კამაკურას ხანა (1192-1333). ნეიძის (1868) დასაწყისამდე, დაახლოებით შვიდ საუკუნეს გასტანა სამურავების სახელმწიფოებრივმა მმართველობამ.

მაგრამ, არც საიმპერატორო წყობას, არც საკარო კულტურას არ ჩაუვლია უკვალოდ. კამაკურას ხანის დასაწყისში შეადგინეს კიდევ ერთი ანთოლოგია ლექსებისა — „ახალი კოკინსიუ“ (1205), ხეიანის „კოკინსიუს“ პოეტური ხელოვნების კანონებს რომ ავითარებდა. რა თქმა უნდა, მასშიც შეინიშნება სიტყვათა თამაშით გატაცება, თუმცა იოენის, აუგენისა და იოძის²⁷ უმთავრესი ხასიათით, გრძნობათა ვეფერულობით, თანამედროვე სიმბოლოსტურ პოეზიას უახლოვდება. პოეტმა საიგო-ნოსიმ (1118-1190) შეაერთა ხეიანისა და კამაკურას ეპოქები.

ვფიქრობდი მასზე,
ამნაირად ჩამთვლიმა კიდევ.
და ის მოვიდა...
ო, რომ მცოდნოდა, წმინება იყო ეს ყოველი,
მე აროდეს გავიღვიძებო.

სიწმირის ბილიკზე
უპოვარი
დაჯებებები,
მაგრამ, რატომღაც,
აქ ერთხელაც ვერ შევეპარე.

ეს ლექსები „კოკინსიუდანაა“, პოეტ ქალის ონო-ნო კომატისა. და თუმცა, სიწმირებზეა ისინი, რეალურად არიან აღსაცხენი. „ახალი კოკინსიუს“ მერე აღმოცენებული პოეზია, ერთთავად ნატურასთანაა ახლო.

ბამბუკის ქალით
ბელღურების ფივივი
ისმის.
შუის ანარეკლი
შემოდგომურ ფერში იღვრება.

ბალში სად ოდენ
ხაგის²⁸ ბუჩქი ჩამოყურსულა,
ამოდ ქრის ქარი გაზაფხულისა.
მზეი ბინდისა
კედლებს მიღმა მიეწვერება

ეს კი კამაკურას მიმწახარია, ლექსები იმპერატორ ქალის ეიფუკუსი (1271-1342). იაპონელთათვის ჩვეულ უუაქი-ზეს სედას რომ განასახიერებს, ჩემი აზრით, ფრიად თანადროულად ქვრის.

ბერი ღოგენი, შემთხვევლი ლექსისა „წმინდა და ცივი თოვლი ზამთარში“ და ბრძენი მოე, შემთხვევლი ლექსისა „ჩემი გამცილებელი ზამთრის მთვარე“, — ორივენი „ახალი კოკინსიუს“ ეპოქას განეკუთვნებიან.

მოე და საიგო ერთურთისადმი მიძღვნილი ლექსებით ბასობდნენ პოეზიაზე:

„ყოველთვის, როცა მობრძანდებოდა ბერი საიგო, სჯიდა ლექსებს, ამობოდა: მე ჩემი, სხვათაგან განსხვავებულა შეხედულება მაქვს პოეზიაზე მართალია, მეც ვუმღერ ყვავილებს, გუგულებს, მთვარეს, ერთი სიტყვით, ყოველ მოვლენას სამყაროსისა, მაგრამ არსებითად, ყველა ესენი ერთი ხილულობაა, თვალებს რომ აბრმავეგენ და სმენას ახშობენ.





ჩვენ რომ ლექსებს ვთხზავთ, განა ჭეშმარიტია პიტყვები იგი? როს ყვაგილებზე წერ, ხომ არ ფიქრობ, ეს რომ ჭეშმარიტად ყვაგილებაა. როს მივარეზე წერ, არ ფიქრობ მივარეზე. ჩვენ წარმოსახავთ მხოლოდ იმისა დარს, რაც გვესრს, რისკენაც მივლავთ ნიადაგ. განვეფინება წითელი ცისარტყელა და გვერნება ფერმკრთალი ზეცა შეიფერაო. ამოწოთბა მზე და გაიცისკროვნებს უსასრულო ზეცას. განა თავად შეიფერა და გაიცისკროვნა ზეცა? და ჩვენც, ამა ზეცისა დრად ვაფერინებთ ჩვენს სულში ნაირგვარ სავნებს ნაირფერებად, რაიც უკვალოდ ჭჭრება. მაგრამ მხოლოდ ასეთ პოეზიას ძა-

ლუმს წარმოსახოს ჭეშმარიტება ბუდასი“ (მიოეს ბიოგრაფიული იდანა, მისი მიწაფე ტვისი გიკასია).

ამ სიტყვებში შეფარულია იამონური, უფრო სწორად, აღმოსავლური იდეა „სიკარგილისა“, „არაყვადობისა“. ჩემს მოთრბებშიც შენიშნავენ „არყოფლობისა“, მაგრამ ეს სულაც არაა ის, ნიმილიზმ რომ უწოდებენ დასავლეთში. ჩემი აზრით, თავად ჩვენი სულიერი აგებულების საფუძვლენია განსხვავებული. დიფენის დროისმიერი ლექსები, „დასაბამ სახედ“ სახელდებული, წლის თისი დროის მშვენიებას რომ უმღერიან, არის კიდევაც ძენი.

შ ე ნ ი შ ნ ა ნ ბ ე :

1 უტა-მიონგატარი ლიტერატურის განსაკუთრებული სახეობაა, სადაც ლექსები შენიაცვებულია პროზასთან. აღმოცენდა ხეიანის ეპოქაში (IX-XII ს.).

2 ზუსტად „მაქან“ — ჯდომა ძენის მღვთმარებაში, ფეხებგადაჯვარდინებული, უძრავად, მღვმარედ, თვალდახუტული.

3 ტანკას მეტრული კანონი, რომელიც არ იცნობს რთობას, გულისხმობს 5-7-5-7-7 მარცვლიან სტრიქონთა შენიაცვლებას, სულ ოცდაათმეტ მარცვალს.

4 ზუსტად — ჩაისი გზა“ — „ჰიდალო“, გზა სიწმინდისა და სიღაჭიზისა, პარმიონული მფლიანობის მიღწევისა გარემომცველ სამყაროსთან.

5 სატორი — გაიცისკროვნება, გახსოვინება, ნირვანასაგან განსხვავებით ჭეშმარიტების წამიერი წვდომა მოულოდნელი შინაგანი ვადლებით.

6 მთხბაც — ლიტერატურის ძანრი, ზუსტად: „მიდევნება ყალამზე“, ჩაწერა ყოველივესი, რაც თავში მოგვათ, ესკე.

7 იკიუს შესახებ გამოდიოდა ანგედოტებისა და მოთხობების წიგნები: 1700 წელს „იკიუს-ბანასი“, 1725 წელს „იკიუს ბანასი“ და სხვ.

8 იამონური ლექსები ჩინურ ენაზე.

9 კავშირი — ნახატ-გრაფილი, ანდა ხელწერილობითი ნიმუში, შესრულებული აბრეშუმზე და ქაღალდზე.

10 ჩინეთში, ტანის ეპოქაში (VII-X სს.), სექტა ჩანის (იამ. ძენი) ისტატის ლინ-ცისი სიტყვები.

11 „სიცილიერ“ — როგორც განწმენდა, განთავისუფლება ადამიანული ყოფიერების არსებელი ფორმებისაგან, ვანახლება ადამიანის ჭეშმარიტი პირველუნებისა — გამჭვირვალე პირველყოფილი ყოფიერების არსისაგან დაბრუნება.

12 მინდო — დიალიგი ოსტატსა და შევირდს შორის, მათი საუბრის აზრის მიღწევა არა რაციონალური, არამედ ინტუიციის გზით. შევირდის ამოცანა — შეაღწის მასწავლებლის სულიერი მღვთმარებაში, მის სულიერ რიტმში.

13 ჭეშმარიტება ჭეჭრება, სიტყვათმიმღიერი, წიგნებითა და სიტყვებით არ ვადიოთკმა. შეუძლებელია მისი შეგენება, უნდა განვიკადო. ექსტატიკური აღმის წაის ცნობრება, — ამბობდა სუიუკი.

14 დადუმის უდიდესი მოძღვარი — ინდოეთის პრინცის ბო დიდარმის ბაიონური სახელი, VI საუკუნეში სექტა ჩანის დამაარტებელი ჩინეთში.

15 სუიუკი — ნახატი შესრულებული ტუმით. სუიუკი ამ სახე-

ბის ფერწერის მეოთხს ასე ახასიათებს: „უქმედ გერვენებათ, თითქოს ყალბი მომარობს თავისთავად, გარეშე მხატვრის ნებულობისა, ოდნავადაც რომ არ უშლის მას მომარობას... თუ ყალბსა და ქალაღს შორის რაიმე აზრი ან განზრახვა აღიმტება, ქარწულდება მთელი ეგვეტი“.

16 ტინენი (1687-1763) — ჩინელი მხატვარი და პოეტი.

17 იქეზანი — ყვაგილთა შესახებ ლარნაში, ყვაგილები ლარნაში.

18 ბონსი — ცეროდენა ხე ლანგარზე.

19 ბონსი — ჭეჭვის მინიატურული ბაღი ლანგარზე.

20 ვიხა-სიბი — ეს წყობილიცევა აღნიშნავს ჩვეულებრივ, შეუშნეველ ბუნებრივ სისადავეს მშვენიერებისას.

21 რიკიუ (1522-1591) — ჩაის ცერეუნიისა და იქეზანის ააბო-ნული ოსტატა.

22 პარადუმენე ყვაგილოვანი ბუქჩნარი.

23 „ისე“ — მონოგრაფია“ — მოთხრობა ისეს შესახებ (X ს.). მის აბტორობს პოეტ არივარა ნარიხიას მიაწერენ.

24 მონონო ავარე — „მოშობილობა სავანით“, უხუნავსი სილა-მანხე, ყოველ სავანში რომა მძალადე და, რის გასამდევნებლადაც პოეტია მოწოდებული; სილამანხე, პარმიონულობის შეგარტნებას რომ ბადებს დამაიმამე, ერთიანობა საყვარისთან.

25 ტანის ეპოქა (VII-X სს.) — ეპოქა ჩინური კულტურის ყვაევისას.

26 როცა იასუნარი კავბატა „ნინონ ნო ბის“ — „იამონური მშვენიერების“ შესახებ ლამარაკობს, ყოველივის მხედველობაში აქვს მშვენიერების მძაფრი შეგარტნება, მშვენიერების წვედომის ნიჭი ცხოვრებისეულ ნებისმიერ მოვლენაში, მშვენიერებისაგან ქედ-მოხრა მის ყოველ გამოვლენაში. ეს თავისებური ესთეტიზმი — იამონული ცერეუნიული ბუნების ერთი თვისებათაგანია.

27 ილინი — მოშობილებული, მომავადობელი; ილინი — ფარული იღუმელი, ფარული არსი სავანთა, ხელავენის გასამდევნებლად რომა მოწოდებული. ილინი — დუმთავარებელი, ის, რაც იგულისხმება, რაც „სიტყვათმიმღიერია“ — იგეგე, ფარული არსი სავანთა ყველა ესენი იამონური ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიებია.

28 ხავი — დეკორატიული ბურჯნარი.

29 „არარა“ (ანუ „არყოფილობა“) — აღმოსავლური მსოფლ-მხედველობით ჩვენი გვეების საწინააღმდეგოა. „არარა“ — სამყაროს მთლიანობა, სიადამე იმების და რომელსაც უბრუნდება ყოველი რეალური სამყარო მხოლოდ გამოვლენა ამ საყველთაო „არარასი“.

თარგმნა ლარი ალიმონანაძე.



თან ერთად, ფილმისათვის შესატყვისი მუსიკის შექმნისათვის კითხვას აყენებდა. ამრიგად, ხმოვანი კინოს მოახლოვება რეჟისორისთვის უკვე 20-იანი წლების შრომებშიც, რომლებიც მრავალად მოიპოვება. საკმარისია გავიხსენოთ უნგრელი თეორეტიკოსის ბელა ბალაშის (ქართული კინოს დიდი მეგობრის) გამოკვლევა, ინგლისელი ხელოვნებისმცოდნის ფრედერიკო ტალობტის, ფრანგი ლეონ მუჟინაქისა და სხვათა შრომები და უმაღლეს ნათელი გახდება ხმოვანი კინოსკენ მიმართული ძიებების მრავალგვაროვნება.

პესნიკა — ფილმი

ახრობრივი კომპონენტი

მუხჯი კინოს ეპოქაში აღინიშნება ისეთი ცდებიც, როდესაც რეჟისორები ხედვითი მასალის თანმიმდევრობას აგებდნენ მუსიკალური ფორმის მიხედვით. ამის ბრწყინვალე მაგალითია პუდოვკინის ფილმი „დედა“ (1926 წ.), რომელშიც ავტორმა მასალის ორგანიზაცია სონატური ციკლის კომპოზიციური კანონების საფუძველზე მოახდინა.

ხედავით მასალის აგვის ამდგვარ მეთოდს მიმართა ნ. შენგელიაშვილმა თავის ბრწყინვალე ფილმში „ელისა“.

მუხჯი კინოს ეპოქაში მუსიკა წარმოადგენდა გამოსახულების ემოციური ზემოქმედების გასაძლიერებელ საშუალებას. იგი მთელი ფილმის მანძილზე ხმოვანდება. მაგრამ ფილმის ავტორები ერთბაშად იშვიათად (განსაკუთრებული პრემიერების დროს) ირჩევდნენ ისეთ მუსიკალურ თანხლებას, რომელიც კინოსურათს ესადაგებოდა. ზოგჯერ ამა თუ იმ კინოკომპანიის მუსიკალური განყოფილებანი ფრავენტებისაგან ადგენდნენ ერთგვარ მუსიკალურ კრებულებს, რომლებშიც ითვალისწინებდნენ ფილმის განწყობილებას, ტემპსა და რიტმს. გაფილმებთ უფრო იშვიათად იწყებოდა მუსიკა სპეციალურად ფილმისთვის, რომელიც უმეტესად მაღალხარისხოვნით გამოირჩეოდა. ასეთი იყო ე. მაიხელის მუსიკა ფილმებისთვის „ჯავშნოსანი“, „პოტიომკინი“ და „ოტომობილი“. ცნობილია, რომ გერმანიის ზოგიერთი პროდუქციის მმართველები ფილმ „ჯავშნოსანი“ „პოტიომკინის“ კი არ კრძალავდნენ, არამედ მხოლოდ მის მუსიკას, როგორც ნაწარმოების იდეის გამომხატველს. სამუქნაროდ, ეს სიტუაცია უფრო-უკველად გაქრა და იძულებული ვართ დავუყრდნეთ მხოლოდ ცნობილი კინოთეორეტიკოსის აიგორ მონტეგუუს გადმოცემას.

ოღლა თაბუკაშვილი

ჩემი პირობით 20-იანი წლების დამდეგს, როცა კინემატოგრაფი მუხჯი იყო, საბჭოთა და სახელმწიფოების რეჟისორები და თეორეტიკოსები ცდილობდნენ თავიანთ შრომებში იმ სპეციფიკური ფაქტორების გამოყოფასა და განსაზღვრას, რომლებიც ქმნიდნენ საკუთრივ ფილმის ხელოვნებას. ასეთი იყო გერმანელი მეცნიერის, ესთეტიკის სპეციალისტის რუდოლფ გარმის წიგნი „ფილმის ფილოსოფია“ (რუსულ ენაზე ითარგმნა 1927 წელს), რომელშიც მან ყურადღება გაამახვილა შემდეგ საკითხებზე: მუსიკა კინოში, მიმასველობითი მუსიკა და მისი კრიტიკა, მექანიკური მუსიკის პრაქტიკული გამოუსადეგრობა, სპეციალური საფილმი მუსიკის პრობლემა, ფილმის შინაგანი მუსიკალური, მუსიკალური აკომპანემენტის ესთეტიკური ამოცანები, მუსიკისა და ფილმის კავშირი. მართალია, ავტორს მხედველობაში ჰქონდა მუნჯი კინოსურათის მუსიკალური თანხლება, მაგრამ ამავე დროს იგი ცდილობდა მუსიკის ადგილის განჭვრეტას მომავლის სპეციალურ ხელოვნებაში. მის მიერ წამოყენებულ მოსაზრებებს შემდეგში კინორაქტიკოსები ანხორციელებდნენ. რ. გარმი წერდა, რომ „მუსიკა კინოში (გულისხმობდა ფილმის აკომპანემენტს) არა მარტო აღწერს და განმარტავს მოქმედებას, არამედ ქმნის კიდევ განწყობილებას. ამიტომაც ესოდნენ მნიშვნელოვანია მისი ამოცანები. მუსიკა ფილმში არ უნდა იყოს თვითმხილველი. მუსიკალურმა აკომპანემენტმა უნდა შექმნას ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული და ერთმანეთის გამამდიდრებელი მომენტები“. გარმი, თეორეტიკოს ლანჩეს-

ხმამ ნამდვილი რეფლექტია მოახდინა კინოხელოვნებაში. სიტყვამ, მუსიკამ, ხმაურმა საფუძვლიანად შესცვალა კინოს სპეციფიკა, მისი გამომსახველობითი საშუალებანი, სტილისტიკა, პოეტიკა. ბევრის შემთხვევაში კინემატოგრაფიაში ეკრანის მრავალი დიდოსტატი შეკრათო. ჩარლი ჩაპლინი და რენე კლერი თვლიდნენ, რომ „კინოს სპეციალი ელლია“.

მხოლოდ ეიუნგშტეინი, როგორც ეს ვიციობრებულა კინოს ისტორიაში, არ შეუშინდა ხმას, მიიღო და მიესალმა მას. თავის საპროგრამო გამოკვლევაში „რეტრიკალური მონტაჟი“ იგი მოუწოდებდა იმ წინააღმდეგობის დაძლევისკენ, რომელიც არსებობდა გამოსახულებასა და ბგერას, ხედვისთანა და სმენით სამკაროებს შორის.

მას შემდეგ, რაც ფირვე გამოსახულებასთან ერთად, მუსიკის ფუნქციონირება გახდა შესაძლებელი, კინომუსიკით დაინტერესდნენ გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორები. პირველ ხმობან საბჭოთა ფილმებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1931 წელს გადაღებული „ერთი“ („Один“, რეჟისორები: კონსტანტინ და ტრაუბურგი) და „ოქროს თოები“ (რეჟ. იუტკევიჩი), რომლებშიც თანამშრომლობდა ახალგაზრდა კომპოზიტორი დ. შოსტაკოვიჩი. ავტორებმა ამ ფილმებს შეუქმ-



ნეს ძალზე გამოძახებული ბეგარი გაფორმება. რომელშიც მუსიკა, ხმარის ეფექტები და მეტყველება ორგანულად ერწყმიოდნენ დრამატულ მოვლენებს.

მილოდნენ წლები. კინემატოგრაფისტები სულ უფრო ღრმად წვდომდნენ სივრცის კინოს ბუნებას. თანდათან მიმდინარეობდა ფილმის შინაგანი სტრუქტურის გარდაქმნა: ფილმის სხვა კომპონენტებთან ერთად, ველოუციის განიცდიდა და მუსიკაც, ყოველივე ამან კინოხელოვნება ყველაზე უფრო პოლიფონური ხელოვნებად აქცია.

კინემატოგრაფი აერთიანებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის თვისებებს. იგი ერთდროულად ლიტერატურაცაა, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც. მაგრამ კინოხელოვნების მიერ განცდილმა გზამ თვალსაჩინო გახადა ერთი კანონზომიერება — კინოს, უპირველესად ყოვლისა, ავსებს და ამდიდრებს ამ ხელოვნებათა განმსხვავებელი თვისებები. კინემატოგრაფიული სინთეზისათვის საჭიროა ან სი ხელოვნების სპეციფიკური თავისებურება, რომელიც საკერძო გამოხატულების ილუსტრირებას კი არ მოახდენს, არამედ გააღრმავებს და გააძლიერებს მას თვით გამოხატულებისათვის მიუწვდომელი საშუალებებით, რომლებიც მის ქვეტექსტში იგულისხმებიან.

ერთი სიტყვით მხედველობაში გვაქვს თვისობრივად ახალი სახეობა, რომლის ელემენტები, ერთი მხრივ, მიჭიდოდა უკავშირდებიან ურთიერთს, ხოლო, მეორე მხრივ, მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მთლიანობა როდესაც სპობს შემადგენელ ნაწილებს, პირიქით, ეს ნაწილებს ინარჩუნებენ გამოსავის შინაგან ძალას და მთლიანობას ენასაზღვრებიან. ისინი (ველოუსიზმით იდეალურ ვარიანტს) სწავნიან საერთო ამოცანას, მაგრამ სხვადასხვა გზით. ისინი ფილმის თანაავტორები არიან და ამავე დროს ინარჩუნებენ სუვერენულ დამოუკიდებლობასაც.

როცა ეგრანისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემაზე ვფიქრობთ, უნებურად გვაკონდაც კრიაბინის სიტყვები — „მუსიკას აზრი აცოცხლებს“. ამასვე ადასტურებს საბჭოთა კინოს ისტორია, მისი კლასიკა, სახელდობს, ეიზენშტეინისა და პრუკოფივის თანამშრომლობით შექმნილი ფილმები, რომლებიც ხორცი შესახებ სკრიაბინისეულ სიტყვებს. ამასვე ადასტურებენ ეიზენშტეინის თეორიული გამოკვლევები.

ს. პროკოფივის ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში აღნიშნავს: „ეიზენშტეინი იმდენად დიდ აზრობის ურედად მუსიკას, რომ ზოგჯერ მზად იყო მსხვერპლად გაეღო კინემატოგრაფიული მასალა, რათა მისი მუსიკალური ეკვივალენტი არ დარღვეულიყო“.

ეიზენშტეინი გვიამბობს, თუ როგორ მუშაობდა იგი კომპოზიტორთან ერთად მუსიკალური და ხედვითი კომპონენტების თანაფარდობაზე, მოუთმენლად ელოდა იმ მომენტს, როცა ერთი რივის (დაეუშვათ მუსიკალურის) ელემენტები შეესიტყვებოდნენ მეორე რივის ელემენტებს. ეიზენშტეინი მუსიკისა და გამოხატულების პარალელისმის სასტიკი წინააღმდეგე იყო. იგი მისწრაფოდა მიძრაობათა სრული თანახვედრობასაც.

მუსიკალურ მიძრაობას ძალუქს არა მარტო გამოსახვის საკერძო მიძრაობა, არამედ გამამაფროს კლდე, მოხანძროს მისი პტორიაცია. თუ მუნჯე კინოში მუსიკალური ხას ვამოხატულებიდან გამომდინარე იქმნება, თანამედროვე კინემატოგრაფიაში გამოსახულება შეიძლება სასუბით დაეუშორილით მუსიკალურ ჩანაფიქრს. რა თქმა უნდა, აქ არ ვგულის-

ხმობთ თემატურ თანხვედრობობას (პეიზაჟური გამოსახულება — პეიზაჟური მუსიკალური ჩანახატი). სხვათა შორის, თემატური თანხვედრობობა დამასასიათებელი იყო წარსულის კინოწარმოდებლობის. უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე ქართულ კინოში კომპოზიტორები და რეჟისორები იბრძვიან ამდგვარი სტერეოტიპის წინააღმდეგ.

ახალგაზრდა კომპოზიტორები, ქართული მუსიკალური კულტურის ტრადიციებთან ერთად, კინემატოგრაფიაში შემოიტანეს თანამედროვე მსოფლმეტრება და კინემატოგრაფიული ლექსიკის ცოდნა, რითაც საგრანძობლად გაამდიდრეს ჩვენი ფილმების ბეგერი-ხედვითი ნახაზი.

კომპოზიტორის საავტორო პოზიციის პრწყინავლ ნიმუშია ფილმ „შერეკლების“ მუსიკალური კონცეფცია, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა კინოწარმოების საერთო გადაწყვეტაში.

მუსიკისა და კინოს ურთიერთობის საკითხზე საგანგებოდ ვესაუბრე ჩვენს რეჟისორებს. მაინტერესებდა მათი დამოკიდებულება ფილმის ამ არსებითი კომპონენტის — მუსიკის მიმართ.

რეჟისორებმა რ. ჩხეიძემ, შ. მანაგაძემ, ე. შენგელაიამ, ო. იოსელიანმა, ლ. ლობთბერიძემ, ნ. მანაგაძემ, ბ. ხოტივარმა გამოთქვეს თავიანთი მოსაზრებანი. ზოგიერთმა მხარი დაუჭირა ფილმის კომპილაციურ მუსიკალურ გადაწყვეტას, უმრავლესობა კი კომპოზიტორისაგან ილუსტრაციულ, ან ლიტმეტიურ მუსიკას კი არ მოითხოვს არამედ ფილმის შესატყვის მუსიკალურ დრამატურგას.

მოვიყვან ნაწყვეტებს ჩვენი რეჟისორების საუბრიდან: რაში? ჩხეიძემ — „კომპოზიტორსა და რეჟისორს შორის უნდა დამყარდეს მჭიდრო შემოქმედებითი კონტაქტი. მე, როგორც ფილმის დამდგმელმა, კომპოზიტორთან ერთად უნდა მივაგზო ფილმის ბეგერი დრამატურგისა და მოვადგინო მისი ორგანოზაცია ხედვით რიგთან. ამიტომაც კომპოზიტორი აქტიურად უნდა მონაწილეობდეს ფილმის შექმნის პროცესში. უნდა ვებრძოდით მუსიკალურ ილუსტრაციულს.“

არ ვეთანხმები ასეთ გამოთქმას — მუსიკა კინოში; მუსიკა ხომ ფილმის ტოლფასოვანი წევრია, ამიტომაც ესაა კინოშიც ისევე, როგორც კინოდრამატურგია, კინორეჟისურა, კინოოპერატორის ისტატობა.

ბეგრათა რიგი კონტრაპუნქტულად, დისონანსურად უნდა ენაცვლებოდეს ხედვით რიგს. ეს ბაღებს ახალ სახეებს. ამ გზით მივალვით განზოგადებულ აზროვნებას.

სამკრთისა გავისყენოთ ჩემთვის ცნობილი პიესის „სამი დღის“ ფინალი, სადაც ავტორი მუსიკალური რემარკებით აქარწყლებს საერთო განწყობილებას და ქმნის ახალ ემოციებს. აქ თვალსაჩინოა კონტრაპუნქტის შემოქმედების ძალა, რომლის ენაზეც პირადედ მე ასე მივიღებო.“

ლანა ლომოპრიძემ — „საწესხაროდ, ძალიან ხშირად კომპოზიტორები წერენ ისეთ მუსიკას, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ფილმის დრამატურგიულ სტრუქტურასთან. თუ კომპოზიტორი ორგანულად შედის ფილმის მხატვრულ ქსოვილში, მის დრამატურგიულსა და გამომსახველობით სტრუქტურაში, მაშინ იგი კონტრაპუნქტულად, ან საერთო მინარეზბასთან გაუმარბში მიყვება ობობობის და ამ გზით ქმნის ფილმის მუსიკალურ-დრამატურგიულ კომპონენტს. ასეთი კომპონენტები შექმნეს ჩემს მიერ დადგმულ ფილმებში კომპოზიტორებმა ნ. მამისაშვილმა და გ. ყანჩელმა.“



ფილმის ბეგრით პარტიკულარში მუსიკალური რიგი ორ-
განულად უნდა შეერწყას რეალურ ბეგრებსა და ხმაურებს.

ჩემი აზრით, ფილმის მასალა უფრო შეზღუდული უნდა
იყოს. მასში უნდა ჭარბობდნენ მუსიკალური რეჟერები, რომ-
ლებიც მოგვცემენ ზუსტსა და სასოფან დახასიათებებს.

და კიდევ ერთი მოსაზრება — კინოში საჭირო არ არის
დიდი ორკესტრების ხმობანა. მცირე შემადგენლობის ანსამ-
ბლებს, თუნდაც კობოის ან ფლეტის სოლის შეუღლისა შექმ-
ნას მკვეთრი ემოციური განწყობილება, რა თქმა უნდა, ფილ-
მის დრამატურგიული სტრუქტურის შესაბამისად.

ელარა შენბელასი — „ჩემთვის არ არსებობა რეცეპტები.
გადაიღია ფილმები უკვე არასებური მუსიკის მიხედვითაც
ისეთი შემთხვევებიც ყოფილა, როცა კომპოზიტორს მუსიკა
დაუწერია უკვე გადაღებულ ხედვითი მასალის საფუძველზე-
რა თქმა უნდა, სასურველია რომ კომპოზიტორი აქტიურად
მონაწილეობდეს კინემატოგრაფიული შემოქმედებისა და
პროცესში. ასე ვმუშაობ მე კომპოზიტორ ვიყავი ყანჩელსა და
ჯანსუღ კახიძესთან. ისინი ფილმის თანაბრფორმად არიან.
როცა მათთან ერთად ვმუშაობდი, დავრწმუნდი, რომ კომპოზი-
ტორი ფილმის გაფორმებულ კა არაა, არამედ მისი შემქმნე-
ლი. მაგრამ კომპოზიტორს პროფესიულ ნიჭთან და გა-
მოდლებთან ერთად, უნდა გააჩნდეს კინემატოგრაფიის
სპეციფიკის შეგრძობების უნარი. ჯ. ყანჩელი და ჯ. კახიძე, რო-
მელთა გემორგებას მე საესებით ვენდობი, სწორად ერკვევი-
ან კინოს სპეციფიკაში. ისინი ზუსტად გრძობენ სად როგო-
რი მუსიკაა საჭირო. ჩვენი თანამეგობრობა გვიყარება ურთი-
ერთ პიროფიკულ დნობას, ასე მაგალითად, როცა ჯ. ყანჩელი
კინო „შერკატლებს“ სცენარს, მაშინვე თქვა, რომ მუსიკას
ჯ. კახიძესთან ერთად დავწერდი. ჯ. კახიძე კი ქართული სალ-
ხური მუსიკის სტრუქტურას ბრწყინვალედ გრძობს. მართ-
ლაც, მუშაობის პროცესში ჩვენ დავრწმუნდით თუ რაოდენ
მდიდარად და განსაკვიფრებლად მრავალფეროვანია ფილმის
ფოლკლორული მელოდების რიტიკა. და რაც უფრო ღრმად
რეგისორისა და კომპოზიტორის ურთიერთვაგება, მით უფო-
რ თავისუფლად მოქმედებს კინოში კომპოზიტორი“.

მოსარ იოსელიანი — „სამწუხაროდ, მუსიკა ფილმში უმე-
ტესად ატარებს გაფორმების ფუნქციას და არა დრამატურგი-
ულს. ეს ჯერ კიდევ მუნჯი კინოდან მოდის, ფილმი ბალეტს
ენსაგებს, როცა ცერანზე მიზნაა. როცა სევდა — მაშინ
მუსიკა, როგორც წესი, ღირსეულია. ეს კინემატოგრაფიული
გამომსახველობითი საშუალებების სისუსტის გამოვლინებაა.
როცა რეგისორი გრძნობს, რომ გამოსახულება მაყურებელში
არ იწვევს სათანადო ემოციებს, იგი კომპოზიტორის დახმარე-
ბას მიმართავს და ცდილობს მუსიკით გაამძაფროს ფილმის
ემოციური მხარე. ამიტომაც გვიჩანს ხლმე, რომ მუსიკა ასე-
ეთ ფილმში საჭიროა მხოლოდ ემოციური შეფერილობისათვის.

ჭეშმარიტ კინონაწარმოებში კი, სადაც ხდება სინამდვი-
ლის სახეებით ოპერირება, ბეგრის ყოველი წყარო უნდა იყოს
რეალური — გაემორიცხავ გრამაფონს, რადიოს, ორკესტრს
რომლებსაც ჩვენ ვხედავთ ეკრანზე — მუსიკა ყოველთვის ხმა-
ურთან უნდა იყოს შესაბამელი. თუ ფანჯრიდან ფორტპიანო-
ნოზე ვარჯიშის ხმები ისმის, რომელსაც ჩვენ ვერ ვხედავთ,
იგი აუცილებლად უნდა იყოს ხმაურთან აღრეული, სხვა-
ფრთი ყველაფერი კარგავს აზრობრივ დანიშნულებას.

ამგვარად, მე საკუთარი შეხედულებანი გამაჩნია ფილმში
კომპოზიციური მუსიკის გამოყენებაზე. ძირითადად მიჭმარდა
სახალური, ეროვნული, კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის
კომპილაციის მეთოდი.

იმ შემთხვევაში, როცა ფილმი კონკრეტულ თამაშს მო-
ითხოვს, როგორც ეს არის „იყო შაშვი მგალბოლში“, ამც-
ნობის საჭიროება რომ არ წამოიჭრას, უჭკობესა ნაწინაო ნა-
წარმოების გაორკესტრება. როგორც კი იწყება მუსიკალური
მასალის აღქმის პროცესი, მაყურებელი მაშინვე ეთიშება
ფილმის საერთო რიგს, მის ბეგრათხედვით სახეს.

პირადი ვე, ჩემს ფილმებში მივმართავ ლეიტმოტივე-
რობის ფორმულურ ხერხს. „გიორგობისფერი“ — რადიო-
გადაცემის რეჟერებში ქნინან სოციალური წრის სახესა და
გაგებას. ან კიდევ ქუნიდან მომდინარე სასულ ორკესტრის
ფერადობა, რომელსაც საესებით რეალური ხმობანება აქვს,
დაბადებულა იმ მელრადი რეჟერინდან, რომელიც ცხოვ-
რებისესული ორომბრალიის აზრს გამოხატავს.

რაც შეეხება ფილმში მუსიკის მონტაჟს, მან უნდა შექმ-
ნას შეუმწვეელი ფონი, რომელიც გააფართოვებს კადრის ჩარ-
ჩოებს — შექმნის ატმოსფეროს. ასეთ შემთხვევაში გამოსახუ-
ლება და ბეგრათა რიგი ეფრტასტულობის პრინციპით იგება.
ასე მაგალითად, დრამატოზმით აღსაესე ეპოზოდის დროს, რა-
დით მტად მხიარულ, მსუბუქ მელოდებს გადმოსცემს —
ერთბაშად იქნება სასულიად საპირისპირო აზრობრივი ხაზი.

ჩემი აზრით, მუსიკა (თუ ხმაური) ფილმში სონატური-
ობის პრინციპით უნდა იყოს ორგანიზებული. და თუ გამოსა-
ხულებაც ამ პრინციპითაა ორგანიზებული, მაშინ ფილმი
მიქნს კომპოზიციურ სიმწყობრებს“.

დაბოლოს, ორიოდ სიტყვა მუსიკალურ ტელეფილმებზე.
ეს სრულიად შესუვალებელი სფერო. შორსაა სრულყოფისაგან.

მუსიკალური ტელეფილმი მრავალ ჟანრს შეიცავს. ესაა.
ფილმი-თეატრ, ფილმი-ბალეტი, ფილმი-კონცერტი, ფილმი-
მონოგრაფია (რომელიმე კომპოზიტორსა ან შემსრულებელ-
ზე), ფილმი-რეჟიუ. ბუნერბივია, რომ თითოეული მათგანი
ყვრდნობა ჟანრის კანონზომიერებებს. მაგრამ ტელევიზიის-
თვის დამახასიათებელი საშუალებების გამოყენებით ეს ჟან-
რები ახალ სახესხვაობას მიქნენ. ამიტომაც ტელებალეტი სა-
გრძნობლად განსხვავდება საკუთრივ ბალეტისაგან და ს.
სამწუხაროა, რომ ხშირად მუსიკალურ ტელეფილმებში
ხედვითი რიგი აშობს ბეგრით რიგს. ამიტომაც ფონად იქვე-
ვა ის, რაც ძირითადი უნდა ყოფილიყო. ამის შედეგად მუსი-
კის როლი დაიკვნება ილუსტრაციულობის დონემდე. მუსი-
კამ კი უნდა ჩამოაქნასაგაოს ხასიათები და სიტუაციები, გა-
მობატოს საერთო განწყობილება, ეკრანზე მიმდინარე მოქმე-
დება.

ერთი სიტყვით, მუსიკალური ტელეფილმების სპეციფიკა
საფელანად შესწავლასა და ანალიზს მოითხოვს. ასეთი საკა-
თხები მრავალადა ისეთ ფართო პრობლემში, როგორიცაა
ეკრანი და მუსიკა. შესასწავლია აგრეთვე მუსიკის საკითხი
დოკუმენტრესა და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების
სტრუქტურაში, მიუზიკალა და სხვა ჟანრებში. ეს საკითხები
ერთობლივად უნდა გამოიკვლიონ ჩვენმა მუსიკათმცოდნეებმა
და კინომცოდნეებმა.



ალმანახი

„ფრესკა“

„...რაც შეეხება ტურნალს, ჩვენი ყველაზე უნდა ვეცადოთ მჭობნის მჭობი გავზადოთ იგი...“

ბელონსკის წერილებიდან.

ედიშერ გიორგაძე

ჩვენი დედაქალაქის წიგნის მაღაზიების თაობებიდან ისევე როგორც ადრე, კვლავ ელვის სისწრაფით გაქრა ალმანახ „ფრესკას“ ბოლო ნომერი.

ამ ალმანახს, რომელსაც მიზნად დაუსაზავს გათვითცნობიეროს მოზარდი თაობა მხატვრობის, ქანდაკების, არქიტექტურის საკითხებში, დიდალი მკითხველი ეტანება. მოზარდების გარდა უფროსებიც დიდი ინტერესით კითხულობენ მას.

„ფრესკა“ უკვე რამდენიმე წელია, რაც არსებობს გამომცემლობა „ნაკადულს“ ბაზაზე.

საქმე დასაწყისიდანვე კარგად აეწყო. ალმანახის პირველსავე ნომერში ჯეროვანი შესაგებით იქნა გაშუქებული ქართული, რუსული და უცხოური ხელოვნების საკითხები. აქ გამოქვეყნდა წერილები, რომლებიც ეხებოდა ცნობილ ქარ-

თველ მოქანდაკეს იაკობ ნიკოლაძეს, გამოქვეყნდა რუს მხატვარს ვასილ სურიკოვს, განხილულია გახლდათ კვატროჩენტოს ეპოქა, მოცემული იყო ათენის აკროპოლისის აღწერილობა, ჩვენი არქიტექტურის სიამაყე—სვეტიცხოვლის ისტორია, მოქანდაკე ვლგუვა ამაშუკელი მკითხველებს მოუთხრობდა, თუ როგორ იმუშავა ძველზე „ქართლის დედა“. ალმანახს თან ერთავიდა ხელოვნების ლექსიკონი, რომელიც მკითხველებს აწვდიდა სახვითი ხელოვნების ტერმინების განმარტებებს, რუბრიკა, „საინტერესო ამბების სამყაროში“, ეძღვნებოდა თემას, რა ასაკში შექმნეს დიდმა მხატვრებმა თავიანთი შედეგები.

დაბეჭდილ იქნა შემდგომი რეპროდუქციები: ი. ნიკოლაძის „ჩახრუსაძე“, ვ. სურიკოვის „დილა მეთოფეთა დასჯისა“, მისივე—„ბოიარინია მოროზოვა“, ბოტიჩელის „ალეგორია გაზაფხულის თემაზე“ და სხვა.

ალმანახს ამკობდა ლადო ასათიანის შესანიშნავი ლექსი: „ჩემი თბილისი და ფიროსმანი არ ვიცი, ასე რამ შემაყვარა“.

„ფრესკის“ გარშემო თავი მოიყარა საქმეში ჩახედულ და გემოვნებიან ავტორთა კოლექტივმა. დიდი სიყვარულით მიუდგა საქმეს მწეწი სასიკადადლო მეცნიერი ვახტანგ ბერიძე, რომლის ერთად შერწყმული ღრმა ერუდიცია და სადად და ლამაზად, გასაგებად თხრობის უნარი შედგამოჭრილი აღმოჩნდა ამ ალმანახისათვის.

შემდგომ ნომრებში „ფრესკაში“ მიმოიხილა ქართული მხატვრების მოსვლითი, სერგო ქობულაძის, ლადო გრიცილიას, ურა ჯაფარიძის, სოსო გაბაშვილის, არქიტექტორ ვლ. ალექსიმესხიშვილის და სხვათა შემოქმედება.

წარმოდგენილ იქნა რიგი რუსი მხატვრების: ვიქტორ ვასნეცოვი, ალექსანდრ ივანოვი, კარლ ბრიულოვი, ვასილ ვერეშჩაგინი და სხვა.

ალმანახი მოგვითხრობდა ძველი ეგვიპტური, ძველი რომის და კლასიკური ბერძნული ქანდაკების შესახებ, გავწვიდა ცნობებს ვანის ანტიკური ხანის ნაქალაქებისა, ბოლნისის ძეგლებს გარშემო და აშუქებდა მრავალ სხვა საინტერესო თემას.

„ფრესკის“ ყოველ ნომერში სისტემატურად ქვეყნდებოდა ბულგარელი ხელოვნებათმცოდნე დრაგან ტენევის ციკლები: „ტიტანების საუკუნე“ და „ხელოვნების წარმტაცის ისტორია“. ეს უდავოდ კარგი მიგნება გარდა, ვინაიდან ტენევი მოკლედ, მაგრამ ამომწურავად გადმოგვცემს დიდ მხატვართა შემოქმედების არსებით მომენტებს, შინაარსულად ახასიათებს მხატვრობის პერიოდებს. ამასთან ერთად მისი სტილისათვის დამახასიათებელია სისადაცე და შთაბეჭდავი პოეტურობა. ტენევის ციკლებში მოთხრობილ იქნა რაფაელის, ლიონარდოს, გიrolანდოს, მანჩოს, დონატელის, ბრამანტეს, ელ გრეკოს, რიბერას, ველასკესის, ტიციანის, ტინტორეტოს და სხვათა შესახებ.

ასე წერილად იმითომ ჩამოვივალეთ ყოველი-
ვე, რომ გვეჩვენებინა, თუ რა ფართო მასალა იქ-
ნა გაშუქებული ამ აღმანახელ, რომლის მხო-
ლოდ ექვსიოდ ნომერია ჯერჯერობით გამოსული.
თემატიკის კარგ შერჩევასთან ერთად, უნდა
აღინიშნოს წერილების პროფესიული დონე და
წყობილი ქართული, რაც განსაკუთრებით გა-
სახარია, ვინაიდან ჩვენ ხელოვნებათმცოდ-
ნეთაგან ამ მხრივ არც თუ დიდად ვართ განები-
ვრებული. ბევრი ძალზე საინტერესო და ამასთან
გამართულად დაწერილი სტატიაა გამოქვეყნ-
ებული „ფრესკის“ ნომრებში.

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოთ კიტი მა-
ჩაბლის წერილები: ათენის აკროპოლისი, კლა-
სიკური ბერძნული ქანდაკება, რომელი ქანდა-
კება, ვეგობტური ქანდაკება, ათენის ეროვნული
მუზეუმში, შუამდინარეთის ხელოვნება.

თითოეული ეს სტატია ძალზე საინტერესოა,
თანაც ეს მცირე ზომის წერილები ბევრის შემე-
ცვლია.

კარგადაა დაწერილი ი. ლორთქიფანიძის
„ვასილ სურტიკოვი“, სადაც ავტორი იხილავს
მხატვრის ორ გამორჩეულ ტილოს („დილა მე-
თოფეთა დასკისა“ და „ბოიარინია მოროზო-
ვა“).

ემოციურია ჯ. კაშიას „დავითიანი ესთქე“,
სადაც ავტორი გადმოგვცემს საკუთარ შთაბეჭ-
დილებებს, აღძრულ მოქანდაკე მერაბ ბერძე-
ნიშვილის ნამუშევრით („დადიო გურამიშვილი“). ამ
რანგის წერილებს განეკუთვნება გ. მა-
სხარაშვილის „გრიგოლ ტატიშვილი“ (ავტორი
გვესაუბრება პირველ ქართველ გრაფიკოსზე), თე-
დო ბექიშვილის „ლიტერატურულ გმირთა ძვე-
ლი“ და ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნე ირი-
ნე მამიაშვილის — „ვასილ ვერუშაგინი“.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ვაჟ-
ტანგ ბერიძის შთამბეჭდავ სტატია „სვეტიცხო-
ველი“. სულ რაღაც ორ ფურცელშია ჩატეული
ამ ძველი და უსწარმასწარა ტაძრის დიდი ისტო-
რია, თანაც ისე, რომ არსებითი დეტალები არაა
გამორჩენილი.

„ტაძარში შესულს უნდა ასხოდეს“ — წერს
ვ. ბერიძე, — მარჯვენა მხარეს რომ პატარა სკამ-
ოცველოა ჩადგმული, XIII-XIV საუკუნის
უნდა იყოს და თითქმის იერუსალიმის ტაძარს
უნდა გამოსატყავდეს. კანკელი XIX საუკუნისაა
და არაფერი საერთო არა აქვს ტაძრის წინან-
დელ სახესთან ან რაღაც ძველი მხატვრობა დაი-
ღუპა, სვეტიცხოვლის შიდა სახის მხატვრული
მოტიანობის წარმოდგენას დიდად ენებს გვიან-
დელი ხატები და სხვა მორთულობა, რომლებიც
მხატვრულად მდარე ხარისხისაა.“

საერთოდ, ვასტანგ ბერიძის შესახებ ვიტყუ-
დით, რომ კარგი იქნებოდა და აუცილებელიც
მის მიერ სამხატვრო აკადემიაში წაკითხული

ლექციების კურსის სტენოგრაფირება და ადამე-
ტედა „ფრესკის“.

ეს აზრი, ჩვენს გარდა, ალბათ კიდევ მრავალს დააბადებია, მისი ჩინებული ლექციების
მსმენელს.

ასე გამოიყურება შოგადად აღმანახი „ფრე-
სკა“. უფრო და უფრო უმჯობესდება იგი. ამასი
ადვილად დაიჭრებოდა, თუ თვალს გადავაუ-
ღებთ ბოლო, მეექვსე ნომრის.

იგი მოცულობით ორჯერ აღემატება თითო-
ეულ წინა ნომერს. აქ, შოგადი სასიათის წერი-
ლების გარდა, ქართული ხელოვნების დეტალურ
ი საკითხებშიცაა განხილული.

მაგალითად, აქ მოთავსებულია თემურ საყვარ-
ელიძის მეთად აზრანი სტატია „რემბრან-
დტის ავტოპორტრეტი ჰაავის მუზეუმშიდან.“
სადაც იგი იხილავს მხატვრის ბოლო ავტოპორ-
ტრეტს.

და აქვეა სიძველეთა ცნობილი შემგროვებ-
ლის, პაპუნა წერეთლის ძალზე საინტერესო
მცირე წერილი იმის შესახებ, თუ როგორ აღმო-
ჩინა მან მხატვარ შარლემანის მიერ შესრულე-
ბული ქართული ნაბეჭ.

ამდენი დადებითი ითქვა, იქნებ სასაყვედუ-
როც გაგვანია რამე?

პირველ რიგში ის, რომ აღმანახი გამოდის
წელიწადში ერთხელ. „ფრესკის“ მიზანი ხომ
ისაა, გარკვეული სახის სისტემატური ცოდნა
მიაწოდოს მკითხველს. ასეთი დიდი დროითი ხა-
რეჯის გამო გი წინა ნომერში წაკითხული მასა-
ლა იოლად ეძლევა დაგვიწყებას. არაა გათვალის-
წინებული ფსიქოლოგიური ფაქტორიც (მოლო-
დინი საინტერესო რაიმესი): განა შესაძლოა
მიფილი წელიწადი ელოდი აღმანახს? აღმანახი,
სულ მცირე, ორჯერ მაინც უნდა გამოდიოდეს
წელიწადში.

„ფრესკა“ მცირეა მოცულობითაც. ვერა და
ვერ ხერხდება ამის გამო მასალის ჩატევა და
ბევრ წერილს აშკარად ეტყობა ხელოვნურად
რომაა შეკვეცილი. (თუკი ქურული შემდგომში
ისეთი მოცულობისა იქნება, როგორიცაა მეექვსე
ნომერი, მაშინ სასაყვედურო არა გვეუბრის რა.)

სასაყვედუროა რეპროდუქციების ხარისხიც.
მიუხედავად იმისა, რომ ფერად ბეჭდება ამ ბო-
ლო ხანს შესამჩნევად გაუჭობესდა. მაინც შე-
ჯინნევა ამ მხრივ ჩავარდნები. ჩავარდნებია, ასე
გახანჯეთ, თითოეულ შვათ რეპროდუქციების
ბეჭდვაშიაც.

შოგჯერ ლექსიონიც სცოდაეს ბუნდოვნების
მხრივ. ენახით მაგ ტრომპის განმარტება.

„ტრომპი — ნახევარბაბრის, კონქის ნაწი-
ლის, ან გუმბათის ნაოთხარის ფორმის კამერა,
რომელიც მოთავსებულია სათავსოს კუბანში,
სწორკუთხა გეგმისი მოცულობიდან წრიული ან
მრავალწახანაგოვანი გუმბათის ყელზე და მართ-

კუთხა სათავისიდან რვა ან თექვსმეტკუთხისან ზე-
და ნაწილზე გადასასვლელად“.

რა უნდა გაიგოს აქედან მოსწავლემ, ანდა
არასპეციალისტმა მკითხველმა?! თუნდაც სპე-
ციალისტმა რა უნდა გაიგოს?!

რაც შეეხება საინტერესო ამბების რუბრიკას,
იქაც ზოგჯერ ვხვდებით სრულიად არასაინტე-
რესო ამბებს.

მაგალითად, თუკი შთამბეჭდავია ის ფაქტი,
რომ ხალხმა არ დასთმო მიქელანჯელოს „დავი-
თი“, როცა მას აღუბა დაუპირეს, ანდა ვან გო-
გის საუთის ისტორია, რომელიც დოქტორ რეის
საქათმეზე ჰქონდა აფარებული, რას ეუბნება,
აბა, მკითხველს ე.წ. რეალისტი მხატვრის ამბა-
ვი, რომელმაც ლორდთა პალატის დახატვიანას
ორი ლორდი მძინარე დახატა, ვინაიდან იგი რე-
ალისტი იყო.

განა არ შეიძლებოდა უკეთესი მაგალითების
მოძებნა, რომლებიც უფრო მეტად მიგვაახლო-
ვებდა შემოქმედებით პროცესს, ანდა საინტე-
რესო მაინც იქნებოდა?!

და კიდევ, აღმანახში აუცილებლად აქტიურად
უნდა თანამშრომლობდნენ ჩვენი გამორჩენილი მხა-
ტვრები და ხელოვნებათმცოდნენი, აგრეთვე მწერ-
ლებიც, რომელნიც ჯერჯერობით ახლოს არ გაკა-
რებიან მას.

გამოვიდა შევექსე ნომერი „ფრესკისა“.

ახლა, შეიძლება ითქვას, აღმანახისათვის
დამთარდა ის „ყმაწვილური ასაკი“, როცა ბე-
ვრი რამის პატრება შეიძლებოდა, როცა თავის-
თავად ფაქტი მისი არსებობისა იყო მისასაღმე-
ბელი და სასიხარულო.

მას ახლა უკვე მეტი მოეთხოვება სიამოვნე-
ბით უნდა აღვნიშნოთ, რომ დღესდღეობით
„ფრესკამ“ ცხადყო თავისი შესაძლებლობანი.

მას არ აკლია მეურვეობა გამომცემლობის
მხრივ. ჰყავს საქმისადმი გულისყურიანი მუშა-
კები: პასუხისმგებელი მდივანი ასმათ კიკვიძე
და მხატვარი ვიბო ყავლაშვილი, რომელიც პირ-
ველი ნომრიდან მოჰყვება ამ აღმანახს.

წინ დიდ, საინტერესო და ძნელი სამუშაო.
აღმანახი „ფრესკა“ ამჟამად ისეთ გზაჯვარე-
დინზე იმყოფება, საიდანაც იწყება ფართო სა-
ვალო.

არცთუ იოლია იგი. რადგან აღმანახი უპრე-
ცედენტოა, არა თუ მარტო საქართველოში ასე-
თი სახის აღმანახი დღესდღეობით არ იბოვება
კავშირის მასშტაბითაც.

ასეთი საწინდარიდან გამომდინარე, ვიმე-
ლოვნებთ, რომ „ფრესკა“ დასძლევს ყველა სი-
ძნელეს და გამართულად ივლის ამ სავალზე.

თეატრი

და

გაყურებელი

ფოთის ვალერიან გუნის სახელობის თეატრში
გამართა საუბარი „მრველი მაკლის“ გარშემო. სა-
უბარში მონაწილეობდნენ ფოთის სარაიონთაშორისო
თეატრის მოავარი რეჟისორი და დირექტორი რომან
აბულაძე, საქართველოს კვ ფოთის საქალაქო კომიტე-
ტის აგოცაციისა და პროპაგანდის განყოფილების გამ-
გე იასონ დოზიაია, ფოთის შრომელთა დებუტატე-
ბის საქალაქო საბჭოს აღმასრულებელი კომიტეტის
კულტურის განყოფილების გამგე დავით ფიცხაღავა
ფოთის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი თე-
მურ ჩუბინიძე, „საქსოფლტექნიკის“ ფოთის უბნის
უფროსი ვლადიმერ გიგაშვილი, რესპუბლიკის დამა-
ხურებელი არტისტი გიგა ცხრაძე, მსახიობი ნოდარ
მანარაძე და სხვები.

უფრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის და-
ვალეობით, მრგვალი მაგიდას“ სხდომას თავმჯდომარე-
ობდა დრამატურგი და კრიტიკოსი ბურაშ ბათიაშვი-
ლი.



დრამატურგი
ბურაშ ბათიაშვილი.

გვარძელვა. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №16 2-9.



გ უ რ ა მ ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი : როგორც თქვე-
ნთვის ცნობილია, ჟურნალმა „საბჭოთა ხელოვნება“
წამოიწყო დისკუსია თემაზე „თეატრი და მაცურებელი“.
დისკუსიის ასეთი თემატიკური დახასიათება რედაქციისთვის პირობითია და მისი მიზანი სულაც არ არის მხოლოდ ამ ერთი საკითხით შემოიფარგლოს პირიქით, იგი მოწოდებულია იყოს საველინობო, საყვარადელი მსჯელობა თეატრის სხვადასხვა კომპონენტზე — დრამატურგიაზე, რეჟისურაზე, აქტიორულ ხელოვნებაზე. მეიხსველს ვესაუბროთ არა უშუაღრესად იმაზე, რაც გავაკეთებთ, რაც უკვე დაძლეულია, არამედ იმაზე, რაც გვიჭირს, რაც ხელს გვიშლის ნორმალურ შემოქმედებით მუშაობაში.

ცნობილია, რომ ფოთის თეატრის წინაშე, ბევრი გადაუტრეული ამოცანა დგას, მაგრამ იგი არ არის გამონაკლისი, მის დღეშია პერიფერიის ბევრი თეატრი ეს გასაჭირი კი ბევრი დღის ასევეს თეატრის შემოქმედებით დონეს უხერხულად კია მაღალ შემოქმედებით კატეორიანზე ლაბარაკი, მაშინ, როცა თეატრის თავზე დამოკლეს მახვილივითი კეილია ბევრი ისეთი პობობლება, რომლის გადაწყვეტლობაც მრავალ კომპრომისულ ნაბიჯს გადაადგმევიინებს თეატრის ხელმძღვანელობას. ეს კომპრომისი კი ბოლოს თეატრის მხატვრულ დონეზე ახდენს გავლენას.

რადენდაც ვიცი, მიმდინარე წლის დამდეგს ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ გაითვალისწინა პერიფერიის თეატრების მდგომარეობა და სადოტაციოდ დაუშვა გარკვეული თანხა. ამით თეატრებს დაემატათ დოტაცია. როგორ გააუზოფუნა ამათ თეატრების მდგომარეობა? როგორ მიუყენებთ ამ დიდად საჭირო და შინაშენელოვან ხელშეწყობას? ამ საკითხის განხილვით დაიწყოთ ჩვენი საუბარი. კარგი იქნება, თუ პირველ სიტყვას თეატრის მთავარი რეჟისორი და დირექტორი რომან აბულაძე იტყვობა.



რომან აბულაძე, თეატრის დირექტორი და მთავარი რეჟისორი.

რო მ ა ნ ა ბ უ ლ ა ძ ე : დოტაციის საკითხს ეველაზე მტკივნეულია რაიონის თეატრებისათვის. მართალია, დოტაცია მოგვემატა და ამით უძძიმესი ტვირთი შეგვიმსუბუქდა, მაგრამ არ მომხდარა მდგომარეობის საფუძვლიანი შეცვლა.

რა გავკეთდა კონკრეტულად ჩვენი თეატრისათვის? შემეძირდა წარმოდგენების რაოდენობა. თუ ყოველწლიურად 410 წარმოდგენა უნდა გვეჩვენებინა, ახლა ეს ციფრი 375-მდე შემცირდა. ეს არა რეალური ციფრია და არ რატომ: წელიწადში 375 სპექტაკლი რომ აჩვენო, 40 მსახიობისაგან შემდგარი დასი მაინც უნდა გვეადგეს. ჩვენ კი 21 მსახიობი გვყავს: 11 მამაკაცი და 10 ქალი, ე.ი. საშუალება არა გვაქვს პარალელური სპექტაკლების დადგმისა. თუ პიესაში 15 მოქმედი პირია, უნდა შეგვეძლოს ორმოციდან ავირჩიოთ ის 15 მსახიობი, რომელიც სწორედ ამ სპექტაკლს სჭირდება ახლა კი რა ხდება? ხშირად მსახიობს ვაძლევთ როლს არა მისი შემოქმედებითი მონაცემების მიხედვით, არამედ წმინდა ტექნიკური

შესაძლებლობის გათვალისწინებით: თავისუფალი იგი თუ არა აქედან გამომდინარე, სპექტაკლის დაბადებამდე მიუღივართ კომპოზიციურ, შემოქმედებით დონეზე ლაბარაკი უხერხულივთ კია.

ამას წინათ ფოთის თეატრიც სარაიონთაშორისო გახდა. ამ ღონისძიებას უნდა გავხარად თეატრის სამოქმედო არეკა და შემოსავალიც, მაგრამ იმის გამო, რომ ადგილებზე ხელმძღვანელობა ამ დღემშიშენელოვან ღონისძიებას ჯერონდად არ აფასებს, ჩვენ ვებოკლებით. ფოთის თეატრის ემსახურება ხობის, ცხაკალით. ასამის რაიონებს ცხაკაიში ასე თუ ისე ვრცელდება თეატრის აზონენებები, მინიმალურად გავრცელდა აბაშაშიც, მაგრამ ხობის რაიონმა კატეგორიული უარი განვიცხადა, განზე გავვიდგა. ამ რაიონების სოფლებში არ არის ისეთი უკულტურის სახლები, რომ სპექტაკლები ნორმალურად ვაჩვენოთ.

გ ბ ა თ ა შ ვ ი ლ ი : ცხადია, ეს შევავლენას ახდენს, ერთი მხრივ, თეატრის ავტორიტეტზე და, მეორე მხრივ, თეატრისა და ამ რაიონების მშრომელთა ურთიერთობაზე.

რ ა ბ უ ლ ა ძ ე : ახდენს და მერე როგორ! მოსახლეობა პრეტენზიას აცხადებს ჩვენი სპექტაკლების მხატვრულ დონეზე, რაც საცხებით სამართლიანია. რაიონებში ვერ გავზრდავთ რიკიან სპექტაკლებს, რადან არც ერთ კულბს არ გააჩნია ისეთი სცენა, რომ მინიმალურად მაინც დაგვაკმაყოფილოს და მსახიობს შეუქმნას სათამაშო პირობები. ჩვენც იმულებული ვართ კომპინირებული, შეკონსერვული დეკორაციებით წაივდეთ სოფლებში, იქვეა მიზანსცენების შეცვლა, მისი დაქვემდებარება ამ დეკორაციებისაში, უფრო სწორად, უდეკორაციობისათან რასაკვირვებია, ეს სოფლებისა თუ რაიონების მაცურებლებს არ მოსწონთ, მაგრამ არის მეორე უბედურება: სპექტაკლი ბრუნდება სტაციონარზე, ვთამაშობთ ჩვენს სცენაზე და ვხედავთ, რომ იგი შეიცვალა, ჩვენთვის ნაცნობი სპექტაკლი დიკარგა: ამით უღებულობთ ორწინვე შემოქმედებით ზარალს — ვეღარც იქ ვარგებთ საქმეს და ვეღარც აქ. ორი-სამი ვასვლით სპექტაკლის შემდეგ სტაციონარზე ვღარ შეიძლება სპექტაკლის ჩვენება. არადა, გასულივით სპექტაკლების ჩატრებილობაც არ ივარგებს, რადან იგი შემოსავლის ერთერთი წყაროა და გვემათიც გვაქვს წელიწადში ვეღვამთ 8 ახალ სპექტაკლს, ე.ი. თითოეული სპექტაკლი თვე-ნახევარში და უფრო ნაკლებ დროში უნდა მომზადდეს. გაბოძის, რომ დასის ყოველ მსახიობს, გინდა თუ არა, შეგვიჩვენებ როლს თუ არა, უნდა მივცეთ როლი. არჩევანის საშუალება და უფლება ჩვენ არა გვაქვს.

გ ბ ა თ ა შ ვ ი ლ ი : თეატრისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია, როგორია მისი ტექნიკური დეტურვილობა, აკმაყოფილებს თუ არა იგი სადღესის მოთხოვნებს.

რ ა ბ უ ლ ა ძ ე : თეატრს აქვს მხოლოდ მო-

ძველებული საბარგო მანქანა და ავტობუსი. გასვლითი სპექტაკლების დროს საბარგო მანქანით დეკორაციები მიგვკავს, ავტობუსით კი მსახიობები მიდიან. მაგრამ გვიან ამ წესიდან დეკორაციებით დატვირთული ძველი მანქანა სწორად გვღალატობს გზაში და იძულებული ვართ, იგი ავტობუსს გამოვაპაო. ასე ჩადის თეატრი სოფელსა თუ რაიონულ ცენტრში!

ბოლო დროს გადაწყვიტეთ თავი ავარილით ამ დავეიდარაბას და ავტოსატრანსპორტო კანტორაში ექირაოთ ხოლმე საბარგო მანქანას, მაგრამ ზოგჯერ სპექტაკლის შემოსავალი საბარგო მანქანის ხარჯებს ვერ ფარავს.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება სარაიონ-თაშორისო თეატრების შექმნის შესახებ მეტად მნიშვნელოვანი ღონისძიებაა. ნუთუ ავტობუსზე ასე უგულსიყუროდ გვიღებინან ამ კარგ წამოწყებას? ან იქნებ არსებობს რაიმე თბიერებული მიზეზი?

რ. ა ბ უ ლ ა ძ ე: არსებობს — არ გაანინათ სათანადო ბაზა!

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: თქვენ სწორად აღნიშნეთ ხობის რაიონის შესახებ. შარშან, ზაფხულში, სწორედ ამ საკითხთან დაკავშირებით მიკონტინებული ვიყავი ხობის, აბაშიასა და ცხაკაიას რაიონებში; ხობში მართლაც ცუდი მდგომარეობაა. არ არის არც ერთი ასე თუ ისე ვარჯისი სასცენო მოედანი, ნუთუ არაფერი შეიცვალა ამ ერთ წელიწადში?

რ. ა ბ უ ლ ა ძ ე: არაფერი. მაგრამ მთავრია არა თბიერებული მიზეზები, ე. ი. არა ის, რომ არ არის კეთილმოწყობილი კულებები, კულტურის სახლები და ასე შემდეგ, არამედ საერთოდ თეატრისადმი დამოკიდებულება. ხშირად გავვიგონო ჩვენი რაიონის ხელმძღვანელებისაგან, რომ მათ, ჩვენს გარდა, ათასი რამ აწყვეტ კვირთად, მაგალითად: გასტროლირები საქართველოს ფილარმონიდან, რაიონის ფეხბურთელთა გუნდი და ა. შ. რა თქმა უნდა, მართლესი არიან, ვერაფერს იტყვი, მაგრამ მაინც ისეთი გრძნობა გერჩება, რომ ჩვენ ზედმეტი ტვირთი ვართ.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: აქ არის რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ფოთის თეატრის მსახიობი გიგა ებრალიძე ბატონო გიგა, თქვენ კარგა ხანია ამ თეატრში მოღვაწეობთ, საინტერესო იქნებოდა თქვენეი მოსაზრებანი ჰეროფერის თეატრის მსახიობზე, მისი შემოაბის ავ-კატეზე.

გიგა ე ბ რ ა ლ ი ძ ე: როცა ვლაპარაკობთ თეატრისა და მაცურების ურთიერთობაზე და ავღნიშნავთ, რომ მაცურებელი ისე ინტენსიურად აღარ ეტანება თეატრს, როგორც უწინ, ნუ დაგვა-ვიწყდება, რომ ამაში ჩვენც ვართ დანაშაულები. ალბათ ვერ ვაგმაყოფილებთ მაცურებელს ჩვენი სპექტაკლებით. პრემიერის შემდეგ სპექტაკლის ბედი აღარაფერს აინტერესებს, ხოლო თუ თეატრში ახალი რეჟისორი მოვიდა, ძველი რეჟისორის სპექ-



გიგა ებრალიძე, მსახიობი.

ტაკლს უგულვებლყოფს. იმას კი არ იფიქროს წინებს, რომ სპექტაკლის მოხსნით თეატრის ტერიტორია სცემს.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: ახლახან პატივემულმა რომან აბულაძემ ილაპარაკა გასვლითი სპექტაკლების შესახებ და აღნიშნა, რომ მეტად რთულ მდგომარეობაში გიხდებით მუშაობა.

გ. ე ბ რ ა ლ ი ძ ე: გასვლითი სპექტაკლების რიგიათი ორგანიზაცია აუცილებელია და საჭირო. თეატრმა მხედველობაში უნდა მიიღოს დეკორაციების დუბლირება. შეუძლებელია ერთი ფართია და უბრალოდ გამართული დეკორაციებით თამაში. აბაშაში, ხობში, ცხაკაიაში სპექტაკლები ვერ მიდის კარგად. დეკორაციები უნდა წავიღოთ სრულად, ყველაფერი ისე უნდა იყოს, როგორც სტაციონარულ სცენაზეა. მაშინ შეიძლება ლაპარაკი ნამდვილი შემოქმედებითი დონეზე.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: ამაში მზალიხ ედება არა იმდენად თეატრს, რამდენადაც იმ საქმის მსგეურებს, რომლებსაც ვევალებათ კლუბებისა და კულტურის სახლების სათანადო აღჭურვა. როცა რაიონში არ არის რიგიათი თეატრული შენობა, როგორ უნდა გაიმართოს დეკორაციები? ამას ვარდა, საჭიროა სპექტაკლის ორგანიზაცია, მაცურების მიზიდავაზე ზრუნვა. ასე, რომ განწყობილება უნდა იყოს შემოქმედებითი და არა ფორმალური.

გ. ე ბ რ ა ლ ი ძ ე: მაცურებლის ფორმალურ დაზოიდებულებას თეატრისადმი სტაციონარულ სცენაზეც ხშირად ეჭვადეთ. ნამდვილი მაცურებელი ყოველთვის მოვა სპექტაკლზე, რაოდენ ცუდიც არ უნდა გამოვიდეს იგი. არიან ისეთი ადამიანებიც, რომლებიც სპექტაკლის უნახავად აძაგებენ მას.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: ფოთის თეატრის მსახიობი ნოდარ მახარაძე ამავე დროს თეატრმოცდნეც არის. საინტერესო იქნებოდა თეატრმოცდნის პოზიციებიდან დანახული ფოთის თეატრის წინაშე მდგარი პრობლემები.

ნოდარ მახარაძე: მინდა აღვნიშნო, რომ ამ ბოლო სვონებში ჩვენს თეატრში იგრძნობა ახალი შემოქმედებითი ხერხების დანერგვა, მიმდინარეობს საინტერესო პროცესები. მგერა, რომ ყველაფერი ეს ზეგავლენას მოახდენს მაცურებელზეც ახლა ამბობენ, თეატრი ჩამორჩება მაცურებელსაო. ეს არ მიმანია სწორ შეხედულებაზე ჩვენთან, ჰეროფერისა, მაცურებელი გახართბ სპექტაკლის უფრო ეტანება. საჯობს პირდაპირ ვთქვათ—ჩვენ არა გვყავს გულშემატკივარი მაცურებელი, რომელიც ჩვენთან ერთად განიცდის სპექტაკლს, ადელეგებს მის ბედი, ზრუნავს თეატრზე.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: იქნებ ეს იმისი პრაული იყოს, რომ თეატრმა საერთოდ ხელიდან გაუშვა მაცურების ამუხრდის ინიციატივა?

ნ. მ ა ხ ა რ ა ძ ე: დიას. ეს ინიციატივა წართვა კინომ, ტელევიზიამ. ჟურნალ „საბჭოთა

ნოდარ მახარაძე, მსახიობი.



ხელოვნების“ მიერ გამართული დისკუსიის ზოგიერთმა მიმწოდებელმა გამოთქვა მისასრება, რომ ჩვენი თეატრები ერთმანეთს იმეორებენო. ჩემი აზრით, ეს მოსაზრება სწორი არ უნდა იყოს. ადრე რუსთაველის ამ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში რომ „ყვარყვარე თუთუბერი“, „ღალატა“ ან სხვა სპექტაკლები დაიდგმოდა, პერიფერიის თეატრები მის ზუსტ ასლს გადაიმიდგენდნენ ხოლმე. სპექტაკლს დავამდა სხვა რეჟისორი, თამაშობდნენ სხვა მსახიობები, სპექტაკლები კი ერთმანეთს ჰგავდნენ. არ იყო სპექტაკლის სხვაგვარი გადაწყვეტა. ასეა კი სულ სხვა პროცესები მიმდინარეობს—პერიფერიის თეატრები თავის გზას დაადგენ. ეს სწორი გზაა და ქართული თეატრი მომავალში ბევრს მოიგებს ამით.

პერიფერიის თეატრებს ძალიან უშინა ხელს შემთხვევითი ადამიანები, რომლებიც მსახიობებად გვეკვლინებიან ხოლმე. ხშირად მოდიან არა სამუშაოდ, არამედ გასართობად. ასეთი რამ სხვების პროფესიონალიზმსაც ჩრდილს აყენებს.

გ. ბათიაშვილი: რამდენადღე ვიცი, ფოთის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი თემურ ჩუბინიძე აქტიური მაცურებელია ფოთის თეატრისა, ამიტომ საინტერესო იქნებოდა მისი შეხედულებანი და დაკვირვებანი.

თემურ ჩუბინიძე: ამ თეატრში უმრავლესობა ახალგაზრდობაა და ეს მისასაღებელ ფაქტორად მიმაჩნია. ამას კი მოსაძებლს სურვილი, რომ ამ ახალგაზრდებმა მეტი იმუშაონ, მეტი ეძიონ. თეატრში შუადღისას მთავრდება რეჟისერისა. ამის შემდეგ დარბაზი და სცენა საუბრით თავისუფალია. რატომ არ უნდა დარჩეს მოწადინებული მსახიობი რეჟისერის შემდეგ თეატრში და არ უნდა შეეცადოს აიმაღლოს შემოქმედებით დონე პარტიოთან ერთად? გაიმეოროს ზოგიერთი სცენა, გადასვლა...

გ. ბათიაშვილი: თქვენ, როგორც მაცურებელს, გაგამყოფებთ თუ არა თქვენი თეატრის რეჟისერები?

თ. ჩუბინიძე: ფოთის თეატრს ერთი დირსებაც აქვს. „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე წამოწყებულ დისკუსიასი თითქმის ყველა ერთხმად ანიშნავს, რომ ქართული თეატრი ჯერჯერობა არ უწყობს ხელს ახალგაზრდა დრამატურებს, არ დამს მათს პიესებს, მოცვანილია მაგალითებით ფოთის თეატრი კი ხშირად მიდის შემოქმედებით რისკზე და დგამს ახალგაზრდა დრამატურების პიესებს და ძალიან საინტერესოდ.

გ. ბათიაშვილი: აქ არის „საქსოფლტექნიკის“ ფოთის უბნის უფროსი ვლადიმერ გიგაშვილი. ბატონო ვლადიმერ, რას იტყვით თქვენი ქალაქის თეატრის შესახებ?

ვლადიმერ გიგაშვილი: ფოთის თეატრის ფარდა ი ვაკელის „შამილით“ გაიხსნა. იმ დღიდან თეატრის მაცურებელი ვარ და ბედ-



თემურ ჩუბინიძე, ფოთის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი.



ვლადიმერ გიგაშვილი, ფოთის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი.

ნიერ კაცად მიმაჩნია თავი, როცა თეატრში მთავრდება და დარბაზს სასესე უხედავ. მინდა გავიხსენებო შემთხვევითი და აღვნიშნო ორი გარემოება: პირველი — ქართული თეატრს არ შეუძლია ცხვირება ჰეროკოლ-რომანტიკული პიესების გარეშე. ქართველმა დრამატურებმაც ასეთი პიესები უნდა შექმნან. მეორე — შარშან ჩვენი ქალაქის თეატრში ჩამოვიდა თეატრალური ინსტიტუტის ექვსი კურსდამთავრებული. ეს ჩვენთვის ზემოთ იყო, მაგრამ ეს გამოვიდა? ხუთმა უკვე მიგატოვდა.

ჩვენს თეატრს სჭირდება ორკესტრი. უამისოდ ვერ წარმოიდგენია კარგი სპექტაკლი.

გ. ბათიაშვილი: უკანასკნელ წლებში დადგმული სპექტაკლებიდან რომელმა დაგაინტერესა, რომელია მიიქცია თქვენი ყურადღება და რატომ?

გ. გიგაშვილი: ოთარ ჩხეიძის „ივორ-გიმი“,—სწორედ იმიტომ, რომ მისში ჰეროკოლ-რომანტიკული სტილი შევიცანი.

გ. ბათიაშვილი: საინტერესოა მშრომელთა დემუტატების ფოთის საქალაქო აღმასრულებელი კომიტეტის კულტურის განყოფილების განგის დაჯიტი ფორცხლავას მოსაზრებანი. რა ღონისძიებებს მიმართავს საქალაქო საბჭოს აღმასრულებელი კომიტეტი თეატრის მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად?

დაჯიტი ფორცხლავა: თავდაპირველად უნდა აღვნიშნო ერთი გარემოება: უკანასკნელი ორი-სამი სეზონის მანძილზე ფოთის თეატრმა საკრამისად გააუმჯობესა შემოხობა. აქ იგულისხმება არა მხოლოდ თეატრის მხატვრული, შემოქმედებითი ღონის ამაღლება, არამედ მისი პირობარობის ზრდაც მაცურებელთა შორის. იქნებ ყოველივე ამას აღმასრულებელი კომიტეტის ღონისძიებებმაც შეუწყვეს ხელი, შარშან კულტურის განყოფილების ინიციატივით წამოვიწყეთ ე.წ. თეატრის დღის ორგანიზაცია. კვირაში ერთხელ განვიხილავდით თეატრთან დაკავშირებულ საკითხებს, ვაანალიზებდით განცლილ მუშაობას. წარმოება-დაწესებულებების შიშრომლები ორგანიზებულად ესწრებოდნენ სპექტაკლებს. ამით გავინდობა, რომ მოსახლეობას, ქალაქის ინტელიგენციას, მისწავლე ახალგაზრდობას სისტემატურად განვიხილა ჩვენი თეატრის სპექტაკლები, ყოფილიყო კამათი, სჯა-ბაასი. ამაშ შედეგიც გამოიღო — პირველ ხანებში საქვე კარგად წავიკა, შემდეგ კი არ მოხდა? სასოფლოებამ წანა ახალი სპექტაკლი, განიხილა კიდევ, დაიბადა ერთგვარი ინტერესი, მაგრამ მერე მას დროულად ვერ მივაღწიდა ახალი სპექტაკლი და ინტერესიც მინულდა.

გ. ბათიაშვილი: იმის ბრალია, რომ ფოთი პატარა ქალაქია და მაცურებლობათვის სპექტაკლი მალე დაქვდება.

დ. ფორცხლავა: მთავარი მიხინც იმ არის, რომ სასოფლოებრივი ორგანიზაციები არ

იჩენენ სათანადო ინიციატივებს, არ ცდლობენ თეატრის გამოყენებას იდეოლოგიური აღზრდის ტრიბუნად. მიუხედავად ამისა, ჩვენ მინც ვფიქრობთ, რომ კულტურის განვითარების ინიციატივა შედევს გამოიღებს, თუ მას კიდევ უფრო დავხვეწთ და მობოლურს გახადებთ. ამიტომ განზრახული გვაქვს ეს წამოწყება სესხონარად განვასხლოთ და მასში ფართოდ ჩავაბათ მისაწლებოთ. არ მინდა გვერდი ავუარო ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას — ჩვენც უნდა გვექონდეს მეტი პრობლემატური ხასიათის სპექტაკლები. არის საკითხები, რომლებიც პრაქტიკულად უკვე გადაწყვეტილია, მაგრამ ზოგჯერ თეატრი კვლავ გეთავაზობს ისეთ პრობლემას, რომელიც მაყურებლის ინტერესის საგანს აღარ წარმოადგენს.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: თქვენ ვულისხმობთ თანამედროვე ქართული დრამატურის პრობლემატიკას?

დ. ფ ი რ ც ხ ა ლ ა ვ ა: ზოგჯერ თქვენს ცოტა ცალმხრივად ენით თანამედროვეობა განა „ვაი ჭკუისაგან“ თანამედროვე არ არის? გრიბოედოვი იმიტომბა კლასიკოსი, რომ მასში ყოველი დროის საკვირის საინტერესოს, თავისი ეპოქისათვის საჭირობოროტოს. მე მგონია, სულ სხვაა ნაწარმოების ცხოვრებისეულობა და სხვა — თანამედროვე პრობლემატიკა. მაყურებელს ბრძოლა აინტერესებს სცენაზე, აინტერესებს ვიდაციის მორალური დამარცხება, ვიდაციის მორალური თუ ფიზიკური გამარჯვება. ახლა კი პიესის ყოველი პერსონაჟი ერთი აზრისაა, ერთხანია. სადღა კონფლიქტი? ჩვენ უნდა ჩავუფიქრდეთ ამ კარგი მოებას.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: გვასხებათ თუ არა პერსპექტივაში თეატრის მდგომარეობის გამოწვევები, მისი შემოქმედებით ავტორიტეტის ამაღლება და როგორ?

დ. ფ ი რ ც ხ ა ლ ა ვ ა: მე ვიცი ფოთის თეატრის მიერ განვლილი გზის ყოველი ეტაპი, ან შემისწავლია, ან თავად მოესწრებივარ; თუ ყველანი ერთად მოვიხილავთ. ბევრი ცოტა საქმის გაკეთება შეიძლება ლინისიბეზაბა ციკლი დიდი, მაგრამ ამჯერად ხაზს ვაგუსვან მხოლოდ იმას, რაც დედაქალაქიდან უნდა მოდოდეს. საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალურ საზოგადოებას ადრე უფრო მეტი კონტაქტები ჰქონდათ პერიფერიის თეატრებთან ახლა კი ყველაფერი იზოლირებული ადრესების გამოგზავნით ამოიწურება. ადრე იყო ასეთი პრაქტიკა — დედაქალაქის ესა თუ ის წამყვანი მსახიობი მონაწილეობდა ხოლმე ჩვენი თეატრის სპექტაკლებში, ჩამოდიოდნენ არა მარტო მსახიობები, არამედ რეჟისორებიც. აი, ამას წინათ ჩვენმა თეატრმა ნოდარ დუმბაძის „თეთრი ბაიარლი“ დადგა. რატომ არ შეიძლება სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით ჩამოსულიყო რუსთაველისა თუ რუსთავეის თეატრის რომელიმე მსახიობი და რამდენიმე სპექტაკლში



ვ. ლაშვილი, გეგმავალი, მაყურებელი.

მიეღო მონაწილეობა? ასეთი რამ გაზრდის თეატრის ავტორიტეტს მაყურებელთა შორის?

რას აკეთებს რესპუბლიკური პრესა? მაგალითად, განა თვალაველმა კაცმა იცის რა და როგორ იდგება ფოთში? ან მე კი ვიცი, როგორია თელავის თეატრალური ცხოვრება?

მნიშვნელოვანია კადრების საკითხიც. აქ ილაპარაკებ იმ ექვთი კურსდამთავრებულის ფოთსახსებ, რომლებიან შარშან ჩამოვიდნენ ფოთის თეატრში და ამან გარკვეული სიხსლევ მოიტანა, მაგრამ სიხსრული ნაადრევი აღმოჩნდა — ხუთმა უკვე მივატოვა. გვიანდა სკოლებში შევექნათ თეატრითმედი თეატრალური კომპლექტები. განა ცოტა ტალანტი მოსულა ხელფონებში თვითმომქმედებდან? თუმცა, არის ერთი წინააღმდეგობა — სკოლებს ისე აუწებენ, რომ იქ არ არის გათვალისწინებული დრამაზები, სცენა. მიუხედავად ამისა, ამ გზას მინც დავადგებთ: ამ კომპლექტებს ისევ თეატრის რეჟისორები და ნიჭიერი მსახიობები უხელმძღვანელებენ.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: იასონ დლობაია — საქართველოს კვ ფოთის საქალაქო კომიტეტის აგიტაციისა და პროპაგანდის განყოფილების გამეფ — თავისი სამსახურებრივი მოვალეობით პირდაპირ არის დაკავშირებული თეატრის ცხოვრებასთან. ამასთან ერთად, იგი ავტორია პიესისა, რომელიც სწორედ ფოთის თეატრში იდგება. აქედან გამოდინარე, მას უკეთ იცის თეატრის აუკარგი.

იასონ დლობაია: უპირველეს ყოვლისა, მინდა მიველოდო იმ კვითვს საქმეს, რაც დისკუსიის სახით წამოიწყო ჟურნალმა „საპეოთა ხელფონებში“. ჩვენი ცხოვრების ამ ეტაპზე დისკუსია უადრესად საჭიროა და იმედი მაქვს, ის თანდათან უფრო საინტერესოს სახეს მიიღებს. მაყურებლის პრობლემა სოციოლოგიური კვლევის საგანი უნდა გახდეს, უამისოდ ვაგვიტრიალდებთ საქმის სწორ გზაზე დაყენება. ჩვენში ძალიან ცოტა აკთდება მაყურებლის აღსაზრდელად, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია აბა ვნახოთ, რამდენი მაყურებელი ჰყავს რუსთაველის სახელობის თეატრში „იულიუს კეისარს“. თეატრები ისე არიან მოწყურებული მაყურებელთან შესვლად, რომ რას არ დავამენ, რა ხერხებს არ მიმართვენთ სავალალო ფაქტის მოწმენი ვართ — მაყურებელი პრიმიტიული, ადვილად ასათვისებელი, გასართობი სახასიათებს უფრო ტყანება. თუ მაყურებელთან სერიოზულად, დაბეჯითებით არ ვიმუშავებთ, სერიოზული დრამატურგია აღარ გაიჭატანებს სცენაზე. კლასიკურ რეპერტუარს, ახრს, ფიქრს თეატრში განდევნის რაღაც ესტრადის შავგარი.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: მინდა გკითხოთ: თეატრალური ინსტიტუტის ხუთმა კურსდამთავრებულმა, სწორედ იმ ძალამ, რომელიც ძლიერ სჭირდებოდა თეატრს, რატომ დატოვა ფოთი?



იქნენ ამ ახალგაზრდებს არ შეექმნათ სათანადო პირობები?

ი. დო ლ ბ ა ი ა: პარტიის საქალაქო და აღმასრულებელი კომიტეტები ასე ინტენსიურად არასოდეს ჩარეულან თეატრის ცხოვრებაში, როგორც ახლა. რომან ბჟულაძისა და დავით ფირცხალავას ენერგიული მუშაობის შედეგი იყო იმ ეტკის ახალგაზრდის ჩამოყვანა. მათ ჩამოსვლის თანავე მიენიჭათ გარკვეული კატეგორია, პირობები შეექმნათ, კმაყოფილებიც იყენენ, მაგრამ ორი წლის შემდეგ თავი დადებულაქვს გაექცათ. მათ დედაქალაქში სტატისტიკა არჩიეს ფოთში მსახიობობას.

რ. ა ბ უ ლ ა ძ ე: იმ ახალგაზრდობის მეტი წილი რუსთავის თეატრშია დღეს. უნდა ვიკითხო — რომელ თეატრს უფრო სჭირდებოდნენ ისინი, რუსთავისას თუ ფოთისას? რასაკვირველია, ჩვენ. აქ ეს ახალგაზრდები თეატრის აქტიურ ძალად იქცეოდნენ, რუსთავის თეატრი კი უმითოდაც იოლად გავიდოდა, რადგან იქ სულ სხვა კატეგორიის ძალებია თავმოყრილი.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: ხომ არ შეიძლება თეატრალური ინსტიტუტის ერთი ჯგუფი მხოლოდ ფოთელი ახალგაზრდებით დაკომპლექტდეს, რომლებიც ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მშობლიურ თეატრს დაუბრუნდებოდნენ?

ი. დო ლ ბ ა ი ა: თეატრის დირექტორთან და კულტურის განყოფილების გამგისთან ბევრი ვითაობიერეთ ამ საკითხზე, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. თურმე დღესდღეობით ფოთში არ არის ისეთი ახალგაზრდობა, რომელიც მოიწოდებდა თეატრალური განათლების მიღებას. რისი შედეგია ეს? მხოლოდ იმისა, რომ სასკოლო ასაკიდანვე არ წარვებთათვ სათანადო აღმზრდელობით მუშაობას მაგნიფიკანს, არ ვუღვივებთ მათ თეატრის სიყვარულს ახლა კი გადაწყვიტეთ, რომ ფოთის თეატრში გახსნათ საბავშვო თეატრი. ბავშვები თეატრში აღიზრდებიან და ამ პროფესიისაკენ ლტოლვა ექნებათ, ისინი წელიწადში ერთ-ორ სპექტაკლსაც წარმოადგენენ.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: ეს კარგი ღონისძიებაა.

ი. დო ლ ბ ა ი ა: მინდა ისიც დავუთვალო, რომ ჩვენს ქალაქში ჯერ კიდევ არ არის საკამარის ტრანსპორტი, კეთილმოწყობილი ქუჩები. საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ შეიძლება ადამიანი ნახევარ საათს ელოდოს ავტობუსს. რასაკვირველია, ასეთ პირობებში ადამიანი თავს შეიკავებს თეატრში წასვლაზე. ჩვენი ქალაქის ხელმძღვანელობა ითვალისწინებს ამ გარემოებას და ახლა პირველ რიგში დგას ქუჩების კეთილმოწყობის საკითხი, მაგრამ უნდა აღვნიშნო — ეს არ არის მთავარი მიზეზი იმისა, რომ მაკურბეგლი არ დადის თეატრში. საქმე ისაა, რომ დღეს ტელევიზიის საშუალებით ყოველ მოქალაქეს შეუძლია უყუროს ჩვენი ქვეყნის საკუთრივ თეატრების

სპექტაკლებს, რომლებშიც ბრწყინვალე, გამოვლენილი კავშირში ცნობილი მსახიობები მონაწილეობენ.

რ. ა ბ უ ლ ა ძ ე: მით უმეტეს ეს მეტს გვაგვალვებს თეატრის მუშაობის, მაგრამ, მოდი, ამ ჩვენს საუბარს ნუ დავამთავრებთ ფორმალური და საკმაოდ გაყვეილი სიტყვებით, „მეტს გვაგვალვებს“ და „ჩვენც შევეცდებით“. ჩვენ, რასაკვირველია, შევეცდებით, მაგრამ თუ გინდა ნამდვილი ვეზმასურობი თეატრს, ნამდვილად გააკეთდეს დიდი საქმე, უფრო რეალურად უნდა შეგზავთ მოვლენებს, გაკეთვალისწინოთ შექმნილი სიტუაცია, პარტიისა და მთავრობის მიერ გადადგმული ნაბიჯების საკეთილსურული სახით უნდა აღწევდეს ყოველ თეატრმადე დადასტოვებულ რაოდენ შორსაც არ უნდა იყოს იგი.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი: დღეს აქ ბევრი რამ ყურადღაღები მოვისმინეთ. თეატრის მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის სამი მნიშვნელოვანი რგოლი არსებობს. ესენია: ადგილობრივი ხელმძღვანელობა, კულტურის სამინისტრო და თეატრალური საზოგადოება. მინდა ერთ გარემოებასაც გავსვა საზი—ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი ამოცანების წინაშე დგანას ახლა აღნიშნული რაიონების ხელმძღვანელები: კოლხეთში უდიდესი სამუშაოები მიმდინარეობს. შესაძლოა, ისინი ჯერ კიდევ ვერ ახერხებენ თეატრსაც მიხედონუნდა ვირწმუნოთ, რომ ეს მდგომარეობა გამოსწორდება. ასევე მნიშვნელოვანი ამოცანები გვიჩნება კულტურის სამინისტროსა და თეატრალურ საზოგადოებას. ბევრი აქ წამოხრილი საკითხის გადაწყვეტა სწორედ მათი საქმეა. ჩვენ ყოველწლიურად აღვნიშნავთ ქართული თეატრის დღეს, მაგრამ რატომღაც ეს დღე თბილისის თეატრებისა უფროა, ვიდრე ქართული თეატრისა საერთოდ. ცხადზე უცხადესია, რომ პერიფერიის თეატრებს აკლიათ ყურადღება, მათს სპექტაკლებზე თითქმის არაფერს წერს რესპუბლიკური პრესა, მსახიობისა და რეჟისორის შრომა შეუმჩნეველი რჩება, ამიტომ მათ ეკარგებათ ინტერესი. რატომ არ შეიძლება, მაგალითად, ქართული თეატრის დღე გამოცემა ქართული თეატრის კვირეულად, რომლის განმავლობაში პერიფერიის თეატრები ვანგილიო წლის თითო საუკეთესო სპექტაკლს წარმოადგენენ. მსახიობის სახლში“. ეს იქნებოდა ნამდვილი ზეგნი, თუ გნებავთ, შემოქმედებითი შეჯიბრები. თეატრალურმა საზოგადოებამ ამ მიმართულებით უკვე გადადგა გარკვეული ნაბიჯი.

იმედი მაქვს, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მეშვეობით გამართულ ჩვენნი დღევანდელუხსნობა კიდევ ერთხელ შეასწავებს ზოგიერთ ინსტანციას, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და კეთილმოზობილური საქმეა თეატრზე ზრუნვა.

იასონ დოლობაია, საქართველოს კპ ფოთის საქალაქო კომიტეტის ავტორი და პროპაგანდის განყოფილების გამგე.





კობონიკა

და უიქრეკი*

აკაკი ვასაძე

თეატრის ხელმძღვანელობამ გადაწყვიტა 1924 წლის სესონი სანდრო შანშიაშვილის პიესა „მათრახის პანაშვილით“ დაგვეწყობა. კოტე მარჯანიშვილი ალექსანდრე ახმეტელთან ერთად შეუდგა რეპეტიციებს. „მაგიდის რეპეტიციები“ არა გვექონია, პირდაპირ მიზანსცენებზე გადავდეთ. ბატონი კოტე, მიზანსცენების განმტკიცების მიზნით, სანდროს ავალებდა დილის რეპეტიციებს, ხოლო საღამოს რეპეტიციებზე შესწორებას შეიტანდა თუ არა წინა მოქმედებაში, განაგრძობდა შემდგომი მოქმედების მიზანსცენირებას. ასეთი ტემპით მუშაობის უფლება რეჟისურაში მხოლოდ ბატონ კოტეს ჰქონდა... ეს რეპეტიციები გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსახიობებზე. მათ კი არა, უბრალო სცენის თანამშრომელსაც კი მოუნდებოდა მოქმედებაში ჩაბმულიყო. ჩვენს თეატრში რამდენჯერმე განხორციელდა ცნობილი მარჯანიშვილისეული რეჟისორული ხერხი — ახალი უსიტყვო მოქმედი პირის შეყვანა სპექტაკლში (მაგალითად, კნუტ ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყინვალეში“ მსახიობ მიხეილ თარხანოვის „უსიტყვო ძმის“ როლს ასრულებდა ნიკოლოზ ალექსანდროვი. მეიერხოლდმა ასეთი ხერხი 1926 წელს გამოიყენა თავის ცნობილ დადგმაში „რევიზორი“. კოტემ კი, თუ არა ვცდები, ეს განახორციელა 1910 წ.).

ბატონი კოტე პიესას ისე კითხულობდა, როგორც ღირიკორი ოპერის პარტიტურას. რეჟისორმა, პიესის ლიტერატურულ ღირსებებთან ერთად, უნდა გაარკვიოს მისი ამოცანა, მისი გამჭოლი მოქმედება, მოქმედ პირობა ხასიათები, მათი ურთიერთობა, ზუსტად უნდა განსაზღვროს რა ჟანრისაა ნაწარმოები — კომედია, სატირა, ფარსი თუ ვოდევილი, დრამა, მელოდრამა თუ ტრაგედია და ყოველ მათგანს ძირითადი გამომსახველი ხერხი მიუსადაგოს. პიესის წაკითხვისას მთავარია, როგორ გაივთ იგი რეჟისორმა, როგორ შეასხა სორცა ნაწარმოებს. ბატონ კოტეს პიესაში ღრმად ჩახედვისა და მოქმედების განვითარების მთავარი ეტაპების ფიქსაციის გასაოცარი უნარი ჰქონდა. ამით აიხსნება, რომ მის ცნობილ სპექტაკლებში ყველა მსახიობი მხატვრული ანსამბლის ჩარჩოში იყო მოქცეული და თითოეული მათგანი (როლის სიმცირე-სიდიდისაგან დამოუკიდებლად) განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა.

სესონი მართლაც სანდრო შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვილით“ გაგხსენით. მას მოჰყვა შექსპირის „კვინორელი მხიარული ჯალბი“. შემდეგი პრემიერა — ისევ სანდრო შანშიაშვილის „ლატარა“ იყო. ამგვარად აგებულმა თეატრალურმა სესონმა მაყურებლის გულგრილობა გამოიწვია. ხელოვნების კომიტეტსა და ჩვენ თეატრს შორის დამოკიდებულება თანდათან მწვაავდებოდა, რადგან გამოცხადებულ პროგრამასა და გეგმას ვერ ვასრულებდით. ბატონ კოტეს კინოსურათის გადაღება ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დასრულებული, და თეატრს ვეღარ უთმობდა საჭირო დროს, რაც კორპორაციის დიდი უმრავლესობის სამართლიან გულისწყრომას იწვევდა. ზოგიერთები კორპორაციის წესებს აღარ ემორჩილებოდნენ და ხშირად, თეატრის ფიკურ ნორმებსაც არღვევდნენ. სამწუხაროდ, ამას ისინი სჩადიოდნენ, ვინც ბატონ კოტეს სახელს იყენენ ამოფარებულნი.

კორპორაციული დისციპლინის განსამტკიცებლად, საგანგებოდ შექმნილმა კომისიამ დასამტკიცებლად წარმოადგინა

* ვაგრძელება, დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4-9.



ადრინდელი წესდების გადამუშავებული პროექტი. მდგომარეობა კიდევ უფრო ვარაუდული კოტეს წერილობით-მა განცხადებას „დურუკისადმი“, რომელშიც კატეგორიულად გვიცხადებდა, რომ ის ხელს იღებდა კორპორაციის წევრებაზე და თეატრის ხელმძღვანელობაზე უარს იცო-და, რომ ზოგიერთებისათვის საჭირო არ ყოფილიყო. ჩვენ არ აღმოგვანდა უნარი ამ რთულ ვითარებაში გარკვევას. დაიწყო ვგავუფანა. კორპორაცია, რა თქმა უნდა, წინამძღვარი იყო ამისა, მაგრამ ბატონ კოტეს თუ დავუპირისპირდებოდით, ამას ვერ წარმოიდგენდა? მეტი ვერაფერი მოვისაზრეთ, ერთ-მანეთს სიტყვა მივეცი, — საჯაროდ არ გავგებინლა ეს ამბავი, მაგრამ ფაქტი ფაქტად კარგა, ამერიკიდან კორპორაციის აზრი ან დადგენილება დიკტ მარკანიშვილისთვის საკადრებულად აღარ იყო. ვგრძნობდი, ამ საბედისწერო დღი-დან იწყებდა კორპორაცია „დურუკის“ რღვევა, რომლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ახალი საბჭოთა თეატრის აღორძინებაში შინაურების შეტმა არაკენ იცოდა.

პირობისამებრ, ჩვენცა და ბატონ კოტესაც ისე გვეჭირა თავი, თითქოს არაფერი მომხდარიყო, მაგრამ ზოგიერთებს, საკმაოდ დისონანსი შემოქონდა იქნის ურთიერთობაში და შემდგომშიც გადამწყვეტი როლი ითვალისწინებოდა. შვილისა და ალექსანდრე ასხეტელს შორის, საერთოდ კორპორაციის წევრთა შორის, განხეთქილების გადრმავევამი.

შეცდომა იქნებოდა, განხეთქილების მთავარი მიზეზი მხოლოდ ცალკეული პიროვნებისთვის გადაგებრბობინა. ურთულეს საქმეს — ეროვნული თეატრის ფორმების ძიებას შევძელივდი, მაგრამ ერთიც ვასაბავისწინებელი იყო: კერძოდ, ჩვენი თეატრი სახელმწიფო მიუჯერებლად ერთადერთი დამატებული თეატრი იყო, რომელსაც გარკვეულ მხატვრულ პროგრამას სთხოვდნენ. თეატრი, ამ მხრივ, ფართოდ ვერ გაულებდა კარებს ექსპერიმენტებს, მით უმეტეს, რომ თვითონ კოლექტივი ერთი აზრის არაკენ იყო, ამას უმატებოდა კორპორაციის წევრებს შორის უთანხმოებაც. შეიძლება ჩვენი კორპორაციულობით ხელ-ფეხსაც ვუკრავდით თეატრის ხელმძღვანელს. მაგალითად, თეატრის რეპერტუარში პანტომიმის შეტანაზე ბატონ კოტეს არ დავეთანხმეთ. ჩვენი აზრით, კინოხელოვნების ასეთი აღმავლობის ეპოქაში აზრი არ ჰქონდა პანტომიმურ წარმოდგენაზე შრომას. ჩვენი მტკივნეული უარი მან დიდის გაჭირვებით გადაყლაპა, პირადად მე კი საშინლად გამაზანდა, მაგრამ პანტომიმის დადგმაზე ფიქრს მაინც არ მოუშვა, განაწილა კიდევ როლები ჩვენი სტუდიის მუშადამთავრებულ ახალგაზრდა მსახიობთა შორის და მუშაობასაც შეუდგა. ეს გახლდათ თამარ პეტახიშვილის მუსიკაზე შექმნილი პანტომიმა „მუთაშვი“. ჩვენ ჩვენს აყრს კუთვდა ვიცავდით და აშეკრობდით, დრო თავისთავად ყველაფერს გაარკვევდა. ამასთან, ჩვენი და ბატონი კოტეს თათბირის გამოხატულებას შორის დიდი ზღვარი იყო და ჩვენი კორპორაციული წესები თანდათან ისევე აუტანელი ხდებოდა ხელმძღვანელობისთვის, როგორც კორპორაციისთვის ზოგიერთების თვითნებობა და აქტიური გაყოფილება.

ჯერ კიდევ 1922-23 წლების სეზონის დასასრულს სარეჟისორო თთახში ვიყავით რამდენიმე მსახიობი, რომ ბატონი კოტე პაოლი იაშვილთან ხელდაყარული შემოვიდა და ჩვეულებრივ უფრო მხიარულად მოგვესალა. მერე მაკადამა პატარა ოთხკუთხედი წვინი დაავლო: — აბა, მიხურეთ კა-

რი და წავივითოსთ! — ყდაზე მსხვილი ასოებით რუსულად ეწერა ფრანც ვერფელ „შვიგელ-მენში“ („სარკის კაცის“ კინოფილმი).

სენადა ვეჩქერი... ისეთი გრატაციებით კითხულობდა ბატონი კოტე, რომ ყველას „ფუნტონ ოვხუნას“ კითხვა მოგვაგინა. დავინტერესდით პიესის სიუჟეტითა და მოქმედების განვითარების ახალ უჩვეულო საშუალებათა სიხვეით. ოთხი საათის განუწყვეტელი კითხვის შემდეგ მარკანიშვილმა განმაცხადა, დანარჩენი ხვალ წავივითხობო, მაგრამ ყველას გვიწოდდა ოთხი ბოლომდე მოგვესმინა, თუნდაც კითხვას კიდევ პიესა საათი მონდომებოდა.

— პიესის დასრულებას კიდევ საათნახევარი დასჭირდება, — დავავაშვიდა ბატონმა კოტემ.

ვერმანული ექსპრესიონისტების დრამატურების პირველად ფრანც ვერფელის „შვიგელ-მენშით“ ვეგნობოდით. პიესამ ძალზე გავგიტყვა. მისი თარგმნა პაოლის დაავალა ბატონმა კოტემ იმ ვარაუდით, რომ 1923-24 წლების სეზონში დადგმულიყო, მაგრამ პაოლი იაშვილმა ვერ მოივალა მის სათარგმნელად. როგორც იქნა, 1924-25 წლების სეზონში გადაწყდა მისი გაშვება სანდრო შანშიაშვილის თარგმანით. ბატონი კოტე დიდად იყო მოწადინებული, რომ თვითონ დაეღვა ეს სპექტაკლი, მაგრამ კინოსა და თეატრში ერთდროულად მუშაობა მიმეც იყო და მხოლოდ პიესის მონტაჟზე შექმნა, რომლების განაწილება და პირველი სურათის გაგლა მოასწრო. ეს დადგმაც ალექსანდრე ასხეტელს გადაეცა. პიესის მონტაჟი ოსტატურად ჰქონდა ბატონ კოტეს შესრულებული. მან მოგავაწოდა სპექტაკლის ახალი აპროტექტივი წყობა. ჩვენთვის — მსახიობისა და რეჟისორ ალექსანდრე ასხეტელისთვისაც უცნობი იყო ის სასცენო საშუალებები, რომლითაც ექვსი წლის წინათ დაწერილი ეს პიესა უნდა განხორციელებულიყო, იქნებ ამიტომაც, რეპეტიციების დროს პიესამ ისე აღარ გავგიტყვა, როგორც ორი წლის წინათ. მაშინ რომ დადგმულიყო „შვიგელ-მენში“, ალბათ უფრო დროის შესაფერისი იქნებოდა. მთავარი როლის — თამაშის შესრულება მე მქონდა დაიცოხებული. როლში ტექსტის უჩვეულო სიდიდე იმდენად ხარ მაწუხებდა, რამდენადც ის, რომ სახის შინაგანი ხაზი არათანმიმდევრულად ვითარდებოდა. სურათები, რეჟის მსგავსად, მხოლოდ გარეულად უკავშირდებოდა ერთმანეთს.

უნიჭიერებას მსატყარბა ირაკლი ვამერეკლმა, მიუხედავად იმისა, რომ შინაშინავედა გადაჭრა კოსტიუმების პირობა-ლემმა და ეპილოგისა და პროლოგის დეკორატიული მორთულობა, ჩემი აზრით, სპექტაკლის მილიანი დეკორატიული გაფორმება მაინც ვერ შესწრო.

ვერც ბატონი კოტეს კორექტურამ უშველა საქმეს. სპექტაკლი კი გავუშვით, მაგრამ ჩვენმა კრიტიკოსებმა გვიპოვეს „სუსტი ადილი“ და არ დაგვიდღეს. უკანასკნელმა სურათსა კი, რომელიც ძალზე ვეჭვტური იყო (თხუთმეტასწერეუნიანი კინეზე, ორთავე მხარეს შავეში გამოიყვანილი ბურეში სანთლებით ხელში ჩამწვრივებულან, ხოლო თეთრბარანგია-ნი თამაღი — მე, ვეზულხელდავფილი მიგზობდაც ზევით, რომ ცხოვრებით დაღლილი და იმედგაცრუებული ბერად შევდეგ) საბამი მისცა კრიტიკოსებს, რომ ჩვენითვის მისტიციზმისკენ გადახრა დაებარალებინათ. რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ, ეს სპექტაკლი, მიუხედავად მაყურებლის დასწრებისა, რეპერტუარიდან ამოგვადიანეს. პირადად მე, როგორც მსახიობი, ამით აუტანელი ტვირთისადაც გავთავი-

სულდი. საქმე ის გახლავთ, რომ ფიზიკურად და სულიერად ისე მდიდარი თამაშის როლის შესრულება, რომ წარმოდგენის ბოლოს ისეთი შეგრძნება მიენდებოდა, თითქმის მარტოოდენ კანის ამარა დაფარნი. ამის გამხელა მარტო ჩემს მეუღლესთან გაეხედა, ისიც მაშინ, როდესაც ამ სპექტაკლის შემდეგ დილის თხზ-ხუთ საათამდე ვერ დავიწყებარდი და ძილი არ მომეკარა. მან კი სრულიად უბრალოდ ახსნა ეს მოვლენა: — ზედმეტად განიცდი, ერთთავად დაძაბული ხარ სპექტაკლში, სადღაც უნდა დაისვენო! რატომ მიიტოვე, აკაკი, არ რომელი შენი უეცარი გადასვლები შეუქმნად ჩრდილზე და მსუბუქი, უშუალო კილო მეტყველებსა?

მისი სიტყვები მინშინა და გულსაც მიხვდა. ძნელი ყოფილა როლის ერთბაშად შეცნობა და შეგრძნობა. ვინ იყის, როდის გეწყვეს ასეთი ბედნიერება შემოქმედებით ცხოვრებაში? რაოდენ ძვირფასია ამ დროს ერთგული მეგობრის ფიზიკური თვალნი და გულწრფელი სიტყვა.

1925 წლის 29 იანვარი — „დურუჯის“ დაარსების დღე „შვიგელ-მენშით“ აღვნიშნეთ. წარმოდგენა ასე დაიწყო: მხოლოე ზარის შემდეგ ფარდა იხსნება. სცენაზე, გარდა შიშველი კედლებისა და მორთავ სახანძრო ნათურისა, არაფერი ბუნებრივის პირველი ლოჟიდან ჩამოვსებული კიბე და პარტურის შუაგულიდან სცენაზე გადებული ხიდი მაყურებლის ცნობისმოყვარობას აღვივებს... ეს სპექტაკლი თიხჯერ გვაქვს ნანახი და ბელეტაჟიდან ჩამოშვებული კიბე არ შეგვიმჩნევია? ან ეს ხიდი რად დასჭირდათ? რას აპირებენ ეს გიჟები? — თურმე ასე ვითრებოდნენ ერთმანეთს დარბაზში მყოფი მაყურებლები. როდესაც ბელეტაჟის ლოჟიდან დავეშვივებთ კიბეზე და მერე ხიდი პარტურიდან სცენაზე გავდივით, მაყურებელთა გაოცებული შურა მოგვეყვებოდა. მსახიობთაგან ზოგს საკუთარი ტანსაცმელი ეცხა, ზოგი თვატარული კოსტიუმში იყო გამოწყობილი, ზოგს გრძობის ყუთი ეჭირა და სპექტაკლისთვის საჭირო რეკვიზიტები დატვირთული ყველანი ერთად „ლილეს“ რიტმზე სცენისკენ მივაბიჯებდით. „ლილეს“ შემდეგ სცენის მიწყობა და მსახიობთა მომზადება სპექტაკლისთვის დასრულების წინაშე გაითავამაშეთ. ყოველივე ეს სცენის მუშებში უხერხულობას იწვევდა, მაგრამ საერთო რიტმიდან მანაც არ ამოვარდნილან და ისე მუშაობდნენ, როგორც დახურული ფარდის უკან. თუქც, „რიტმიდან ამოვარდნისგან“ დაზღვეულნი არ ვიყავით, რადგან ერთი ჩამომვლი ისე დაიბნა, რომ თამარ ჭაჭუაძეს ხელბეჭე დაწყო ფეხსაცმლის ჩაცმა!... ამ სულელურმა შემხმევემ (თითქმის განაგებ წინასწარ მოვიტრეულბამ), საოცრად განტვირთა მაყურებლის დაძაბული ყურადღება და სიცილი გაემიწოვა. დარბაზშიც და სცენაზეც უნებურად შეიქმნა უშუალო განცდა, უცებ დამყარდა კონტაქტი და სპექტაკლიც ახარველდებრივი სიმსუბუქით გაითავამაშეთ.

ერთ სასცენო ჭეშმარიტებასაც მივაკლიეთ. როცა ტრაგიკულ როლს თამაშობ, ლაღად თუ არ გადაციე მაყურებელს, შრომა ფუჭად ჩაგივლის. ყოველ შემთხვევაში, 29 იანვრის წლისთავი სიმბოლურად ისე გამოხატავთ, რომ მსახიობი ყოველთვის მზად უნდა იყოს გარდასახვისთვის, ის არის პროფესიონალი, მას შეუძლია მაყურებლის წინაშე გარდაიქმნას, მის თვალწინ ჩაერთოს შემოქმედებით პროცესში.

...1925 წლის იანვრიდან თვატარში თითქმის შეწყდა რეპეტიციები. ხელოვნების საბჭოსა თუ კომიტეტს ახალი დადგმისთვის თანხა არ განაჩნდა. მასმა დაუსრულებლმა რეორგა-

ნიზაციამ თვატრის ისედაც რთული სამკურნეო მდგომარეობაში კიდევ უფრო არია. სეზონის დასრულების შემდეგ მთელი კოლექტივი გასტროლების მიწყობის პროექტითა სულდგმვა რომად, (15 მარტიდან 15 მაისამდე). შემდეგ გამოირკვა, რომ თვატრის დირექციას მოგზაურობისთვის წინასწარ გასაწვევი ხარჯების გაღება არ შეეძლო. ამგვარად, გასტროლების საკითხიც მოიხსნა. მომავალი მუშაობის შესახებაც გარკვევით არაფერი ვიცოდით და, ბუნებრივია, კორპორანტებმა გადაწყვიტეთ საზსუფლო მისამზადებელი მუშაობის და მომავალი სეზონის საკითხი დასის კოლექტივის კრებაზე გამოვეყვანა. კოლექტივმა დაადგინა: პირველი ივნისიდან დაიწყო მისამზადებელი მუშაობა, მიუხედავად იმისა, სათანადო ორგანოები დაამტკიცებდნენ თუ არა მომავალი წლის ხარჯთაღრიცხვას.

გამოვკარით კვტ მარჯანიშვილის მიერ ხელოვნური-ლი კლასადება: „პირველი ივნისი, შექსპირის „ჰამლეტი“. პიქის წაკითხვა. სავალდებულოა მთელი დასის დასწრება“.

თეატრალური სკოლა. სამხატვრო თეატრის გასტროლები ტბანისლავსკის ხელმძღვანელობით

1924-25 წლების სეზონში თვატარმა არსებულმა დრამატულმა სკოლამ დიდი მუშაობა გაწადა აკაკი ფადავას მეთაურობით. აკაკიმ დაითანხმა კოტე მარჯანიშვილი და ცნობილი დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი და მათი დახმარებით თანხა საოპერა სტუდია. ამ სტუდიამ აღიზარდა ოპერის თვატრის მომავალი კადრები: დავით ზარდები, დავით ანდლუაძე, შალვა ცირილაძე, პეტრე ამირანაშვილი, ევატრინე სოხაძე, ნადეჟდა ცოხია, დიმიტრი მჭედლიძე, შალვა ხაშაშვიდი და სხვები. თვატრის ორკესტრში უკრავდნენ: იონა ტუტაია, გრიგოლ კილაძე, ვგენი მიქელაძე, შალვა აზმაფარაშვილი, ივანე გოგიელი, ირინე მდივანი და სხვები. საოპერო სტუდიას მისათვის უკვე მზად ჰქონდა ჩინორაზას „ფარული ჰოსიწინება“ კოტე მარჯანიშვილის დადგმით, ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობითა და მხატვარ ირაკლი გავრიელის გაფორმებით. საოპერო სტუდიის სპექტაკლებისთვის სპეციალურად გადააკეთეს რუსთაველის თვატრის „სარკის დარბაზი“, რომელსაც შესასვლელი საცენოცენტრ დარბაზიდან აქვს. ოცდათხუთმეტკაციანი ორკესტრისთვის სპეციალურად ამოჭრეს ობატკი. სცენა სამოცდაათი-თხუთმეტ სანტიმეტრით იყო ამაღლებული.

ეს წელიწადი ჩემთვის დაუვიწყარია იმიტომ, რომ მე რეჟისორ-მასწავლებლად ვიყავი მიწვეული მსახიობის ოსტატობასა და სასცენო მეტყველებაში. სასცენო მეტყველება ძირითადად ცნობილ დრამატურ ნიკოლოზ შევტკვიელს მიჰყავდა, ზოლო მსახიობის ოსტატობა — აკაკი ფადავასა და ალექსანდრე ახმეტელს. საოპერო ჯგუფშიც რამდენიმე საათი მქონდა სასცენო მეტყველებაში, რასაც დიდი ინტერესითა და ხალხით ვატარებდი. ქართველ მომღერლებს მეტყველების ბრწყინვალე ტრადიცია დაუტოვა შეუდარებელმა ვანო სარაჯიშვილმა, რომლის სიმღერის დროს ყოველი თანხმობანი ხმოვანივით ქვდებოდა. მის მიერ ერთხელ შესრულებული მუსიკალური ფრზა. სასცენო რეჟიმოდა მსმენელის მესხიერებაში. ვანო სარაჯიშვილის ნადირი („მარგალიტის მამბილემო“) ღვთაებრივი, ლირიული, ამაღლებული განწყობის შემქმნელი განუმეორებელი შედევრია. მი-



სი სოზე „კარმენში“ — მეორე მოქმედების არიზო („ხედავ, რა წმინდად ვინახავ იმ ვარდას“ — ამ მასაჟში — „შეხედვით კვლავ“; ამ მეოთხე აქტში დღეები კარმენთან — „განა გემეტივს, გიხვო, გვედრებო...“ ეს ნამდვილი დრამატული დიალოგი საოცრად შთამბეჭდავი, დაუვიწყარია. ასეთი იყო იგი აბუსალომშიც, მაღალშიც, „ტრეტიკალიზაში“ „აიბოში“, „ვერტერში“, „მანონში“, „დომონში“. ხმა ცეცხლოვანი ჰქონდა, ვაკუატური ტემბრი, მაგრამ, რაც მთავარია, მსახიობი იყო, რომელსაც თავისი სულიერი დეღვა, თითო-ღვა, მხოლოდ სიმღერით შეეძლო გადმოეჭა და ეს სიმღერა მასში ორჯერად იხადებოდა — თითქოს გულიდან იღვრებოდა თავისუფლად, ღალად და გადამღებად. სიტყვები მისი ჩქარვებით როდი ეკარგებოდა, პირიქით, ისინი უფრო მეტის აზრით სწუდებოდნენ მიმდრღობის ზეგას და, მელოდიასთან ერთად, სიტყვაც საოცრად მოქმედებდა მაყურებელ-მსმენელზე.

ჩიბაროსი „ფარული ქორწინება“ რეჟიტატორებთან სასუხე და თუ მომღერალს სუფთა დიქცია არა აქვს, თუ მტყუვლად არ მღერის, ფარფარი მთახერხებეს. მუსიკალურ ნაწარმოებზე რეჟისორულ მუშაობას ნაწილობრივ ბატონ კოტე მიერ „მასკოტა“-ს დადგმა დროს ვაგვეყენო. ამჯერად ოპერაზე რეჟისორის და დირიჟორის შერეობის წესებმა უფრო დამინტერესა და, როცა ამის საშუალება მომეცემოდა, მათ ერთობლივ რეპეტიციებს ვესწრებოდი. ასეთ რეპეტიციებზე ჩემთვის სათელი გახდა, რომ რეჟისორისა და დირიჟორის მსხვერპლად ჩანაფიქრი ნაწარმოების პარტიკურას უნდა ეწყარებოდეს. პარტიკურის მიხედვით განისაზღვრება მისი ჟანრიც და მოქმედი პირობის სახიათებიც.

ბატონ კოტეს ჩემი საკურსო ნამუშაოები — მოლიერის ერთმოქმედებანი კომედი, „ბარბულიეს ეჭვიანობა“ ვაჩვენე პირველი კურსის სტუდენტებთან დრამატულ ჯგუფში. სიხარულსაგან მეშვედ ცაზე ვიყავი, რადან ბევრი იყნა ბატონმა კოტემ და რას ვიფიქრებდი, თუ სანქტაჟლის დამთავრების შემდეგ სწორედ იმ ადგილებს დამიწუნებდა, რომელთაც, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა მასწავლებელზე.

— ჩემი აკაკი, როცა უშუალო იმპროვიზაციით მივყავს ბარბულიე — ეს სასაცილოა, სწორედ ასე უნდა მუშაობა მოლიერის ერთაქტიან პიესებზე, სადაც ის „კომედიად დელ არტის“ დიდი გავგნის ქვეშ იმყოფება, მაგრამ როცა „გაბაზა“ ნაურებელი მდებარეობს სესხებულ მზა ფორმებს, ჯერ ერთი, ყოველი გამმოტანა ხელოვნებაში მხოლოდ გამმოტანაა და, მეორეც, სამკეს ეს არ შეეღოს. ამიტომ, რეჟისურა ვალდებულია, უპირველეს ყოვლისა, ავტორის აზრს ჩასწავდეს. ავტორისეული ფორმა განახორციელოს. თავის ერთმოქმედებთან პიესებში მოლიერი მოქმედებას ბოლომდე თანმიმდევრულად როდი ანეთარებს — ამას ნახტომებით აკეთებს და უფრო ამა თუ იმ გამორჩეული გარკვეული ამკლუსი მსახიობისთვის დაწერილ სცენარს ჰგავს, ვიდრე მხატვრულად დასაბუთებულ სახეს.

მადლობის მეტი რა მეტყობა, მისი ნაწილა შენიშნავ (საპროლოგ ბეგრი ლაპარაკი არ უყვარდა ბატონ კოტეს) დღემდე სახელმძღვანელო მითითებდა მიმამჩნია.

1925 წლის თეატრალური გაზაფხული თბილისში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გასტროლებით აღინიშნა მისი ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ლეგენდარული ხელოვნის, კონს-

ტანტინე სერგის ძე სტანისლავსკის მეთაურობით. პირველად ვსტუდობდით თბილისში უფროს მსახიობთა პლეადას (მოსკოვის, ლუსკის, ლეონიდოს, გრიბუნის; ახალგაზრდებს: ვინა შევიწყნოს, ტარსოვას, ხმელიოვს, დობრონაევისა და სხვებს).

რეპერტუარში ჰქონდათ: ალექსი ტოლსტოის „მეფე თეოდორე იანვის ძე“, მაქსიმ გოგის „ფსკერზე“, დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“, ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“. როგორც იც წეოს, ახლაც, საოპერო თეატრში გასტროლები გარკვეული დროის განმავლობაში მიმდინარეობდა, რათა მაყურებელთა გახანცადი დაეცმაყოფილებინათ.

ივანე მიხეილის ძე მოსკოვის მეფე თეოდორე, ლუკა — პიესიდან „ფსკერზე“, მანკლა — „ძმები კარამაზოვები“ და გულტკვინი — „ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“, ეს უნიჭიერები ხელოვანის მიერ შექმნილი ისეთი სახეები, რომ ვერც ერთი დროის მაღალი გემოვნების მქონე თეატრალი გვედებს ვერ აუღწის. ვასილ ივანეს ძე კაჩალოვის ბარბონი („ფსკერზე“), ივანე კარამაზოვი („ძმები კარამაზოვები“) და ლუმიევი („ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“; ან კონსტანტინე სერგის ძე სტანისლავსკის პეტრე შუისკი „მეფე თეოდორეში“, სტანინი — „ფსკერზე“ და კრუტიცი — „ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“; ლეონიდოვის — გასა პეული („ფსკერზე“), დიმიტრი კარამაზოვი („ძმები კარამაზოვები“) და როდლენი („ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“); ლუსკი — თეოდორე-მამა სპექტაკლში — „ძმები კარამაზოვები“, შამაგვა — „ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“, მექუდა — „ფსკერზე“, ვასილ შუისკი — „მეფე თეოდორეში“; დაუვიწყარი ოლგა ლეონარდოს ასული ანტიერ-ჩეხოვა — ნასტა („ფსკერზე“), ტურუსინა („ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“; ახალგაზრდა მსახიობიდან: ვანა შევიწყნოს მირ განახიერებული ვასილას („ფსკერზე“); ალა ტარსოვას გრუშენკა („ძმები კარამაზოვები“) და კლუპატარა ლოვანა („ზოგჯერ ბრძენი შეცდება“; ნიკოლოზ ხმელიოვის კარასტოლოვი („ფსკერზე“), დობრონაევის ალიოზა „კარამაზოვი“, და ვინ მოსთვლის ყველას, პაწია ეპიზოდური როლებიდან მოყოლებული მთავარ როლებამდე, რომლებიც მხატვრული სახეების მშვენიერ გალერვას ქმნიდნენ. მათ მიერ შექმნილი სახეები ისე აღბეჭდა ჩემში, რომ დღემდე ცოცხლად ჩამჩნეხია სულსა და გონებაში.

ალექსი ტოლსტოის პიესა „მეფე თეოდორე“, რომელიც სამხატვრო თეატრმა პირველად 1898 წელს დადგა, ამ გასტროლების დროსაც (27 წლის შემდეგ) საივარ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. ისტორიული სინამდვილე დოკუმენტურად იყო დატყუი ტანსაცმელსა და დეკორაციულ მორთულობით. ეს „მუხეუმური“ გაგრიმ ხელს არ უშლდა ივანე მოსკოვის (თეოდორეს სახეში) ფრესკიდან გატოცხლებული სტატიო შემცხარის შემოსულით სასახლეში და ბაუშური მიაბიტიო მითხას: — „მეგანიებე, ჩემს ქვეშ და შეუდგ ცხნე ყალფეზე“. საგმარბის იყო ეს პირველი ფრანზა ივანე მოსკოვის მოსკოვურ გილოზე ეთქვა, რომ მაყურებელი თავის სედავლებს ქვეშ მოექცია. მოსკოვინი ამ სახეში ცხოვრობდებოდა და მხატვრული სიმარბითი ხიბლავდა ყველას. მის მიერ ყოველგვარი პოზორობის ვარგემ შექმნილი თეოდორე ის დამიანი იყო, რომელიც საკუთარ უმწეობას გრძნობდა და ცდილობდა უწყინარ გვირგვინოსნად მოეჩვენებინა თავი ქვეყნდროშებისთვის. ივანე მოსკოვინი შეუდარებელი იყო თეოდორეს როლში, მაგრამ ჩემში იგი იმ



მხრივაც იწვევდა ალტაცებს, რომ მხატვრულ ანსამბლს არ-
სად არღვევდა და არც სოლისტიბოდა. პირიქით, მხატვრულ
სახეს პარტიზონობაში მჭიდრო თვითერთობისა და დამოკი-
დეუბუნების ნიადაგზე ქმნიდა, ყველას კი დიდსა და მცირე-
ს, რეისორის მტკიცე ხელი წარმართავდა. ასეთი ანსამბ-
ლურობა მოსკოვის არც ერთ სხვა თეატრში არ შეიმჩნეოდა

ასეთივე გენიალური ანსამბლური გემბილავდა ყვე-
ლას მაქსიმ გორკის „ფსკერზე“. სატინი — სტანისლავსკის,
ბარონი — კაჩალოვი, ლუკა — მოსკოვინი, ვაკა-პებულე —
ლეონიდევი; ბუნივი — ლუესკი, ნასტა — კნობერ-ჩეხოვა,
ვასილია — ფაინა შერშენკო, კოსტილიოვა — ხმელიოვი,
გოროდოვი — გრიბუნინი, აქტიორი — ალექსანდროვი —
ის სახეები ჩამოვთვალე, რომლებიც უნიკალური კოლექციის
სახით სიბერემდე შემორჩნენ ჩემს მესხერებას.

და მართლაც, სტანისლავსკი — ეს ულამაზესი კაცი —
განუყოფრებელი იყო სატინის როლში. მისი ბუნებრივი მო-
ნაცემები ისე შეესაბამებოდა სატინის სასიასს, რომ თით-
ქოს სხვას არ შეეძლო მისი განსაზიერება. ისეთი სიღრმითა
და უხადლო განცხდით, წინაშე პაპისთვის გადმოსცედა სტა-
ნისლავსკი გორკის ქადაგებას ადამიანზე, შრომაზე, რომ მა-
ყურებელს არაწვეულებრივად აღაგზნებდა, აღელვებდა. ფი-
ნალში, როდესაც სატინი იგებს აქტიორის თვითმკვლელობის
ამბავს, გრვივნავსათი ამოსვლდებოდა მკერდიდან მწარე, სა-
სოწარკვეთილი სიცილი. ასე აგვირგვინებდა სტანისლავსკი
ამ სპექტაკლს. ჟრუბატელის მომგვრელი იყო ეს სცენა... ბედ-
ნიერად ვფიქროვ, თავს, რომ იმ დროს მოიხიბდა უმთავესი ქარ-
თულ სცენაზე, როდესაც მსოფლიოში ეს უდიდესი ხელოვანი
ცხოვრობდა და როგორც არტისტი და რეისორი განუყოფრე-
ბელ შედეგებზე ქმნიდა.

ასევე ვირტუოზულად ანსაზიერებდა კაჩალოვი ბარონის
სახეს. დამაჯერებელი მოუთხრობდა იგი მაყურებელს, თუ
როგორ მოხდა ფსკერზე. იმ წუთში ყოველგვარი ხელოვნუ-
რობა გამოირიცხებოდა იყო. კაჩალოვი-ბარონი ისე გვიტაცებდა
თავის ცხოვრებით, თითქმის ჩვევს ვახსლდებ მას იმა თავყ-
დასავლების დროს.

კაჩალოვის ბარონი მოვლენა სასცენო ხელოვნებაში.
არანაკლები ოსტატობით იყო განსაზიერებული მოსკოვინის
მიერ ლუკა — „სიმბრანე-სიერუე“ სატი ამ სპექტაკლში.

უადრესი სითბოთი წარმოვკვიდინა მოსკოვინა წესრიგის
მოყარული, ყველას მანუგეშებელი და დამამზებელი კე-
თილი მოხუცის სახე და გვიჩვენა, თუ რა ფართო დიპაპზო-
ნის მსახიობი იყო.

მის შემოქმედებით დიპაპზონზე მეტყველებდა, ერთი
მხრივ, დოსტოევსკის „ქმეში კარამაზოვებში“ შესრულებული
ნენიორის როლი, ხოლო, მეორე მხრივ, ოსტროვსკის პიე-
საში „ზოგჯერ ბრძენი“ შედეგზე. განსაზიერებელი ჟურნა-
ლისტ გალუტკინის სახე. ეს ორი სახე ისევე განსზავებდა
გრამატიკისაგან, როგორც დღე და ღამე. მოსკოვინი რიგე
სახეში რეალური და დამაჯერებელი იყო.

ოსტროვსკის პიესაში („ზოგჯერ ბრძენი“ შედეგზე)“
სტანისლავსკი კრუტიციკის როლში სცენური გარდასახვის
თვალსაზრის მაგალითს გვიჩვენებდა. გლუმოვის როლს კა-
ჩალოვი ასრულებდა, ხოლო გოროდოვლინისა — ლეონიდევი.
თითოეული სპექტაკლი ეს იყო უმშვენიერესი ზღაპარი, ნამე-
დვილი ფიქერვერკი!

ყველა მსახიობი, სტანისლავსკის მეთაურობით, თავის შე-

მოქმედებაში ამპლუსი ყოველგვარ საზღვრებს სცილდებოდა.
ამპლუსი საზღვრების დარღვევის აუცილებლობაზე სწორედ
მაშინ დაფიქრებდა ღრმად და შემდგომში, შეძლებისდაგე-
ვად, შეეცადა ჩემს შემოქმედებით პრაქტიკაშიც დამეხერგა-
ნის მსახიობი, რომელიც ერთი ამპლუსი ტყვეა — როგორ
ბრწყინავდა არ უნდა იყოს ამ თავის ამპლუსში — მაინც
არ არის დიდი პროფესიონალი. პროფესიონალიზმი და ოს-
ტატობა ამპლუსი დარღვევა, დაშლა, უარყოფია. აი, ეს ფი-
ქრები შთამინერვა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა ნასვამი.
ყოველი მათგანი შემოქმედებით ინდივიდუალობით
სოფლიად განსზავდებოდა ერთმანეთისაგან, ხოლო სცენაზე
ერთი დღე-მამის შვილებითაც იცვნენ შესხატბილებურნი.

სამხატვრო თეატრის დასი სანტერესო, ორიგინალური,
სულიერად მდიდარი პიროვნებების კავშირს წარმოადგენდა
ყოველი მათგანი აქტიორული ოსტატობის მაღალ კლასს გვი-
ჩვენებდა. ფსადლებელი იყო ამ თეატრის წვლილი ქართუ-
ლი თეატრის განვითარებაშიც. მხოლოდ ერთი რამ მათ
ეცნება, შექსპირის „იულიუს კეისარი“ და „ქ.მლტვი“ რომ
არ გამოუვიდა. დიდი ხნის შემდეგ, ჩემივე შემოქმედებით
პრაქტიკით მიგზვდი, ამ დიდებულ თეატრის მიერ შექსპი-
რის „მოურველობის“ საიდუმლოებას. მაშინ გვაოცებდა სა-
მხატვრო თეატრის სცენაზე თანამედროვე პიესის დადგენა
ჩვენმა ჩვენმა საზოგადოებრიობამ ისიც იცნება, რომ „მემა-
ტხენები“ ლიტერატურასა და თეატრში სამხატვრო თეატ-
რის სკოლას და აკადემიზმს ებრძოდნენ. რასაკვირველია,
ჩვენ არ ვიყავით სამხატვრო თეატრის მალაი ოსტატობის
ბრმა თავიანთმცემლები, უკვე ვარჩევდით ავსა და კარეს
მის ხელოვნებაში, მაგრამ იმასაც ვხედავდით, რომ სტანის-
ლავსკი თავისი „სისტემით“ ყველაზე ახლოს იყო იბაბჭოთა თე-
ატრის პრინციპებთან.

სამხატვრო თეატრის გასტროლებმა მაშინ, კიდევ ერთ-
ხელ დავგაფრწუნა ქართული თეატრის რეფორმატორის — კო-
ტე მარჯანიშვილის შემოქმედებით გზის სისწორეში: თავი-
საც თეატრი დადგამაში იპოვის ღრმა შესაბამისობას როდეს
დროის მაყურებლის სულიერ მოთხოვნილებას და ავტორის
დემოკრატიულ ტენდენციებს შორის, ამ დროს მისი მიზრუ-
ნება კლასიკური დრამატურისაგან ისტიორულად და მსა-
ტვრულად განთავსდებოდა და განართლებულია.

შთაბეჭდილების ასეთი გრანდიოზული დღითი მიღებამ
წეიძლება დაამთოს კიდევ ახალგაზრდა მსახიობი, თუ მას
ერთგულად ხელოვნების ტრადიციული კულტურა არ ექნება.
ვასო აბაშითასა და ლადო მესხიორის ტრადი-
ციებზე აღზრდილს, მიტაცებდა და მათეცნდა სამხა-
ტვრო თეატრის მსახიობთა თამაში, მაგრამ არ მანდევდა.
უყურებდა წარმოდგენებს, შემდეგ ვისცნებდა ქართული
სცენის სახელოვანი კორიფების მხატვრულ სპაზთა გალერე-
ას, ჩვენი თათბის ახალგაზრდა ძალების მონაცემებას ვი-
თვალისწინებდი, წარმოვიდგენდი ჩვენს შუაძლებლობებს
და ქართული სათეატრო ხელოვნების დიდი მომავლის საო-
ცარი რწმენა მესახებოდა.

საკუთარი ძალებიდან რწმენას ისიც გვიჩერავდა, რომ
ჩვენს საქმეს სათავეში კოტე მარჯანიშვილი ედგა, რომლის
რეჟისორული ხელოვნების მაღალპროფესიულ თვისებებს
ასეთი გასტროლები კიდევ უფრო ნათეს ხდიდნენ და მოგ-
ვიწოდებდნენ უფრო მეტი უკომპრომისო შემოქმედებითი შრო-
მისკენ. ამაზე კი, სამწუხაროდ, თვითონ ჩემს წრეშიც ზოგი-

ერთები არ ზრუნავდნენ, არ ფიქრობდნენ... ზოგს ასევე ეგონა, ჩაყოფდა ბატონი კოტე ხელს თავის ცნობილ „საივრში“, რომელიც ათასი დადგმის ექსპეზიბი და რევისორული ექსპოზიციით იყო სავსე, და ყოველ ჩვენგანს ორიგინალური მხატვრული სახის ყალიბს დაურევებდა. ამისთვის კი საჭირო იყო საკუთარ თავზე ყოველდღიური მუშაობა, მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის დახვეწა, მისი სისტემატური წრთობა. ხოლო „პრინაიდონისა“ და „პრევიერის“ ფსიქიკის ნაშთების აღმოფხვრისთვის მინაგან ინდივიდუალურ ცხოვრებაში ზოგი თავს არ იწუხებდა. შემოქმედებით კოლექტივში, მსახიობისთვის ყველაზე რთული საქმეა საკუთარი ადგილის პოვნა, მთავარია შეასრულო შენი მისია, მოძებნო შენი თემა, შენი როლი, რომელშიაც ყველაზე უკეთ გამოამჟღავნებ შემოქმედებით მონაცემებს — შენს ინდივიდუალურ თვისებებზე კი არ მორიგებ ყველა როლს, არამედ ინდივიდუალურ თვისებას მიუხადავებ ამა თუ იმ მხატვრულ სახეს, ანუ შენ გახსნი სახეს და არა სახეს შეაქმნევენ შენს თავს. ამ საქმეში რეჟისორის გამჭრიახი თვალი და მსახიობის შესაძლებლობის წინასწარი განჭურვების დიდი უნარი უნდა გეხმარებოდეს, თორემ საკუთარი შეხედულების მიხედვით, ამა თუ იმ ბუნებრივი მონაცემების მეშვეობით, შეიძლება შექმნა კიდევ ესა თუ ის სახე, მაგრამ ის სრულყოფილი და პროფესიული კი არ იქნება, არამედ მხოლოდ შემთხვევითი მოვლენა. სულეტი სამყაროში რეგულაცია არ ხდება! „შემოქმედებით ნახტომად“ რომ მივიჩნევთ აქტიორის ცხოვრებაში ამა თუ იმ სახის განსახიერებას, საეტაპო ქმნილებად რომ გამოვაცხადებთ ამა თუ იმ მხატვრულ სახეს, — ეს ჩვენს სულში მომწიფებული ნაყოფის კანონზომიერი დაბადებაა და არა მოულოდნელი სასწაული. ამ სულეტი პროცესში მონაწილეობას იღებს მწვრთნელის თვისებებით დაჯილდოებული რეჟისორი.

ბატონმა კოტემ კონსტანტინე სერგის ძე და სხვა თავის მეგობრები საოპერო სტუდიაში მიიწვია და ჩიმაროზას „ფარული ქორწინება“ აჩვენა. ჩვენს წარმოდგენებში კი ვერ ვაჩვენეთ, რადგან სუონი დასრულებული გვქონდა. სტანისლავსკის მოწონა ახალგაზრდა მომღერლების ნამუშევარი. მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენმა ერთუნულმა თვისებებმა. „ქართველ მსახიობს, ტემპერამენტით, სლავიანთა ხალხებში, შეიძლება სორვატი მსახიობი შევადაროთ, — გვითხრა მან. უამრავი შეკითხვა მივეცი დიდიხატის სხვებთან ერთად მეც შევეკითხე:

— როგორ უყურებთ მემარცხენეობას თეატრალურ ხელოვნებაში? — მხედველობაში მაქვს მეთერსოლდის, ვახტანგოვისა და ტაიროვის დადგმები?

კონსტანტინე სერგის ძემ ძალიან მოკლედ გამცა პასუხი: — მე არ ვუყურებ თეატრს იმ თვალთ, მარცხნივ დგას იგი თუ მარჯვნივ, მთავარია კარგი სპექტაკლი მაჩვენოს.

დილის 7 საათზე, ვასილ კაჩალოვის და ივანე მოსკვიჩის მეთაურობით, კოტე მარჯანიშვილის მიერ მოწყობილი ბანკეტიდან სიმღერით ეუახლოვდებოდით სასტუმრო „ორიანტს“. მთელი ეს „კავალკადა“ სადარბაზო კარებამდე თყვი ნაბიჯის დაშორებით, უცებ გააჩუმა ივანე მოსკვიჩმა, ბოდიში მოიხადა, მადლობა გადაგიხადა გულთბილი მიღებისთვის და ჩვენდა გასაოცრად, ფეხსაცმლის გახდა დაიწყო. მერე კი წინდების ამრა ფეხაკრეფით შევიდა სასტუმროში. დავიბენით. კანალოვმა აგვიხსნა: — „შეიძლება „მოხუცი“

„პროტესტი“. კორობკოვი — ა. ვასაძე. 1929 წ.



„ღვარძალ“. გუნიაივი — ა. ვასაძე. 1933 წ.

„ხოლოების დღი“. ვახველიშვილი — ა. ვასაძე. 1929 წ.





(სტანისლავსკი) ახალი ამდგარია და ხმაზე ვარჯიშობს, მე და მოსკვინი მის გვერდით ნომრებში ვცხოვრობთ და ამიტომ ჩემდა, უხმაუროდ გვიდა შევიპარეთ ჩვენს თახებში... უფროსიანდნი ასეთი პატივისცემა ხუმრობას აღარ გავადა, თვალსაჩინო გაკეთებულ ჩაკეთიერებს ბახსით შესურებულ მათი ხელოვნების თავყანისმცემლებს. სამაძლე არც ერთს არ აკულდა ხელოვნებში, მაგრამ ამ საქციელთა იმისი კიდევ უფრო გაიხარებენ ჩვენს თავში. ხოლო მათოცხაბუთი წლის თავსკმი სტანისლავსკის მიერ ხმაზე ვარჯიშობა — ხანსაცაიდ მოვეჩვენა.

შემსპირნი რუსთაველის ტიბატრში

ჰამლეტი! მოიწივებით სწყვეთ მსახიობის მორთოლვერ ბავს. ჰამლეტი... ვინ იქნება? ვინ მოხვდის, რამდენია პრეტენდენტი?... რომელი მსახიობის სულში არ წის ეს საოცარი სახე... ყოველ კულტურულ ადამიანს ხომ იგი თავისებურად ჰყავს წარმოსახული...

რუსთაველის თეატრი „ჰამლეტს“ დგამს... ხმა სწრაფად გავრცელდა ქალაქში... ვინ შეასრულებს „ჰამლეტის“ როლს?... არც დასმა იცის, არც — მაყურებელმა... ვის აირჩევს ამ როლისთვის ბატონი კოტე? ეს საკითხი ძაბავს ყოველი მსახიობის გონებას... ყოველი ჩვენთაგანი, ვისაც თვითდაკვირვების უნარი აქვს, თვითანალოზშია, მაგრამ როგორ აქვს ჩაფიქრებელი ეს სახე ბატონ კოტეს, არავინ ვიციტ... ეს კი მტკიცედ გეწამს, მას რომ არ ეპოვა ამ როლის საიმედო შემსრულებელი ჩვენს კოლექტივში, „ჰამლეტის“ დადგმას ხელს არ მოიადებდა. მით უმეტეს 1925 წლის სეზონში, როდესაც საეატრო ხელოვნების მიერ კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისება ჯერ კიდევ საღისეუსით საკითხად მიაჩნდა ოფიციალურ საბჭოთა კრიტიკას.

ბატონს კოტემ იცოდა, რომ ამ გზაზე ბევრ დაბრკოლებას წააწყდებოდა, მაგრამ ალბათ სწამდა თავისი ახალგაზრდა კოლექტივის შემოქმედებითი პოტენციალისა და მტკიცე შემართული შემოვიდა სარეჟიციო დარბაზში... ვარეგნულად დამშვიდებული მოვეჩვენა, მაგრამ მაგიდის ქვეშ მისი მარჯვენა ფეხის მორთოლვარე თამაში შინაგან მღელვარებას ამჟღავნებდა. სულგანაპული ვისხედით. გაფაციცებებით უგოდებდით ყურს ყოველ მის სიტყვას, რომლითაც ჯერჯერობით დინჯავდა ფარდა თავის რეჟისორულ ჩანაფიქრს და ჰამლეტის როლის შემსრულებლად დასახელა... მცირე პაუზა... უმაჩრებ ჩხვიძი!

უშანიე მთლად გაწითლდა... მისმა ახლო ამხანაგებმა ვიცით უშანის მგზნებაზე ტემპერამენტი... თავის ტოლგონში, აქ მხრივ, ყველაზე მეტად გამოირჩევა... მაგრამ მაინც ახალგაზრდა მსახიობი და ჯერ კიდევ ძნელია განსჭირტო მისი თემა შემოქმედებაში. ამას თითქმის არავენ ელოდა, მაგრამ, აი, ბატონმა კოტემ მასში, დიდ აქტივორულ შესაძლებლობასთან ერთად, დაინახა დიდი უშეაღებო და გულწრფელობა! მაგრამ ვატყობთ, უშანაგის მორცხობა და სიფრთხილე უკვე მეტისმეტად ხანგრძლივია... შეიძლება მსახიობი დაშინდეს კიდევ. ამას ყველაზე ადრე ბატონი კოტე აშინებს და სახლში იბარებს უშანის. უშანგის თითქმის ალა სჯერა, თავისი წყლიანი თვალებით ამხანაგების სახეებზე უნდა ამოიკითხოს იმისივე დადასტურება, რასაც თვითონვე განაცხადს — სიფრთხილე და ჭკვი. მაგრამ მის ახლო მდგომი ამხანაგები ვახსენებთ, ვამშვიდებთ, ვურჩევთ ბატონ კოტეს უარი არ

უთხრას. თუ რამე გაუჭირდა, ნუ ეშინია, დავეხმარებოდით... თაც შევეიძლია... ალბათ უშანეგი იგრძნო თავისი ამხანაგების გულწრფელი დამოკიდებულება, რომ თავგანდუნი შეუღდა მზადებას უმძიმესი ტვირთის საწყევად.

როლები ამ იყო განაწილებულთ: კლავდიუსი მე მჭინდა დაკისრებული, გეტრუდა — ნინო დავითაშვილს, ცაცა ამირჯიხის, ელენე დონაურს; პოლინიუსი — ნიკო გოცირიძესა და ალექსანდრე თაყაიშვილს; ოფელია — ვერვიკ ანჯაფარიძეს, ხანსაც გამრქველს, მალიკო მრეკლემოსს, ხათუნა ჭიჭინაძეს, ლაერთი — აკაკი ხორავას, შორაციო — დავით ჩხუბეს, როზენკრანცი — ერთგოლიანს, პირველი მესაფლავე — შალვა დამბაშძეს, მეორე მესაფლავე — ვასო გომიაშვილს, ანრდელი — ვენე ჯიქიას, ფორტინასი — მიხეილ ლორთქიფანიძეს, პირველი აქტიორი — გიორგი დავითაშვილს, მეორე აქტიორი — მალაქველიძეს, მარცვლიუსი — პავლე კანდელაკს, ბერნარდო — ივანე აბაშიძეს.

— ადამიანური უნდა იყოს ყველაფერი, ანრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე, — ყველანი ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ, — ვგუებნებოდა ბატონი კოტე, — მომაკვდინებელი შედომა იქნება მხოლოდ ჰამლეტის სახის ფილოსოფიურ სიღრმეს დავეყრდნით. ამით წარმატებას ვერ მივაღწევთ. ეს უმაღლესი ფილოსოფიური ტრაგედია ისე უნდა შევასრულოთ, რომ ერთი წუთით არ გუვალატო სცენურ სანახაობრობასა და სიმართლეს. ამისათვის ეს არის საქირი? ადამიანური გრძნობანი და კიდევ ადამიანური გრძნობანი!

ჰამლეტი უაჩრესად წმინდა ადამიანია, ადამიანური სინდლის განსაზიერება, რომელიც მოვადლებულ წრეში მოხვდა და მოწამებრივად იტანჯება, მაგრამ, როდესაც უმაღლესი მსაჯულის — თავისი სინდლის მიხედვით ბოლომდე შეიცინოს მის გარშემო არსებულ სიციურებსა და სიბრძნეს, ებრძვის ამ ჭეშქეს, ამ სიღამაშულს, ჭაბოს და ამოაშრობს კიდევ. ოღონდ საკუთარი სიცოცხლის ხარჯზე.

ჩემი მთავარი პირობაა, ეს ენება განსაკუთრებით ჰამლეტის შემსრულებელს, თავი დაანებოს ამ ტრაგედიას. აქ სახეზე დაწერილი კრიტიკული სტატეიების კითხვას. ლიტერატურაში იმდენი ერთი მეორის საწინააღმდეგო აზრია გამოთქმული, რომ მსახიობს თავგაბ ენება, სავსით შესუდულგებებით გამოიქვავდეს ტვიზს და საკუთარს კი დაკვირვებს. შეიძლება მან მშვენიერი ციტატებიც შეაგროვოს, მაგრამ სახის უშუალო აღქმაში ციტატები ვერ დახმარება. აქ მთავარია და გადაამწყვეტი — რით ასაჩრებოებს მსახიობი საკუთარი წარმოსახვის უნარს? აქ საკუთარ საკუთარი გული და გონება! ინდივიდუალურად იფიქრებ მხოლოდ და მხოლოდ თქვენ სახეებზე! ნუ დაგვარებათ რამდენიმეჯერ გადაიკითხით მთელი პიესა, რამდენჯერმე! — ვგუებნებოდა ბატონი კოტე.

ბატონი კოტე თავისი რეჟისორული ფიქრებით აღმიზანებდა, ძაბავდა მსახიობების, მხატვრის წარმოსახვის უნარს და მანამდე ადამრქვავდა მათ, სანამ მსახიობს სამოქმედოდ შემართულს არ დაინახავდა. იგი გამოცდილ მეფოლადესაგონ მსახიობის ავიგონებულ შემოქმედებით ღუშელს ამპლიტუდის მიხედვით შეუკეთებდა ხოლმე საწრთოს მასალას.

მე, როგორც ვეგრამ ჩემმა ამხანაგმა, ვიციცი ბატონი კოტეს ზოგადი კონცეფცია რეჟისორის მუშაობის შესახებ, რომელიც ორ პერიოდად იყოფიდა. პირველი — პიესის ექს-

პლიკაციის დამოუკიდებელი მომზადება და, მეორე — მსახიობთან ერთად მისი დამუშავება... მაგრამ იმდენად დიდი და განსაკუთრებული იყო მის მიერ შექმნილი სარეჟისორო პარტიკულა, „პამლეტის“ ავტორისეულ ტექსტთან და მოქმედებების განლაგებასთან შედარებით, რომ მას უდავოდ დიდი დრო დასჭირებოდა თავისი რეჟისორული ჩანაფიქრის განსახიერებლად. მთელი სცენები ხელახლა უნდა აეწყო და ჩვენთან გადმოეტანა საშუალოდ. იმდენად საინტერესო იყო ჩემთვის ბატონი კოტეს დამოუკიდებელი სარეჟისორო მუშაობა, რომ ყოველთვის, როგორც კი ამას საშუალება მიმეცემოდა, ვცდილობდი შეუმჩნეველ შევსულიყავი მის კაბინეტში, როდესაც იგი მხატვართან საუბრობდა და მასთან ერთად მალავებდაკაპრუებელი მამაკაცი აკეთებდა, ან რეჟისორის თანამშრომელთან პიესის მონტაჟს ჰქმნიდა თუ კომპოზიტორთან მუსიკას განიხილავდა და ამა თუ იმ სცენის ტემპსა და რიტმს განსაზღვრავდა... სამექტაკლისთვის სპეციალურად დაპროექტებისთვის დაწერილი ჩაიკოვსკის მუსიკა აირჩია, ხოლო ჰაეროვანი და კოსტუმები ჩვენს ნიჟიერ ახალგაზრდა მხატვარს ირაკლი გამრეკელს მიაწოდ.

მამეტვე მუშაობის დროს ნათლად ჩანდა, რომ სამექტაკლში ბატონი კოტე მხატვრისგან უმთავრესად მოთხოვდა სცენურ დაზუსტს მსახიობისთვის. სხვა განმარტახველი საშუალებანი მიმანიშნებელი უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ ეპიზოდის ადგილმდებარეობისთვის. თორმეტსაფეხურიანი კიბეორი მოედინა და ორი საფეხური თამაღებული დაზგა (ცხრა მეტრი სიგრძითა და ხუთი მეტრი განით) ერთი მეორის გასწვრივ იყენებ სცენის საბრუნავ ვრუხე გასლავევული, საბრუნავი წრის მეშვეობით თორმეტსაფეხურიანი კიბე, პირობითაა, ხან ელმინორის ციხე-დარბაზის სადარაჯო პოსტს წარმოადგენდა, ხან მუფის ტახტთან მისასვლელ საფეხურებს, ხან ანრდლისა და პამლეტის დიალოგისათვის განმარტახვებულ სიმაღლეს, ხან სასაფლაოზე ჩამოსასვლელ კიბებს და ხან კიდევ ფინალურ სცენაში, პამლეტის ცხვერის გასასვებებულ გზას. დეკორატიული მხატვრობით სცენაზე არაჩვეულებრივად ინტეგრირებული ატმოსფერო იყო შექმნილი კლავდიუსის მომხანინებელი ლოცვისა და პამლეტის სამკდრო-სასიცოცხლო კითხვების ეპიზოდის გასათამაშებლად... ყველა სცენა ლურჯი პანორამით იყო შემორტახული.

— მოძრაობა, დინამიკური უნდა იყოს დეკორაციები არა იმიტომ, რომ ახალი სასცენო საშუალებების გამოყენებლობით თავი მოვიწიოთ, არამედ იმისთვის, რომ ყოველმხრივ ხელი შევეწყვიტო სამექტაკლის მოქმედების ცოცხლად განვითარებასა და ყოველი მოქმედების განწყობის თვალნათლივ განმოსატყოს. ფერი, სინათლე, ტანსაცმელი, მუსიკა, ნივთი, ილუსტრაციას კი არ უნდა წარმოადგენდეს ამა თუ იმ სცენისას, არამედ სიტუაციის შინაგანი არსის გამოხატაველი უნდა იყოს, როგორც მაყურებელზე ზემოქმედების „გამაღდენებელი“ საშუალებანი. ამიტომ მხატვარმა ყველა ახალი ტემნიკური მიღწევა უნდა გამოიყენოს თეატრში, დეკორატიული გარემოს სწორ შექმნას გადაწყვეტიტი მიმინებლობა აქვს სამექტაკლისთვის — ამბობდა ბატონი კოტე.

ბატონ კოტეს დიდი სიფრთხილობით მივაყავა უშანგი ამ რთული როლის დასაძლევად. უშანგიც თავისი ნიჭის უშუალოდით მიყვებოდა დიდოსტატს და უკვე რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ რეჟისორის მოთხოვნას უპასუხა წახიობის გულის შემტყვრელმა ბუნებამ! ეს მოეწონა, განმდვილ იმ-

პულსად იქცა ყოველი ჩვენთავანისთვის. ჩვენს თვალში იბნებდა უშანგი — პამლეტი: იგი მუსიკის რიტმზე, მხატვრობის ჩამოღობა კიბეზე და გრძობდა. ფართო შავი ლანდის კუდი, იდუმალი ფერქმედივი უკან მოსდევდა. უშანგის ნაკვერჩხლებივით ანთებული თვალების შემოხედვა მისი მუსხარების გასაზარებლად გვაზადებდა... და ისიც გულდაღუთქული, ვიყავაყური თავსავევებით იწყებდა მონოლოგს:

„რად არ მემულება ეს სხეული, ესრთ მაგარი, რად არ გარდნება და ცის ნამათ რად არ იქვეყა?“—

ამ ფრზას ისე იტყოდა, თითქოს მწერე ჩვილს გულიც თან ამოაყოლო. ზოლო როდესაც მონოლოგში იმ ადვილს მიადრეკდა: „დეკორინდა და მერე ვისთან? ბიძა ჩემთანას!“ — და „ისივე გავს ბიძაჩემი სახით მამაცი, ვით მე ჰერკულესს!“ — დეკონის ხმა და ირონიის ისევე ერთნატლის მომგვრელი ხმა ამოსკდებოდა, რომ სიტყვებით მისი გადმოცემა შეუძლებელია. მიუხედავად უზომო ენერჯიის დახარჯვისას, ამ ადვილს განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვრებას ყოველთვის როდი ახერხებდა უშანგი. თითოეული ჩვენთავანის სუსტი მხარე ბატონმა კოტემ კარგად იცოდა და განსაკუთრებით უშანგის მუშაობას აქვეყდა ყურადღებას. მე შედარებით უფრო ჩემს ნებაზე ვიყავი მიშვეებული ბატონმა კოტემ ისეთი პირობები შემეძინა კლავდიუსის სახის გასასწენლად, რომელიც ყველაზე უფრო შევსაბამებდა პამლეტის მხატვრულ ანტიბოდს. კლავდიუსის სახემ ისეთი შინწიწილობა, ისეთი ინტეგრირება მოიპოვა ჩვენს სპეციალში, როგორც არც ერთ სხვა თეატრში არ მოუპოვებია. კლავდიუსის სახეში სქვენტირებული იყო ბოროტების ტრაგედიულობა პამლეტის სიტუიის ტრაგედიულობასთან ტოლფასოვანი შეპისპირებით. კლავდიუსი ტრაგედიულად განიცდიდა თავის ბოროტებას. თუ მსაჯულს (პამლეტს), განაჩენის გამოტანის ფიქრში, მთელი ღამე თვალთ არ მოუხუტავს, დაწმარავებს (კლავდიუსს) კომმარა არ ასვენებს იმავე ღამეს. რეჟისორმა ისინი სამლოცველოში შეაფეთა ერთმანეთს, რადან უწმინდესი მოსაბრთლე — პამლეტი, განაჩენის ბრმა აღმასრულებელი როდია, ის არც თვალთმკიცხოს და არც სიჯიფს იფრნებს. ეს ძალიან დააკინებდა ყოვლის სიკეთით აღსავსე პიროვნებას, საშინელი ბოროტმოქმედებით შეძრწუნებულ მის სულს უნდა დასტურტი მიიღოს სარწმუნოებისაგანაცხვევა: ეს თუ არა უღებდა დანის დარტყმას, დანის დარტყმითვე ეუპასუხოთ?... განა შეიძლება პამლეტმა განაჩენი აღასრულოს მარტოოდენ ცივი ვიწებით და არა უწმინდესი გულთაც?... ის არც დღემგატაცოსია, არც სეკეტაციოსი, ის ყველაზე მგრნობიარე ადამიანია და თუ კლავდიუსი სამლოცველოში იმითომ მიდის, რომ ლოცვით განიბანოს „კაენის ცოლვა“ იმ ხელდანი, „რომელსაც ძმის სისხლი ისე სქულად ცხია“, პამლეტი იმითომ მისულა ეკლესიაში, რომ ღმრთის შეგვიბისთვის, გა ვითი შეგებრძობლის მოზღვავეულ ბოროტებას? აქ, სამლოცველოში ამიტომ მოვეყარე თავი მსაჯულსაც და დამნაშავესაც, აქ დაბუბირისპირე ერთმანეთს აღსარებდა ბრალდებულისაც და ბრალდებულისაც... ეს ახალი სცენური პირობები უფრო შეეფერება ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგს და კლავდიუსის ცნობილ ლოცვის ეპიზოდებს, რომელნიც პიესაში ცალკე სცენებითაა მიცემული!“ — აგვასხნა ბატონმა კოტემ.



და, მართლაც, უმანგის მიერ შესრულებული „ვიფან-არ-ყოფნა“ ამ პირობებში უფრო მიზანშეუძინოლად გამოჩნდა. ეს მონოლოგი აღსარებას გავდა, გულიდან თავისუფლად რომ იღვრებოდა, როგორც მდღვარე ფიქრი ადამიანის მწარე ხვედრზე.

„ვინ მოითმენდა უამისოდ ჟამთა სიმწარეს, მშვიდობის პოვნა რომ შეგვეძლოს დანის ერთ დაკრით!“ —

ეს იყო მონოლოგის უკანასკნელი სიტყვები, რომელთა დამთავრების შემდეგ, უმანგი ღონედაცლილი შუბლით მიეცინებოდა ამბოხს. სწორად ამ დროს, მოულოდნელად თავს წაავადნო და, ერთ ადგილას გაქაჩეხული, ერთმანეთის დიდხანს ვსოზავდით თვალებით, მერე უმანგი ნელ-ნელა უკან იხედავდა და უცერად გაიქცეოდა სამოლცველოდან... მე კი სუნთქვაშეკრული, მისი თვალების შერით ნონუსესული, სავარძალოდ ანგარიშმიუცემლად ძლივს მივიღე და მომხდარი ვითარების შეფასებას ვიწყებდი. თან, იმასაც ვისვენებდა, რომ სალოცავად მოვიდა... პირჯვრის გადაწარა მინდა, მაგრამ ხელი ისე დამძიმებული მაქვს, რომ ვეღარ ვწევ მაღლა, თან, ჰამლეტის სადავად ჩასაფრებული თვალები ისევ მითავალავლებენ. „რა საზარი ცოდვა ვიკისრე... კაენის ცოდვა... ძმის სიკვდილი“... — ჯვარცმას მიმტრებელი ვბუტბუტებ, მაგრამ ლოცვას ვერ ვმადვ... უძრავად ვდგავარ და არ ვაიცი პირველად რა ვთქვა? თავს ძალა დავატანე, ავწიე მარჯვენა ხელი და ორივე მხრიდან შევთავალეურე: „განა ამ წყულთ ხელს ძმის სისხლი ისე სქლად ტყბია, რომ ვერ გაბანოს მადლიანმა ცის წვიმამ იგი და თეთრ თოვლით არ აქვიოს?“ უპასუოდ გაშლილი თითები პირჯვრის დასაწარად მოვაშაულე და: „მაშ ვილოცებ მე, ცოდვა იგი წაუსული არის!“ — ვამბობ გაუთვლად და თან ეგვით საკუთარ თავს ეკვირვებთ: „მაგრამ რა ლოცვა მოუსდება ჩემს შეცოდებას?“ — აბა, ვიპოვე ლოცვის სიტყვები: „მომიტყვე მე სასოზარო კაცის მკვლელობას!“ ეს რა აღსარება წამომცა ბედგარულს? — „ეს არ იქნება, რადგან ვმფლობებ ყოველსავე მას, რისთვისაც ეს ცოდვა ვიკისრე, ჩემსა დიდებას, ჩემსა გვირგვინს, ჩემსა მეუღლეს. ვინც ტბებმა ცოდვით, მიტყვევას ვით კლირსება ამ წარმავალ წუთისოფელში“. ამ ფიქრებში ჩაფულავი, სავარძელში ვემეფიდი და სასოზარეულო წარმოცულებამი:

„ამა წარმავალსა და გარყენილსა წუთისოფელსა, ოქროს ვარაყით დაფერილსა წუთისოფელსა, შეუღლიან რომ უკუავადოს მართლმსაჯულება და ხშირად კანონს ყიდულობენ ბოროტკულად“.

ვეგრეთწოდებულ ლუკრე-პაუზით, თანდათან შიშით და მორცხვით, კრემწინდითი გამოცყოფ სიტყვას „იქ“, ვინაიდან ეს სიტყვა ამავე დროს ყოველივე ამაღლებილასა და სიწმინდის გამოხატველიცაა: „მაგრამ — იქ, მაღლა სხვა-ფრივ არის!“ — ჯერ ოდნავ ხმაშაღლა, „იქ“ ვერა რა დამი-მაღლება“ და, მიერ კიდევ უფრო ხმამაღლა და გადამწყვეტად და, „ჩვენმა ხომ — იქ უნდა გამოცხადდეთ, ბოროტ საქმებს ფარდა ავსადოთ, განმარცხდნენ გამოვამტლავთ? — მაშინ რა ვქნა, ან რა ღონეს უნდა მივხართ?“ — ამ სამი სტრიქონის წარმოცუვის დროს, მე უნებლური წარმოვდებოდი და ყოველი „იქ“-ის წარმოთქმავს უკან ვიხვედი თითო ნაბიჯით, მაგრამ თითქოს შინაგანი ხმა წინ შემეწაღა ამბოხისთვის სალი-

ცავად და ასე, შინაგან ჭიდილში მითვის არსებით ჩართულმა გავარჯერებული ლითონითი ცვენას იწყებდა სინანულისა და წყველის სიტყვები. უდადეს სისარულს მანიჭებდა იმის შეცნობა, რომ ამ განწყობილებას მონოლოგის წაკითხვისას, ჩემი სურვილისამებრ გამოვიწვევდი და შევწყვეტიდი. გაავთრებით დავაცხრებოდი საკუთარ მუხლებს და დავძახებდი: „კერპო მუხლნო, მიიდრიკენით და ფოღლას ძარღვებითა ნაქსოვო გულო, ჩელი ყრმის გულსა დაენგავსე ლმობიერებით, იქნება იყოს საშველი რასა — და ხელებს ის ავგაპყრობდი, თითქოს მინდოდა ზეჯას მიეწვდომოდი. ზომიერ პაუზის შემდეგ, სასოზარეულოდ ამბოხნე მოწვევებით ჩამომივარდებოდა ხელები.“

ცხადია, ასეთი მხურვალე მონანიება ჰამლეტსაც დააფიქრებდა. როდესაც ის დამინასავდა ჯვარცმის ფირ მუხლებზე დამხობილს, ხომ შეიძლება ანგავარი ფიქრივ აღძროდა ალკადილუსზე: „იქნება არბოლი, მე რომ ვნახე, თუ ვიპოვე იყოს? თუ ვიპოვი არაა, მაშ რას ნიშნავს ასეთი ადამიანური მონანიება ძმის მკვლელობა? იქნებ კლავდიუსი ბუნებით მკვლელო არ არის, იქნებ ის აიძულა მდომარეობაში? განა ვინც ერთხელ უბრი მოპაარა შიმშილის გამო და ვინც ყოველდღე ქურდობს, ერთი სასჯელის ღირსია?“

ამრიგად, ჰამლეტის უკან დახვევა (ლოცვის დროს რომ არ მოგლა კლავდიუსი), მისი ნებისყოფის სისუბტეს კი არ უნდა მივანწირო, არამედ შიშს — რომ უსამართლობა არ ჩაიდინოს. ჰამლეტი მოაზროვნება, ჰამლეტი კეთილშობილია და სანამ ბოროლდენ არ დარწმუნდება თავის სიმართლესი, განაგრძობს სილოცვას არ მოიყვანს. ადამიანის მონანიება იგი დროებით შეაკავა... ჰამლეტი ხომ უბრალო შურისმაძიებელი არ არის.

„დროთა კავშირი დაირღვა და წყველმა ბედმა“ ჰამლეტს არეუნა მისი „შეკვრა“. დრომ მას მძიმე ტვირთი დააყისრა და იმასაც გრძობს, რომ უცოდველად თავს ვერ დაადრევეს „მოკვდავ ცხოვრების მდღვარებას“. ამიტომ ურჯეს ოფელიას მონაზვნად შედგეს, რათა ქვეყანაზე ცოლვიანები არ გააბრუნოს. ადამიანებმა თავიანთი ცოდვებით ცხოვრება შეაძულეს ჰამლეტს. უიმედობამ შეიპყრო მისი მგზნებარესული ოფელია პატიოსანი ქალია, მაგრამ პატიოსნება სილამაზეს უფრო ადრე გაიმპაჩანკლებს, ვიდრე სილამაზე — პატიოსნებას. პატიოსნებაზე უკეთეს მეგობარს სილამაზე ვერ იპოვებს, უწინ ეს დამაჯერებელიც იყო, მაგრამ დრო უნაწუნობდა და ქვეყნის მოიტანა. „მე შენ ერთხელ მიყვარდი“ — ეუბნება ჰამლეტი ოფელიას და სიყვარულით თხოვს განაშორდეს მაცდურ წუთისოფელს და მონასტერში მონაზვნად შედგეს. მაგრამ ოფელია ვერ მიუხვდა საწადლს და ჰამლეტის სიცივის პირველი ხმის დაბრხევი სასახლესი თვითონ გახდა...

ამგვარად, ოფელიამ უნებურად „გასცა“ ჰამლეტი. ჰამლეტი არ დანიდეს სიყრმის მეგობრებმაც და კარიერის გულთხვის როსტერანაცმა და გილდენსტერნმა მას გულ“ დასწავილეს... ჰამლეტი ხვდავს, გრძობს, რომ მეტის მოთმენა არ შეიძლება... რაღაც უნდა იღონოს...

სცენების ასეთი განლაგებითა და გაგებით დაასრულა ბატონმა კოტემ მთრე აქტე მუშაობა.

ასეთივე ტემპით ემუშავებოდა მესამე და მეოთხე მოქმედებებზე. ბატონ კოტეს მონტაჟით სპექტაკლი ოთხმოქმედბიანი უნდა ყოფილიყო.



„სათავისუფლო სივრცის“ ორიგინალურად გამოშვებული საშუალებებით აწყობდა ბატონი კოტე. მასიბობები სპექტაკლისთვის ემზადებოდნენ. ვინ კაბას ირგებდა, ვინ — მანტიას, ვინ კიდევ ტექსტს იზებებდა, ვინ გრემი იკეთებდა. პამლეტა-უშანგიძე, კლავდიუსის წინ გასათანაშებელ სპექტაკლში, მეფის როლის შემსრულებელი მსახიობი წინ დაისვა და ინანიარი გრემი გააკეთებინა, რომ პამლეტის მამას დასმავალიყო; თან ახალგაზრდა ვაჟ მსახიობს, რომელსაც დედოფალი უნდა წარმოედგინა, პარკის ურჩევდა შესაფერის ფერთა და ვარცხნილობით. პამლეტის ასეთი ქვევით მაყურებელი უკვე ხვდებოდა ყველაფერს, და იძიებდაც. მსახიობებისადმი უკანასკნელ დარბაზებს უშანგიძე ძალზე მღვარავრად წარმოსთქვამდა. თითქოს მეგობარი ძმებს ბრძოლის დაწყების წინ არიგებდა და აფრთხილებდა: „სიტყვა მოქმედებას შეუწონეთ და მოქმედება გრძნობას. თეატრის დანიშნულება უწინაც ეს იყო და დღესაც ეს არის, რომ ბუნებას სარგედ გაუხდეს“.

საკმაო ტრაგიკული სიტუაციებია მოთხრობი მთქმელებში, მაგრამ შექცევის რის შექცეპირი იქნებოდა, მუქი ფერები ნათელით რომ არ შეეცვალა და სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემა საპირისპირო კუთხითაც არ ეჩვენებინა. სახალდაოს სცენა შექცევა მთქმელებში. ბატონი კოტე შეეცვლა, ეს სცენა რაც მოქმედება მწვავე გამოშვებული საშუალებებით განეხორციელებინა. მაგრამ როგორ უნდა გაეყუთებინა ეს? გაგზო? დაწილდ მთქმელებმა სასიათის გადმოცემით? მაგრამ შექცეპირის რომ არსად არა აქვს მათი ეროვნული სასათის რაიმე განმსახვებელი ნიშნა პირიქით, ჩვენ აქ სრულიად განსოვადებულ კომპოზრ სახეებთან გვაქვს საქმე... მესალფეთა ფილოსოფია ყველგან ერთია... მაგრამ რა მისდემა, რომ ერთი მესალფეთე იმერული იყოს და მეორე — კახელი! ბატონ კოტეს ამ მოულოდნელმა წინადადებამ ჯერ გაგვაოცა, ხურობდას ჩავთვალეთ... ჩვენი დემოქრ მას თანხმობის ნიშნად არ ჩავუთვლია, თორემ თავისი მოსაზრების გამართლებას არ განავრძობდა... „სტილი დაიღრმავა, მეტყვიან, დე, დაიღრმეს! მთავარია ჯანსაღი სიცილი და სწორი ასოვაციებით გამოიწვიოთ დღევანდელ მაყურებელში... დაუფიქრებლად შეეცლით ამ ლიტერატურულად გამართულ ფრაზებს ხალხური მეტყველების კილოთ. ნუ გემზინათ, პასუსს მე ვაგებ“.

რა მოსარებით დაადავა ამ გზას დიდობტატი, მაშინ ჩემთვის ამოუხსნელ რებუსად დარჩა და ალბათ მომავალშიც დაუსაბუთებელ ტრიუკად ჩათვლის ამ ამზავს რუსთაველის თეატრის მეტრ-მთქმეარე.

...პამლეტის ყოველი რეპეტიცია ჩვენი თეატრის შემოქმედებთან ცხოვრებაში ახალ საშუალებათა დაგვიდრებასა და გამოცდილების შეძენას მოასწავებდა. მაგალითად: ფსიქოლოგიური პაუზის ბუნება და მისი მნიშვნელობის გარკვევა მონოლოგსა და დიალოგში განცდილ გრძნობათა ურთქვევადაც და მხატვრულ პერსპექტივაც. ანუ როგორ უნდა ფლობდეს მსახიობი მეტყველებაში ფერების განლაგებას პლანების მიხედვით.

ამ ამოცანების შესასრულებლად მეტყველების ტექნიკა მრავალნაირი ხერხსა და საშუალებას ეყარება; მისი შეფარდებას, ინტონაციური მახვილის გამოყენებას, ცალკეული სიტყვების ან ფრაზის გამოყოფას პაუზებით, ტემპო-რიტმის განმარტებასა და სხვა.

რეპეტიციებზე ანალიზის დროს, კოტე მარჯანიშვილთან პრაქტიკულად ასე გვასწავლიდა ამ ხერხების გამოყენებაში: „ფრაზაში, მონოლოგში არსებობს მთავარი და „გასატანი“ წინადადებები, მთავარი წინადადებები ძირითად იდეას შეიცავენ. რა ნაწარჯიშევი ხმითა და სუთთა დიქციითაც არ უნდა წარმოთქვამო ტექსტი, თუ ერთნაირი ხანგრძლივობით შეიწერდებით ყოველ სიტყვას და წინადადებაზე, თუ ყოველ ფრაზას ერთნაირი მნიშვნელობას მივანიჭებთ, მიზანს ვერ მივაღწევთ ვერც აზრის გადაცემისას და ვერც ემოციური დაძაბულობის მხრივ. „გასატანი“ წინადადებები თითქოს ჩვეთთვის უნდა ჩაივლიანარაკით, რომ უფრო ხანგრძლივად შეიწერდეთ მთავარ წინადადებაზე, მთავარ სიტყვაზე. მიივლი პასაჟი ამ შემთხვევაში მღვლავარ იქნება, მრავალფეროვანი, მოქნილი, კურსისთვის ადილიად მისაღები და, საერთოდ, მსუბუქად აღსაქვლი“.

რა შვება ვიგრძენი, როდესაც ფსიქოლოგიური პაუზის მომარტება პრაქტიკულად ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ამისნა კლავდიუსის ლოცვის სცენაში. ფსიქოლოგიური პაუზებმა ამ სახის მითლანი მხატვრულ გადაწყვეტიერა და, საერთოდ, მეტყველების საკითხში თვალნათლივ წარმოიჩინა ტემპო-რიტი გზა.

ფსიქოლოგიური პაუზა ანარქულია. მეტყველების არც ერთ კანონს არ ემორჩილება. ის შეიძლება დასვგათ ყოველნაირი სიტყვის უკან ან წინ, გნებავთ, მთელი პერიოდის წინ, ან წინადადების შუაში.

„წინადადების წარმოთქმით გრძნობა რის გამოიწვიო მსმენელში, გარკვეული წინაპირობა უნდა შექმნა. ისევე, როგორც ქუხილის წინ ელვამ უნდა შეგავამზადოს გრგინვის მოსამენად, ასევე წინადადებაზე უნდა გამოიყოფა ელვა და ქუხილი, ანუ შესამაზადებელი სიტყვა და მთავარი სიტყვა. ამითვის უნდა გამოიყენოთ პაუზა. მაგალითად, ავიღოთ ასეთი კითხვითი ფრაზა: „ვეცადო რა ძალუძს სინანულსა?“ ეს ლიტერატურულად მთლიანი ფრაზაა. მაგრამ, მოდი წინადადებად და სიტყვას „ვეცადო“, ცალკე კითხვითი ინტონაციით გამოვიყოთ. მის შემდეგ პაუზისა და დამატებითი კითხვის ნიშნის დასმა, ქვეტექსტის მნიშვნელობის უფრო ხაზგასმით აღნიშნავს. მსმენელი უფრო შემზადებული დახვდება მთავარ სიტყვას „სინანულს“, ემოციურად უფრო დაძაბული აღიქვამს მთელ ფრაზას. წარმოუდგენლად მოვიგებთ ამით, რადგან არის უკეთესად გადავიცემო მაყურებელს და ჩვენს მეტყველებასაც უფრო ემოციურს, უფრო მრავალფეროვანს ვაგებდით. ეს არის აქტივობის მთავარი მიზანი“ — გვითხრობდა ბატონი კოტე.

მე მაშინვე გაემიწეო მისი რჩევა და, მივთვალე, სულ სხვა ქორეოლია და ემოციური დაძაბულობა მართლაც ამ ფრაზას. კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობა ყველას გვარწმუნებდა, თუ რეპეტიციებზე რაოდენ დღი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისთვის თვალსაჩინოებას, რეჟისორულ ჩვენებას, რეჟისორულ სწავლებას.

რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ, როდესაც ბატონმა კოტემ უშანგიძე სწორ გზაზე დააყენა, იგი ცდილობდა უკვე მხარდამხარ გადგენებლად მის უშუალო გამოსახვას და განცდას; უკვე ფრთხილად უკარნახებდა სახის სრულყოფისათვის ამა თუ იმ ქვევის აუცილებლობას. რეპეტიციებზე ბატონი კოტე საკუთარი ძალის რწმუნას უნერგავდა უშანგის. იგი იმდენად არ აქცევდა ყურადღებას უშანგის გარეგნულ ფორმას, მის



„ნაბუკვირი“. პილატე უწყაკი — ა. ვასაძე. 1934.



„ანზორი“. ახმა — ა. ვასაძე. 1931. წ.



„ინტერვენცია“. სელესტან — ა. ვასაძე. 1934 წ.

შესახედობას, რამდენადაც განცდის სიმართლესა და ლობას. ამიტომ, როდესაც სანდრო ახმეტელმა უშანგის მოსთხოვა პლასტიკური მხარისთვის მიექცია ყურადღება და პლასტიკურად გამოხატა პრინცი ჰამლეტი, უშანგი დაიბნა. მაშინ ბატონმა კოტემ საშას უთხრა: — თავი დაანებე, უშანგიმ თავისი შინაგანი განცდით გადმოგვეცეს პრინცის ტრადედიამ.

პოლონიუსის როლს ნიკო გოცირიძე ასრულებდა, უნდა გენახათ, ბატონი კოტე როგორი მონდომებით მუშაობდა უფროს მსახიობთან. ნიკო გოცირიძეც ძალასა და ტონეს არ იშურებდა, დაუღალავად ისწავფავდა, ეძებდა ახალს. ბატონი ნიკო ნამდვილ ხილს წარმოადგენდა ჩვენსა და ძველი თაობის მსახიობების შორის.

საკმარისი იყო შემეჩინა ბატონი კოტეს უცმაყოფილება ამა თუ იმ ეპიზოდით ან ქცევით, რომ განმეორებისას შეუმჩნევლად გადავდიოდი შესრულების სხვა ვარიანტზე, ასეთ დროს, რაც არ უნდა გაჯავრებული და უცმაყოფილო ყოფილიყო ბატონი კოტე ჩემზე, თვალები უცებ სისარულით აუციმიციმდებოდა. მას ჩემი იმედი ჰქონდა და მეც უსაზღვროდ მიყვარდა და მწამდა მისი. შემოქმედებაში ადგილზე ტკეპნა მას საოცრად სძულდა. წინ, ყოველთვის წინ გვეწეოდა.

მაგიდაზე და თეჯირებში ერთ თვეში დაეასრულეთ „ჰამლეტი“ მუშაობა და, ჩვენი თეატრალური სესონიც დაიხურა.

მცირე თეატრი თბილისში

თბილისის შუა რიცხვებში, თბილისში სამხატვრო თეატრის ტრიუმფალური გასტროლების დასრულებისთანავე, დაიწყო მოსკოვის უძველესი რუსული ეროვნული თეატრის — მცირე თეატრის, ანუ „ოპტროუსკის სახლის“ გასტროლები. სამხატვრო თეატრის შემდეგ, მცირე თეატრის ნახვა ძველსა და ახალ რეპერტუარში მრავალმხრივ იყო საინტერესო. მით უმეტეს, რომ სამხატვრო თეატრს რეპერტუარში არ ჰქონდა თანამედროვე ბიესა.

მცირე თეატრის მსახიობების ოსტატობაც ხომ საყოველთაოდ იყო ცნობილი: სადოესკები, რიჟოვები, მასალიტინოვა, იაბლოკინა, ტურნანინოვა, გოლოვინი, პაშენაია, კუნენცოვი, კლიმოვი და სხვა ვარსკვლავები ხომ ნამდვილად ამშვენებდნენ რუსულ სათეატრო სცენას.

საგასტროლო რეპერტუარი შემდეგი სპექტაკლებისგან შედგებოდა: გოგოლის „რევიზორი“, ოსტროუსკის „ზოჯერ ბრძენიც შეცდება“, სუხოვო-უობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“ და ტრენევის „ლიბუზო იაროვია“.

ახლა განსაკუთრებით მაინტერესებდა მცირე თეატრის ანსამბლის შესრულებით ოსტროუსკის პიესის „ზოჯერ ბრძენიც შეცდება“ ნახვა. ეს სპექტაკლი სამხატვროელების დადგმულსაგან პრინციპულად განსხვავდებოდა და ვოდვილური სიმსუბუქით იყო შესრულებული. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლი, რა თქმა უნდა, უფრო მაღლა იდგა მხატვრული გამომსახველი საშუალებებით. მართალია, მცირე თეატრის მსახიობები უზრუნველვალესად ასრულებდნენ როლებს, მაგრამ ისინი თანამოდენენ ვოდვილს და არა კომედიას.

მცირე თეატრის ამ სპექტაკლმა მაინც და მაინც დიდი შთაბეჭდილება არ მოახდინა ჩემზე, ხოლო სამხატვრო თეატ-



რის მიერ შექმნილი სახეები „ზოგორც ბრძენიც შეცდება“-ში, ალბათ უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე მემხსოვრება.

უფრო კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა „რევიზორმა“, „ლიტებოე იაროვიამ“ კი აღბეჭდაში მოვიყვანა, როგორც თანამედროვეების კმახველმა ერთ-ერთმა საუცხოო სპექტაკლმა. სტეფანე ჯუნჯუაძე, მიხეილ კლიმოვი, პაპუნიაია, სადოესკი, ტურნანინოვა, რიკოვა, მასალიტინოვა, იაბლონიკინა — აი, ის სახელები, რომელთაც გადმოგვცეს რუსი მსახიობის ოსტატობა და თავიანთი საუკეთესო შემოქმედლებითი ტრადიციები დაგვიტოვეს. მაგრამ, პირადად ჩემ უნდა თქვი, ამ დიდებულ მსახიობებს შესაფერისი რეჟისურა არ გააჩნდა და, ამიტომაც, ზოგი მათი სპექტაკლი თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნას ვერ აკმაყოფილებდა.

კინომასპაიციია სვანათში

იმ წელს „მეგრებომმა“ კინოფილმ „ძინა ძაძუში“ გარდუბანის როლის შესასრულებლად მიმიწვია. სვანეთში რეჟისორ ჟელიაბუხისკისთან ერთად გავემგზავრე. მისი თანამშემუშე ჩვენი „ლუდელი“ და ჩემი კლასის მეგობარი კოლია შენგვლია იყო. მოწვეული იყვნენ აგრეთვე 18 წლის ალექსანდრა თოიძე — ძინა, გიორგი დაკიბაშვილი — დადემქელიანი, ვერო ანჯაფარიძე — დედა, ჭუტა ერისთავი — მთავრის მუღღე.

ლიტერატურული ნაწილის გამგე და მრჩეველი იყო სვანეთის ცნობილი მხარეთმცოდნე ვენატე გაბლიანი.

იური ჟელიაბუხისკის მუღღე, ანა დამხოვსკია (სამხატვრო თეატრის მსახიობი), თუშუა სურათში არ მონაწილეობდა, მაგრამ ჩვენი ექსპედიციის სული და გული გახდა; ფილმში მონაწილე ქალების მეგობარი და ამირიგბელი, ხელოვნებაზე თუ ლიტერატურაზე მშვენიერი მისაბურცე, გონებაგანსხილი რუსი ინტელექტუალი ქალი. იოდონ, სიმაღლის შიშმა შეიპყრო და ცაგერიდან კინაღამ უკან დაბრუნდა. ეს მოხდა მაშინ, როცა ცაგერიდან სვანეთისკენ გავრეგზავრეთ ლენტეხ-ჩორლის გზით. გზით-მეორე ვამბობ, თორემ ის რა გზა იყო, — კლდეში გამოჭრილი საცალფეხო ბილივი, რომელზედაც ორი ცხენოსანი ერთმანეთს გვედრეს ცერ აუცილნი. ბილივი ქვემოთ, ასი მეტრის სიმაღლეზე, ცხენისწყლის ქუჩილი ისმოდა, — ყურისთვის იქნებ საამოც იყოს ამ მდინარის ხმა, მაგრამ უფსკრულში გადახედვას მიუწვეველი ადამიანის თვალი არცთუ ძალიან ესიაზოვნებოდა. ჩვენ — კაცებს, — რა გვიჭირდა, ქალები დაავიფრთხნენ ცოტა... ანა მიხილის ასული ე. თვალთმარებელი, წვილა-კვილით გაყვავანეთ. მტკივე ნებისყოფის ქალი გამოდგა. როგორც იქნა, შეაჩვია თვალი მათაა სიმაღლეს — სიდიადეს, და, მიიღოს, ჩვენთან ერთად და ჩვენსაკენი ტკბილად სვანეთის ბუნების გასაოცარი სილამაზით. ჰავასაც შეეგუა და ყინულოვან ნაპარლთა ცქერასაც.

ეპიზოდურ როლებზეც კარგი ახალგაზრდობა იყო დაკავებული: პოკო მურდულია, სავა წითლიძე, ლევან ხოტიავა, კოწია გელოვანი და სხვ. რა თქმა უნდა, მე მათი თამადა ვიყავი, სვანების ოჯახში ყი ყველას ვენატე გაბლიანი მიგვიძლიდა. შევისვენეთ თუ არა, მაშინვე სუფრაც გამოაღა, ღამე კი, ნახდემში გახეყილებმა, სკოლის შერთობი გაკათიეთ. გათენებამდე წაბოქმადეთ. ლათვარის მთა უნდა გადაგვევლო და სოფელ კალაში ჩასვლიყავით. ექსპედიციას მეგზური

სანებიც, ცხენის პატრონები მიუძღვებოდა. მივდივარმატეობით, სიცილ-ხარხარით. პატარ-პატარა შესვენების დროს, ევენატე გაბლიანი ცნობებს გავწვდის სვანეთის გეოგრაფიაზე, ისტორიაზე, ზენ-ჩვეულებებზე... ლათვარზე ასევეს დაიბდრო მონედ. ავედით თუ არა მის ზედა ტაოქანზე, კავისიონის მთაგორხილის ყინულოვან ჯავშან-ჩარქანზე შემოსილი გოლიათები შემოგვეფეთნენ სივციდან... შხარა, ლხნხარი, უშმა, თონუღლი, გისტოლა... და ამ სანახაობამ კაცები ერთ ავიღელზე გავაგუშუა. ქალებიც კი, როგორც ერთმა, გასხნეს თავიანთი საკვიოაქები, იქიდან სარკე და პუდრი ამოიღეს, პირზე მოისვეს და მხოლოდ ამის შემდეგ გაუსწორეს თვალი ამ ულამაზეს მწვერვალებს... მართლაც, ასეთი ბუნებით დატკობობას რა შეეძლება? ბუნების ასეთი გრანდიოზული სანახაობა პირველად ენახე ჩემს სიცოცხლეში და უფრო დიდი შთაბეჭდილება ჩემზე არავფეს მოუხდენია.

დავეშეთი კალასკენ... ექვართობით, დროზე უნდა ჩავსულიყავით სოფელში, რადგან მთაში ერთხამად დამდებია. ჩოლურის მისადგომებთან გავიგეთ, როგორც იქნა, რომ ჩავალიეთ. კალაში რომ ჩავვედით, უკვე კარგად ბნელოდა. დაღლილი ვფხუზე ძილებს ვიდევით. დაღლას ვინ ჩიოდა, შიშილიც გავაწუხებდა... კოლია შენგვლიამ იქვე ახლოს პატარა დექენი აღმოაჩინა, რომელსაც მაშინვე შევაჩვეით „რესტორან-უნევერმალ“. მეუღლენეს აღმოაჩნდა ერთი კილო ღორის ქონი, სამი კილო კარტოფილი, ოცი კვერცხი, სამი დეკალიტრი ღვინო და სუთი კილო ქერის პური. კოლიამ მივლეს ექსპედიციას მოსახსნა ამის შესახებ, მაგრამ ქალები და ჟელიაბუხისკის გამოგვითმენენ, — პურის ხაჩნის თავი აღარა გვაქვს, გვეძინებოდა. ცხენის პატრონები მისობობებში წავიდნენ დამის გასათუვად... ასე რომ, ცხრა კაცს დავერჩა ამოდენა პურ-მარლო.

იური ჟელიაბუხისკიმ დილის ექვს საათზე გავგავლიცა. წყაროზე ყოლის დასაბანად რომ გავედი, თვალი მომჭრა ლეხნირის ყინულის ველვარებამ და მის ფონზე მითის კალათაზე შეეძინებლას სვანური სოფლის — ხალდეშის მრისხანე ზემდე. ყინულის ისე ახლოს მოაქინდა მთელი ჰეიჯავა, რომ მეგონა, ერთი კილომეტრც არ იქნებოდა სოფლამდე.

ექსპედიცია მესტიისკენ დაიძრა, გავიარეთ იფარი, მულახი და დღის სამ საათზე ზემო სვანეთის რაიონულ ცენტრში — მესტიის ჩავვედით. პოკო მურდულია, კოწია გელოვანი და მე სარდიონ გომტელიანის ციხე-კოშკში დავსახლდით. მასპინძელმა სარდიონმა და მისმა მუღღემ კოშკზე მიდგმული სუფთა თოხანი დაგვითხეს, იქ სამი საწოლი გავვიშალეს და, სვანური წესით, ცხელი წყალი და ტაბტი დაგვიდგეს ფეხის დასაბანად. პატარა, 13-14 წლის გოგონამ გვანინშა, ფხუზე გათხადლო. შესანიშნავი ჩუქულებამ! მგზავრობის შემდეგ მართლაც საჭირო იყო ფეხის დაბანა, ტანსაცმელიან მტვრის ჩამობერტყვა. ექსპედიციაში სხვა მთებშიც ვყოფილვარ, მაგრამ სვანურმა სისუფთავემ გამაოცა. სადაც არ უნდა ვყოფილიყავი იმ ერთი თვისა და ექვსი დღის განმავლობაში, უმუღღემ თუ იფარში, მულახში თუ ლატლოში, — ყველგან იგრძნობოდა ეს. ჯმუხი, ახოვანი და თავისუფლებისმიყვარე ძლიერი ხალხი ჯერ კიდევ ვერ თმობდა ძველ ადათ-წესებს, თან ცხიად ხედავდა ახალ გზაზე გამოსვლის აუცილებლობასაც.

ექვანტე გაბლიანის ავტორიტეტის წყალობით ყველა სვანური ოჯახისთვის სასურველი სტუმრები ვიყავით. მისი დაბ-



მარებით მურზაყან დადემქელიანის მომსწრენიც აღმოვაჩინეთ, ლატალიდან ჩარკვიანებმაც მოგვაკითხეს, რომლებიც მიმტკიცებდნენ, — ლუბსუმელ თავად ჩარკვიანების შთამომავლებიც ვართ. ასე რომ, ბებიარჩემი ერთდღე ჩარკვიანი, აზნაურის კი არა, სპათაგორელი თავადის ქალი ყოფილა... ამ კამათის დროს, თავად გარდუბუხანის როლის შესასრულებლად ვიყავი გამოწვიბილი, უცებ ჩემს წინ ერთი დრამად მოხუცებულნი სვანის მიწაზე დაეცა, მუხლებზე მომხეხია და წამოიყვირა: — ფუთა დადემქელიანი, ფუთა დადემქელიანი! მე გაცივებული მივუბრუნდი გაბლიანს: — ბატონო, ეგ ნატე, რა უნდა ამ მოხუცს ჩემგან-მეთქი! იმან ასე მიპასუხა: — სვანთის ისტორიულ პირს მივამსგავსა, მაგრამ მავი ფუთას ცხადად რას ნახავდა. ფუთა დადემქელიანი ხომ თავისუფალმა სვანებმა ორასი წლის წინათ ნადიმში მოკლეს ერთი ტყვიით. ეს იყო ლამარიას საყდრის ეზოში, სოფელ უშგულში.

— როგორ თუ ერთი ტყვიით?

— მიოღო სოფლის კაცებმა თავთავიანთი ტყვიის ჩამონახუბეკი ერთად დააგროვეს და ერთი ტყვია ჩამოსახეს. გატყვებ თოფი, ჩახმხანის გამოსაწვევ ენაზე თოფი გაიშალა. საფაროიდან ერთ-ერთი უმინუნდა ფუთას, დანარჩენებს თოქი ეჭირათ ხელში, როდესაც უფროსი მახეში ბრანენდა, მთართვით ბატონ ფუთას წითელი ღვირო, — ეს იქნებოდა ნიშანი, რომ ფუთა თოფის გასროლით მოკლათ, ხოლო თავკაცებს სატყვართი მისი მშლებლები მოსპობთ. აი ასე ვაკვირებთ, აკაკო, შენი გარდუბუხანის მოკვლასაც ლამარიას საყდაითან, უშგულში! ჟელიაუჟსკის ვურჩიე და ძალიან მოეწონა!

— ეგ ამბავი ვის არ მოეწონება, ბატონი ეგნატე. შესანიშნავი ლეგენდა!

— ფუთა დადემქელიანის ტანსაცმელი და სხვა ძვირფასი ნივთები ახლაც იქ ინახება, ლამარიას საყდარში.

— ხომ გავჩვენებთ?

— იურიმ მითხრა, ერთ კვირაში უშგულში უნდა ავიდეთო. ასე რომ, ლამარიას საყდრასაც, უშგულის მხარესაც, ნიჟარაქსაც ენახათ. მის მაჩუბზეც ვიცხოვრებთ, შხარას ყინულზეც გავისეირნებთ და, იქნებ, ჯიხვის ხორციც ვჭამთ. სვანურ კუპატებსა და კარტოფილნარეგ უშგულურ საჭაპურებსაც ვაგისივავთ. შენ მხოლოდ შენებურად „ოიდა ლილეო“ წამოიწყე და ყველაფერი იქნება, ყველაფერი!

ერთ საღამოს, მესტიის სასაბილოში ალპინისტურად გამოწყობილ გიორგი ნიკოლაძეს, სოსო ასლანიშვილს, ნიკო კეცხოველსა და ცნობილ მოამსჯელს იაკორა გაზალიკაშვილს შევხვდით. უშხის დასალაშქრავად ამოსულიყვენ.

იმხანად ალპინიზმის დიდი მნიშვნელობისა არა მესომდა რა, მაგრამ ამ საქმეში გამოჩენილი ახალგაზრდა მეცნიერის, გიორგი ნიკოლაძის თოსნობამ უნებურად ჩამაფიქრა სპორტის ამ სახეობაზე. მასთან საუბრისას გვიჩვენა ალპინიზმის მნიშვნელობა, ვიგრატინი ამ სპორტის ვაჟაკური მომზიბეღელობა. ისე გატაცებით მიამობდნენ გიორგი, ნიკო და იაკორა ალპინიზმის შესახებ, რომ უნებურად დავინტერესდი და სურვილიც კი აღმეძრა, ჩემი ვაჟაკობა მეცადა, მაგრამ დრო სად იყო?

უშგულში გადაღებაზე ყველაფერი ისე გაკეთდა, როგორც ეგნატე გაბლიანმა ურჩია ჟელიაუჟსკის. ნიჟარაქმე მაჩუბში ჯიხვის ხორციც, კარტოფილნარევი სვანური საჭაპურებიცა და

ქერის არაყიც მოგვართვა, რაც შეიძლებოდა, პატივს ვცემდნენ შინაც და გართავც.

რაც დრო გადიოდა, მით უფრო და უფრო მეტად დავინტერესდი სვანეთის მხარის მდიდარი ფოლკლორით, მუსიკით, ქორეოგრაფიით, თავისებური არქიტექტურით. ყოფიოც კი გავიგონე სვანური ზარი და ჭუნჩხუვ დამღერებული მოთქმა-ტირლით, მაშინვე ზაქარია ფალიაშვილის „ახსლადომ და ეთირილი“ მეთხვე აქტივი დედის მოთქმა მომაგონდა. აი, ამგვარ ბიძგს აღვეს ფოლკლორული მასალა ხელთივან. სვანური ფერხულები და ქორალები ხომ ამოუწყრავე წყაროა ქართული ქორეოგრაფიისათვის. მათი ცეკვების თავშეგავებელობა, მონუმენტური პლასტიკურობა დამათრობელია და გამაბრუნებელია. ეს ხალხური შემოქმედების უშხა და თეთნულადა.

სვანური ფოლკლორით აღტაცებულმა იური ჟელიაუჟსკიმ სვანურ ზეგ-ჩვეულებებზე დოკუმენტური ივლიმის გადაღებაც გადაწყვიტა. ადგილობრივმა ხელმძღვანელობამ ყოველგვარი დანხარება აღუთქვა და მართლაც, სოფელ მულახის პლატოზე არჩასული სვანური ოლიმპიადა გამართა. იმის მომზადებას ორი კვირა დასჭირდა.

საკუეთესო ცხენოსნები, საუკეთესო გუნდები, მომღერლები, დამკვრელები, მოცეკვავეები, მოხარეები, პოტირალე ქალები, ერთი სიტყვით, გადაღებმა ჯგუფმაც და მასურებელმაც ათას სულამდე მოიყარა თავი. სოფლის თავაკები თავთავიანთ ჯგუფებს მშვენიერად ხელმძღვანელობდნენ. მოსარშული ხორცი, პური, ქერის არაყი, ღვინოთ აივსო სუფრები. დღესასწაულის შემდეგ დირექციას საარაკოდ იაფი დაუჯდა ეს გადაღება და, თან უნიკალური დოკუმენტური მასალა შეგქმენით, რომელიც „ძინა-ძაძუსთვისაც“ გამოიყენეთ.

ნ სექტემბრისთვის გადაღება დამითავრდა და გადაეწყვიტე, იმავე გზით ცხენით დაებრუნებულყავი ცაგერამდე და შემდეგ „ლინეიკით“ ქუთაისამდე. სარდიონ გოშტელიანის ბავშვებმა გამაცილეს ცაგერამდე... სამ დღეს მოეზნედი მეგზავრობას. ცაგერში გამოვეშვედიმეო ჩემს გამცილებლებს და მეოთხე დღეს, სამამოთი, ქუთაისში ჩავედი და სვანური ფაფანაკით, ნაჩუქარი ვერცხლის ქამარ-ხანჯლით გამოწყობილი მივაღდექი ჩვენებს.

(ვაგარტულუა შემდეგ ნოემბრში).



ქრონიკა

აფხაზეთის კულტურის დღეები თბილისში

● თბილისში სამ დღეს
მიმდინარეობდა აფხაზეთის

16 სექტემბერს თბი-
ლისის ვაგჰალზე მოძმე

გვირგვინით შეამკეს ვ. ი. ლენინის ძეგლი. გვირგვინები მიიტანეს ხალხთა მეგობრობის მუხრანის, გენიალური პოეტის შოთა რუსთაველის ძეგლთან. იმავე დღეს დიმიტრი გულიას სახელობის ქუჩაზე გაშენებულ სკვერში გაიმართა საქართველოს დედაქალაქის მშრომელთა მიტინგი, რომელიც მიძღვნილია აფხაზეთის სახალხო პოეტის დიმიტრი გულიას

ხლის ფასალზე (ბეროვსკაიას ქ. № 23), სადაც დიმიტრი გულია ცხოვრობდა, საზეიმოდ გაიხსნა მემორიალური დაფა. კულტურის დღეების მონაწილენი შეხვდნენ ქალაქის მოწინავე საწარმოთა კოლექტივებს, სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორ - მასწავლებლებს, სტუდენტებს, სადაც ორი წლის მანძილზე პედაგოგურ მოღვაწეობას ეწე-



ასრ კულტურის დღეები, რომელიც მნიშვნელოვან თარიღს — აფხაზეთის ლიტერატურის ფუძემდებლის, გამოჩენილი მწერლის, მეცნიერისა და საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი გულიას დაბადების 100 წლისთავს მიძღვნიდა.

აფხაზეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებს შეეგებნენ თბილისელი მშრომლები, შემოკმედებითი კავშირების წარმომადგენლები, თეატრისა და კინოს მოღვაწენი, ახალგაზრდობა. აფხაზეთის კულტურის დღეების მონაწილეებმა

ძეგლის საძირკვლის ჩაყარას. საღამოს კი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობაში გაიმართა დიმიტრი გულიას 100 წლისთავის იუბილესადმი მიძღვნილი საღამო. 17 სექტემბერს იმ სა-

ოდა აფხაზეთის ლიტერატურის პატრიარქი დიმიტრი გულია. სამხატვრო აკადემიაში გაიმართა შეხვედრა რესპუბლიკის შემოკმედებითი ორგანიზაციების წარმომადგენლებთან. სტუმრებმა დიდი ინტერესით დაათვალიერეს სამხატვრო





აკადემიის საგამოფენო დარბაზები, გაეცნენ აკადემიის სტუდენტთა საუკეთესო ნამუშევრებს.
18 სექტემბერს საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საზეიმო საღამო.

● 14 სექტემბერს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტის“ პრემიერით გახსნა ახალი სეზონი. პიესის თარგმანი ეკუთვნის ვ. ქედიძეს. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გ. ჭავჭავაძემ, მხატვრულად გააფორმეს ო. ქოჩიაძემ, ი. ჩივაძემ და ა. ხლოვიანსკიმ. სპექტაკლისათვის მუსიკა შეარჩია კომპოზიტორმა გ. ყანჩელმა, ცეკვები დადგა ქორეოგრაფმა ი. ზარციემ.
როლებს ასრულებდნენ: შ. განაშა, დ. კვიციანი, ე. ლოლაშვილი, ნ. აბრამიშვილი, დ. უფლისაშვილი, ტ. ყველაძე, რ. მი-

● 20 სექტემბერს გაიხსნა თბილისის სახელმწიფო ცირკის ახალი მშენებელი სახლი.
საჯიქო ხელოვნების მოყვარულებმა ნახეს მრავალფეროვანი პროგრამა — ტანვარჯიში, აკრობატიკა, უნაგლოორ-ექსცენტრიკოსთა ნომრები...
ჩვენს დელაქალაქს პი.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ გ. მოწინაიძემ წაითხა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძა-

ქაბერიძე, ლ. გულაძე, ე. საბოთაძე, უ. ვილი, რ. კვიციანი, ზ. ბაწელაშვილი, ვ. გოგიტიძე, დ. ჩხიკვაძე, ბ. ხიდაშელი, ფ. გულედანი, გ. ჩხატარაიანი, ლ. ქავთავაძე, ეპიფანოვი, რომლებშიც მონაწილეობდნენ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები.

● 14 სექტემბერს გაიხსნა მარკანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ახალი სეზონი. წარმოდგენილი იყო გ. დარჯიანიძის „ოვალი პატიოსანი“.

რეჟალ დ. ესტურა მსახიობი ნ. პაულენკო თავისი გაწვრთნილი ვიფუბებით, პლასტიური ეტოადის შემსრულებებით ე. ფეოდოროვა, აგრეთვე ახალგაზრდა კლუბუნები. გ. გულედი და ა. ვორონცევი.
პროგრამის ხელმძღვანელია ცირკის ცნობილი მსახიობი ზ. დადეშკელიანი.



ნებულმა აფხაზეთის კულტურის დღეების მონაწილე მხატვრული კოლექტივების პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით დაჯილდოების შესახებ და სხვ

ლები გადისცა დაჯილდოებულთ.
გამართა დიდი კონცერტი აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების ოსტატთა მონაწილეობით.

● 14 სექტემბერს თბილისის რკინიგზელთა სახლში გატარდა დღიური რუსთაველის სახელმწიფო თეატრმა, რომელმაც თბილისელ მკურნალებს უჩვენა უნგრელი დრამატურგის ი. კატონის „ბანკ ბანი“. პ. კაპაბიუსის „კაპაბიუსის ხმალი“, ვ. კოროსტილიუვის „ასი წლის შემდეგ“, ე. როსტანის „სიხარო დე ბერტრეკია“, უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, ო. იოსელიანის „ექვსი შინაბერა“

და ერთი მამაკაცი“, ედუარდო დე ფილიპოს „იკომედის ხელოვნება“.
რუსთაველის სახელმწიფო თეატრი 1 ოქტომბრიდან საგანტროლოდ უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკის დელაქალაქ ბუდაპეშტს ეწვია. ქართველმა სტუმრებმა უნგრელებს გააცნეს თავიანთი საუკეთესო დადგმები — „კაპაბიუსის ხმალი“, „ბანკ ბანი“ და „ასი წლის შემდეგ“.

● მხსნარბმის აღ. წუწუნავის სახელობის სარაიონსაოპერის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივმა მკურნალებს მორიგ პრემიერად უჩვენა რ. თაყაიშვილის პიესა „რაკოვონის შიგინი“. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია გ. რუხილაძე, მხატვრულად გააფორმა შ. დარჩიანი. როლებს ასრულებდნენ — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ლ. თურნანიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: გ. მდინარაძე, მსახიობები: გ. ახმეტელი, რ. სარიშვილი, ო. კუტალაძე, მ. ხურ-

ციძე, გ. კილერაძე, ნ. ბახილაშვილი, ი. ჭიჭიუშვილი და სხვები.
● მისხნარბმის სახელმწიფო თეატრმა მკურნალებს მორიგ პრემიერად უჩვენა ქ. ქუჭურავაშვილის ორმოცმედიანი პიესა „ზღაპარი იგოგო ზოხსია“. სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ნანა დემეტრაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ა. გოგოლაძემ, მუსიკა შეარჩია ტეტრ-გრაგორიანმა, ცეკვები ეკუთვნის ქორეოგრაფ ვ. კვიციანიძეს.

● **ბაბს წინათ** შრომის წიელი დროშის ორდენისაჲსა საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტთან არსებულმა საქვეშრო ფესტივალის ღაურებატმა სტუდენტთა სახალხო თეატრმა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის სცენაზე წარმოადგინა ჟ. მონივას პიესის „იკრასუსი ნ, მოახი ნა“ პრეზენტაცია.

სპექტაკლი რადეო თეატრის მოვარა მდიდისორმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ვ. შევაინამ, მხატვრულად გააფორმა რესპუბლიკის ფესტივალის ღაურებატმა, მხატვარმა თ. ქართველიშვილმა, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის რ. გიორგაძეს. როლებს ასრულებდნენ — მ. ბარსონიძე, გ. დევიძე, თ. მაისურაძე, ზ. ქვეთარაძე, მ. ახვლედიანი, თ. ზარიშვილი და სხვები. სპექტაკლის შემდეგ საქართველოს ალექსანდრე მესტიის კომიტეტის მდივან-ლერი კომიტეტის მდივან-მა ვ. ბაქრაძემ სტუდენტთა თეატრალურ კოლექტივს გადასცა 1973 წლის სრულიად საქვეშრო ახალგაზრდობის ფესტივალის ღაურებატის პირველი ხარისხის დიპლომი და ოქროს მედალი. ამავე ფესტივალის ღაურებატის წოდება, პირველი ხარისხის დიპლომი და ოქროს მედალი მიენიჭა თეატრის მოვარ რეჟისორს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს ვ. შევაინამს, საქართველოს პროფსაბუკოს მხატვრული თვითმომკმედების რესპუბლიკური სახლის ხახელით სახალხო თეატრის კოლექტივს მიეცა სახლი ამავე სახლის დირექტორი ა. დევიძე, რომელმაც სახალხო თეატრის დასს გადასცა საქართველოს პროფსაბუკოს მხატვრული თვითმომკმედების რესპუბლიკური სახლის მიერ დაწესებული დიდი კართველი რეჟისორის სანადრო ახმეტელის სახელობის გარემავალი პრიზი.

● **მ. მანთიშვილის** რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ჩატარდა დიდი ქართველი მწერლისა და

● **მ. სპეტაკის** გაბინა ქუთაისის საოპერო თეატრის ახალი სეზონი. წარმოდგენილი იყო ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაიანი“, რომელშიც მონაწილეობდნენ თეატრის წამყვანი მოვარები — ვ. კუბლაშვილი — მალხაი, თ. კურდულია — მარო, ა.

● **თბილისის** ზე-1 მუსიკალურ სკოლის არსებობის 10 წელი შეუსრულდა. აქ 600-მდე მოსწავლე სწავლობს საფორტეპიანო და საორგანო გაწყოფილებებზე.

საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით წარმატებით ჩატარდა ორი სახეზეებული კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ მოზარდი პიანისტები, მევიოლინები, ვიოლონელი-ტეტები, მოსწავლეთა ვუნდი და ორკესტრი.

კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა მოსწავლეთა ვუნ-

● **საპავსოში** ფირმა „მელიდია“ საქსპორტად გამოიშვა სსკ სახალხო არტისტის კომპოზიტორ ოთარ თქაიჭიშვილის მეორე სიმფონია, რომელსაც ასრულებს საბუთო კავშირის სახელმწიფო სიმფონი-

მოზარდების ალექსანდრე ყაზბეგის დაბადების 125 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო.

ფხაკაძე — ყაიფი, თ. ქუთათელაძე — ცაგალი, გ. ინჯაბაძე — ნინო, შ. დოლობერიძე — ტიტო.

სპექტაკლს დირიჟორობდა ქუთაისის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორი რვეჯ ზურცილაძე, რეჟისორია ვ. ანჯაფთბე.

დმა გამოცდილი ლობჯინის არჩილ ბუენიშვილის ხელმძღვანელობით და სი. შენიანმა ორკესტრმა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის პედაგოგ ს. ტერ-არაქელის დირიჟორობით.

მოსწავლეთა ორკესტრმა შესასრულა ჰენდელისა და მოცარტის ნაწარმოებები, აგრეთვე დ. არაყვილის „ურმული“, რომელიც მოზად დადი კომპოზიტორის საიუბილეო საღამოსათვის.

ბ. ბარბაქაძე.

● **საბარტოველს** კიოსტოდია „ქართულმა ფილმმა“ გადაიღო მთელი რიგი დოკუმენტური ფირები, რომლებიც რესპუბლიკის მუშათა კლასის სახელთან წარმომადგენელთა შრომის ექვემდებარება. თბილისის სტალინის სახელობის ტელეტრეკორაფტულ-ტელევიზიის ქარხნის წარმომადგენელთა შრომის გმირის კონსტანტინე ილირიძის შესახებ მოგვითხრობს ფილმი „მედიკალი“, რომელიც ნ. დროშვილის სცენარის მიხედვით გადაიღო რეჟისორმა ვ. მკვიტაძემ.

თბილისის კიროვის სახელობის ჩარხაშენებელი ქარხნის მუშის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატის ზურაბ სარალიძის საქმიანობა ასახულია დოკუმენტურ ფილმში, რომელიც რეჟისორმა კ. კრეხელიძემ გადაიღო.

ქართველ დოკუმენტალისტთა ახალი ნამუშევრები დემონსტრირებული იქნება თბილისის კონფიტორალზე, რომელიც მიეძღვნება ფილმების მუშათა კლასის შესახებ.

ფრეზებზე აღბეჭდილია ნაწევრები ჟ. ვერდის ოპერებში: „ოტელო“ და „აიდა“. ზ. ანჯაფთბისთან ერთად მწერლან ცნობილი მომღერლები ი. არბიოვა, ნ. კრასნაა და ო. კლენოვი. დიდი თეატრის ორკესტრის დირიჟორობს მარკ ერმლოვი.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, საერთაშორისო კონკურსების ღაურებატის მარინე ნაწილის ფირფიტაზე ჩაწერილია ვიკალდი-რესპიანის, მოცარტის, ზაიხის, ბიუხ-სარასტის და ალექსი მკვიარაიანის სავილინო ნაწარმოებები. ფორტეპიანოს პარტის ასრულებს ნაუზ ვალტერი.

ი. რობიკაშვილი.





● **საქართველოს კულტურის სამინისტროს, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის და თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივის ინიციატივით ს. ორაონიკიძის სახელობის თელავის სახელმწიფო თეატრის შენობაში მოეწეა საქართველოს სსრ დამსახურებული**

არისტის გ. მარჯაშვილის დაბადების 70 და სასცენო მოღვაწეობის 50 წლისთავთანამდებრივად აღსანიშნავი საღამო შენობაში სტყვიით გახსნა მშრომელთა დემუკრატების თელავის რაიონის ადმინისტრაციის კულტურის განყოფილების გამგე ა. ქემაშვილი. მსახიობის სასცენო

მოღვაწეობის შესახებ ილბარაკი სარაიონო კულტურის სახლის დირექტორმა დ. კევეჩაძემ. იუბილარს გულთბილად მიესალმნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის სახელით ნ. კვეციშვილი, საქართველოს და თელავის რაიონის კ. შარვაშიაშვილი და დემუკრატების თელავის რაი

საბჭოს ადმინისტრაციის სახელით საქართველოს კულტურის რაიონის მცირე მდივანი უ. ყარაულიშვილი, მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორი ვ. ბოლონიშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: შ. თიბლიძე, გ. გვეგეკორი და რაიონის მშრომელთა ორგანიზაციების წარმომადგენლები, მკურნალები.

● **საქართველოს სსრ სახლური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ანორა კაკაბის ხელმძღვანელობით საგანგებო ვიზიტით ესტუმრა ამერიკის შეერთებულ შტატებს, სადაც იგი რიგ თვეზე შეტანს დასკვნებს.** პირველი კონცერტი გაიმართა 20 სექტემბერს ქალაქ სპოკანში (ვაშლიტონის შტატი), სადაც გახსნილია მსოფლიო გამოფენა „ექსპო-74“. ამასთან

დაკავშირებით ჯერეთი „სპოკან დილიტაქონიკა“ წერდა: „ეს იყო საინტერესო ექსკურსია საქართველის ისტორიაში. მასში ერთმანეთს ერწყმინა დახვეწილი ქორეოგრაფია და სიმღერის სრულყოფილი ხელოვნება“. გუნდმა „რევიუში“ ა. ანდონია, „ახეთი რამ სპოკანში ჯერ არ უნახავთ. ჩვენ ვამაყობთ, რომ სწორედ სპოკანში დაიწყო აქ შესანიშნავი ანსამბლის ტრიუმფალური სვლა“.

● **თელავის ს. ორაონიკიძის სახელობის სარაიონო სკოლის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივმა წარმოადგინა ვ. დელმარის პიესა „დოუმი დავილი ზვალინდელი“ (თარგმანი: ნ. წერეთლისა).** სპექტაკლის დამდგემლი რეჟისორია თ. მესხი, რეჟისორი — რეპაბულიკის სახალხო არტისტი ვ. ჩელთისპირელი, მხატვარი — შ. შევლაშვილი.

სპექტაკლი როლებს ასრულებენ: რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: ვ. ჩელთისპირელი, თ. ბურბუ-თაშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: პ. ახვლედიანი, გ. პაპიშვილი, ა. კუპატაძე, ბ. გაცხია; მსახიობები: ო. ადი-აშვილი, ე. თაყაიდიშვილი, გ. მანგულაძე, ო. შუბინიძე, ა. გიჟუაშვილი, მ. ბაღალიშვილი, ვ. ფიქქარაშვილი, ო. შუმანაშვილი, დ. სხარტაძე და სხვები.

● **ამ წასწავლის ტიპურულმა მშრომლებმა ტიპურად შექმნეს კულტურის სახალხო სცენაზე იხილეს ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კო. შედის თეატრის ობიექტი წარმოადგენს — „თოვლიანი მთების მგელიდები“, „შვიდნი ძმანი გურჯაანელი“, „არზნი მალ-ალანი“ და „სხვისი შვილების მამა“; ზესტაონის უმანგი ჩხეიძის სახელობის სახალხო თეატრის დადგები: ნ. დუმბაძის „თეთრი ბაი-რადები“ და დ. ფსათასის საშოქმედებანი კომედია „საქირია მატყურა“.**

● **ბრძოლვებში თბილისისა და რიგის მოზარდ მკურნალები თეატრების შემოქმედებით ურთიერთობა.** ამას წინათ რიგებშია მოზარდ მკურნალები თეატრის სცენაზე ნახეს ნ. დუმბაძის პიესა „მე ვებ-

დავ მესს“ (რეჟისორი თ. აბაშიძე, მხატვარი გ. ცეკრაძე). თბილისის მოზარდ მკურნალები რუსულ თეატრს კი რიგადან ეწვიენ: რეჟისორი ა. შაბინო, ხალქმებისტი ბ. მატისანი და კომპოზიტო-

რი ა. ლაშვიციანი, რომლებმაც ამ სცენაზე დადგინა არადა გიდიარის „მუშარაში“, თბილისის მოზარდ მკურნალები რუსულმა თეატრმა ამ სპექტაკლ-მუ-ზელით გახსნა სეზონი და დაიწყო თვისი მოღვაწეობა ახალ შენობაში.

ტიპურულდებს თავიანთი საუკეთესო სპექტაკლები უჩვენეს აგრეთვე ქუთაისის, ბათუმის, ჭიათურის და სხვა დრამატულმა თეატრებმა. აქ კონცერტები გამართეს აკაიის, სასხრეთის ხალხური ცეკვის ანსამბლებმა და თბილისის სახალხო კოლექტივებმა.

● **ბსლახის აბაშის რაიონის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლ „პარიჩაში“ კონცერტები გამართა კუბის ქალაქებში. ქართველი შემსრულებლები ერთი თვის განმავლობაში კუბელ მკურნალებს აცნობდნენ საქართველოს სიმღერებსა და ცეკვებს, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელია ა. თორდაია, კორეჟისტი — ვ. შინიოვილი. საშობლოში გამოგზავრების წინ სსრ კავშირის**

ელმა კუბაში ნ. ტოლუ-ცევა წარატება მიუღეს. ცევა ანსამბლის წევრები.

● **სსსპარტინისა და სამომხარებლო კომპო-ციის მუშაკთა პროფკავშირის კულტურის სახლის გამგეობამ, ქართულმა სახალხო თეატრმა და ოქტო-მბრის რაიკვებუქრობის დირექტივამ შემოქმედებითი შეხვედრა მოუწყეს კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მსახიობებს ელ-**

ნე ყიფშიძისა და ანდრო კობალაძის. მსახიობების ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ილბარაკი თეატრმცოდნე ნ. მესხმა. შემდეგ სახალხო თეატრმა წარმოადგინა რ. ცხობლიძის პიესა „ნანა“ ელენე ყიფშიძისა და ანდრო კობალაძის მონაწილეობით. წარმოადგინა დადაგ ქართული სახალხო თეატრის ხელმძღვანელმა და რეჟისორმა ა. გრატაშვილმა საქართველოდ გააფორმა სპექტაკლის სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ბ. ქვიციანიძემ.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1974

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

НЕОТЛОЖНЫЕ ЗАДАЧИ

Интересами духовного и экономического роста живет сегодня наша республика. ЦК Компартии Грузии 1974 год определил годом проверки принятых постановлений. На предстоящем XIV пленуме ЦК Компартии Грузии с отчетом о проделанной работе предстанет вся республика — почти все отрасли и участки ее народного хозяйства и культуры.

В передовой статье, публикуемой в журнале в связи с этим, речь идет о вкладе грузинских театров в духовную жизнь республики, об успехах и просчетах творческих коллективов, о том, что предстоит сделать в будущем.

Статья призывает театры Грузии развернуть серьезную работу для решения задач, поставленных XXIV съездом партии перед сценическим искусством. (стр. 2).

Нодар Рухадзе

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ (театр и кино ГДР)

Статья посвящена 25-летию ГДР, и касается вопросов истории развития кино и театра в этой стране. Автор особую роль в развитии немецкого театрального искусства отводит Брехту; успехи киноискусства ГДР он тесно связывает с созданием здесь киностудии «ДЕФА».

Автор знакомит читателей с репертуаром немецкого оперного театра, кратко рецензирует постановки, с успехом идущие на оперной сцене. (стр. 6).

Тамаз Чиладзе

АЛЕКСАНДР КАЗБЕГИ

Статья посвящается 125-летию со дня рождения замечательного грузинского писателя и мыслителя А. Казбеги. (стр. 14).



Натия Ашпрэджиби

АЛЕКСАНДР КАЗБЕГИ И ГРУЗИНСКОЕ КИНО

Творчество грузинского писателя-классика А. Казбеги оказалось созвучным настроениям послереволюционного периода, ибо в его прозаических произведениях поставлены проблемы классовых противоречий и социального неравенства.

Именно поэтому грузинское кино 30-х годов проявило такой интерес к его сочинениям: в 1922 году на экраны был выпущен фильм «Пастырь» (реж. В. Л. Барский), а в 1923 г. «Отцеубийца» (реж. А. Бекназаров). Обе эти киноленты были встречены с одобрением, но особый успех выпал на долю кинофильма «Элисо», поставленного режиссером Николаем Шен-



гелал в 1928 году. Своей самобытностью, оригинальной художественной формой — своеобразной пластикой и ритмом — и идейной целенаправленностью этот фильм по сей день остается образцовым.

Что же касается фильма «Хевисбери Гоча», созданного в 60-х годах (реж. Н. Санишвили), то в нем нет той остроты и напряженности, которыми отличается первоисточник, хотя фабула и перенесена без изменений.

Экранизацию лучших произведений А. КазбегИ по прежнему ждем наш зритель. (стр. 18).

Анатолий Розанов

ФОРТЕПЯННЫЕ КОНЦЕРТЫ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ

Рассматривая стилистические, жанровые и тематические особенности четырех фортепьянных концертов А. Баланчивадзе, автор на их фоне пытается проследить процесс эволюции творческого почерка музыканта. (стр. 24).

Георгий Чигогидзе

К ПОНИМАНИЮ СУЩНОСТИ АРХИТЕКТУРЫ

Зодчество — древнейшая область деятельности человека, но по сей день не выработано четкое и исчерпывающее определение сущности архитектуры. Для иллюстрации этой мысли автор приводит определения из энциклопедий, словарей, учебников и указывает на их несовершенство.

Г. Чигогидзе считает, что архитектура — область искусства и размышляет по поводу её специфики и путей отображения ею объективной реальности. (стр. 32).

Нато Мойцрашвили

КОНЦЕРТЫ И ПРЕССА

Почти все газеты республики освещают текущую концертную жизнь. Многочисленные авторы подают читателям разнообразный материал (информации, статьи, рецензии, творческие портреты и т. д.). Эти сообщения, публикуемые в газетах на протяжении мно-

гих лет, весьма внушительны по объему, но, к сожалению, большей своей части некачественны.

В результате знакомства с этим материалом возникает ряд проблем — именно с этой точки зрения рассматривает автор периодическую прессу и внимание заостряет на те недостатки, устранение которых необходимо осуществить своевременно. (стр. 40).

Кити Мачабели

АЛДЕ КАКАБАДЗЕ

Статья публикуется в связи с персональной выставкой произведений художницы Алде Какабадзе в здании ГОДИКСа. Алде Какабадзе — одна из тех преданных делу и вдохновенных творцов, усилиями которых грузинская керамика упрочила за собой почетное место. Выставка произведений художницы свидетельствовала не только о ее серьезных достижениях, но и о высоком уровне современного грузинского декоративно-прикладного искусства.

Алде Какабадзе — участница многих всесоюзных и международных выставок, ее работы неоднократно отмечались почетными наградами.

В творчестве художника, глубоко поэтичном и современном, чувствуется живая связь с отдаленными национальными истоками. Поэтому ее искусство подлинно национальное и впечатляющее. (стр. 43).



Тамаз Саникидзе

САНДРО БОТИЧЕЛЛИ

Статья посвящена одному из величайших художников эпохи Возрождения.

дения старшему современнику Леонардо да Винчи и Микеланджело Сандро Боттичелли. Автор в тесной связи с социально-политическими и художественными явлениями эпохи знакомит с творчеством этого необычайного мастера; он пишет, что Боттичелли отображает таинственный, доступный только ему одному мир души человеческой. С именем Боттичелли связывают понятия поэтичности и музыкальности живописи. Автор анализирует отдельные, особенно прославленные произведения художника. (стр. 48).



ДИАЛОГ

Публикуется беседа театроведа М. Гегия с народным артистом ГССР Отаром Мегвинетуахуеп. (стр. 58).

Арам Саакян

ПЕТРОС АДАМЯН И ПЕРЕДОВАЯ ГРУЗИНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Высоко оценивала передовая грузинская общественность творчество армянского артиста Петроса Адамяна, игравшего на сцене тбилисского театра в конце прошлого столетия. К этому выводу приходит автор, ознакомившись с рецензиями, опубликованными на страницах тогдашних грузинских газет и анализирующими искусство П. Адамяна. В статье приведены выдержки из этих рецензий. (стр. 66).



Лейла Табукашвили

ГУЛДА КАЛАДЗЕ

Безвременно ушедший от нас Гулда Каладзе, в 1957 году окончил факультет скульптуры Тбилисской Академии художеств. Учился он в мастерской Николая Канделаки и уже со студенческих лет участвовал в выставках. Созданные им станковые и монументально-декоративные скульптурные фигуры отличаются пластичностью, своеобразным осмыслением художественных задач. Широкое признание завоевали его декоративная скульптура в Пицунде «Самая», монументальный рельеф на памятнике героям славы на Марухском перевале, рельеф на гостинице «Иверия» в Тбилиси, аллегорические станковые скульптуры.

Гулда Каладзе плодотворно работал также в книжной графике и в декоративной керамике. Оформленные им книги, в том числе грузинские сказки, изданные на русском языке (100 сказок), с одобрением встречены читателем и стяжали ему славу талантливого мастера книги. (стр. 70).

Г. М.

ИСТОРИЯ ГРУЗИНСКОГО СОВЕТСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Публикуется рецензия на книгу Ш. Мачавариани «История грузинского советского драматического театра», изданную в прошлом году издательством «Ганатлеба».

Рецензент положительно оценивает работу, осуществленную автором учебника и критически относится к ее некоторым слабым сторонам. (стр. 76).



Ясунари Кавабата

КРАСОТОЙ ЯПОНИИ РОЖДЕННЫЙ

Эссе под таким названием прочел известный японский писатель Ясунари Кавабата во время награждения его Нобелевской премией.

Цель эссе — познакомить иностранцев с душой японца, с его психикой, с его отношением к красоте, с процессом формирования самобытной прозы, поэзии, изобразительного искусства, объяснить причины расцвета японского искусства в средних веках.

Эссе Кавабаты перевел Лери Алмонати. Перевод стихов принадлежат Джарджи Пховели. (стр. 80).

Ольга Табукашвили

МУЗЫКА КАК СМЫСЛОВОЙ КОМПОНЕНТ ФИЛЬМА

Автор статьи пытается определить место музыки в фильме, найти внутреннее соотношение его драматургии со звуковым рядом кинопроизведения. (стр. 89).



ДИСКУССИЯ «ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

По поручению редакции журнала критик и драматург Г. Батнашвили встретился в городе Потн с руководителями драматического театра им. Гуния и беседовал о проблемах, стоящих перед ним. (стр. 94).

Авакий Васадзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ И ВОСПОМНАНИЯ

Цикл воспоминаний А. Васадзе журнал начал печатать с четвертого номера нынешнего года. Публикуется продолжение его мемуаров, состоящее из пяти глав: «В поисках репертуара», «Театральная школа. Гастроли художественного театра под руководством Станиславского», «Шекспир в театре имени Руставели», «Малый театр в Тбилиси» и «Киноэкспедиция в Сванетию». В каждой из этих глав автор делится со своими мыслями о тогдашней театральной жизни и рассказывает о событиях, интересных с исторической точки зрения. (стр. 100).

გასწორება

ჩვენი ჟურნალის მე-7 ნომრის 39-ე გვერდზე ქვემოთი სურათის წარწერა უნდა იყოს შემდეგნაირად: 1 — არღლეინი, 11 — პიგრო.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაბუშვილი.
კონტროლიორ-კორექტორი ვანდა ხახუტაძე.



საქართველოს კენცრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1974.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1/XI-74 წ. უგ 08638.
შეკვ. 3491. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საღარიბეხო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-98-59.

ИНДЕКС 76177