

6095

საბჭოთა სეპარატიზმი საქართველოში

1977 6

საბჭოთა
ხელოვნება

„მთავრის მოტაცება“ — საპროტო კავშირის დიდი თეატრის სანაწარმი	2
გიორგი ზვირიდუგი —	
ბედი ადამიანისა, ბედი ხალხისა	3
შთაბამიფორმები	7
კიბისი ფრანკოს სახელობის შპანიშული აკადემიური თეატრი თბილისში	11
გიორგი ასათიანი —	
პატრონი დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები 1973-76 წწ.	12
გიორგი მასხარაშვილი —	
მონრელი სანაბი	20
ბასილ აბაშვილის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომპოზიციის სახელმწიფო თეატრი	24
ინებერვი	25
მირა ფიჩხაძე —	
თეატრის შემოქმედებითი ზუსა	27
გიორგი ცაბაძე —	
მოცუპვის რწმენით	38
შოთა მიღორაძე —	
შროულიერი ანკა	40
ალექსი არღუნი —	
ქაშუ ლოლუა	41
ლელია პაბუაშვილი —	
ნინო ჯაფარიძის ფიგურული ტილოები	44
ვახტანგ ქართულიშვილი —	
დონ კიოტის აპოლოგია	47
მზია ხუთაგური —	
დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები გორის თეატრის სანაწარმი	55
ალექსი ლოხვი —	
ხილწმეხასასიან ანტიკრონოს მიმართულების სცენი-ფიგურების შესახებ	58
მხატვარ დოკრატორთა გამოყენება	68
ზურაბ ქარხაიაშვილი —	
ბიკაური დარბის და თეატრის ისტორიისათვის	70
თეა ურუშაძე —	
ლუანკა პიბერი მოხალისი შემოქმედებაში	79
„პრო-თეატრო“ თბილისში	86
ირინე მერაბიშვილი —	
სინემატისტი გამოყენება	87
ლალა გუღიაშვილი —	
მოგონებების წინა	94
ქურხა ნადირაძე —	
ადამიანი და პირადობა	99
ლან ეიკორნი —	
ჩიჩი (თარგმანი და შესავალი წერილი ზურაბ გეგმაშვილისა)	110
ქორნიკა	118

၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁
 ၀၁၁၁၁၁၁၁

მთავარი გზადავტორი
მთავარ პილაჟი
სარედაქციო კომიტეტი:
პაპი ზაქარია
პახტაზ ბერიძე
გუგუშვილი თეიმურაზი
(პასუხისმგებელი მდივანი).
ნოზარ პაპუნია,
პილი კიკნაძე,
ნოზარ გელაშვილი,
ურბა ნიჟარაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რეზა ჩხიშიძე,
ანტონ ვულუშაძე,
ნიკო პაპიაშვილი.
ნოზარ ჯანაშიძე.

სსრ კავშირის ახალი კონსტიტუციის მიღება დიდმნიშვნელოვანი ნიშნისვეტი იქნება ქვეყნის პოლიტიკურ ისტორიაში. იგი ჩვენი ლენინური პარტიის, მთელი საბჭოთა ხალხის კიდევ ერთი ისტორიული წვლილი გახდება კომუნისტების მშენებლობის საქმეში და ამასთანავე თავისუფლების, კაცობრიობის პროგრესის, ქვეყნად მშვიდობის დამკვიდრებისათვის მთელი მსოფლიოს მშრომელთა ბრძოლის ინტერნაციონალურ საქმეში.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის კონსტიტუციის პროექტის შესახებ საქპს სენატრალური კომიტეტის ბენერალური მდივნის საკონსტიტუციო კომისიის თავმჯდომარის ამხანაზ ლ. ი. ბრუშნევის მოხსენებლად.

„ეთვარის მოტახება“ საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სენაზი

დიდი ოქტომბრის 60 წლისთავის აღსანიშნავად მოსკოვში, საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სენაზე წარმატებით დაიდგა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ღაურეატის, კომპოზიტორ ოთარ თაქაიშვილის სამოქმედებიანი ოპერა „მთვარის მოტახება“, რომელსაც საუფქვალად უღდვს კონსტანტინე გამსახურდიას ამავე სახელწოდების რომანი (ლიბრეტოს ავტორია ო. თაქაიშვილი, ლექსების — რუსთაველის სახელობის პრემიის ღაურეატი შ. ნინიანიძე, ტექსტის რუსული თარგმანი — ი. მაზნისა).

კომპოზიტორმა ასე განსაზღვრა თავისი ახალი ოპერის შინაარსი: „ეს არის მოთხრობა რევოლუციის პირველ წლებზე საქართველოს მთიანეთის ერთ-ერთ მთვარედინ კუთხეში. როგორც მთვარის შუქი ფერმკრთალდება ხოლმე ამოშავალი მზის წინაშე, ისე გაღაღინა წარსულში ის აღამიანები, ვინც ვერ აღუბ მხარის ახალ ცხოვრებას, ვინც ვერ იპოვა საკუთარი თავი ახალი ცხოვრების წიაღში“.

სექტაქლის დაღება განახორციელეს — რსუსრ დამსახურებულმა არტისტმა, ღირიორმა ა. ლაზარემა, სსრ სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო პრემიის ღაურეატმა, რეჟისორმა ბ. პუროვსკიმ, რსუსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ვ. ღიუენეტლამ, რსუსრ სახალხო არტისტმა, ქორეოგრაფმა ა. რინოვმა, საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა, ქორეოგრაფმა ბ. ღარახველიძემ.

პრემიერაზე მთავარ როლებს ასრულებდნენ — საქართველოს სახალხო არტისტი ზ. სოტყილავა (არზაყანი), სსრ კავშირის სახალხო არტისტები ი. გულიავე (თარაში), ე. ნესტრენკი (ზვამბაია), ა. ოგნიცკი (ტარიელი), რსუსრ დამსახურებული არტისტი მ. ქასრაშვილი (თამარი), რსუსრ სახალხო არტისტი ღ. ნიკიტინა (ღიღა).

მოთხვევს ვთავაზობთ სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ღაურეატის კომპოზიტორ გიორგი სვირიდოვის სტატიას. აგრეთვე ცნობილი მოსკოველი კულტურის მოღვაწეების შთაბეჭდილებებს.



მოსკოვი. სსრკ დიდი თეატრი

გედი ადამიანისა, გედი ხალხისა

გიორგი სკირიდოვი

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური პრემიის ლაურეატი

დიდ თეატრში გაიმართა ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერის „მთვარის მოტაცების“ პრემიერა, რომელმაც ნამდვილად აღაფრთოვანა მსმენელები დრამატურგიის სოციალური სიმწვავეთა და შთამაგონებელი მუსიკალური გადაწყვეტით. სასიხარულოა, რომ დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავის ღირსშესანიშნავ წელს ჩვენმა წამყვანმა მუსიკალურმა თეატრმა ერთ-ერთი ზომედი საბჭოთა რესპუბლიკის კომპოზიტორის მიერ შექმნილი თანამედროვე ოპერა დადგა.

„მთვარის მოტაცების“ ლიტერატურული საფუძველი გახდა კონსტანტინე გამსახურდიას ამავე სახელწოდების რომანი, რომელიც საბჭოთა წყობილების ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების წლებში ქართული სოფლის ცხოვრების დამახულ ვითარებას წარმოსახავს. ქართული პროზის ერთ-ერთმა უდიდესმა ოსტატმა მკაფიოდ აღბეჭდა ძველი, ნახევრად ფეოდალური წყობილების მსხგრევის, ახალი ცხოვრების წესის შექმნის სურათები და იმ ადამიანთა განწირულება, რომლებმაც რევოლუციურ გარდაქმნათა არსი ვერ გაიგეს.

რთული, მრავალპლანიანი რომან-ეპოპეის მასალაზე ოპერის დაწერა უაღრესად ძნელი საქმეა. კომპოზიტორმა შეძლო შეექმნა ლიტერატურული სიუჟეტის საფუძველზე დამოუკიდებელი საოპერო-დრამატურგიული ვარიანტი. მოქმედების ცენტრში არიან მწვავე, კონფლიქტურ სიტუაციებში ნაჩვენები მთავარი გმირები; სოფლის ახალგაზ-

რდობის ხელმძღვანელი, კომკავშირელი არზაყანი, მისი ღედა და მამა — გლეხები, „ძველი ყაიდის“ ადამიანები, მისი ძმანდაფიც, თავადიშვილი თარაში, მღვდელი ტარეელი და მისი ქალიშვილი თამარი. მათი ბედი მჭიდროდ არის ერთმანეთში გადახლართული, ხოლო არზაყანისა და მამამისის შეტაკება, საუკუნოვანი საფუძვლებისა და ოჯახური ტრადიციების წინააღმდეგ ახალგაზრდა მთიელის ბუნტი დრამის სიუჟეტური ცენტრი ხდება.

რომანის ეროვნულმა თავისთავადობამ, რომელიც მდიდარია ხალხის ცხოვრების ამსახველი ძარღვიანი სურათებით, ბევრად განსაზღვრა ოპერის მუსიკალური კონცეფცია. საგუნდო სიმღერის, საცეკვაო რიტმების, ვოკალური მონოლოგებისა და დუეტების ორიგინალური შერწყმის გზით იშვა ამ ნაწარმოების რთული მუსიკალური ქარგა. ოთარ თაქთაქიშვილი აქ წარმოგვიდგება დიდ, ჩამოყალიბებულ ხელოვნად, — ეს არის მუსიკალური დრამისა და თანამედროვე მონუმენტური ორატორიის ქანრებში მისი მრავალი წლის ძიებათა თავისებური შედეგი. ალბათ, აქედან გამომდინარეობს ორატორიულობის ნიშნები, რომლებსაც თავისუფლად ნერგავს იგი საოპერო პარტიტურაში. აქედან გამომდინარეობს ხალხური ცეკვისა და მასობრივი პლასტიკური მოქმედების დინამიკასთან სასიმღერო-საგუნდო საწყისის შთამბეჭდავი შერწყმა. თაქთაქიშვილი წარმოგვიდგება მაძიებელ ნოვატორად, რომელიც თავისებურად წყვეტს თანამედროვე საოპერო ფორმის პრობლემებს. ამას მოწმობს უძლიერესი ემოციური კონტრასტებიც, ნახევრად ფანტასტიკური ხედვებით რეალური ამბების ცვლის წმინდა პირობითი ხერხებიც (მე-3 აქტი), წმინდა ქორეოგრაფიულ პლანში ოპერის განვითარების გადატანის მოულოდნელი ეფექტებიც.

ნაწარმოების მუსიკალური ენა რთული შენადნობია, სადაც მკაფიოდ ჩანს ორი ძირითადი სახი: საოპერო და სიმფონიური წერის კლასიკურ ტრადიციებზე დაყრდნობილი რომანტიკული სახი და ეპიკური სახი, რომელსაც ღრმად გაუდგამს ფესვები



რსდსკ და მსახურებელი
არტისტი, დირიჟორი
ა. ლაზარევი



პარკ სახალხო არტისტები: კომპოზიტორი
ო. თაქთაქიშვილი, ტარიელის პარტი-
ის შემსრულებელი ა. ოგნაეცევი, რეჟი-
ორი ბ. პოკროვსკი



სცენა პირველი მოქმედებიდან

ხალხის ხელოვნებაში. კომპოზიტორი თავისუფლად და მოქნილად ავითარებს მუსიკის სულ სხვადასხვა, ზოგჯერ მკაფიოდ კონტრასტულ ელემენტებს, უნარიანად გარდაქმნის, „გადადანოს“ მათ თავისი შემოქმედებითი ფანტაზიის ბრძმედში. ოპერაში დიდი როლი მიეკუთვნება ორკესტრს, რომელიც კლასიკურად მკაფიოდ არის გაგებული და თავისუფალია ყოველგვარი ბევრითი ზედმეტობებისაგან. მაგრამ ყოველივე ამასთან ერთად თავთავიშეიღის ოპერაში გამომსახველობის მთავარ საშუალებად მხოლოდ იარსება. მხოლოდით არის გამსჭვალული ნაწარმოების მთელი ქსოვილი.

ჩვენი დროის კომპოზიტორი, რომელიც ისწრაფვის გადმოგვეს ადამიანის ღრმა გრძნობები, განასახიეროს ხალხური ხასიათები, გაბედულად დაუბრუნდა დიდი, მღერადი ოპერის ტრადიციებს. მაგრამ მისი მუსიკა ცოცხლად და ახლებურად ჟღერს, რადგან იგი არათუ იცავს ტრადიციას, არამედ განაგრძობს და ავითარებს მას. გმირთა მეტყველება ბუნებრივი და ალალმართალია, მას საფუძვლად უდევს ის, რომ ავტორი ჩასწვდა მათს შინაგან მდგომარეობას და არ გამოხატავს მხოლოდ გარეგნულ თეატრალურ სიტუაციას. ეს თანამედროვე მუსიკალური მეტყველება გამომსახველი, ზუსტი და პოეტურია.

ოპერის მოქმედ პირთა შორის გამოირჩევა გლეხის — ზეამბაიას, მისი ცოლისა და ვაჟიშვილის ეპიკური ფიგურები. ესენი არიან ხალხური სტიქიის ადამიანები, რომლებიც ძველთაგანვე სიმღერით პოულობდნენ თავიანთ მუსიკალურ გამოხატულებას. ამიტომ ხალხურ სიმღერას, ზოგჯერ ნამდვილს, სწირად კი თვით კომპოზიტორის მიერ შეთხზულს, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნაწარმოებში. ავტორმა იგი ღრმად ფსიქოლოგიური დახასიათების საშუალებად და დრამატული მოქმედების მძლავრ ფაქტორად გადააქცია. ასეთია დედის სიმღერები: იავნანა, გოდება და მოთქმა. ასეთია არზაყანის სიმღერები, რომლებიც მის ხასიათს სულ სხვადასხვა მხრიდან წარმოგვიდგენს — ხან უდარდელად მხიარულს, ხან დამატყვევებლად ნაღვლიანს, ხან მხნე შრომით სამიერებს, ხან მწვავედ რიტმულ გაბოროტებული „დატაკის“ სამიერებს. უნდა აღინიშნოს ის ოსტატობა, რომლითაც მათ ზურბა სოტკილავა ასრულებს.

არანაკლებ მდიდარია ოპერის საგუნდო ეპიზოდები, ფრიად განსხვავებული თავისი დრამატურგიული ფუნქციებით: ზოგჯერ გუნდი მოქმედების უშუალო მონაწილეა, ლექსთა მასის განწყობილებებისა და ფიქრების გამოხმატვლად გვევლინება, ზოგჯერ კი კულისების მიღმა გაისმის როგორც უხილავი ფონი, დრამის ზოგად ატმოსფეროს თუ გმირთა სულიერ მდგომარეობას რომ გადმოგვეცემს, დიდ ქებას იმსახურებს თეატრის საგუნდო კოლექტივი (ქორმასტერები: ა. რიბნოვი, ი. ავაფონიკოვი და ს. გუსევი).

რსფსრ დამსახურებულმატყარი გ. ლევეტალი



თუ შეგებებით ნაწარმოების უაღრესად სრულყოფილ მომენტებს, გამოყოფილი ერთიანი მუსიკალური სუნთქვით დაწერილ მეორე აქტს. იგი არსაყანის სველიანა მელიქიძის იწყება, რომელიც თამარისა და თარაშის დიდ სატრფიალო სცენაში გადადის, დედის მოსვლა, მისი სიმღერა, ვაჟიშვილისადმი შეგონება თავისებური მაკერი სინაზითა და სილამაზით არის აღსავსე. ეს დიალოგი წყდება, როცა გააფთრებული მამა გამოჩნდება. ზგამბაიას, რომლის სახე შთამბეჭდავად განასახიერა ე. ნესტერენკომ, ჰგონია, რომ მისი კერის, მისი ცხოვრების წესის დანგრევით მივლი კვყყანა ინგრევა. გამზავებულ წამოძახილებში, დედის სწუხარე მოთქმა რომ ახლავს, გაისმის უფრო შვილის წვეჭლა-კრულვა და ადამიანის სასოწარკვეთა, რომელმაც თავისი არსებობის აზრი დაკარგა.

კულმინაცია მე-2 აქტის ფინალიც — სახალხო დღესასწაული. თუ ამის წინ მუსიკაში გაბატონებული იყო ექსპრესიული ვოკალური დეკლამაცია, აქ პირველ პლანზე გამოდის ცეკვის შეუკავებელი სტიქია. მომზივლელ და გრაციოზულ სადღესასწაულო ცეკვას თანდათან ცვლის შავნელი შურისძიებელი ძალების შშავი გაბორძეება და თარეში. აქ აღენიშნათ საბალეტო დასის ოსტატობას (ცეკვების დამდგმელი ბ. ღარაბეგლიძე). სპექტაკლის შთანებდავ მომენტებს შორის დავასახელებდი აგრეთვე იარაღის კურთხევის გაკაცურ ეპიზოდს მე-3 აქტში და კარნავალის სცენის დასაწყისს, როცა ზგამბაიას ოჯახში ეს-ეს არის დაწყებული დრამა უეცრად სავაჟაშხულო ახალგაზრდული ლხინის იდუმალი და ოდნავ დამცინავი მოტივებით „მოიხსნება“.

დადგმის ხელმძღვანელმა ბ. პოკროსკიმ უტყუარად იგრძნო ნაწარმოების ამაღლებული ხალხურ-ეპიკური წყობა. სპექტაკლში გამეფებულია მასობრივი სცენების სწრაფი დინამიკა, რომლებიც აღსავსეა ცეცხლით, გზნებით, ხალისიანი მოძრაობით.

ლამაზად და მრავალფეროვნად ქდერს საორკესტრო პარტია — უხვი, ძალგადანი მასობრივი ქანრულ ეპიზოდებში და უფრო გამჭვივარულ, თავშეკავებული და ძუნწი ფსიქოლოგიურ სცენებში (დირიჟორი ა. ლაზარევი). კავკასიის პეიზაჟის რომანტიკული მშვენიერება აღბეჭდილია გ. ლევენტალის მხატვრულ გაფორმებაში. მხატვარი ცდილობდა მოეცა ძუნწი, ტევადი დეკორაციული გადაწყვეტა და უფრო თქვა ვეებერთელა ნატურალისტურ კონსტრუქციებზე. ბევრ რამეს კარგად გაართვა მან თავი, თუმცა ზოგიერთი დეტალი ხელოვნურად მოგვეჩვენა, მაგალითად, იმ ლამაზი პლანშეტის პირობითი „გაორება“, რომელიც მთის სოფელს გამოხატავს.

უძველესი სპექტაკლის სრულყოფა გაგრძელდება. ეტყობა, უნდა დამუშავდეს ზოგიერთი მასობრივი სცენა: ზოგი რამ აქ მეტისმეტად ჭრელი, ქაოსურია. ზოგიერთი პრეტენზია დაუწყვეც დიქციას უკავშირდება — სიტყვები არ იმის ხოლმე და ამის გამო ვეღარ აღიქვამ იმის აზრს, რაც სცენაზე ხდება.

„მთვარის მოტაცებაში“ მონაწილეობს დიდი თეატრის მომღერალთა ბრწყინვალე თანაავარკვევადი. ე. ნესტერენკოსთან და ზ. სოტკილავასთან ერთად, რომლის ოსტატობა ბევრად წყვეტს მთელი დადგმის წარმატებას, გვინდა აღვნიშნოთ ლ. ნიკიტინა (დღა), მ. ქასრაშვილი (თამარი), ა. ოგნიცკი (ტარიელი) და თარაშის პარტის ორივე შემსრულებელი — ი. გულიავეი და ი. მოროზოვი. ყოველი მათგანი ზუსტ სცენურ სახეს ქმნის, თავისი საკმაოდ რთული ვოკალური პარტიის საუცხოო ინტერპრეტაციას იძლევა.

მთლიანად თეატრის კოლექტივმა გაგვახარა იმით, რომ ზედმიწევნით ჩასწვდა მუსიკის, ცეკვების, ოპერის სცენური მოქმედების ეროვნულ სპეციფიკას. მართლად, სათუთად არის განსაზიერებული ქართული მელოსის, ხალხური ცეკვის, საგუნდო სიმღერის თავისებურებები. მთელი სპექტაკლი ეროვნულ კულტურათა ნაყოფიერი მხატვრული ურთიერთგამდინდრების ცოცხალი მაგალითია, რაც ესოდენ ახასიათებს დღევანდელ საბჭოთა ხელოვნებას.

გაზეთი „პრადო“. 5 აპრილი, 1977 წელი.

შ თ ა ბ ე ჟ ღ ი ჯ ე ბ ე ბ ი

საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის ღირებულო
პროგრამა იმართება:

მომზადებულია, ალბათ, რომ თეატრ „მთვარის მოტაცება“ დაიდგა დიდი ოქტომბრის მე-50 წლისთავის აღსანიშნავად. გარდა ამისა, ეს გახლავთ საიუბილეო წელს დიდი თეატრის მიერ განხორციელებული პირველი სპექტაკლიც. ყოველივე ეს უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ წარმოდგენას, რომელმაც საესკენით გაამართლა ჩვენი თავდადებული შრომა, ჩვენი იმედები.

დღეს და ღამეს ვაწარმოებთ, რათა კომპოზიტორ ო. თაქთაქიშვილის ეს შესანიშნავი ნაწარმოები მგზნებარედ, ღრმად და საინტერესოდ ყოფილიყო ხორცშესხმული. ჩემი ღრმა რწმენით — მოხანი მიღწეულია. შექმნილია უაღრესად სერიოზული, მასშტაბური წარმოდგენა, გამსჭვალული დიდი ენებებით, ფსიქოლოგიური კონფლიქტებით, სოციალური ქარტეზიკებით. სპექტაკლი გამორჩევა მუსიკალურ-სცენური შთანაფერის ერთიანობით, უაღრესად მაღალი სამეზრულებლო დონით, ამალელებული ჟღერადობით.

„მთვარის მოტაცების“ სახით დიდმა თეატრმა შეიძინა თანამედროვე სეულსკვეთებით გამსჭვალული სახალხო-პროგრესული დრამა, რომელიც უაჭველად გაიტაცებს, ააღვლებს, დაინტერესებს ჩვენს მრავალფეროვან მსმელებს.

„მთვარის მოტაცების“ არა მარტო ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა საოკერო ზელოვნების აუტაპო ნაწარმოებად ვთვლი.

მუსიკისმცოდნე **ალეანა გრომეზა:**

ქართული მუსიკის თაყვანისმცემელი გახლავართ. ამიტომაც განსაკუთრებული მღელვარებით ველოდი თეატრ „მთვარის მოტაცების“ პრემიერას. ო. თაქთაქიშვილის მუსიკამ ნამდვილი ესთეტიკური სიამოვნება მომანიჭა. მისასალმებელია, რომ ო. თაქთაქიშვილი დიდი ტალან-

ტით, თანმიმდევრულად, ძალზე ახლებურად და ოსტატურად აწვითარებს ქართული მუსიკის სახელგანთქმული კლასიკის — ზ. ფალაშვილის ტრადიციებს. საესკენით კანონზომიერი და ბუნებრივია, რომ დიდმა თეატრმა, რომლის სცენაზე გაიბრწყინა „აბესალომ და ეფრემა“, მიმართა სწორედ ო. თაქთაქიშვილის მუსიკას. თუმცა ერთგვარი დავიანებით, რადგან ამის უფლება ჰქონდა მის ბრწყინვალე ოპერა „მინდისაც“, რომელიც, სამწუხაროდ, არ დადგმულა დიდი თეატრის სცენაზე. ეს მით უფრო დასაანია, რომ ო. თაქთაქიშვილი კომპოზიტორთა იმ უმცირეს ჯგუფს ეკუთვნის, რომელიც შესანიშნავად გრძნობს ვოკალს, იცნობს სამომღერლო ხმის ბუნებას.

თეატრ „მთვარის მოტაცებამ“ აღმაფრთოვანა თავისი უაღრესად პლასტიკური დრამატურგიით, მხარდი დრამატიკით, მოვლენათა ლოგიკური განვითარებით, შესანიშნავი გუნდებით. განსაკუთრებით აღვნიშნავ კულისებშიღმა გუნდებს, სოლისტებს ასეთ დიდებულ ფონს რომ უქმნიან. ყველაფერი ეს ახლაც მღერის ჩემს არსებამ და, ალბათ, კიდევ დიდხანს მებახსოვრებს.

თეატრმა დიდი, ვიკტორი — გრანდიოზული მეზაზა ჩაატარა. სპექტაკლი აღმგებლია სიწრფელთა და არტისტული გამომავსეულობით. მშვენიერად მღერიან სოლისტები, განსაკუთრებით ზურაბ სოტკილაძე, რომელმაც ბრწყინვალედ გადაწყვიტა ვოკალური და აქტიური ამოცანები.

დიდ მადლობას მოვასწენებ თეატრის კოლექტივს ამ მშვენიერი სპექტაკლის გამო. მადლობას ვუძღვნი კომპოზიტორს, — ასე ნაყოფიერად რომ იღვწის მშობლიური ეროვნული მუსიკის განვითარებისათვის.

დიდი თეატრის მთავარი რეჟისორი
პროგრამა იმართება:

საქართველოს ხელოვნებაში ლიტერატურული პირველწყარო, ჩვეულებრივად, ამოსავალ

პუნქტს წარმოადგენს. კონსტანტინე განსასურდისა რომანის „მთვარის მოტაცების“ ნაირგვაროვანი ცხოვრებისეული სინამდვილე, მისი თემატური მრავალფეროვნება ოპერის წამყვან იდეაშია კონცენტრირებული. ამ იდეაში განსახიერებულია ხალხური ცხოვრების წიაღიდან ამოხედილი რევოლუციის ფეთქებადი ძალა, მისი შეურიგებლობა და შეურყევლობა, წარმოჩენილია რევოლუციური ინსტინქტი წარმოქმნილი ის ემოციები, რომლებსაც მყარი ისტორიული და კლასობრივი ნიადაგი გააჩნიათ.

აქ დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭება მოქმედების კონკრეტულ ადგილს — სახლი, მოედანი, ოთახი, ბაღი... აქ მთავარია ატმოსფერო, ამოზრდილი ამა თუ იმ ყოფითი ელემენტიდან. კომპოზიტორმა საჭიროდ არ სცნო ცალკეულ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება. მას აინტერესებს სოციალური შეტაკებების ემოციური შედეგი, აინტერესებს ხასიათები, თავისი გმირების ცხოვრებისეული კრედიტ.

თარაში და არსაყანი — ანტიპოდები არიან. პირველი — ფიქრია, მეორე კი აქტიური მოქმედება. პირველი — უნაყოფო განსჯაა, მეორე — ძალა ნგრევისა და აღმშენებლობისა. პირველი — გზაა არარსებული წარსულისაკენ, მეორე — სწრაფვა, შესაძლოა, ჯერ კიდევ გაუთვით-ცნობიერებელი, მაგრამ მთელი გულით ნაგრძნობი და მოთხოვნილებად ქცეული მომავლისაკენ. აქ ჯერ კიდევ არა ჩანს რევოლუციის გონება, ეს უფრო გულია მისი.

დიდმა თეატრმა შეიძინა სპექტაკლი, რომელიც პასუხობს სოციალისტური რეაღიზმის მაღალ მოთხოვნებს. ამავე დროს ესაა ჭეშმარიტად ერთეული წარმოდგენა.

ვეულთავე დიდი თეატრის კოლექტივს ამ შეხანიშნავ შენაგებს.

მუსიკისმცოდნე ივარი ალღივი:

მსანამდრწმ თემაზე დაწერილი ახალი საბჭოთა ოპერების პრემიერებს, ჩვეულებისამებრ, ერთგვარი იჭით ველოდები ხოლმე. კომპოზიტორ თ. თაქთაქიშვილის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მისმა ოპერამ „მთვარის მოტაცება“ თავიდანვე გაგიჟაწყლა ეს ქვეყნობიერი უნდობლობა. ამ უაღრესად ემოციური, პოეტური, დრამატული მუსიკის საფუძველზე შეიქმნა შეხანიშნავი სპექტაკლი, რომელსაც თავიდან ბოლომდე უსმენ და უყურებ დიდი გატაცებით, მთელი დაძაბულობით, შეუწყვლელი ინტერესით, რასაც ახალი ოპერების პრემიერებზე მეტისმეტად იშვიათად განვიცდით ხოლმე.

თარაში — სსრკ სახალხო არტისტი ი. ვეულიავე, თამარი — რსფსრ დამსახურებული არტისტი მ. ქასრაშვილი

სსრკ კავშირის სახალხო არტისტი
ოლგა ლუპინსკაია:

მსადა შესანიშნავი, მშვენიერი სპექტაკლი. რა დიდებული მუსიკაა, რა დიდებული გუნდებია! უსმენ და შინაგანად მადლები, თითქმის მიწას სცილდებით. ამ სპექტაკლისათვის დიდი მადლობა მინდა მოვასწნო კომპოზიტორ თ. თაქთაქიშვილს, რეჟისორ ბ. პოკროვსკის, დიდი თეატრის მთელ შემოქმედებით კოლექტივს.

თ. თაქთაქიშვილმა შექმნა ისეთი მუსიკა, რომელიც შთააგონებს ყველას — დირაჟორს, ორკესტრს, გუნდს, მომღერლებს, ასე ჩინებულად რომ ანსახიერებენ ამ ნაწარმოებს, განმაცვიფრა საგუნდო ჟღერადობამ, რაც ჭორმეისტერ რიბნოვის დიდ დამსახურებად მიმაჩნია. საერთოდ, ოპერა „მთვარის მოტაცების“ გუნდებზე განსაკუთრებით უნდა გილაპარაკოთ.



ეს სანიმუშო სპექტაკლია საშემსრულებლო დონის მხრივაც. ბრწყინვალე ვოკალისტებს მოუყრა აქ თავი. მომღერალთა ასეთ შესანიშნავ თანავარსკვლავედს იშვიათად შეხვდებით თვით დიდი თეატრის რიგით სპექტაკლებშიაც კი.

ერთი მოსმენით ძნელია სპექტაკლის გაანალიზება, დეტალების გამოყოფა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ეს ოპერა რთულია სიუჟეტურადაც და მუსიკალურადაც. აქ ორი ხაზი ენაცვლება ერთმანეთს — განწირულებისა და აღმასვლის. პირადად ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა თარაშის ხილვებისა და სიკვდილის სცენებმა, მღვდლმა მიერ ღმერთის გამოხის სცენამ. მესამე მოქმედების ეს სცენები დიდ ზემოქმედებას ახდენენ.

ოპერა „მთვარის მოტაცების“ მწვერვალია მეორე მოქმედება, რომელიც შესანიშნავადაა წარმოდგენილი.

ეს სპექტაკლი დიდი თეატრის გამარჯვებაა. ამას ამტკიცებს მაყურებელთა მხურვალე რეაქცია. მეურა, რომ ო. თაქთაქიშვილის ოპერას, დიდი თეატრის ამ სპექტაკლს, ხანგრძლივი წარმატება უწერია.

ზეამბია — სსრკ სახალხო არტისტი ე. ნესტერენკო,
დედა — რსდსრ სახალხო არტისტი ლ. ნიკიტინა,
არზაყანი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი
ზ. სოტკილაძე



კომპოზიტორი ვლადიმერ ვლასოვი:

ბელნიმბა მხედარ წილად დაგვრებოდი დიდი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეფრეის“ პრემიერას, რომელიც 1939 წლის 19 ივნისს გაიმართა დიდ თეატრში რეჟისორ რუბენ სიმონოვისა და ღირიჟორ ალ. მელიქ-ფაშავეის დადგმით. ეს იყო განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტი, რადგან დიდი თეატრის სცენაზე პირველად იქნა წარმოდგენილი მოძვე რესპუბლიკის საოპერო შემოქმედება. მერე დიდგა სპენდიაროვის (სომხეთი) და ნ. ჟიგანოვის (თათართა ასსრ) ოპერები. მას შემდეგ გავიდა 15 წელი. ამ ხნის მანძილზე დიდ თეატრში არ დადგმულა მოძვე რესპუბლიკების კომპოზიტორთა არც ერთი ოპერა. და, აი, ასეთი ხანგრძლივი შუალედის შემდეგ დიდი თეატრის სცენაზე დაიბადა ო. თაქთაქიშვილის ოპერა, რომელმაც აღაფრთოვანა შემოქმედებითი კოლექტივთა და მაყურებელთა. მისასალმებელია, რომ დიდმა თეატრმა თავისი არჩევანი სწორედ ამ შესანიშნავ კომპოზიტორზე შეამერა.

მოხიბლული ვარ ოპერა „მთვარის მოტაცების“ გუნდებით. ამ ოპერაში აღმოვაჩინე ბევრი რამ ისეთი, რაც მანამდე არასოდეს მსმენი დიდი თეატრის სცენიდან. ჩვენ ვიცნობთ ო. თაქთაქიშვილის ორატორიებსა და ოპერებს, ვიცით, რომ იგი საგუნდო ხელოვნების დიდი ოსტატია, მაგრამ ამ ოპერაში მან მიაღწია სრულიად ახალ სიმაღლეებს დიდი თეატრის საგუნდო კოლექტივი მშვენივრად დაეუფლა ამ უაღრესად რთულსა და თავისებურ პოლიფონიას, რასაც სპექტაკლის დიდ მიღწევად ვთვლი.

ღირიჟორი კირილ კონდრაშინი:

მსაპ მაღალი კლასის, ჭეშმარიტად თანამედროვე კომპოზიცია, რომლის ავტორი შესანიშნავად ფლობს საოპერო ტექნოლოგიას, ბრწყინვალე ორკესტრობა, არასად რომ არ ფარავს სოლისტების ხმებს. საჭებარია ღირიჟორი ა. ლაზარევი, რომელმაც ამის რეალიზება შეძლო.

საჭებარია დიდი თეატრის გუნდი. მან შესანიშნავად აუღო ადგილი ჩვენთვის სრულიად უცხო და უჩვეულო საგუნდო ჯგუფადობას, — გააუმჯობესა ძალზე თავისებურ სტილს.

მასარებს მომღერლების წარმატებაც. მშვენივრად მღერიან უფროსი, საშუალო და ახალგაზრდა თაობის მსახიობები.

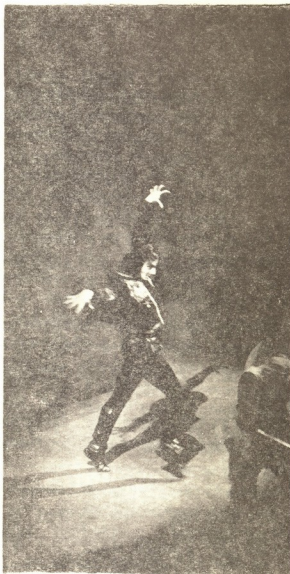
ძალიან მომწონს მსახიობი გ. ლევენტალისა

და რეჟისორ ბ. პოკროვსკის ნამუშევრები, რასაც განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს, რადგან ჩვენთან ჯერ კიდევ ბატონობს მცდარი წარმოდგენა — ოპერა მოსასმენი ხელოვნებაა და არა სანახაობითი. ამიტომაც გვჭირდება თვალთ ვუყურებთ ხოლმე დამდგმელთა ნებისმიერ ინიციატივას, სიახლეს. რატომღაც გვეგონია, რომ ეს იწვევს მუსიკისადმი მსმენელის უყურადღებობას. აქ დიდრ ადგილი ეთმობა რიტუალურ სიმღერას, რომლის დროსაც მოქმედება სტატიურია, რასაც ბ. პოკროვსკიმ ყოველმხრივ გააზრებული სცენური განსახიერება მოუძებნა. ამიტომაც მისაწვდომი და გასაგებია უაღრესად თავისებური საგუნდო პარტიტურა ამ ოპერისა.

წინათ გუნდის არტისტებს აღუვადნენ მხოლოდ ასეთი მითითება: ამ ადგილას რეჟიცია უფრო მეტი უნდა იყოს, ვიდრე აქამდეო. ეს იყო და ეს. გუნდს სხვა არაფერი ევალებოდა.

დღეს, საოპერო თეატრში სრულიად სხვა ვითარებაა. ჩვენ ვვლარ ვეგუებით იმ მოძველებულ მეთოდებს, რომლებმაც დაკანინეს საოპერო რეჟისურა და სცენოგრაფია. საოპერო თეატრის ორმა გამოჩენილმა რეჟისორმა, ფელზენშტეინმა და პოკროვსკიმ, საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის ახალ გზებს.

სპექტაკლმა „მთვარის მოტაცებამ“ ამ გზის სისწორე დაგვიდასტურა.



ცეკვა „ხინოკირაჲ“. ასრულებს ვ. აბრასიმოვი

ქალთა ცეკვა ოპერის II მოქმედებადან



მუსიკისმცოდნე კონსტანტინე საპჰა:

ოპერა „მთვარის მოტაცება“ კომპოზიტორ ოთარ თაქთაქიშვილის გამარჯვებაა. ეს არცაა გასაკვირი, ვინაიდან უკანასკნელ ხანებში იგი ზედიზედ ქმნის შესანიშნავ ნაწარმოებებს, რომელთა ელვარე და უაღრესად ემოციური მუსიკა აღბეჭდილია ეროვნული სულით, ღრმა შინაარსით, სილამაზით...

სპექტაკლს დიდი მღელვარებით ვაღვნიებდი თვალყურს, მივიღე ესთეტიკური სიამოვნება, ახლაც შთაბეჭდილებათა ტყვეობაში ვიჭაფები.

ეს ოპერა მთელი საბჭოთა მუსიკის უაღრესად სერიოზული მიღწევაა. დიდი თეატრის დადგმა — მშვენიერი სარეჟარია ნსმენელათვის დიდი ოქტომბრის მე-ნი წლისთავის აღსანიშნავად. ეს ნაწარმოები უნდა დაიდგას ჩვენი ქვეყნის სხვა მუსიკალურ თეატრებშიც. ცხადია, მის შესრულებას ყველა თეატრი ვერ შეძლებს. მაგრამ იქ, სადაც მაღალია საგუნდო ხელოვნების დონე, იგი, უთუოდ, უნდა დაიდგას. სიამოვნება, რომელსაც მსმენელი მიიღებს ამ მღერადი და დრამატული მუსიკის სილამაზისაგან, საესპეიტ გამოისყიდის იმ მიძიმე შრომას, რომელსაც მოითხოვს ამ ოპერის სცენური ხორცშესხმა.

კიევის ურანოს სახელობის უკრაინული აკადემიური თეატრი თბილისში

კირილ სერგევიჩი — ბ. ლუკინი, გალინა რომანოვნა — პ. კუმანინი, რაია — მ. გერასიმენკო



გალინა რომანოვნა — პ. კუმანინი,
ანტონი — ვ. დუდნიკი



ანტონი — ს. სტანკევიჩი, გალინა რომანოვნა —
პ. კუმანინი, კატერინა — ი. ტაიუნკო



საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის“ თეატრმა თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია კიევის ი. ფრანკოს სახელობის უკრაინული აკადემიური თეატრი, რომელმაც მეუზრებელს უჩვენა სპექტაკლი ა. კორნეიჩუკის „სოსონა გულისა“. ეს სპექტაკლი კიევის ი. ფრანკოს სახელობის თეატრის სცენაზე დადგა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, ტარას შევჩენკოს პრემიის ლაურეატმა, ცნობილმა ჯართელმა რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ. დ. ალექსიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა უკრაინის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ მ. კიპრიანმა, კომპოზიტორია უკრაინის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. სკორიცი, ცეკვები დადგა გ. პრიგორიცკიმ.

სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, უკრაინის სსრ შევჩენკოს სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი პ. კუმანინი, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი, უკრაინის სსრ ტ. შევჩენკოს სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ი. ტაიუნკო, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი, უკრაინის სსრ ტ. შევჩენკოს სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი მ. ჯადრეპოვსკი, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტები ს. სტანკევიჩი, და ვ. დამენკო, უკრაინის სსრ დამსახურებული არტისტები მ. გერასიმენკო, ს. ოლეკსენკო და სხვები.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა კიევის ი. ფრანკოს სახელობის აკადემიური თეატრის კოლექტივი საპატიო სიგელით დააჯილდოვა თბილისში წარმატებით ჩატარებული გასტროლებისა და უკრაინული და ქართული თეატრების თანამშრომლობის შემდგომ განმტკიცებაში შეტანილი წვლილისათვის.

ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები

1973-76 წწ

გორგი ასათიანი

საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინო მუდამ იყო კომუნისტური პარტიის მხარდაჭერისა და ზრუნვის საგანი. მისი პირველი ნაბიჯები გასხვიანებული იყო ლენინური აზრით, რომ „კომუნისტური იდეებით გამსჭვალული ახალი ფილმების წარმოება, რომლებიც ასახვენ საბჭოთა სინამდვილეს, უნდა დაეწყოს ქრონიკით“. საბჭოთა დოკუმენტურმა და სამეცნიერო-პოპულარულმა კინომ გამოიმუშავა საკუთარი იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა, დამყარებული „სატოვანი პუბლიცისტიკის“ ლენინურ განსაზღვრებზე.

თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს პოლიტიკურ დოკუმენტად იქცა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდიანის ლუნიად ილიას ძე ბრეჟნევის მოსხენება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობაზე. „თვით კომუნისტის არსი განისაზღვრება იმით, — თქვა ამხანაგმა ლ. ი. ბრეჟნემ, — რომ მოქალაქეებს გააჩნიათ მაღალი შეგნება, საზოგადოების წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობა, მაღალი ზნეობრივი თვისებები. ამიტომაც მოქალაქეთა საზოგადოებრივი თვითშეგნების აღზრდა კომუნისტური მშენებლობის პროცესის უმნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია“. ამ სიტყვებში განსაზღვრულია კომუნისტური ზნეობისათვის, კომუნისტური სათვის ჩვენი პარტიის ბრძოლის მიმართულება. ამ ბრძოლაში აქტიური, ქმედითი მონაწილეობის მიღება ხომ საბჭოთა კინოპუბლიცისტიკის უპირველესი მოქალაქეობრივი და პარტიული ვალდებულებაა.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მთელ რიგ პლენუმებზე აღინიშნა, რომ უკანასკნელ წლებში ქართულ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, და, კერძოდ, კინემატოგრაფიაში შეიქმნა რიგი ნაწარმოებებისა, რომლებშიც რეალისტურად, პარტიული პოზიციიდან, ყოველგვარი შეღამა-

ზების გარეშე ნაჩვენები ჩვენი ხალხის წარსული და აწმყო, გამახვილებულია ყურადღება კომუნისტური მშენებლობის გეგმარითად მნიშვნელოვან პრობლემებზე. აქვე იქნა გაკეთებული სამართლიანი შენიშვნები, აღინიშნა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, მოკლებული შინაარსობრივ სიღრმესა და ფორმის გამონახველობას.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის მუშაობის შესახებ, მითითებულია, რომ საჭიროა მკვეთრად ამაღლდეს სტუდიის მუშაობის ხარისხი სახალხო-სამეურნეო გეგმის შესრულებისათვის რესპუბლიკის მშრომელთა ბრძოლის ეკრანზე ასახვის საქმეში. ეს კიდევ უფრო ზრდის ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა პასუხისმგებლობას.

დოკუმენტური კინო სულ უფრო თვალსაჩინო ადგილს იკავებს ჩვენს ხელოვნებაში. თანამედროვე დოკუმენტური კინემატოგრაფიის მრავალმა მიმართულებამ შეიძინა და იქნა ახალ, სრულიად მოულოდნელ ასპექტებს, დოკუმენტალისტების წინაშე აყენეს რთულ პრობლემებს.

იზრდება, რთულდება ჩვენი კინოდოკუმენტალისტების საქმიანობის არე. კომუნისტური მშენებლობის კინომატიანე მდიდრდება ახალი ფაქტებით, ახალი დოკუმენტებით იმ შრომითი ენთუზიაზმის შესახებ, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებათა შემდეგ რომ მოიცვა ჩვენი ქვეყანა, საბჭოთა ხალხი.

კითხვაზე — დავსა თუ არა ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინო თანამედროვე მოთხოვნათა და შესაძლებლობათა დონეზე, როგორ მოიცავს და აყენებს იგი დროის პრობლემებს — დადებითი პასუხის გაცემა ად-

ვილი როდია. მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ საზოგადოებრივი, სოციალური და სოციალური ანალიზის ყველა საჭირო საშუალების მიუხედავად, ჯერ კიდევ სრულყოფილად ვერ ვიყენებთ კინოლოგუმენტალისტიკის შესაძლებლობებს.

არაერთხელ, სამართლიანად აღინიშნა, რომ კინემატოგრაფისტები არ იყენებენ მხატვრულ საშუალებათა მთელ სიმდიდრეს ჩვენი თანამედროვის შთამბეჭდავი სახის შესაქმნელად. ეს არაა თანა უნდა, ჩვენი ქართველი კინოპედაგოგებიც გვეხსება. ქართულ დოკუმენტურ ფილმებში იშვიათად ვხვდებით ძლიერ, მიზანდასახულ ადამიანებს, რომლებიც გვზილავენ ხასიათის სიმტკიცით, კომუნისტური იდეალებთან ერთფედიანად, საუკეთესო ადამიანური ღირსებებით. დოკუმენტურ ეკრანზე კი ცენტრალური ადგილი სწორედ ასეთ ადამიანს, კომუნისტური საზოგადოების აქტიურ მშენებელს უნდა ეკუთვნოდეს.

მაგრამ როგორ ვაჩვენოთ ეს უჩვეულო ადამიანი მისი საქმიანობის ვარგულში, იმ ბრძოლის გარეშე, რომელსაც იგი ჩვენი წინსვლის ხელისშემშლელ ფაქტორებთან აწარმოებს. განსაკუთრებით ცხოვრებაში არ ევალება ერთმნიშვნელოვნად სხვადასხვა პრინციპები, განსხვავებული პოზიციები, შრომისადმი, კოლექტივისადმი, საზოგადოებისადმი განსხვავებული მიდგომა.

მოვლენათა მხოლოდ გარეგან მხარეზე ყურადღების გამახვილება, მოვლენებისა და ადამიანების მხოლოდ ზედაპირული ასახვა ჯერ კიდევ ბევრი ჩვენი სურათის ნაკლოვან მხარედ რჩება.

აღსანიშნავია, რომ ბევრი რეჟისორის პრობლემური ნაწარმოები გულში სხედება ზოგიერთ მაყურებელს. ავტორი უპირისპირდება მას თავის შეხედულებას, შეფასების კრიტერიუმს, მათთვის დიდი ღვაწლი შეუტევიათ, რომელთა შორის მას, შეიძლება, მგზნებარე მომხრეებიც ყავდეს და აქტიური ოპონენტებიც. მაგრამ ეკრანის პუბლიცისტს ეს ვერ შეაშინებს, თუკი იგი მკაცრად პარტიულ პოზიციებზე დგას, თუკი იგი ცხოვრებისეულ სიმაღლეს იცავს, თუკი საუბარი ღრმად და შინაარსიანად, და ბოლოს, თუკი ამ საუბარს შესწევს უნარი შეძერას მაყურებლის გრძნობა და გონება.

მაყურებელთან გულახდილი საუბარი აუცილებელია, მაგრამ საავტორო ფილმში — თუკი ფილმს ამის პრეტენზია აქვს — უპირველეს ყოვლისა, უნდა ჩანდეს ავტორის დამოკიდებულება ასახულ ცხოვრებასთან, კოლონიასთან, ფაქტთან, უნდა ჩანდეს მისი აზროვნების მასშტაბი და ისტატიკის დინე.

სახვებით მისაღებია ის დაბალი შეფასება, რომელიც საქართველოს სახეობიშ მოსკა ქართველ დოკუმენტალისტთა ზოგიერთ ნამუშევარს. სტუდიამ ნამდვილი ბრძოლა უნდა გამოუცხადოს უდიდებამო, არაფრისმთქმელ სურათებს. განა ხშირია გულახდილი საუბარი უნებართვად, განა ხშირად არ იჩენს სტუდიის სამხატვრო სამბო ლიბერალურ დამოკიდებულებას სუსტი ნამუშევრების მიმართ. ჩვენი სტუდიის მიერ უკანასკნელი წლების მანძილზე გამოშვებული რამდენიმე ათეული ფილმთან უმეტესობამ პირველი და მეორე კატე-

გორია მიიღო. ძნელად თუ მოიძებნება დოკუმენტური, სამეცნიერო-პოპულარული თუ დაკავთილი ფილმები, რომლებიც არ გაუშვებს ეკრანებზე რეჟისორის, მონტაჟისა თუ სახვითი დადამყვების სისუსტის გამო. დიდი დანაშაული მივაძღვიდეს იმაზე, რომ კინემატოგრაფისტთა კავშირის სექციებზე ფილმების განხილვებზე შედგათიანი, კომპლემენტარული ხასიათი აქვს. მეგობრის წყენიება არავის სურს, საბოლოო ჯამში კი ეს უპირისპირობაა. ოსტატობა, პროფესიული კალტურა, — აი არის უპირველესი საზომი ჩვენი ხელოვნების შემადგომი განვითარებისათვის.

მოვლენათა სიმძაფრე კარნახობს შემოქმედებითი აზროვნების, სინამდვილის ფილოსოფიური გააზრების შესაბამის მასშტაბს. ჯერჯერობით ჩვენს ყოველმედიურ შემოქმედებით პრაქტიკაში უპირატესობა დიქტორის ტექსტსა და მრავალსიტყვიერ სინქრონულ ჩანაწერებს ეთმობა. თავისი ჩანაწერით საინტერესო ფილმებშიც კი საავტორო და სინქრონული სიტყვა წამყვან კომპონენტად რჩება.

მაგრამ გაუთავებელი სინქრონული კალიდოსკოპი და ავტორისეული კომენტარი, რომელიც რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, ცდილობს დაესმაროს მაყურებელს ისედაც გასაგები ამბების გაგებაში, იწვევს იმას, რომ ჩვენება, რომელიც გადამწყვეტი კინემატოგრაფიული საშუალებაა, ადგომის უთმობს თხრობას. ყველაზე უმაღლეს, ყოველმხრივ სწორად შერჩეული სენტენცია თავს იჩენს, როგორც ფილმის სახვითი და მონტაჟური სტრუქტურის სიმჭირის შედეგი.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელ ხანებში, მრავალსიტყვიერების საპირისპიროდ, კინოსურათები თითქმის მუდმივად გახდა. ცხადია, რომ მზა რეცეპტებითა და კანონებით რეჟისორი ვერ ისარგებლებს. ყოველივე დამოკიდებულია ფილმის ხასიათზე, მის სტილისტურ და სახეობრივ სტრუქტურაზე. ვფიქრობ, უნდა ვიზრუნეთ არა ტექსტის რაოდენობაზე, არამედ მის მხატვრულ გამომსახველობაზე, მის სწორ შეფარდებაზე გამოსახულებასა და მუსიკასთან, მაყურებელზე, მისი ზემოქმედების ძალაზე.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ საინტერესო დოკუმენტური თუ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი რჩებატელური ექნება გაჭირავდება. მაგრამ ჩვენს სტუდიამ უშეშინოდ უფილმთა უზარმაზრობა გამოუვლია საინტერესო თემატურ საფუძველს, სენსაციურ (არ უნდა გვეშინოდეს ამ სიტყვისა) მასალას.

სამწუხარო არ არის განა ის ფაქტი, რომ ბევრი ფილმი, რომელიც საინტერესო ფაქტები უდევს საფუძველად, მოსაწყენია მაყურებლისთვის. ეს კი მხატვრული მასალის უხეირო ორგანიზებასა და ფილმის სტრუქტურის ამორფულობის შედეგია. ჩვენი საუკეთესო სურათებიც კი ბევრს კარგავენ, რადგან მოკლებულნი არიან კომპოზიციური სიმკვლეოვას, აზრის სისხარტეს. ხშირად ვივიწყებთ მონტაჟის უდიდეს ეთოტეკურ შესაძლებლობებს და გვევლით მას მექანიკური გადაწყვეტებით.

1973-76 წლებში დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიამ ეკრანზე გამოუშვა ამაღედ დოკუმენტური, ორმოცამდე სამეცნიერო-პოპულარული, ორმოცდაათამდე დაკვეთილი ფილმი. ამას უნდა დამატოს ორმოცდარვა კინოფურცალი „საინტერესო საქართულო“ და ორცამეტტი



კადრი ფილმიდან „თავისუფლების შექმნი“

— „აღამიანი და კანონი“. ცხადია, ამ ზღვა მასალის გაანალიზება ერთ წერილში ვერ მოხერხდება.

სტუდიის თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია. მისმა შემოქმედებებმა კოლექტივმა დიდი ხანია დაისახა მიზნად მრავალკანობრივი გაესადა ქართული კინოდოკუმენტალისტიკა. შესაბამისად თემატიკური გეგმაც იმის გათვალისწინებით არის შედგენილი, რომ მასში ასახვა ჰპოვოს ჩვენი რესპუბლიკის შრომითი ცხოვრების სხვადასხვა მხარე.

ცხადია, ქართული კინოდოკუმენტალისტიკის წამყვან თემად რჩება შრომის, შრომელი ადამიანის თემა.

„მუშათა დინასტიკა“, „ორი ინიციატივა“, „მივყვეთო ზღობინს“, „ცვლის უფროსი“, „ინიციატივა“, „შეჯიბრების ძალა“ — ყველა ეს ფილმი ეძღვნება რესპუბლიკის მოწინავე შრომელებს, რომელთა წამოყვება საქმიანობა თავადღებულად და პასუხისმგებლური დამოკიდებულების მაგალითად.

1973 წლის გეგმაში დიდი ადგილი ჰქონდა დამოუკიდებელი ფილმებს მუშათა კლასის, კოლმურენ გლეხობის, საბჭოთა ინტელიგენციის წარმომადგენლებზე.

რესპუბლიკის საზოგადოებრივი, სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების აქტუალურ საკითხებს მიეძღვნა ფილმები: „მეფოლაბოთა ოჯახი“ (რეჟისორი ვ. გალიშვილი, ოპერატორი ბ. კერესი), „ოთხშაბათობით და ყოველდღი“ (რეჟისორი რ. ჭიაურელი, ოპერატორი თ. მეგრელიშვილი), „მხატვართა კერა“ (რეჟისორი გ. მინგაშვილი, ოპერატორი ა. სეიმონოვი), „რაც მტრისა დაუნგრევია“ (რეჟისორი ი. შველიძე, ტ. ლომიძე, ოპერატორი ტ. ელიაშვილი).

უშუალოდით გამოირჩევა ფილმი „ელისო ვირსალაძე“ (რეჟისორი კ. კერესელიძე, ოპერატორი ტ. ელიაშვილი) — ლამაზი, ემოციური ფილმი-პორტრეტი ჩვენს შესანიშნავ ხელოვანზე.

მაგრამ 1973 წელს გამოშვებული ზოგიერთი ფილმი ტრადიციული, ყალბი და ზედაპირულია. ეს კი გვაგონებს უფრო ღრმად ჩაეჭვდეთ თემებს, მოვლენებს, გეგმებით მაყურებელამდე მათი მიტანის ახალი ფორმები და საშუალებები. მაშინ ჩვენი ეკრანები არ „დანაკვიანდება“ ისეთი პროდუქციით, რომელსაც რბილად რომ ვთქვათ, „შემოქმედებით წუნს“ ვუწოდებთ.

1974 წლის თემატიკური გეგმაში კიდევ უფრო ფართო ადგილი ღიავენ კინოპორტრეტების სერიაში. ეს მტკად საინტე-

რესო და ამასთანავე ძალზე რთული ჟანრია, რომელიც მხატვრისაგან განსაკუთრებულ გემოვნებასა და პროფესიულ სრულყოფას მოითხოვს.

ჩვენი კინოპორტრეტების გმირები სრულიად განსხვავებული ადამიანები არიან — XXV ყროლობის დღევანდები და მსხვილი საწარმოს ხელმძღვანელი, მუშა და გამოჩენილი ქართველი მეცნიერი ივანე ჯავახიშვილი, პოეტი ლალო ასათიანი, მოქანდაკეები იაკობ ნიკოლაძე და მერაბ ბერძენიშვილი, აკადემიკოსი ნიკო კეცხოველი, ფიზიკის ინსტიტუტის დირექტორი, აკადემიკოსი ელევთერ ანდრონიკაშვილი, კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩიშვილი და სხვები.

მოკლემეტრაჟიან ფილმში ადამიანის სრულყოფილი პორტრეტის შექმნა იოლი საკმეო რთულია, იმის მიუხედავად, ცოცხალია ადამიანი თუ ფილმი საარქივო მასალების მიხედვით კოლდება. მაგრამ რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, ცოცხალი ადამიანის კინოპორტრეტის შექმნა, როგორც ჩანს, უფრო რთულია. რაოდენ გამოცდილი და ნებისიერი არ უნდა იყოს რეჟისორი, მისი ფილმი ცოცხალ, რეალურ ადამიანზე არ იქნება მხოლოდ მისი შრომის ნაყოფი. მაგასი კინონარკვევის შექმნა მოითხოვს უდიდეს სულიერ დაძაბვას იმ ადამიანისაგანაც, ვისაც ეძღვნება ეს ნამუშევარი. ჭეშმარიტი წარმატების მიღწევა კი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუკი ფილმის ავტორსა და გმირს შორის სრული ურთიერთნდობა და ურთიერთგაგება სუფილს.

ამიტომაც კინოპორტრეტის შექმნისას წარმატებებს მხოლოდ რეჟისორები აღწევენ, რომელთაც შესწევთ უნარი შექმნან სათანადო განწყობილება, აიძულონ გაყარის დაეცვა... ასეც ღდება: ფილმი დარღუდულია, ეგშვილობებით გმირს ისე, რომ ვერც კი გავიყანით იგი. გამოდის ანემიური სახე, ფილმის ავტორები კი ცდილობენ უკანახთან მაყურებელს სად და რით აღფრთოვანდნენ.

წარმატებით გადაწყვიტა ეს ამოცანა რეჟისორმა ვასტანე მიქელაძემ, რომელმაც ოპერატორ ზალვა შიოშვილთან ერთად შექმნა ორი კინოპორტრეტი „მჭედელი“ და „მარჩნალი“.

პირველი ფილმი სოციალისტური შრომის გმირ კონსტანტინე ილურიძეს ეძღვნება. რეჟისორმა კარგად გასცნა შრომელი ადამიანის სახე, ბუნებრივად, უშუალოდ წარმოგვიდგინა იგი შრომაში, მოქმედებაში, ამ წუთით გადმოსცა გმირის მიუღი ცოცხლობა. „მარჩნალი“ გახალაუთ კონსტანტინე ილურიძის შრომელზე, მოწინავე კომპანინერ მიხეილ ლალიაშვილზე. ფილმი ღრმა ემოციურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რეჟისორი თავის ნაწარმოებებში შეგნებულად გაუარის დიქტორის კომენტარს, ცდილობს მაყურებელამდე მიიტანოს არა სიტყვა, არამედ გაზიხსულება. ამიტომაც მისი ფილმის ყოველი კადრი აზრობრივად ესოდენ დატვირთული და შთაბეჭდილი. ამაში ოპერატორ ზალვა შიოშვილის დიდი დამსახურებაა.

როდესაც 1974 წლის საუკეთესო პროდუქციად ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ რეჟისორი ოთარ გურგინის ფილმები „მოთხოვნი პროდუქტზე“ და „ჩემპიონი“. რომელიც სცენარისტ ავთანდილ ხუჭუასა და კინოოპერატორ ტარიელ ელიაშვილთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შექმნა.

ფილმში „ჩემიონი“ რეჟისორმა გვიჩვენა მსოფლიოს ხუთგზის ჩემპიონის, ფალავან ლევან თედიაშვილის რანდულ-ლი ხასიათი, გამარჯვების მოპოვების დაუოკებელი სურვი-ლი. რეჟისორი არწმუნებს მაყურებელს იმაში, რომ სპორტი გართობა როდია, რომ ეს არის უდიდესი შრომა, ფიზიკური დატვირთვა, რომ გამარჯვებას აღწევს მხოლოდ ის, ვისაც სინემატელების არ ეშინია. გადრები, რომლებშიც ლევან თედი-აშვილი, კოლექტივის ინტერესებისთვის, ავადმყოფი გამოდის ხალხიზე, დამაჯერებლად გვიხატავს საბჭოთა სპორტსმენის სახეს, მის სულიერ სამყაროს, მის გრძნობებს. ამ სურათმა დამახსოვრებული ჯილდო მოიპოვა სპორტული ფილმების საკავშირო ფესტივალზე.

„პირველკლასელები“ — ასე წოდება ერთ-ერთ ფილმს სერიიდან, რომელსაც ქმნის კინოთრამატურგი და რეჟისორი მიხეილ სალუქვაძე. ეს სერია ეძღვნება მოზარდთა ფორმი-რების რთულ პროცესებს. მაყურებელმა უკვე ნახა ამ სერიის სამი ფილმი — „პირველი ზარი“, „პირველკლასელები“, „დე, მარად იყოს მზე!“ ასეთი თემა მოითხოვს განსაკუთრე-ბით სათით მდიდრებს, გარკვეულ ფსიქოლოგიურ მომზადე-ბას. ფილმის ავტორებმა შეძლეს ეჩვენებინათ ბავშვთა საინ-ტერესო ხასიათები, საინტერესო ცხოვრებისეული დეტალები, ბავშვთა რეაქცია გარემო ცვლილებებზე, გვიჩვენებს როგორ უნეითარდებთ პატარებს მეგობრობის, სიყვარულის გრძნო-ბა, როგორ ხდებიან ისინი სერიოზულები.

1974 წლის პროდუქციიდან მინდა დავასახელო კიდევ რამდენიმე ფილმი, რომელიც გარკვეულ საფე-რებზე დგას პროფესიული ოსტატობის თვალსაზრისით. ესე-ნია „მიწა გულს ხსნის“ (სცენარის ავტორი ვ. მამალაძე, რე-ჟისორი მ. ჩაგუნაძე, ოპერატორი ბ. კობახიძე), „ადამიანი-ხომალდები“ (რეჟისორ-ოპერატორი ვია ჭუბაბრია), „მოა-ში მოხილი ხელოვნება“ (სცენარის ავტორი ნ. დლიძე, რე-ჟისორი ვ. ვალიშვილი, ოპერატორი ნ. ფალაშვილი). ამ ფილმებში ასახვა ჰქონდა იმ შემოქმედებითა აღმავლობამ, რომელმაც ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელები მოიცავა მეცხრე ხუთწლეულის მეოთხე წელს.

თუკი 1975 წლის პროდუქციას განვიხილავთ მხოლოდ თე-მატური აქტუალობის თვალსაზრისით, მაშინ ყველაფერი წესრიგშია, შექმნილია ფილმები მეცხრე ხუთწლეულში რეს-პუბლიკის მიღწევებზე, ბაიკალ-ამურის მაგისტრალის მშენე-ბლობაზე, ამ მშენებლობაში ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრ-დობის მონაწილეობაზე, სოციალისტურ შეჯიბრებაზე, დამე-ერებლებზე, მეცხრე ხუთწლეულის ინიციატივებზე, ყამირი მი-წების ათვისებაზე. ერთი სიტყვით, კინოდოკუმენტალისტთა ობიექტივმა აღებუდა ყველა მნიშვნელოვანი მივლენა და ეპი-ზოდი. მაგრამ ამ ფილმების ხარისხი, მათი პროფესიული დონე ერთნაირი როდია. ფილმების უმრავლესობა გაკეთებულია ტრადიციულად, გამოგონებლობის გარეშე, დაბალ მხატ-ვრულ დონეზე.

რეჟისორ ვ. მიქელაძის პროფესიული ოსტატობა კარგადაა ცნობილი, რაც ხელოვანმა კიდევ ერთხელ დაასაბუთა თავისი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმით „ბამი“. ეს არის რეჟისორ-ეპოპეა ჩვენი ეპოქის ერთ-ერთ ყველაზე გრანდიოზულ მშენებლობაზე. ბამზე, ასე თუ ისე, მრავალი ფილმი შექმნილი,

მაგრამ ვ. მიქელაძის ნამუშევარი გამოირჩევა თემის ორიგინა-ლური გააზრებით, მოვლენათა ჩვენებისა და გადმოცემის თა-ვისებური მანერით.

ფილმის ავტორებმა შეძლეს ეჩვენებინათ ბამელების სიმა-მაცე, პირველმშენებელთა რომანტიკა, შეძლეს ახალგაზრდა მშენებელთა ხასიათი ღრმად ჩაწვდომა. ფილმის ყველა კო-მპონენტი, ერთი შეხედვით უმნიშვნელოვან კი, ისეა გამოყვე-ბული, რომ მაყურებელში მაქსიმალურ ემოციების იწვევს.

ჩემი აზრით, ფილმი რამდენადმე გაჭიანურებულია. იგი რომ ერთი ნაწილი მაინც იყოს მოკლე, არ შევხვდებოდით გაჭიანურებულ ეპიზოდებს, კომპოზიციურად მსგავს კადრებს, რაც კიდევ უფრო ამაღლებდა ფილმის მხატვრულ დონეს.

ღია მაჭუტაძის სცენარის მიხედვით საინტერესოა ფილმი „შემოქმედების სიმფონია“ შექმნეს რეჟისორმა თ. გურგენი-ძემ და ოპერატორმა ა. სემიონოვმა. ეს გახლავთ გამოჩინე-ლი ქართველი კომპოზიტორის ანდრია ბალანჩიშვილის შე-მოქმედებითი პორტრეტი. ფილმი განსაკუთრებულია ნატიფი ლირიზმით, პოეტურობით, იგრძნობა ავტორთა შთაბრძნე-ბით, ემოციური მიდგომა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ოპე-რატორის ოსტატობა. მთელ ფილმი რბილ ტონალობაშია გადაწყვეტილი, გამოყენებულია კინოგადაღების ახალი, ეფე-ქტური ხერხები. გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი კადრი ნატივრული ფოტოგრაფიის საუკეთე-სო ნიმუშს წარმოადგენს.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში შემოქმე-დების ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ ნათქვამია: „ხეივანიმერი ხელოვნების განვითარება წარმოუდგენელია ახალი ნაკადის გარეშე, თამამი, მაძიებელი ახალგაზრდობის გარეშე“.

ჩვენი ხელოვნების მომავალი — დოკუმენტური კინემატო-გრაფიის ახალგაზრდა ძალებია. თუმცა დოკუმენტური ფილ-მების სტუდიაში ახალგაზრდობა თითქმის არ მოდის, რაც, მე ფიქრობ, გულსატკენი და საგანგაშოა. ამიტომ მინდა დავასახელო ის ახალგაზრდები, რომლებზეც დიდ იმედებს

კადრი ფილმიდან „თავისუფლების ბუქი“





გამყარებთ. სამწუხაროდ, მათი რიცხვი არ არის დიდი, განსაკუთრებით საოპერატორო ხელოვნებაში. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე ჩვენს სტუდიაში არ მოსულა არც ერთი ოპერატორი კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში. საოპერატორო კადრების აღზრდა მთლიანად დააწვა სტუდიის შემოქმედებით ეკლექტიკეს. ეს ოპერატორებია: გ. რევაზა, ნ. ჭუმბურიძე, ე. გერმასაშვილი, ა. ვოლოდჰსკი, გ. რეხვაიშვილი და სხვები.

უმალესი განათლება აქვთ ჩვენთან მოსულ რეჟისორებს: კ. კერესელიძეს, ი. წიჭავაძეს, ჯ. ჭიჭინაძეს, მ. გაგუას, მ. ასიტაშვილს. უკვე ვიხილეთ კიდევ მათი ნამუშევრები, რომლებშიც ჩანს ავტორების მოქალაქეობრივი პოზიცია, შერჩეული თემისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობა.

გასულ წელს საინტერესო ნამუშევრით წარსდგნენ მასურების წინაშე ახალგაზრდა რეჟისორები მურმან ასიტაშვილი და მერბა გაგუა.

მ. ასიტაშვილის ფილმი „სოფლის ექიმი“ გადაღებულია ოპერატორ გ. აზიშვიტან ერთად მანანა მალრადის სცენარის მიხედვით. ფილმი მოგვიხირობს სოფლის ექიმის ძალზე რთულ და კეთილშობილურ შრომას მავალშობთან სოფელში.

ფილმში კარგადაა გადმოცემული გმირის ხასიათი, პროფესიისადმი მისი დამოკიდებულება. მაღალ დონეზეა საოპერატორო ხელოვნება. ფილმის წარმატებას ხელს უწყობს კარგად შერჩეული ნატურა.

მეცხვარეების ცხოვრებაზე ჭარბოვლამ კინოდოკუმენტალისტებმა უკანასკნელ წლებში შექმნეს რამდენიმე საკმაოდ გასაზრებელი ფილმი. მათ შორისაა „თეორი თორღვარი“, „მონოლოგი პროფესიებზე“. ამიტომ რთული ამოცანა დაისახეს რეჟისორებმა მერბა გაგუამ და ოპერატორმა გენადი რეხვაიშვილმა, როდესაც გადაწყვიტეს კიდევ ერთხელ მიეგრათათ ამ თემისათვის.

ფილმის ავტორებმა წარმატებით გადაწყვიტეს ეს ამოცანა და შექმნეს დამაჯერებელი, ამაღლებელი ფილმი ამ მამაც აღმანიშნებზე. მაგრამ არ შეძლილა არ აღენიშნა, რომ ფილმი „მე — მწყემსი“ მოკლულია ამ თემაზე შექმნილი წინამორბედი სურათების სიღრმეს, ნათელ ავტორისეულ პოზიციას.

1975 წელს გამოშვებული ფილმიდან გარკვეული ღირსებების შემცველია ჯ. ჭიჭინაძის „მესხი სემესტრი“, ქ. მალიძისა და ი. შველიძის „ივანე ჯავახიშვილი“, თ. მალანაის „მოყვებით ზღობინა“. უკანასკნელის შესახებ მინდა შევნიშნო: საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ უშუალო სიტყვა, სინქრონიზირებული ჩანაწერი ახალისებს ფილმს. მაგრამ არ შეძლევია მისი თვითმიზნად გადაქცევა, მითუმეტეს მაშინ, როცა გმირს არ შეუძლია აზრობრივად ორი წინადადების დაკავშირება. მაყურებელი უსმენს მას გარანიდან და უნებლიეთ ეჭვი ეპარება გმირის ღირსებებში.

სამწუხაროდ, 1975 წელს გამოშვებული ბევრი ფილმი თავისი მხატვრული ღირებულებით არ პასუხობს დღევანდელ მოთხოვნებს. ამ ფილმებისთვის დამახასიათებელია სქემატურობა, ცრუ პათეტიკა, რაც ხშირად ლიტერატურული სცენარდან მომდინარეობს. ამას ემატება რეჟისორ-ოპერატორის დაბალი პროფესიონალიზმი. დონე ეს კიდევ ერთხელ გვაავსებს პრინციპული პოზიციიდან გადაქცევილი ჩვენი შემოქმედებითი არსენალი, შევასეთ იგი ახალი კინემატოგრაფიული ფორმებითა და ხერხებით.

1976 წელს ჭარბოვლამ დოკუმენტალისტებმა შექმნეს ორი

სრულმეტრაჟიანი და თხუთმეტი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ **ქაბადი** — მატარაჟიანი ფილმები „თავისუფლების შეუქი“ და „რეპორტაჟი ნიდერლანდებიდან“.

„თავისუფლების შეუქი“ (ოპერატორები ი. ბარამიძე, შ. შიოშვილი) ეძღვნება ვიეტნამელი ხალხის ბრძოლას თავისუფლებისა და სოციალური პროგრესისათვის.

გ. ჭუმბარის „რეპორტაჟი ნიდერლანდებიდან“ (სცენარის ავტორი რ. თაბუკაშვილი, ოპერატორი ნ. ფალიაშვილი) — ტექსტის ტრავადის თავისებური მოვლენაა. აჯანყების მონაწილეები ჩამოდიან კუნძულზე, რათა კიდევ ერთხელ იხილონ სისხლისმღვრელი ბრძოლების ადგილები. ფილმში ნათლად იგრძნობა, თუ რა სათუთად ინახავენ პოლანდიელურ ქართველ მომართა სსოფს. შთამბეჭდავი დედა კორნელიას შეხვედრა აჯანყების მონაწილეებთან ოცდაათი წლის შემდეგ. ამ ფილმში ტრაგიკული და ლირიკული ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს.

გასული წლის თემატიკაშიც ფართო ადგილი ჰქონდა დამოთხილი ფილმ-პორტრეტებს. მაგალითად შეიძლება მივიყვანოთ შ. ჩაგუნავას „მირზა გელოვანი“ და „ნიკო კეცხოველი“.

მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიდან ყურადღებას იქცევს „შეჯიბრების ავანგარდში“, „შრომამდე ერთად“, „თბილისი — 76“, „კოლხეთის ფერიცვალება“, „ჩემი სოფელი“, „გარეცხვის მშენებლობა“, „ყრილობის დღევანდელი“.

მაგრამ ერთია თემის აქტუალობა და მეორე — მისი კინემატოგრაფიული ხორცშესხმა, ნაწარმოების მხატვრული დონე. ამ თვალსაზრისით ბევრი ფილმი არ დგას სათანადო სიმალეზე.

შემოქმედებით წარმატებად ვერ ჩათვლით ქ. მიქაძის ფილმს „კოლხეთის ფერიცვალება“. ფილმის ექსპოზიცია თითქმის იმედიანსიმეცხია, მაგრამ მას მოსდევს შემოთხივით დაკავშირებული კადრების კალეიდოსკოპი. ფილმი მოკლედულია ლოგიკურ თანამიმდევრობას, რომ არაფერი ვთქვათ ერთიან დრამატურგიულ ხაზზე.

„ყრილობის დღევანდელი“ კინოდრამატურგ გ. ალექსანდრიას დებოუტა როგორც რეჟისორისა. ასე რომ, ამ შემთხვევაში, შეფასებისას რაღაც კომპრომისი დასაშვებია, მაგრამ ყრილობის დღევანდელა და განსაკუთრებით კინოწოდვის მეორე გმირის — აკადემიკოს არჩილ ძიძიურის ასე სქემატურად ჩვენება ვერ უძლებს ვერავითარ კრიტიკას. ფილმი გადატვირთულია მეორეხარისხოვანი ეპიზოდებითა და ბანალური კადრებით.

ასევე დაბალ კინემატოგრაფიულ დონეზეა გადაწყვეტილი ნ. გუბელაძის ფილმი „პირველი პარტიული“ და ვ. ვაიშვილის „პროფესიის სიყვარულით“. პირველ ფილმში, რომელიც თბილისის ელექტროგაწარმოებზე ეძღვნება ქარსის პარტიული ორგანიზაციის მუშაობას ეძღვნება, ავტორებმა სრულყოფილად ვერ აჩვენეს პირველადი პარტიული ორგანიზაციის როლი, ვერ შეძლეს სანტაქტუროდ მიფთხოთ პარტიული მუშაობის ახალი ფორმებსა და მეთოდებზე.

ფილმი „პროფესიის სიყვარულით“ ზედაპირულად მიმოიხილავს რუსთაველი მჭოველების მუშაობას. ავტორები ვერ ჩაწადნენ თავიანთი გმირების შინაგან სამყაროს, მათ ფიქრებსა და მისწრაფებებს. ამიტომაც გმირები ძალზე სქემატურ-ბის არიან და მასურებელს არ სჯერა, რომ მათ ნამდვილად

უფრო თავისი პროფესია. ფილმის მიზანი კი სწორედ ეს იყო და არა საწარმოო პროცესების უბრალო ჩვენება.

რამდენიმე სიტყვა ჩვენს კინოპროდიუკერს. ქართული დოკუმენტური ფილმების სტუდია უშვანს ორ ჟურნალს — „საბჭოთა საქართველო“ და „ადამიანი და კანონი“. ორივე ჟურნალს ძალზე საპასუხისმგებლო მოვალეობა აკისრია. პერიოდულ ჟურნალს „საბჭოთა საკანონმდებლო“ ჩვენი რესპუბლიკის კინომატიანეა, რომელიც ასახავს მისი ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვან მომენტს, ამიტომ დიდი მნიშვნელობა აქვს მის პროფესიულ დონეს. ხშირად კი იგი ძალზე დაბალია. ჩემი აზრით, ყურადღება უნდა მიექცეს სიუჟეტების განზომილ სხვაობას, მონტაჟს, გადაღებას. სამუშაოდ, ხშირია შემთხვევა, როდესაც რეჟისორი დროებითი მოცდენის ანაზღაურების მიხედვით მოუშვებელი კიდებს ხელს ჟურნალს, არ მუშაობს მასზე ძაღლების მთელი დამაბნეო, მიუხედავად იმისა, რომ კარგი ჟურნალის გაკეთება ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც კარგი ფილმისა.

კინოფერმალ „ადამიანი და კანონის“ რეჟისორმა (რეჟისორი ლევან ცინცაძე) გამოუშვა მთელი რიგი საინტერესო, ჩარგად ჩაფიქრებული ფილმები. ყველაზე უფრო გვახსენებს ის ფაქტი, რომ ჟურნალში არა მარტო ფიქსირებულია მთელი რიგი დარღვევები, არამედ არის ცდა ამ დარღვევების გააზ-

სამეცნიერო გამოკვლევებისა და აღმოჩენების ფრონტი მათ უფრო პასიურია სამეცნიერო კინემატოგრაფის როლი თანამედროვე მეცნიერების გენერალური პრობლემების დაყენებასა და პოპულარიზაციაში. რაშია საქმე?

თითქმის თემების უკმარისობა არ არის. საკმარისია სამეცნიერო-პოპულარული გამოცემების გადათვლიერება და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატთა ახალი სიის გაცნობა. თანამედროვე სამეცნიერო სინამდვილის მრავალი მშვენიერი ფაქტის მიღმა ადამიანთა საინტერესო ბედ-იზბაღი და ბიოგრაფია, ძიების საინტერესო დრამა.

ესადაი, თანამედროვე სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფიაში დიდი მეცნიერების რთული თემების დამუშავება ავტორისგან მოითხოვს არა მარტო პოპულარიზაციის ხელოვნებას, არამედ ცოდნის სრულიად ახალ დონეს, მასალის ღრმა წვდომას, მის ხანგრძლივ და გულდასმით შესწავლას. ეს კი რთული საქმეა, რომელიც მოითხოვს არა მარტო ავტორიტეტული კონსულტანტის აპრობაციას, არამედ საკუთარ ავტორისეულ შესვლას ფაქტებზე, დამოუკიდებლურებას, რომელიც მუდამ შეიცავს მომტიკის ელემენტს.

რა თქმა უნდა, სამეცნიერო-პოპულარულ საფუძველზე გაცილებით ადვილია ისეთი ფილმების გაკეთება, როგორიცაა „ქართული ჭიდაობა“, „თბილისური აივნები“, „სიმღერა სვანეთზე“, ფილმები არქიტექტურულ ძეგლებზე, რომლებსაც ყოველთვის შეიძლება მივანიჭოთ სამეცნიერო რესპექტაბელისა და ჟღერადობის აქტუალობა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს სტუდიაში უკანასკნელი წლების მანძილზე შეიქმნა რიგი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები, რომლებიც საკავშირო ეკრანზე მოიპოვეს აღიარება.

რეჟისორებმა ს. სტრაჟომა და დ. კობახიძემ ფილმი „აშენებული ქვიშაზე“ უძღვნეს თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემას — ზღვის ნაპირების შენარჩუნებას. ცოცხალ, საინტერესო მოთხრობაში ფილმის ავტორები გვაწვდიან საინტერესო და სერიოზულ სამეცნიერო ინფორმაციას იმ საშიშროებაზე, რომელიც თან ახლავს წყლით ნაპირთა ჩარეცხვას და საზღვაო პლაჟების შენარჩუნების სერხებაზე.

სერიოზული პრობლემის ნატივ იუმორით შევწყვიტო, ჟანრის შიგნით ჟანრის გრძნობის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს გურამ ქვანიას ფილმი „ინდაური, ძროხა და ტელევიზორი“. თითქმისდა პოლსაული, ყოველდღიური თემა — მეცნიერები ხიზნარიან სოფელს — იქცა საინტერესო, იუმორით შეფერილ კინომოთხრობად, რომელმაც საკავშირო ფესტივალზე ბაქოში პირველი პრემია მოიპოვა.

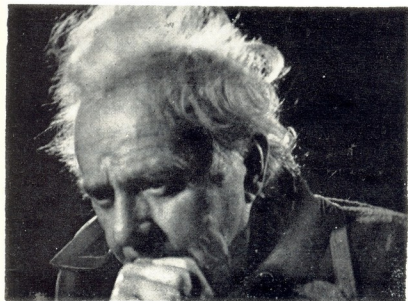
საინტერესოა რეჟისორი ი. წიწყაშვილის ფილმი „მდურა რე ქვეში“ და შ. შონიას ფილმი „სიმღერა სვანეთზე“, ამ უკანასკნელში განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ოპერატორ ტ. ელიაშვილის ხელოვნება.

უღმრთოდ მომეჩვენა „მანდულის საბადო“ და „აკადემიკოსი გეგუა“, რომლებიც ძალზე ტრადიციულად და გამომსახველობითი თვალსაზრისითაც უფერულადაა გადაწყვეტილი.

შთამბეჭდავია შ. შონიას ფილმი „ლადო გუდაშვილი“ — ამაღლებული, რეალისტური მოთხრობა მსახურის შემოქმედებაზე.

ფილმი „ერთი მრავალთავიანი“ — მუშის პორტრეტია, რესპუბლიკის ერთ-ერთი მსხვილი საწარმოს მუშის სახასიათო ტიპის ჩვენების ცდა. რეჟისორი თ. ბაქრაძე ანტერესებდა არა იმდენად თვით საწარმო და მისი პროდუქცია, რამდენა-

კადრი ფილმიდან „შემოქმედების სიმფონია“



რებისა სოციალური, მეცნიერული, მორალური თვალსაზრისით. შეიქმნა თემატური ჟურნალები, რომლებშიც ჩატარდა სოციალური ექსპერიმენტები, აკვირდებოდნენ ადამიანთა რეაქციას კანონის დარღვევაზე, მათ პასუხისმგებლობას სხვათა საქციელზე... თქმა არ უნდა, ასეთი ჟურნალები დიდ როლს ასრულებენ, ახდენენ მაყურებლის მობილუებას, უშუალოდ მოქალაქეობრივი მოვალეობის გრძნობას, მოუწოდებენ მთელი რიგი მორალური ანომალიის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

თუკი თვალს გადავავლებთ უკანასკნელ წლებში ქართული სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფის განვითარებას, თვალში გვეცემა უცნაური კანონზომიერება: რაც უფრო მძლავრია მეცნიერების განვითარება, რაც უფრო ფართოა

დაც მუშის ფსიქოლოგია, მისი დამოკიდებულება შრომისადმი, ამხანაგებისადმი, ოჯახისადმი. ესაა ადამიანისადმი სოციოლოგიური ასპექტით მიდგომის ცდა.

სამუშაოდ, სოციოლოგიური გამოკვლევის პრეტენზიაა სწორედ ფილმის ნაგოვანი მხარე. საინტერესოა მუშათა პორტრეტები, ბუნებრივია მათი მოქმედება, გასაგებია მათი დასასიათება. მაგრამ როდესაც კადრს მიღმა იმართება დიალოგი მუშა ლუკა წიკლაურსა და სოციოლოგს შორის, ჩნდება ერთგვარი უკმარისობის გრძნობა, ფილმის აღქმას რომ უშლის ხელს.

სოციოლოგის კითხვები გვაიძულებენ მოველოდეთ პორტრეტის უფრო ზუსტ, დამასრულებელ შტრიხებს. ისინი თავისთავად ბადებენ ახალ, საინტერესო შეკითხვებს, პასუხები კი ძუნწი და ბუნდოვანია.

ეს არის იმის მაგალითი, როდესაც ავტორის კარგმა ჩანაფიქრმა ვერ პაოლა ახალი და მკაფიო ხორცშესხმა. და მაინც, სწორედ ამ კეთილშობილური ცდისა და თემის ხორცშესხმისადმი ახლებრივი მიდგომის წყალობით ფილმს წარმატება ხვდა წილად.

უნდა აღინიშნოს, რომ თუკი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სცენარების შეფასება ხდება შედარებით უფრო მომთხოვნი კატეგორიებით, ამ დარგში მომუშავე რეჟისორების რიცხვი ძალზე მცირეა. კეთილშობილსიერად რომ დავითვალოთ, ჩვენს სტუდიაში ასეთი სამი-ოთხი თუ მოიძებნება. ეს კი ძალზე ცოტაა. ჩვენ გვგირდება ნიჭიერი, მოახლოვებული მკვლევრებით დაინტერესებული ადამიანები. მაგრამ მხოლოდ ეს როდი აფერხებს ჩვენი სამეცნიერო-პოპულარული კინოს განვითარებას. დასამალი როდია, რომ სამეცნიერო-პოპულარულმა კინომ სხვადასხვა სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზით არ დააყვნა არცერთი ტექნიკური თანამედროვე, აქტუალური პრობლემა. საუკეთესო სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები კი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ გლობალური პრობლემატურობით, მასშტაბურობითა და განზოგადებითაა საინტერესო.

ჩემი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამას უნდა დავეფიქროდეთ.

ქართული დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ჩამორჩენის ერთ-ერთი მიზეზი, ჩემი აზრით, თემა-

ტური დაგვეგვის არასრულფასოვნებაში. საჭიროა მტკიცედ სახული პერსპექტიული მუშაობა, პრობლემათა ტექნიკური პროგნოზირება ორისამი წლით. როგორც ჩანს, უნდა შეიქმნას თემატური პროგნოზირების კომპეტენტური ორგანო, რომელიც თავის რეკომენდაციებში გათვალისწინებს სახალხო-სამეურნეო გეგმების მთავარ მიმართულებებს, მაყურებელთა ინტერესს გარვევული თემებისა და პრობლემებისადმი. უნდა ვვიჭიროთ დიდ სოციოლოგიურ, სოციალურ-პოლიტიკურ კინომღერ ფილმებს.

თემა, შემოქმედებითი განაცხადი ვერ ჩამოყალიბდება ზოგადი ფრასებით ანოტაციაში, რომელიც თან ახლავს ნებისმიერ თემატურ გეგმას. ანოტაციაში, მომავალი ფილმის იდეის გარდა, ჩამოყალიბებული უნდა იყოს ავტორის შესჯედულება მოვლანზე. ცხადი უნდა იყოს, რომ ავტორმა იცის საგანი, აითვისა იგი, ხედავს შესაძლებელ ცვლილებებს, ესმის მისი მნიშვნელობა და აქტუალობა.

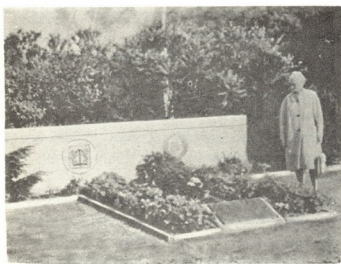
დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს სცენარებისა და ფილმების უკომპრომიზო შეფასებას, იდეურ-ქსოტიკური კრიტიკირებისა, და ბოლოს, შემსრულებელთა შერჩევის — უპირველეს ყოვლისა — სცენარის ავტორებისა და რეჟისორებისა.

ჯერ წარსულს არ ჩაბარებია ის პირობები, როდესაც სცენარისტის განიხილვება როგორც გამოცდილი ხელისანი, რომელსაც შესწევს ქაოსურად გადაღებული მასალის გაერთიანება, ტექსტთან მისი დაკავშირება. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ გადაღებულია რაღაც უფორმო, მოკლებული აზრს და ტექსტის საშუალებით საჭიროა ვეცადოთ შევექმნათ რაიმე ფილმის მსგავსი, დავადგინოთ სიუჟეტის განვითარების ლოგიკა და მონტაჟური გადაწყვეტი. ამასთანავე, ყოველთვის მხოლოდ რეჟისორი როდია მსგავსი გაუგებრობის მიზეზი. უფრო ხშირად იგი მსხვერპლია, ვინაიდან იძულებული იყო გადაედო ფილმი არაპროფესიული, დილტანტური სცენარის მიხედვით, რომელშიც არ იყო დრამატურგია.

ავტორისიული აღმოჩენების წყალობით გადიდრდა და მრავალფეროვნადაა გახდა დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების გამოშასველობით საშუალებათა პალიტრა, დრამატურგია. გაფართოვდა ადამიანის პიროვნების ინტელექტუალური და ემოციური სფეროს გახსნის საშუალებები. აღმოჩნდა, მაგალითად, რომ დოკუმენტურ კინოში დიდ ძალას იძენს გმირის შინაგანი მონოლოგი — არა მონოლოგი, არამედ რეალური, მკაცრად დოკუმენტური და ამიტომაც მთამბეჭდავი.

დღეს განავით ვიჭირობთ დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ავტორთა მცირერიცხოვნებაზე. სამუშაოა, რომ ნიჭიერი ლიტერატორები თავს არიდებენ დოკუმენტურ კინოს, არ ცდიან ძალას ამ შესანიშნავ დარგში. რაოდენ სასურველია, რომ ჩვენი რესპუბლიკის საუკეთესო სპეცისტებმა და ჟურნალისტებმა არა შემთხვევითად შემთხვევამდ, არამედ სერიოზულად მოკიდონ ხელი დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფს. ჩვენ კარგად გვეჩვენის, რომ ყოველივე ეს დიდადაა დამოკიდებული სტუდიაში ტექნიკური შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნაზე, რეაქტორთა უნარზე მოძებნონ ნიჭიერი ადამიანები, მოიზიდონ ისინი, დაუსაბონ მხატვრული ამოცანები, დაინტერესონ საქმით. თუკი ჩვენ გულწრფელად გვაუწყებს ჩვენი კინოპროლოგისტის ბედ-იბებადი, შესაბამისად კი ბედ-იბებადი მისი საფუძვლის — კინოდრამატურგიისა, მაშინ რატომ დავცალა სულ ახლახან კინოსტუდია „ქართული-ფილმი“ შექ-

კადრი ფილმიდან „რეპორტაჟი ნიდერლანდებიდან“



ნოლ სასცენარო სტუდიას მხოლოდ მხატვრული ფილმების სცენარებზე მუშაობა.

მხატვრული კინოპუბლიცისტიკის შემდგომი განვითარების ყველა ეს სასიცოცხლო საკითხი, ვფიქრობ, უნდა მოექცეს საქართველოს სახელისა და ჩვენი შემოქმედებითი კავშირის ყურადღების ცენტრში. არსებითია ამჟამად საქმისადმი ერთგული, კვალიფიკაციური რედაქტორების პრობლემაც. საჭიროა განმტკიცდეს რედაქტორის მდგომარეობა სტუდიაში, გადისინჯოს რედაქტურის შემადგენლობა. უნდა ვიფიქროთ რედაქტორთა შრომის სტიმულირებაზეც.

ცხოვრება ჩვენს წინაშე სახავს სულ ახალ და ახალ პრობლემებს. ერთ-ერთი ასეთი პრობლემაა დოკუმენტური კინო და დოკუმენტური ტელევიზია, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ძლიერი და სუსტი მხარეები. ჩვენ ნაკლებად ვაქცევთ ყურადღებას იმას, თუ რა ხდება ჩვენს ტელედოკუმენტალისტიკაში, როგორაც ვარიდებთ თავს ამაზე საუბარს, თუმცა ეს საუბარი სასარგებლო იქნებოდა გერანული კინოპუბლიცისტიკის განვითარებისათვის.

ჩვენ გადავიღეთ სსრკ შექმნის 50 წლისთავისადმი, საბჭოთა საქართველოს 50 წლისთავისადმი, მეცხრე ხუთწლეულისადმი, მსხვილი მშენებლობებისადმი მიძღვნილი რამდენიმე არსებითად ერთნაირი სურათი. როდესაც საქმე ეხება მნიშვნელოვან მოვლენებს, დიად მშენებლობებს, თვალსაჩინო საიუბილეო თარიღებს, იქნება ღირს კინო და ტელედოკუმენტალისტთა ძაღლების გაერთიანება. ეს თავიდან ავგაცილებს ერთი და იგივე თემების დუბლირებას, რომელსაც თან მოყვება გაუმართლებელი, ზედმეტი სახელმწიფო ხარჯი.

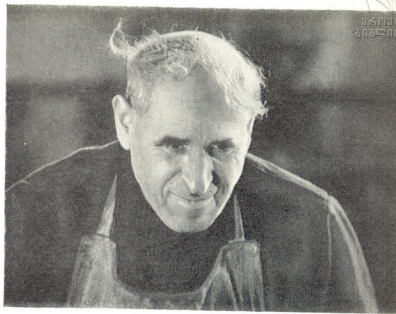
ვფიქრობ, უნდა გამოვიყენოთ ტელეეკრანზე დოკუმენტური ფილმების ჩვენების უფრო მწყობრი, გეგმავითიერის სისტემა. ამჟამად ეს ჩვენება შემთხვევითი სახაითისაა. ბოლო უნდა მოუღოს კინო და ტელესტუდიაში შექმნილი დოკუმენტური სურათების ამა თუ იმ თემატიკაზე გადაცემის „ჩელელეულად“ გამოყენებას. ირდევია არა მარტო გამოყენებული ფრაგმენტებისა და კადრების აზრი, არამედ ავტორისეული საწყისი. ეს ბადებს კიდევ ერთ საშიშროებას — მასალის მოპოვების სიოილე იწვევს დოკუმენტური კინონაწარმოებისადმი, საკუთარი ნამუშევრისადმი ზედაპირულ და რიგ შემთხვევებში ცინიკურ დამოკიდებულებას.

ორიოდე სიტყვა კრიტიკის შესახებ.

ჩვენი კრიტიკა, სამწუხაროდ, ნაკლებადაა დაინტერესებული კინოპუბლიცისტიკის ბუნების კვლევით; პრესაში იშვიათად ჩნდება ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა ნამუშევრების კრიტიკული ანალიზი. კრიტიკოსს კი შეუძლია უკარნახოს დოკუმენტალისტს ამა თუ იმ პრობლემის გადაჭრის გზა.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-60 წლისთავს დოკუმენტალისტები ზედმიწარმეტუი რიგი კინოსურათებით, რომლებიც ამ თარიღისადმი იქნება მიძღვნილი. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმები: „რევოლუციური საქართველო“ და „კომუნისტი“.

პირველი ფილმი ეხება საქართველოს პროლეტარიატის სახელგანთავს რევოლუციურ წარსულს, რევოლუციური მოძრაობის საწყისებს, კავშირს რუსეთის პროლეტარიატთან, ჩვენი პარტიის საუკეთესო წარმომადგენლებს.



კაკი ფილიმონიძე „მშველელი“

მეორე ფილმი, რომელსაც იღებს ვ. მიქელაძე, ეძღვნება ჩვენი ეპოქის საუკეთესო შვილებს — კომუნისტებს. გამოვა აგრეთვე მოკლემეტრაჟიანი ფილმები: „რუსთაველი მტალუზებში“, „ნდობა“, „გურჯაანელი“, „საქართველო და სომხეთი“ და სხვ.

ქართულმა დოკუმენტურმა და სამეცნიერო-პოპულარულმა კინომ უფრო ისტატურად და გასაგები ფორმით უნდა მოახდინოს ჩვენი პარტიის იდეოლოგიის პროპაგანდა, გაამახვილოს ყურადღება კომუნისტური მორალის პრინციპებზე, უკეთ გამოიყენოს დოკუმენტური კინოს შესაძლებლობანი მაყურებლის (განსაკუთრებით ახალგაზრდობის) იდეური რწმენის აღზრდისათვის.

ჩვენი ამოცანა ისაა, რომ კინოდოკუმენტალისტი მუდამ იღვას ჩვენი ცხოვრების ყველაზე მოწინავე ხაზზე.

კაკი ფილიმონიძე „მონოლოგები პროფუკიაზე“



პორნელი სანაძე

გიორგი მასხარაშვილი

პორნელი სანაძე ქართული საბჭოთა მხატვრობის განვითარების საწილსებთან დგას. იგი მხატვართა იმ თაობის წარმომადგენელია, ვის შემოქმედებაშიც პირველად მკვეთრდებოდა ახალი, საბჭოთა ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების პრინციპები, ვინც დასაწყისშივე, მთელი შემდგომი შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე, განუხრელად ნერგავდა ხელოვნებაში მაღალი დეურობას, მაღალპროფესიულობასა და მხატვრულ სიმართლეს, იღვწოდა მხატვრობის კავშირის განსამტკიცებლად ხალხის ცხოვრებასთან, თანამედროვეობასთან.

კორნელი სანაძის ეს ნიშანდობლივი მხარეები მკაფიოდ და ნათლად გამოვლინდა ბოლო დროის მის დიდ პერსონალურ გამოფენაზე, თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში რომ გაიმართა. ეს იყო საქართველოს სახალხო მხატვრის ნახევარსაკუთრის შემოქმედებითი შრომის

შედეგი, თუმცა ექსპონირებული ოთხასამდე ნამუშევარი მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენდა იმ ვრცელი მემკვიდრეობისა, რომელიც მან დღემდე შექმნა.

სწორედ ადრინდელი პერიოდის აქ წარმოდგენილ ნამუშევრებში გამოჩნდა, თუ რა დიდი გულსისუკრი მიაპყრო ახალგაზრდა მხატვარმა თავისი სამშობლოს ახალი ცხოვრების მაჯისცემას, შეეცადა გაეხსნა იგი მხატვრულ სახეებში, გადმოეცა ის სულისკვეთება, რომელმაც მოიცვა ახალი სამყაროს მშენებელი ხალხი. იმ მიზნით, რომ ახლოს ეხილა საწარმოო თუ სოფლის მეურნეობის მშრომელთა ყოველდღიური ცხოვრება, აესახა იგი მხატვრულ ტილოებში, მხატვარი იმთავითვე ბევრს მოგზაურობდა (1930-31 წწ). კერძოდ, სურათების სერიები მიუძღვნა ჭიათურას, აჭარის საკოლმეურნეო პეიზაჟს, მისი ხალხის ყოფას, გარდაქმნებს ადამიანების ფსიქოლოგიაში. ახლის დამკვიდრება ზეგნით, კერძოდ, საქართველოს ერთ-ერთ ულამაზესი კუთხის — აჭარის ბუნებასა და ხალხის ცხოვრებაში, შეიძლება ითქვას, პირველად კორნელი სანაძის სურათებში აისახა. ამ ნაწარმოებებისათვის ნიშანდობლივია დეკორატიული გამომსახველობა, ერთგვარი სიბრტყეობითა ფორმების განსვადგებული გადმოცემისას, მოცულობათა ზოგჯერ კონტურული ხაზგასმა, რაც მხატვრის შემდგომ ქმნილებებში აღარ გვხვდება, ამავე პერიოდიდან კორნელი სანაძის შემოქმედება უკვე გარკვევით ვითარდება ორი ძირითადი სახით: ეს არის პორტრეტისა და პეიზაჟის ჟანრები, და თვით მრავალფეროვანი კომპოზიციები, რომლებზეც მხატვარი დროდადრო მუშაობს, უფრო ჯგუფურ პორტრეტებს უნდა მივაკუთვნოთ, ვიდრე, ვთქვათ, ყოფისა ან სხვა ჟანრებს.

მოსე თოიძის სტუდიისა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული (აქ იგი სწავლობდა 1922-19 წლებში ე. ლანსერეს, ე. თათეოსიანის, ი. შარლემანის ხელმძღვანელობით. ბევრი რამ ისწავლა გ. გაბაშვილისგანაც, თუმცა მისი უშუალო მოწაფე არ ყოფილა), მტკილ პროფესიული ცოდნით აღჭურვილი ახალგაზრდა მხატვარი ცდილობს თავისი თავი იპოვოს არა მხოლოდ გარკვეულ ჟანრებში, რომლებიც მის შემოქმედებით მისწრაფებებს პასუხობს, არამედ შეიმუშაოს გამოხატვის საკუთარი ენა, ენდოს მხოლოდ შინაგან ხედვას, აღქმას. მუდამ ცდილობს დახვეწოს, გაამდიდროს სახეითი საშუალებები, რომლებსაც ფლობს, და შექმნას თანამედროვეობის ღირსეული ნაწარმოებები.

თანამედროვეობა მრავალმხრივად აისახა კორნელი სანაძის ტილოებსა და სხვადასხვა ფერწერული თუ გრაფიკული მასალით განხორციელებულ დაზურე ფურცლებში. მხატვრის მიერ შექმნილი, პორტრეტების ვრცელი გალერეა ძირითადად სწორედ მის თანამედროვე ადამიანებს გამოსახავს, თუმცა არანაკლები სიყვარულით და გატაცებით მუშაობს იგი გასული საუკუნეების გამოჩენილი მოღვაწეების პორტრეტებზეც. თუ ამ ჯანრის შედარებით აღრინდელ ტილოებში გამოხატული პიროვნების ფონზე მხატვარი გამოსახავდა სხვადასხვა დეტალს თუ ატრიბუტს, იგი შემდგომში მეტ ყურადღებას ამახვილებს თვით პორტრეტების სახეზე. მის შინაგან ბუნებაზე, ამიტომაც 40-იანი წლების მომდევნო პერიოდის პორტრეტთა დიდი ნაწილი გადაწყვეტილია ან ნეიტრალურ ფონზე, ანა დეტალები ოდნავაა მინიშნებითი კომპოზიციურ ცვლილებებთან ერთად იცვლება წერის მანერაც. სუფთა დეკორატიულობას, პირობითობას ცვლის ფერითა და შექ-ჩრდილით ფორმების ძებნა, მდიდარი ფერითი ნიუანსები. ზოგჯერ საღებავები ძალზე თხლადაა დადებული, რაც გამჭვირვალეობას და სიმშუბუქს ანიჭებს პლასტიკურ მოცულობებს. ასეთი ხერხით უმთავრესად ახალგაზრდა ქალთა პორტრეტებია დაწერილი. მათში იგრძნობა ძველი ოსტატების მხატვრული ხერხების გამოყენება. განათება, შექ-ჩრდილის შეუმჩნეველი გადასვლები რენესანსულ პორტრეტებთან ასოცირდება იწყებს. მხატვარი ოსტატურად იყენებს ლესირების ტექნიკას: თხლად დადებული გამჭვირვალე მონაშის ქვეშ გამოსტევივს საღებავის ქვედა ფენა და ქმნის ზღმესახებ ფაქტურას, პაერუნებას და გამომსახველობას ანიჭებს ფორმას. ასეთია ქართველ ქალთა პორტრეტები: „ქალიშვილი რენესანსი“, „ტერეზა“, „მადონა კვაჭაძე“ და ბევრი სხვა. ამ პორტრეტებში, პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად, ხაზგასმულია ქალური სინაზე, კდემამოსილება. მხატვრული ამოცანის შესატყვისად, ყველას პორტრეტი გადაწყვეტილია კომპოზიციურად და კოლორისტულად განსხვავებულად, აქცენტის გადატანით გამოსახულის სახეზე, მისი ინტელექტისა და ხასიათის გახსნაზე.

ცალკე შეიძლება გამოიყოს პორტრეტების ის სერია, რომელზეც აღბეჭდილია მშრომელი ადამიანი: „სამუშაოზე“, „მკელი“, „სამგორის განთიადი“, „იმერელი“, „კოლმურენე“, „ჩაის მკრფავი“ და სხვა. ამ ტილოების პერსონაჟები გამოსახული არიან ნათელ პეიზაჟურ ფონზე. სურათში „მკელი“ მხატვარმა შექმნა გამრჯე

ქართველი გლეხკაცის მართალი, ტიპური სახე. მზით განათებული დიდი სივრცე ხელს უწყობს შრომის სახეობით, ამაღლებულ განწყობილებას. ფერწერის ტექნიკაც სხვადასხვაგვარია, მონაშემები პასტოზური და ფართოა.

მშრომელი კაცის მეტყველი, განზოგადებული სახეა შექმნილი სურათშიც „სამგორის განთიადი“. ახალგაზრდა გლეხი ჯარისკაცის ძველ ფარავში, მხარზე გადებული ბარით და გახიზონებული სახით ახალ აღმშენებლობათა მთავარ გმირადაა წარმოსახული. მის უკან სამგორის, მომავალი ზღვის დიდი სივრცეა გადაშლილი. განთიადის ჯარდისფერი სხივებითაა შეფერილი ამ ადამიანის ფიგურა და ფერთა ეს გამონათებაც თითქმის რაღაც ახლის და დიდმშენელოვანის მაუწყებლობა.

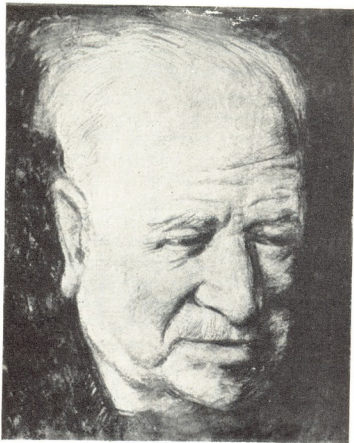
ჩაის პლანტაციების ფონზე გამოსახული მომხიბლავი, ხალისიანი სახის კოლმურენე გეონია. ეს სურათიც დაწერილია ფუნჯის ფართო და ლდი მონაშემებით, ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ამ ჯანრის ტილოები.

პარადულ ხასიათს ატარებს და მშვიდი განწყობილებით გამოირჩევა რიგი ქალთა პორტრეტებისა. ასეთებია მხაბიბობის — ალექსანდრა თოიძის, თამარ ციციშვილის, ნატალია ბურმისტროვას, ნინო ლაფაჩის და სხვათა, აგრეთვე მხატვრის მეუღლის, მანანას, ლალის, ლატავრას პორტრეტები. მათი პოზებისა და საერთო იერის, სახის გამომეტყველებით მხატვარი აღწევს რაღაც განსაკუთრებულ სიმშვიდესა და სიდიწეზე. ოსტატურადაა დაწერილი სამოსიც და სურათების სხვა დეტალები.

მხატვრული ხერხების გამოყენების მხრივ კიდევ უფრო გამორჩეული და განსაკუთრებულია წარსულის გამოჩენილ მოღვაწეთა პორტრეტები. იოანე პეტრიწისა და დავით გუგუშვილის წარმოსახვით შექმნილ მხატვრულ სახეებს, კომპოზიციური და ფერადოვანი წყობით, გასული საუკუნეების საკუთრებლობით გადავყავართ.

ისტორიულ პიროვნებათა პორტრეტების ციკლში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ტრიპტიქს „შოთა რუსთაველი“. მასში, როგორც მხატვრული მიგნება, ხერხი, კარგადაა გამოყენებული ბეჭა და ბეჭმენ ოპიზარების მიერ მოჭდილი სახელის კარედი ხატის ორნამენტული და დეკორატიული მოტივები. ტილოზე შექმნილია ოქროს ვარაყის მდიდრული შთაბეჭდილება და ამ ფონზე გამოსახულია ახალგაზრდა შოთას ფიგურა მექ სამოსში, რომლის მექ ყავისფერს და ფონის ოქროსფერს ლამაზ კონტრასტად ეხმარება მოსახამის მეწამულ-შინდისფერი.

კ. სანაძის ფერწერულ პორტრეტთა შორის



აკაკი შანიძის პორტრეტი

ირაკლ აბაშიძის პორტრეტი



გამოირჩევა აგრეთვე აკაკი წერეთლის ძეგლებში გიორგი ჩუბინაშვილის, ივანე ჯავახიშვილის, აკაკი შანიძის, ნიკოლოზ კანდელაკის, უშანგი ჩხეიძის, კოტე მარჯანიშვილის და სხვათა პორტრეტები.

პორტრეტების, ისევე როგორც პეიზაჟების, საკმაოდ დიდი ნაწილი მხატვარის გრაფიკული მასალებით აქვს განხორციელებული. შალვა ნუცუბიძის, სერგო კობულაძის, ლადო გრიგოლიას, გრიგოლ აბაშიძის და სხვათა სახეები, პორტრეტული დახასიათების სიზუსტესთან ერთად, მტრისხის დახვეწილობით და ფორმათა სკულპტურული მოდელირებით ხასიათდება.

კ. სანაძე გალაკტიონ ტაბიძის მრავალი მეტყველი პორტრეტის ავტორია. ამ ნამუშევრებში, რომლებიც განხორციელებულია როგორც ზეთით, ისე სანგინით და ფანქრით, პოეტის სახის გახსნის ამოცანა უკავშირდება მისი პოეზიის, ამ პოეზიის ინტონაციის გადმოცემას. ერთგან გალაკტიონი გამოსახულია ნიკორწმინდის ფონზე, მეორეგან იგი თითქმის ქარის ტალღებითაა გარემოცული („ქარი ქრის“), დიდ ფერწერულ ტილოზე კი, რომელიც „მე და ღამითაა“ შთაგონებული, პოეტს ვხედავთ მტკვრის პირას ჩამომჯდარს, ღამეული თბილისის ფონზე.

ვრცელი და მრავალფეროვანია, როგორც მხატვრული ამოცანების, ისე ტექნიკური საშუალებების მხრივ, კ. სანაძის პეიზაჟური შემოქმედება. მომდევნო ხანის და ბოლო პერიოდების ამ ჟანრის ნაწარმოებებში მეტი ჰაერი და სინათლეა, ფერთა მეტი გამჭვირვალება და სინაზე გამოარჩევის ამ სურათებს. სვანეთის სერიიდან განსაკუთრებით შთამბეჭდავია „ეზო უშგულში“, „სვანეთის ხედი“, „უშგულის კოშკები“ (შვერული ტექნიკა, ტემპერა, აკვარელი), ხევსურეთის — მატჩილის ხედები (სანგინა, ნახშირი).

ორმოცდაათიანი წლების პეიზაჟებში დიდი პაეოვანი სივრცეებია. კ. სანაძეს მაცურებელი სურათის სიღრმეები შეჰყავს. მეტად ემოციურია პეიზაჟები „ქარიშხალი“, „წვიმის შემდეგ“, მხატვარი ახერხებს გადმოსცეს ბუნების სულ სხვადასხვა მდგომარეობა, მისი განწყობილება და უფაქიზესი მოძრაობა. ხეები, ბალახი თუ ფოთილი, ღრუბელი თუ ნისლი — ყოველივე ეს შეიგრძნობა ცვლილებაში, ურთიერთმწერწყმის და ურთიერთშემოქმედების მოლიანობაში.

წლისა და დღის სხვადასხვა დრო პოეტურად და დიდი შთაგონებითაა გადმოცემული მრავალ პეიზაჟურ ფურცელში. ნამუშევრების ერთი ციკლი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებს აღბეჭდავს, საინტერესო წერტილიდან ისინება შიომღვიმის მონასტრის ხედი. შვეული კლდის ფონზე მასიური ფორმების მონასტრის სილუეტები მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მონოქრომული მონაცრისფრო-მოყავისფრო ფერადოვანი გამა სილიადეს მატებს ამ შთამბეჭდავ გარემოს.

„სამწევრისი“, „ზარზმა“ ასევე მთელი მათი სა-
ხასიათო სილუეტით წარმოგვსახება. ძველი
ხუროთმოძღვრული ნაგებობა ნათლად იკითხება
ცის სუფთა ფონზე. ფერადოვანი გამა მუდამ
კონტრასტულია, რითაც ხაზი ესმება ძეგლის
დიდებულებას.

როგორც თემატიკის მრავალფეროვნებით,
ისე მხატვრული და ტექნიკური საშუალებების გა-
მოყენების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით გა-
მოირჩევა მხატვრის ბოლო პერიოდის ქმნილე-
ბები, რომლებიც თითქმის აჯამებენ შემოქმე-
დის ძიებებსა და მიღწევებს. სურათებში ვხვდე-
ბით ადრინდელ ნამუშევრებში გამოყენებული
მხატვრული ხერხების, კერძოდ, დეკორატიულობის
შერწყმას ფორმათა პლასტიკურ-ფერწერულ
მოღვივებასთან („გვალვა“, „ჩაის მეურ-
ნობა“ და სხვ.).

ფართოდ, პასტოზურად და ლაღი მონასმები-
თა დაწერილი ბოლო პერიოდის პორტრეტებიც
— კარლო კალაძის, სანდრო ახმეტელის, ევგე-
ნი მიქელაძის. ამ პიროვნებათა ტექნიკურაშენი-
შინაგან ძალას და შემართებას შეემატევი-
ს სურათების ფერწერულ-პლასტიკური გააზ-
რება.

კორნელი სანაძემ თავისებურად მიაგნო და
სრულყოფილად იყენებს მონოტიპიის რთულ
ტექნიკას. ამ ტექნიკით განხორციელებულ ნაწა-
რმოებში იგი აღწევს ფერთა ვარიაციულ სიმდი-
დრეს და რთულ კომბინაციებს, თავისუფლად
წყვეტს სხვადასხვა მხატვრულ ამოცანებს, რო-
მელსაც იყენებს ამა თუ იმ თემის გასახსენლად.
მონოტიპიის ტექნიკითაა შესრულებული პეი-
ზაჟები, არქიტექტურული ხედები. მათში თავი-
სებურად და ღრმად გამომსახველადა გადმო-
ცემული ბუნების მდგომარეობა, განწყობილე-
ბა, ხან ლირიკული, მშვიდი და წყნარი, ხანაც
მღელვარე, ამაფორიაქებელი. დასავლეთ საქარ-
თველოსთვის მეტად დამახასიათებელი, ემოცი-
ური პეიზაჟებია ამ ტექნიკით შესრულებული
ორი ფურცელი — „სასიმინდე“, „გაზაფხული“,
„შემოდგომა მთებში“, „მუხებია“ და სხვა.

კორნელი სანაძის ნაწარმოებთა ბოლოდროინ-
დელ პერსონალურ გამოფენაზე ერთიელ კიდევ
ნათლად გამოჩნდა დაუცხრომელი ენერგიისა და
ტემპერამენტის, მუდამ მაძიებელი, სახვითი ხე-
ლოვნების ახალ სიმაღლეთა წვდომის შეუწყნე-
ბელი სურვილით სავსე შემოქმედი, რომლის
ხელოვნება ახლახან ღირსეულად აღინიშნა რუს-
თაველის პრემიით.

თვალსაჩინოა კორნელი სანაძის, როგორც პე-
დაგოგის, ღვაწლიც. თავის ცოდნას და გამოც-
დილებას იგი ათეული წლებია სიყვარულით ახ-
მარს მხატვართა ახალი კადრების აღზრდას,
ქართული მხატვრობის ხვალნიდელ დღეს რომ
წარმოადგენს.



ევგენი მიქელაძის პორტრეტი

სერგო კლდიაშვილის პორტრეტი





ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის

ვასო აბაშიძე



50 წელი შეუსრულდა ვასო აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრს. ეს თარიღი აღინიშნება დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავზე, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს თეატრის ამ სახელოვან იუბილეს.

ჩვენი ჟურნალის კორესპონდენტმა რამდენიმე კითხვით მიმართა ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრის დირექტორს, თეატრმცოდნე ანჟო ტრაპაიძეს. გთავაზობთ ამ ინტერვიუს.

მკითხველი აქვე გაცნობა მუსიკისმცოდნე მირა ზიჩხაძის, კომპოზიტორების გიორგი ცაბაძისა და შოთა მღორაშას წერილებს.

თბილისის სახელმწიფო თეატრი

ინტერვიუ

1. რა ახალი შემოქმედებითი ტენდენციები აღინიშნება ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში?

როგორც იცით, ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრს დაარსებიდან 50 წელი შეუსრულდა. 50 წლის მანძილზე თეატრმა შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ფორმირების რთული, მაგრამ კანონზომიერი ეტაპები განვლო, საშემარულებლო ტექნიკის შინაგანი და გარეგნული საზოგადოების გარკვეულ ზღუდეებს მიაღწია, შექმნა ძანრული გამოშსახველობის გარკვეული ტრადიცია, დამსახურა ფართო მათურებლის აღიარება და პატივისცემა. 50 წლის მანძილზე მთელი თაობები ემსახურებოდნენ ამ კეთილშობილურ საქმეს, ზოგიერთი მათგანის ნიჭმა და საქმისადმი უღიდესმა სიყვარულმა 300 კაციან კოლექტივად აქცია 1926-27 წლებში ენთუზიასტების მიერ დაწყებული საქმე.

ყველანაირ ტრადიციას პატივისცემა და გათვალისწინება სჭირდება მომავალი თაობების მიერ, ვინაიდან ყოველი ტრადიცია ნოვატორული ძიების ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს. ის, რომ დღეს ვასო აბაშიძის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრი ფორმირების ახალ ეტაპზეა, — სურვილი აქვს მეტყალებად გამოთოზი ძანრი გადააქ-

ციოს სერიოზული ცხოვრებისეული პრობლემების ასპარეზად. იუმორი გამოიყენოს მაღალი იდეის, ღრმა აზრისა და სიმართლის გამოხატვის ქმედით საშუალებად, თეატრის ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელობისა და დირექციის აზიზებულობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ დროის აუცილებლობითაა ნაყარნახევი. გარდაქმნების ამ ურთულეს პერიოდში პირადღ მე ბედნიერებად მიიანნია, რომ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორია საქმისადმი ფანატურად შეყვარებული პიროვნება გურამ მელიკა, ხოლო თეატრის მუსიკალურ ცხოვრებას უძღვება ნიჭიერი დირიგორი ავთანდილ მამაცაშვილი. ახალი რეპერტუარი (ვეფლისაშობ უკანასკნელ ორ სეზონს) მათი დამაბული შემოქმედებითი ძიებების ნაყოფია, რომელიც საიზედო პერსპექტივასაც ვკვირდება.

2. როგორია ის შემოქმედებითი ამოცანები, ძანრის სპეციფიკის გადახალისების ტენდენციამ რომ წამოჭრა?

ზეენი თეატრი პირველ რაგში მუსიკალური თეატრია და მის სცენაზე ყოველთვის იელერებს ყველანაირი ძანრის მუსიკალური ნაწარმოები, რომელშიაც იუმორის საშუალებით ეპოქის შესატყვისი აზრი იქნება გა-

დმოცემული. ლიტერატურული და მუსიკალური დრამატურგიის, ქორეოგრაფიული და საგუნდო ხელოვნების, თეატრალური ჟანრების ურთიერთდაპირისპირების რთული სინთეზი და საერთოდ სინთეტური ხელოვნების უმდიდრესი შესაძლებლობების თვალსაჩინო-თვალსაჩინო წარმოჩენა. — აი, რაც გუანტერესებს დღეს თეატრში. ლიტერატურულ-მუსიკალური დრამატურგიის, მასალის თანამედროვე ხედვის თვალსაზრისით „ლამანჩელი“ ჩვენთვის ყოველთვის იქნება ამისავალი წერტილი.

3. როგორია მთავრის პოზიცია ეროვნულ რეპერტუარის, მისი იდენტურობის დონის ამაღლების, განვითარების თვალსაზრისით?

რა თქმა უნდა, ეროვნულ რეპერტუარს მუსიკალური კომედიის თეატრის ცხოვრებაში უნდა ეკავოს წამყვანი ადგილი... თეატრი მზად არის ყოველ ქართულ ავტორთან დაამყაროს მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა. ეროვნული რეპერტუარის გარეშე ყველაზე მეტი თეატრი არარაობაა, აქედან გამომდინარე, ჩვენი მიზანია თეატრი მოლინად გადაეჭკოთ თანამედროვე ქართული ხელოვნების სფეროში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების საქმედლოდ, მის ლაბორატორიად. სუსტ ლიბრეტოს (უფრო სწორი იქნება, თუ მუსიკალურ კომედიებს საფუძვლად პიესები დავდებ) ჩვენ არ დავდებთ. თუ მუსიკალური კომედიის საფუძველი ყოველთვის ლიტერატურული დრამატურგიაა, მაშინ ამ დრამატურგიას ქეშპირი-ტად მაღალი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ქართულ მწერლობასთან შემოქმედებითი ურთიერთობის დამყარება პირველ რიგში ჩვენი პირდაპირი მოვალეობაა, მაგრამ მათაც გვინდა შევასწავლოთ: თბილისში, პლხანოვის პროსპექტზე № 182 არსებობს ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრი, რომლის ცხოვრება ქართველი ხალხის ეროვნული სულის გაქანსაღებას ემსახურება...

4. ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრი დიდი ოქტომბრის პირმშო და მონაფორია. მისი იუბილე — არსებობის 50 წელი — აღინიშნება დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავზე. რითი ხდება თეატრი ამ დიად თარიღს?

ჩვენი თეატრის საიუბილეო დღეებში გაიმართება პრემიერა დ. შოსტაკოვიჩის ოპერეტისა „მოსკოვი — ჩერიომუშკი“. დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავის აღსანიშნავ ზეიმზე კი წარმოადგენთ ა. მაკავარიანის „ბალიზნოს“, შექმნილს ვ. მაიაკოვსკის პიესის მიხედვით (ლიბრეტოს ავტორები — თ. აბაშიძე, გ. ჩარკვიანი).

5. რა სირთულეებისა და პრობლემების წინაშე დგას დღეს ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრი?

ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრში დღეს უმარავი პრობლემა მოსაგვარებელი: გასაღებული თაობათა შეცვლის უაღრესად მტკიცეული პროცესი, დასახვეწია სამემსრულებლო კულტურა, ასამაღლებელია გემოვნება, პროფესიული თვალსაზრისით გადასასინჯია მთელი რიგი სამჭროები, გადასახდია თეატრის ორგანიზაციული ცნობების ფორმები — შესაქმნელია თანამედროვე ხელმძღვანელობის მობილური აპარატი და კიდევ ბევრი რამ სახე... თეატრის კოლექტივი გრძნობს თავის შედომებას, იცის ჯერ კიდევ მიღწეული მალაო ხელოვნების ფასი, სჯერა თავისი პოტენციური შესაძლებლობებისა და სწორედ ამასია მისი საარსებო ძალა...

6. როგორია თეატრის შემოქმედებითი გეგმები?

ა. მაკავარიანის „ბალიზნო“ (პიესის ავტორი ვ. მაიაკოვსკი, ლიბრეტო თ. აბაშიძის, გ. ჩარკვიანის); ბ. კვერანაძის „ხაფხულის დამის სიყვარული“ (ლ. შექსპირი), ი. კეკელიძის „თიშარიანი“, ნ. გაბუნია „ხე პრიტესა“ (პიესის ავტორი ლ. ქუბარია), ვ. ფშველას „სათაფრი“ (კომპოზიტორი შ. მილორადა) და რომელიმე ნაწარმოები კლასიკური მემკვიდრეობიდან — აი, ძირითადი გეგმა, რომლის განხორციელებასაც იმუშავებს თეატრის კოლექტივი 1977-78 წლების სეზონში. ძალზე სასურველია, რომ მათ დამატდეს თანამედროვეობის ამსახველი ერთი ან ორი ქმნილება, რომელთა მოპოვებაზე, საბოლოო არჩევანის დადგენაზე აქტიურად იღვწის თეატრი.

ლორეანა



თეატრის ზამოქმელობითი გზა

მირა ფიჩხაძე

ამ თეატრს ბევრი რამ აკლდა ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, მაგრამ ერთი სიმდიდრე ყოველთვის გააჩნდა — მანერებელი. ეს სიმდიდრე ძალას მატებდა და რწმუნას უმტკიცებდა. დღეს თეატრის პოზიცია არ შეცვლილა — ის მაყურებლისათვის არსებობს, მასთან სიახლოვეში ესახება თავისი შემოქმედებითი ზეამოცანა.

— „მართლაც რომ ძალიან გეიყვარდა ჩვენი პატარა თეატრი. ასე რომ არ ყოფილიყო, ვერ ვიცოცხლებდით! — შაქრო ისეფაშვილი თეატრის ცოცხალი ისტორიაა. ენთუზიაზმითა ჯგუფთან ერთად მან ამ კოლექტივს საუფუძვლო ჩაუყარა. იმ თაობიდან მხოლოდ რამდენიმე ადამიანი დარჩა. მას აგონდებოდა იმ პატარა დასის პირველი ნაბიჯები და ახალგაზრდაედება, ილიმება, თვალები უზწყნდებოდა.

— „რამდენი რამ გადაგვხდა თავს, რამდენმა წყალმა ჩაიარა მის შემდეგ“ და... თანდათანობით ცოცხლდება არცთუ ისე შორეული, მაგრამ მშფოთვარე წარსულის ფურცლები...

20-იანი წლების დასაწყისი. ახალი დრო ბადებს ახალ ხელოვნებას. თეატრი ცხოვრების სახე უნდა გახდეს. მასში სულ სხვაგვარი ფორმები იქმნება, ის შეიარაღებულია უჩვეულო გამომსახველობითი ხერხებით, განახლებული ტრადიციები მას გაუცნობელი ნაპირისკენ უხმობს.

მუშკოპთან პატარა თვითმოქმედი კოლექტივის დაარსება იმ დროისათვის საესპერო კანონზომიერ მიფუნა იყო. ამგვარი წრეები და კოლექტივები მაშინ ბევრი იხადებოდა. აგიტაციური, მებრძოლი ხელოვნება თავისებურად ეხმარებოდა

ბოლა სინამდვილეს. ეს ხელოვნება პლაკატური და სწორხაზოვანი იყო, მოკლებული განზოგადებას და ღრმა პრობლემატურობას. მაგრამ მწვავე, პუბლიცისტური ის ზუსტად ურტყამდა მიზანში.

ნიჭიერმა ხალხმა შეიყარა თავი კოოპერატორში. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, კოლექტივი მალე დაიშლებოდა, ისევე როგორც დაიშალა იმ დროს არაერთი ამგვარი კოლექტივი. მაგრამ ასე არ მოხდა. ისინი არამცთუ არ დაიშალნენ, არამედ გახდნენ შენდგომში ძირითადი ბირთვი საქართველოში მანამდე არარსებული თეატრისა. ისინი უკვე იმყოფებოდნენ ქართული საბჭოთა მუსიკის ახალი ჟანრის — ქართული ოპერეტის მისადგომებთან.

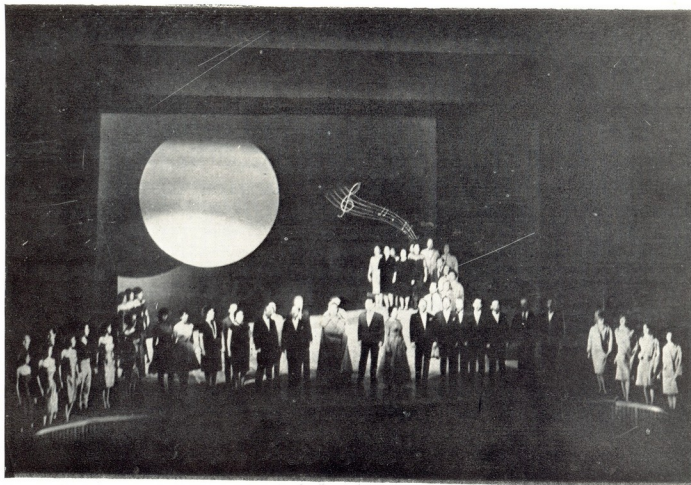
ისინი ბევრი არ იყვნენ. სულ ათიოდ კაცი: ვ გერსამია, შ. ისეფაშვილი, მ. მესხი, თ. ფერაშვილი, ი. უგულავა, დ. მესხი, ნ. ზურცია, მ. დრეიძე...

ალბათ ბედნიერმა შემთხვევამ შეკყარა ერთად — ყოველ მათგანს აღმოაჩნდა მრავალმხრივი ნიჭი. თუმცა გამოცდილება და ოსტატობა არ ჰქონდათ, მაგრამ მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, მუსიკალური და პლატიკური იყვნენ. ამან გააბედინათ ისეთი სპექტაკლები დადგათ, სადაც უხვად ჰქონდა მუსიკა.

კოოპერატორის დასი ქართული თეატრის ტრადიციებს მიჰყვებოდა. იმ თეატრისას, რომელშიაც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში ეყრებოდა საფუძვლიანი ეროვნული საოპერეტო ჟანრის. სწორედ ქართული თეატრის ვოდევილურ და კომედიურ რეპერტუარში უნდა ეფიქთ ქართული ოპერეტის სათავეები.

ორიგინალურ ქართულ ოპერეტას საფუძველი ეყრებოდა მაშინ, როდესაც გ. ერისთავის მსახიობებს, დაჯილდოებულებს ვოკალური და ქორეოგრაფიული მონაცემებით, ფართოდ შემოქმედით სპექტაკლებში ხალხური სასიმღერო მეთოდებით და საცეკვო რიტმები, როდესაც გადმოქართულებული ვოდევილი და ყოფითი კომედია ერთმანეთს ერწყმოდა.

ორიგინალური ოპერეტის სათავეებთან იდგნენ ქართული სცენის ოსტატები. მისი თვითმოყვით თვისებები განსაკუთრებით მგავიოდ გამოვლინდა აღორძინებული ქართული თეატრის რეპერტუარში, როდესაც ნატო გაბუნია კინოსა როლი შესარულა ავადი წერილის ერთსახელთან პიესაში და განუშორებელი კოლორიტით მღეროდა „ავარას“, „კინტორს“, „კეკელას“, როდესაც ელისაბედ ჩერქიზიშვილმა კომედია-ვოდევილში „სამიერ წლის არმიე“ მოაჯილდოა მაყურებელი თავისი „უზუნდართი“, როდესაც ალექსანდრე ყაზბეგი „მოხვეცა“ ფსევდონიმით ისე მომხიბვლოდა ცეკვავა ინტერმედიებში და ისეთი უშუალო ოუმორით შესარულა მსახურის როლი თფნებახის ოპერეტაში „მეფლისი იტალიელებით“, რომ მის საბუნეფისოდ ქართულ ენაზე მთორე ოპერეტა დადგეს — ლეკოკის „უშიშარი და გულმართი ბაინი“. ქართულ ოპერეტას საფუძველი ეყრებოდა მაშინ, როდესაც ვალერიან გუნიამ ქართული თეატრისათვის გამოქვეყნებულ წიგნში „დრამები და კომედიები“ პირდაპირ მიუთითა, თუ რა ქართული მეთოდები უნდა გამოიყენებინათ მოქმედ პირებს ამა თუ იმ კომედიურ სიტუაციაში, ხოლო რა-



სცენა სპექტაკლიდან „სიმღერა თბილისზე“.

ფიელ ერისთავმა მაკო საფაროვა-აბაშიძისათვის დაწერა „ბიძისათან გამოხუშრება“, რომელშიაც მუსიკას ისეთი დიდი ადგილი ეთმობოდა, რომ ეს პიესა რეპერტუარში აღინიშნებოდა როგორც უოდევილი-ოპერეტა.

როდესაც ვასო აბაშიძემ პირველად ქართულად თარგმნა რვა საუკეთესო კლასიკური ოპერეტა, მიანიჭა რა მათ ეროვნული ყოფითი კომედიის თვისებები, როდესაც მისი ოჯახის წევრებმა მაკომ და ტასომ ამ ოპერეტებში მკაფიოდ გამოკვეთილი ქართული ტიპაჟები შექმნეს, უკვე აშკარად შეიქმნა წინაპირობა ორიგინალური ჟანრის დაბადებისათვის.

კოოპთეატრის დაბადების დღემ შეუმჩნევლად ჩაიარა. ეს დღე ალბათ მხოლოდ მის წევრებს დაამახსოვრდათ. აბა ვინ იფიქრებდა, რომ პატარა საქმეს, რომელიც მათ განიხრახბეს, შემდგომში ასეთი დიდი რესონანსი მიეცემოდა. ეს, რა თქმა უნდა, არც მუშკოპის გამგემ ა. ერისთავმა იცოდა, როდესაც თავის ერთ-ერთ თანამშრომელს მიტო მასურაძეს დაავალა აქაური მოსასახურებისაგან თვითმოქმედი წრე შეეკრიბა და პატარ-პატარა გასართობი მხიარული მინიატურები მოეშადა.

წრე კი ჩამოყალიბდა, მაგრამ როგორ იმუშაონ, როგორ იმოქმედონ, რითი დაიწყონ, რა გზას გააყენებენ? არც გამოცდილება აქვთ და არც სათანადო პირობები. აქვთ მხოლოდ დიდი სიყვარული თეატრისადმი, ენთუზიაზმი, რომელიც არ ჩამქრალა ამ კოლექტივში ნახევარი საუკუნის მანძილზე.

თეატრს, როგორც არ უნდა იყოს ის, დიდი თუ პატარა, პროფესიული თუ მოყვარულთა, გამოცდილი თუ ახალბედა, უნდა ჰყავდეს მაცურებელი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის მკვდარია — ამ ჭეშმარიტებაში კოოპთეატრის დასი სულ მა-

ლე დარწმუნდა მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯებიდანვე მაცურებელი შეიძინა და ფრთები შეესხა.

კომედია, გროტესკი, სატირა, ბუფონადა — აი, ის ძირითადი ფორმები, რომლებსაც დასი მიმართავს. კომედია საშუალებას იძლევა ცხოვრების მანკიერ მხარეებს დასცინოს, ის არა მარტო ართობს ყველაფერს ამჩნევს, მისი დასცინის, მისი მახვილი თვალი ყველაფერს ამჩნევს, მისი დაუნდობელი ხარხარი ზუსტად ურტყამს მიზანში. კომედიურ ჟანრს იმ დროს დიდი დრამატული თეატრებიც მიმართავდნენ და პატარა თვითმოქმედი წრეებიც. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად მათში შემოდის მუსიკა, რათა მიანიჭოს წარმოდგენას კიდევ უფრო სადღესასწაულო, ზეაწეული განწყობილება.

კოტე მარჯანიშვილი ქუთაისში დგამს „კაკალ გულში“ — სპექტაკლს გაქვნილილს მუსიკით, ქალაქური მელოდიებით, სოფლური ჰანგებით. ამ სპექტაკლით მარჯანიშვილი თავის დროს უსწრებს — ეს პირველი ქართული საბჭოთა კომედიაა მუსიკით.

კოოპთეატრის არც ერთი სპექტაკლი არ თამაშდება უმუშევრობის, მუსიკალური მასალის გამოყენების კომპლიკაციური მეთოდი ამ ეტაპზე სრულიად გამართლებულია. მაცურებელი უშუალოდ, გულწრფელად აღიქვამს წარმოდგენას, ის სიამოვნებით უსმენს კარგად ნაცნობ მელოდიებს. ასეთია კოოპთეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი წარმოდგენა „ქორწილი“ (1927 წ.) რომელიც ორი მეზობელი ორგანიზაციის — მუშკოპისა და „ბოეცის“ გაერთიანებას ეძღვნა. სპექტაკლში გამოყენებული იყო სიმბოლური ფორმა; ერთ ორგანიზაციას ანასხიერებდა ქალი, მეორეს — მამაკაცი. მთელი სპექ-



ტკოსის მანძილზე პიანისტ გარეკა ვართაზროვი ქართული პანგებისაგან შემდგარ პოპურს ასრულებდა.

„ანტრა“ (1926 წ.) — ასე გამოდიოდნენ ავანსცენაზე ახალბედა თეატრის მონაწილენი. ყოველი მათგანი მაყურებელს თავისთავს წარუდგენდა. მორიდებულობას, გაუბედაობას კიდევ უფრო ხაზს უსვამდა მათი გარეგნული შესახედება — ერთნაირ ღურჯ ხალათებში ჩაცმულნი — ერთად შემოდრიოდნენ და ერთად გადიოდნენ სცენიდან. მაგრამ, აი, ფარდა აიხსნა, წარმოდგენა დაიწყო და აღმოჩნდა, რომ ეს ახალგაზრდები არცთუ ისე გამოუცდლები ყოფილან. ისინი თურმე კარგი მსახიობები არიან, მათ უნარი შესწევთ გააცინონ, გაართონ მაყურებელი, გაატყვენ ის. თავისი ლური ზი ხალათები, გულზე ორი ასთი მოქაჩრეული „კა“, რაც ნიშნავს, რომ ისინი კოოპთეატრის მსახიობები არიან, კულინებში დაუტოვებიათ და თითქმის ამით შეზღუდულობისაგან განთავისუფლებულან. ახლა ისინი გაითამაშებენ სადღესო, საჭირბოროტო სკეტჩებს, სატირულ მინიატურებს, ავიტკებს, ორატორიებს და კონტაქტს მაყურებელთან მაშინვე დამყარდება.

... ხალხით გაჭედილ პატარა დარბაზში წარმოადგენენ პიესას „დანაშაუ“ (1929 წ.). კომმედიურებმა სოფლიდან კულაკები ალაგმეს. გლეხები ახალ ცხოვრებას ამწყვდენ. ლაღად გაიხმის ხალხური სიმღერები, გემოვნებით დამუშავებული, თეატრში ახლად მოსული, კომპოზიტორ ვალერიან ცაგარეიშვილის მიერ. მაგრამ უცერად უგებურება დატრიალდა კულაკები ტრაქტირისტს ჩაუსაფრდნენ და მოკლეს. დარბაზი ქუსს. სკამიდან მოსწყდებდა ერთი გლეხი, ხანჯალს იმიშ-

ვლებს, სცენაზე ავარდებდა, გამსაგებელი ყვირის: „მანვერევი ვინ მოკლა“ და ხანჯლით მსახიობებისაკენ მიიწეეს. წარმოადგენა რამდენიმე წუთით წყდება, აღუდგებულ გლეხს ძლივს დაამწყვდევნენ და ისევ თავის ადგილზე დასაყამნ...

1929-1930 წლებში ამგვარი სპექტაკლები ბევრი იდგებოდა თეატრმა და ყოველთვის მწვავე რეაქციას იწვევდა: „სა-იქიო“, „დელეგატი მართას“, „ვირთხას“, „თოქში“, „ორდერები“, „სისხლი რიყზე“, „ბინის მაძიებელი“, „ტიტინები“.

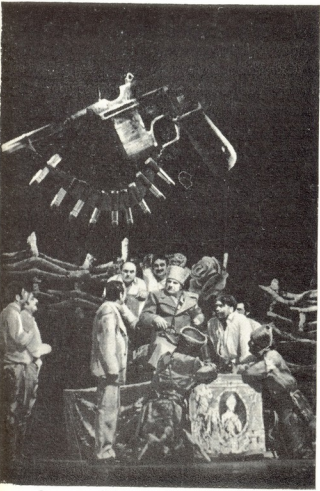
„დალაქები“.

კოოპთეატრის დაარსების ხუთი ათეული წლის შემდეგაც კი ყველა, ვინც კი მის შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული, დიდი მადლიერების გრძნობით იგონებს იმ ორ ადამიანს, ვინც უშუალოდ მონაწილეობდა მის დაარსებაში, ზრდაში. ვინც თავის თავზე აიღო ამ პატარა დასის ბედი, მისი სიხარული და ტკივილი.

მიხეილ ჭიაურელი და დუდე ძნელაძე მოვიდნენ დასში მისი დაბადების რამდენიმე თვის წინ. 1926 წლის დამლევსა და 1927 წლის დასაწყისში. ისინი მოვიდნენ წინააღმდეგ დასახული მიზნით, რათა პატარა კოლექტივისაგან პროფესიული თეატრი შექმნათ. სულ მალე დაწყებდნენ კოლექტივის შემოქმედებით პოტენციალში, თუმცა იცოდნენ, რომ ბევრი სიმძელე აღუდგებოდათ წინ, ბევრი წინააღმდეგობის გააღდაცა დასჭირდებოდათ. მ. ჭიაურელისა და დ. ძნელაძის მიერ დანერგილი ტრადიციები თაობებიდან თაობებში გადადიოდა: ისინიც კი, ვინც მათ ვერ მოესწრნენ, სა-თუთად ინახავდნენ ამ ტრადიციებს, რომლებსაც თეატრს შემოქმედებითი ზრდის სწორი გზა დაუხასა. დღეს, თეატრი, და, ბუნებრივია, მასთან ერთად ჯანრი, ახალ გზებს დაძვებს, მაგრამ მის აწყობის სასწრაფოებენ დღენი წარსულისა, ურთი-ლისიდაც არ არსებობს თეატრის მომავალი.

მიხეილ ჭიაურელი ვერ ესწრებოდა რეპეტიციებს სისტემატურად ის ძალიან დაკავებული იყო კინოში და მსახიობებმა ეს იცოდნენ. პატიობდნენ კი მას ამგვარ „უსისტიმობას“?! ეს საკითხი არც კი წამოჭრილა მათ წინაშე. ისინი მუშაობდნენ. ჭიაურელი აძლევდა მათ შემოქმედებით დავალებებს, რომლებსაც ისინი ანხორციელებდნენ მის მოსვლამდე. ამასთან თეატრის ისეთი ხელმძღვანელი ჰყავდა, როგორიც დუდე ძნელაძე იყო, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე შეაღია ამ თეატრს. მას ერთი წუთითაც კი ვერ წარმოუდგინა თავისი თავი ამ კოლექტივის გარეშე, ჭიაურელმა იცოდა, რომ რამდენი ხნითაც არ უნდა დაეტოვებინა კოლექტივი, იქ მუდამ წყარები და მაღალი შემოქმედებითი დისციპლინა იქნებოდა. დაუვიწყარი იყო მისი რეპეტიციები. „ის მუწუნს ალაპარაკებდა და მკვდარს გამოაცოცხლებდაო“ — იგონებენ ვახტანგ სალაჩიშვილი, ნიკოლოზ მოსქვილი, ვარვარა იანვარაშვილი, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები, ხოლო შემდგომი ქართული საოპერეტო თეატრის „ვარკაჟლავები“. ისინი ხშირად ისხნებენ, თუ როგორ კარგად იცნობდა მიხეილ ჭიაურელი მსახიობის ბუნებას, როგორ შეეძლო ორი-სამი შტრიხით ყველაფრის შეცვლა სცენაზე და თითოფულისათვის თავისი ადგილის პოვნა. ყოველი მისი მოავლა კოლექტივში დღესასწაული იყო. უცერად გამოჩნდებოდა მომღიწარი, ღვართოდ გააღებდა კარებს, სიმღერით შემოდრიოდა, მსახიობებს აანთებდა, რომელიმეს ხელს წააღებდა და ცეკვა-ცეკვით გაატარებდა სცენაზე, ოხუნჯობდა, როიალს მიუჯდებოდა და ტბილი ხმით მღეროდა, ყვებოდა სასაცილო ამბებს და როდესაც

სცენა სპექტაკლიდან „ვერცხვარე“



განწყობილება უკვე შექმნილი იყო, სერიოზული, საქმიანი ტონით მსახიობებს რთუწოდდა — „აბა, დაეწყო“.

მ. ჭიაურელმა და დ. ძნელაძემ პირველი ნაბიჯებიდანვე თანამედროვეობის მწვავე შერჩენა შემოიტანეს, რამაც მათ საშუალება მისცა თეატრი სწორ გზაზე დაეყვანებინათ. მათ შემოიკრიბეს ნამდვილი ენთუზიასტები: ახლის მაძიებელი ახალგაზრდა დრამატურგები და კომპოზიტორები, პოეტები და მუსიკოსები. ნ. ჩაჩავა, გ.ლ. რობაქიძე, რ. ქორქია, შ. შარაშიძე (თავუნა), სკოლ ფაშალიშვილი დაუსალოვნდნენ ამ პატარა თეატრს და აქტიურად დაიწყეს აქ მომავალისა. ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ინიცდა არა მარტო დასის დიდი სიყვარული სიმღერისა და ცეკვისადმი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მოზიკია — მუსიკის დიდი როლი საექსტრალის გაზრდაში. კომპოზიციის მეთოდი, ილუსტრაციის ხერხები ამ ეტაპზე უკვე მოძველებული და დამძლეული იყო. კ. მელენიო-უხუცესი, კ. ფოსცხვარაშვილი, ვ. ცაგარეიშვილი საექსტრალისათვის წერდნენ ორიგინალურ მუსიკას, როგორც პიანისზე, აქ იწყებს მოღვაწეობას ახალგაზრდა ალექსი მაჭავარიანი.

როდესაც ვალერიან ცაგარეიშვილი პირველად მოვიდა თეატრში, თითქმის სულ ვერ ერკვეოდა თეატრალური მუსიკის სპეციფიკაში, ჟანრის სინთეზურ თავისებურებაში. ერთადერთი, რაც მას გაანჩნდა — ეს იყო დიდი სიყვარული თეატრისადმი. ეს სიყვარული ხანგრძლივი და მტკიცე აღმოჩნდა. მრავალი წლის განმავლობაში ის იყო ერთადერთი კომპოზიტორი, რომელმაც უფლო ალლო ამ თეატრს, მის მსახიობებს.

თანდათან თეატრი ახალ გზას დაადგა, შეიცვალა მისი სცენური ფორმები, თეატრში მოვიდა ახალი დრამატურგია. იზრდებოდა პროფესიული დონე და სამსახიობო ოსტატობა. ერთ თაობას მეორესათვის უნდა დაეთმო ადგილი. დრომ დაამტკიცა, რომ ვ. ცაგარეიშვილმა, ისევე როგორც მასთან ერთად მოსულმა ბალეტმეისტერმა დ. მაჭავარიანმა, თავიანთი სიტყვა თქვას ჟანრისა და თეატრის ისტორიაში, მის ფორმირებაში წარუშლელი კვალი დატოვეს. ახალგაზრდა ვ. ცაგარეიშვილმა მოიტანა აქ უამრავი სიყვარული და ერთგულება ხალხური სიმღერისადმი. ის საუცხოოდ იცნობდა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს და სათუთად, გემოვნებით გააღმამაგებელი გამოჰქონდა სცენაზე. ცაგარეიშვილის მუსიკა ამჟღავნებს წარმოდგენის ეროვნულ ელფერს. მან ერთ-ერთმა პირველიდანამა სცადა შეერწყა ეროვნულთან ტრადიციული საოპერეტო ფორმები და ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი თვისებები, რითაც ხელი შეუწყო ახალი ჟანრის განვითარებას. მის აქმაოლვა ქართული სიმღერის სიჭიმნად ვე მოდული საოპერეტო შლიაგერებით და ნაბიჯი გადადგა ეროვნული მუსიკალური კომედიის შექმნისკენ.

გადიოდა დრო. თეატრის პოზიციები თანდათანობით მტკიცდებოდა. იგი საინტერესოდ და პერსპექტიულ კოლექტივად აღიარეს.

მოსკოვში ჩატარდა თვითმომქმედ კოლექტივთა ოლიმპიადი, რომელზეც ასევე მეტმა დასმა მიიღო მონაწილეობა. ერთ-ერთი პირველი ადგილი მოიპოვა ქართულმა კოთხე-ატარმა. მოიწონეს ნიჭიერი აქტიურული ანსამბლი, მისი ემოციურობა და ტექნიკამენტო, განსაკუთრებით მისი პროფესიული დონე, რითაც კოთხე-ატარი სხვებისაგან გამოირჩეოდა. ფრთხილმუსიკალური დაბრუნდა თეატრი შინ. ვინ იფიქრებდა, რომ ასეთი წარმატების შემდეგ, ამ კოლექტივის დღე-ღამის მოუხსნიდნენ, რის გამოც იგი ფაქტურად დაიხურა.

პროფესიონალიზმში, რისთვისაც თეატრი განსაკუთრებით შეაქვს მოსკოვში, ახლა მის საწინააღმდეგოდ შეტრიალდა. სი დაიხიოვანა იმის გამო, რომ იგი უკვე აღარ შეეფერებოდა თვითმომქმედ კოლექტივის პროფილს.

უმიძმესი ხანა დაიწყო თეატრის ცხოვრებაში. შემდეგ მოცდეს არავითხელ წაყვდომის სიძნელეებს, მაგრამ ასე მას არასოდეს გასტოვებია — ის ხომ ჯერ კიდევ ჩვილი იყო, გამოუცდელი. შემზინდენ ენთუზიასტები, განსაკუთრებით კი — თეატრის ხელმძღვანელები. მ. ჭიაურელი და დ. ძნელაძე იერი წელი დაბი ბოზღოვებზე ცხოვრობდა — დადიოდა რა-იონებში, სანამ დოცაკისა დაიბრუნებდა. ერთ მშვენიერ დღეს იგი მიიჩინეს პროფესიულ თეატრად და „მუსიკალური სატრისის მოძრაობი თეატრი“ უწოდეს. ასეთ მძიმე ცხოვრებასაც გაანჩნდა დადებითი მხარეები — დასი გაიჭვინდა, გაკარდა და, რაც მთავარია, ნამდვილი პოპულარობა და სიყვარული მოიპოვა ფართო მაყურებელთა შორის.

ყოფილი კოთხე-ატარი ინტენსიური ზრდის პროცესშია. მისი შემოქმედებითი სახე ნატოლოდ ჯერ არ გამოკვეთილა. ამიტომ თეატრის რეჟისურა არ ზღუდავს რეპერტუარს — აქ იდგება სხვადასხვა ხასიათის ჟანრული საექსტრალური, რომელშიცა მუსიკას, ისევე როგორც წინათ, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. მ. ჭიაურელისათვის და დ. ძნელაძისათვის ნათელია ერთი რამ — დასში, რომელშიც მოღვაწეობენ კომედიური ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობები: ნ. ჩიქულაშვილი, შ. სოსელიშვილი, ვ. გერსამია, ზ. ჯალიაშვილი, ი. ბაკაკური, ა. მეწულიშვილი, ივ. ჯორჯაძე, მ. ინგილო, ე. ციმაკურიძე, ასე კარგად რომ მღერიათ და ცეკვავენ, უთუოდ დაინერგება და განვითარდება ერთ-ერთი ურთულესი თეატრალური ჟანრი — კომედია მუსიკით. მართლაც, რამდენიმე წლის შემდეგ ამ კოლექტივის უკვე ოფიციალურად დაერქვა „მუსიკალური კომედიის თეატრი“.

თეატრის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი დაიწყო. მის სცენაზე დაიდგა „საკაპენის ოინები“ (1935 წ.), „ესპანელი მღვდელი“ (1936 წ.), „თეა და ავი ბალი“ (1939 წ.).

...ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრის მთელი კოლექტივი, მისი ოცდათხუთმეტყვე წევრი დილიდან ღამემდე თეატრშია. უკვე რამდენიმე დღეა, რაც დღე ძნელად შინ არ წასულა. იგი თეატრის საშხატელო ხელმძღვანელი, ინსპექტორიცაა და რეჟისორი-დამდგმელიც, ადმინისტრატორიც და, თუ საჭიროა, სცენის მუშაც, უმისოდ არ ტარდება არც ერთი საექსტრალური, არც ერთი რეპერტუარი. მ. ჭიაურელს კინაც კი დაიწყებია. ელთა ის სულ თეატრშია. დაბე-დებუ ვეგას პიესებს. საჭიროა მაღალი აქტიურული ოსტატობა, — რაც ყველას ერთნაირად არ გაჩანია. ვ. ცაგარეიშვილმა საექსტრალისათვის ბევრი მუსიკალური ნომერი დაწერა და მსახიობებმა უნდა მოასწონთ მათი შესწავლა. პირველ საექსტრალად დანიშნულია „საკაპენის ოინები“. მხატვრული გაფორმებისათვის მოიწვიეს პეტრე ოცხელი. თეატრში პირველად იდგება ასეთი დიდი ფორმის — კომედია მუსიკით. პრემიერაზე უამრავი მაყურებელი მოვიდა. მოხიბლულნი არიან ხასხასა, კასკადური საექსტრალური, შ. სოსელიშვილის, ნ. ჩიქულაშვილის, ვ. გერსამიას კომედიური სახეებით, მ. ინგილოს, ა. მეწულიშვილის, ი. ბაკაკურის, თ. კიკნაძის, მ. დრეიძის არტისტული უშუალობით.

ფერადოვანი დეკორაციები თეატრში შესვლისთანავე ქმნიან ხალისამ განწყობილებას. ფრინასიბილის თარგმანი

საქეტკალს ანიჭებს განსაკუთრებულ სიმსუბუქეს, სიმკვთარეს. ვ. ცაგარეიშვილს შესატყვისი გასალღები უმოვიდა ამ წარმოდგენისათვის. მართალია, მისი მუსიკა ამ დამოირჩევა ინტონაციური სიასხლით, მაგრამ იგი ლამაზია და სასიამოვნო, მაყურებელი მას ადვილად იმასწავრებს. თეატრული პირველად მოსულ ახალგაზრდა, მომხიზნულ ვახტანგ საღარაძის წარმატებას ბევრად განაპირობებს ლიანდროს სიმღერა, რომელსაც მაყურებელი მაშინვე აიტაცებს. „ესხანელ მღვდელს“ ვ. საღარიძე ქართული საოპერეტო თეატრის სცენაზე გამოკყავს.

დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებიც“ თეატრმა დადგა როგორც კომედია მუსიკით. ამ საქეტკალმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა. ეს იყო პირველი დღეი ფორმის ქართული კომედია, რომლის მუსიკა ვ. ცაგარეიშვილმა ქართულ ხალხურ მასალაზე ააგო.

ზემოაღნიშნული საქეტკალებით თეატრმა დაარწმუნა საზოგადოება ორ რამეში, რომ მას შემოღია დაუფლის ისეთი ჟანრის, როგორიც არის კომედია მუსიკით, და რომ ეს თეატრი მსახიობთა თეატრია. ასეთი დარჩა ეს თეატრი ხუთი ათეული წლის მანძილზე. რეჟისორების ძიებანი, რაოდენ თამაში და სანტიგრესიც არ უნდა იყოს, ყოველთვის ემასხურებოდა და უნდა ემასხურებოდას აქტიორული ანსამბლის შემოქმედებითი პოტენციალის მაქსიმალურ გამოვლინებას.

საკუთებით კანონზომიერია, რომ თეატრი დროთა ვითარებაში მთავად კლასიკურ ოპერეტას. პირველი ოპერეტა აქურ სცენაზე „მასკოტა“ (1935-1936 წ.) იყო. მაინც და მაინც ღრანის ამ ოპერეტაზე რატომ შეაჩნდა დ. ძნელაძემ თავისი რჩევანი? მან ეთეატრის საუბრის დროს ამისა ამის მიუხეზი. „მასკოტას“ დადგმას შესანიშნავი ტრადიციები გააჩნდა ქართულ სცენას. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში არსებობდა მისი ორი თარგმანი — ვ. აბაშიძისა და ა. ახნაზაროვისა. „მასკოტას“, რომლის პრემიერა ქართულ დრამატულ სცენაზე შედგა, ასრულებდნენ თბილისის საოპერო და დრამატული თეატრების საუკეთესო ძალები; მარიამ მნებელა და კასიმირ ცნობილები — საოპერო მომღერლები, ვასო აბაშიძე, მკო საფაროვა-აბაშიძისა, კოტე შათირიშვილი, გედეონ გედევანიშვილი და საოპერო თეატრის ორკესტრი, რომელსაც ივანე ფალაიშვილი დირიჟორობდა. „მასკოტა“ ზაქარია ფალაიშვილისა და კოტე მარჯანიშვილის საყვარელი ოპერეტა იყო. ვ. აბაშიძემ ამ ოპერეტაში ბრწყინვალედ განასახიერა პერეო ღირანის როლი, ხოლო მკო და მათი ქალიშვილი ტასო შეუდარებელი ბეტიანა იყო. ამ სამეულმა განამტკიცა ქართულ სცენაზე ამ ოპერეტის არა მარტო საშენარებლო ტრადიციები, არამედ მისი სადადგმო სტილი. ვ. აბაშიძე წინა პლანზე წამოსწია სოციალურ-ყოფითი თემა, თუთიდა რა „მასკოტას“ საოპერეტო ჟანრის ერთ-ერთ დემოკრატიულ ნიმუშად. ამ პოზიციით მიუდგა ახალგაზრდა თეატრი ღირანის ოპერეტის სცენურ განხორციელებას. „მასკოტა“ ახალი მოთხოვნილებები წუყენა თეატრს, და, აი, პირველად ამ კონტექტის შემოქმედა ჰაბარა ორკესტრი, სადაც ისხდნენ მძეი ვალოიჩევი: ლაზარე — მევილინი და აბრამი — ვიოლინილისტი, მევილინი ზსაღანშაი, საყვირზე დამკვრელი შალვა ბალაშვილი და კიდევ რამდენიმე მუსიკოსი. „მასკოტა“ ძალიან კარგი საქეტკალი იყო — მსუბუქი, ლამაზი, პაეროვანი. დასმა გემო გაუგო კლასიკურ ოპერეტას. მისი დიდი მორტივიალ იყო დ. ძნელაძე, რომელმაც შემდეგში ქართულ სცენაზე პირველად დადგა „ნი-

ტუში“, „სილვა“, „ბაიადერა“, „კოლომბინა“, „მზიარული ქერიცა“.

თუ ელასიკურმა კომედია მუსიკით თეატრი მიიყვანა კლასიკურ ოპერეტათან, ქართულმა კომედიმმა და ვოლვილემამა მუსიკით კვარ გაუგავს პირველ ორიგინალურ მუსიკალურ კომედიას. ვ. ცაგარეიშვილი, საჯაროში (1938 წ.) მოხდა შერწყმა ორი ძირითადი საწყისისა — ტრადიციული საოპერეტო ფორმისა და ეროვნული მუსიკალურ-კომედიური ჟანრის ნიშანდობლივი თვისებებისა. უფროსი თაობის მსახიობები დღესაც ასწოთ „ხაჯარაიის“ მუღოლიები. ისინი იმდენად სასიამოვნო და ადვილად დასამახსოვრებელი იყო, რომ ხალხში სრულდებოდა, როგორც დღეს პოპულარული სიმღერები კინოფილმებიდან.

თეატრში ხმა გავარდა — ახალი ოპერეტა უნდა დაიდგას და მისი დადგმა დირიჟორ არჩოლ ჩხარტიშვილს დაეავალესო. არჩევანმა დასის აღფრთოვანება გამოიწვია — სტოტგარდტი და ფრიშლას ოპერეტა, როზ-მარი — იდგმებოდა საბჭოთა კავშირის საუკეთესო საოპერეტო სცენებზე. მით უფრო რთული იყო დეკანონებული სადაგმო სტილის გადალახვა ა. ჩხარტიშვილმა მოახერხა ეს. მან 1940 წ. იმდენად თავისებური საქეტკალი შექმნა, რომ იგი ეტალონად იქცა არაერთი თეატრისათვის და ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრის ოქრის ფონდში შევიდა. ინტერესს იწვევდა უკვე დიდი აფიონ — ცხენზე მჯდარი კოზიბი ლასის უმიზნებს თვით დამაზვარდს. თეატრში მოსულ მაყურებელს ეგებებოდა ნაცნობი აფიონ, უკვე ფრდაზე გამოხატული. ეს ფრად შემდგომში არაერთხელ თამაშდებოდა საქეტკალში და მას დინამიზობა ანიჭებდა, აღრმავებდა და ანსოვადებდა მის დიუერაზს. იდეა კი, მართლაც რომ, ღრმა იყო. ჩვეულებრივ საოპერეტო წყვილია დაპირისპირების ნაცვალად. ა. ჩხარტიშვილმა წინა პლანზე წამოსწია ფერადგანიანთა ბრძოლა თავისუფლებისათვის, გააძლიერა სოციალური მოტივი და მთელ ამ წარმოდგენას ახალი სული შეთავსა. მასობრივი სცენები თვალს იტყვებდა მასშტაბურობით და დინამიკურობით. გუნდში ხალხი რომ არ ყოფილიყო, მთელ დასს თამაშებდა საქეტკალში. ის ვინც გუნში მთავარ როლს თამაშობდა, დღეს გუნდში გამოდიოდა. ამგვარი შენაცვლების პრინციპი დამკვიდრდა თეატრში და დიდი სარგებლობაც მოქონდა თეატრისათვის და მსახიობებისათვის. ეს იყო მათთვის დიდი პრაქტიკა. საანსამბლო სცენები მაღალ დონეზე იდეა ანსაღურადაც და აქტიორულადაც. დიას, ეს ნამდვილად არანაშლური საქეტკალი გახლდათ, რომელშიაც ყველა მონაწილე, მათ შორის, ოპერის მსახიობები როდენ-ჩიკავაძე და გუგუშვა, მუსიკალური კომედიის თეატრის უკვე გამოცდილი მსახიობები ა. მექუღელი, ვ. ციმაკურიძე, ნ. თულაშვილი, თუ ახალგაზრდები ვ. საღარიძე, ნ. მოსეშვილი, ვ. იანვარაშვილი, თავისუფლად და ლაღად გრძნობდნენ თავს სცენაზე.

ა. ჩხარტიშვილმა არ დაუკარგა ოპერეტას მისი ბუნება, მისი სიხალისე, ბრწყინვალეობა, მისი შარი. „როზ-მარია“ უაღრესად ეფექტური საქეტკალი გამოვიდა. მან მტკიცედ დაარწმუნა დასი იმაში, რომ ჩხარტიშვილი მოველინა თეატრს საოპერეტო ჟანრის საუცხოო მცოდნე.

ეს საქეტკალი მარტო ჩხარტიშვილს არ შეუქმნია. მან თანამოზრენი იპოვა დირიჟორ კოტე მაჩაბლის, მსატვარ ირინე შეტენბერგისა და ქორეოგრაფ დავით მჭავრეაბიანის სახით. კ. მაჩაბელი არ იყო დირიჟორ-ორეგისონალი. მაგრამ იგი უდიდესი პასუხისმგებლობით მოვიდა თავის მოვალეობას

ამ თეატრულ კ. მაშაბელი ოპერეტისადმი დიდმა სიყვარულმა მოუყვანა.

ი. შეტენერგეს საკუთარი და საკმაოდ მაყვარი დამოკიდებულება ჰქონდა საოპერეტო ჟანრისადმი. ოპერეტა ვერ იტანა ჟურნალისტის, სტატიურისა, სიმძიმეს და ამიტომ ყოველნაირად ცდილობდა ისე გაეფორმებინა სპექტაკლები, ისე შემოსა მსახიობები, რომ მაყურებელს სიხარული და სიამოვნება განეცადა.

„სიყვარული ოპერეტისადმი ჩამინერგა ჩემთვის სათაყვანებელმა ადამიანმა, ჩემმა მასწავლებელმა — კოტე მარჯანიშვილმა, ვინ იცის, რამდენ დავაყვავედი, როგორ გავდარიბდებოდი, ეს სიყვარული რომ არაა — დ. მაჭავარიანსმა თავისი შემოქმედების შესანიშნავი წლები საოპერეტო თეატრში გაატარა. იგი მხოლოდ საბალეტო ნიშნებს რიდი დგამდა, მას ყველაფერი ეხერხებოდა. საოპერეტო თეატრისათვის იყო განკუთვნილი. ამიტომაც ასე კარგად ერკვეოდა ჟანრის სპეციფიკაში; ის იყო დამდგმელი და ჰიანისტი, ქორეოგრაფი და კონცერტმეისტერი. რამდენჯერ ამოღვიძია გატირებებს დროს თეატრს მხარში, რამდენი უფარვანია უსასიოდლოდ, რამდენჯერ გადაურჩენია სპექტაკლი ჩაფრებისაგან. მას ხომ იმპროვიზატორის ბრწყინვალე ნიჭი ჰქონდა.

მაგრამ დ. მაჭავარიანის მოღვაწეობის ეს მხარეები თითქმის უხილავი რჩებოდა მაყურებლისათვის. მას იცნობდნენ როგორც ქორეოგრაფს და ამ სფეროში მაყურებელი ხდებოდა მოწამე მისი ნიჭისა, გამოიმკვნილობისა, ფანტაზიისა. მის მიერ დადგმული ცეკვები მხოლოდ ტრადიციული საბალეტო ნიშნები როდი იყო. ისინი დიდ, გამაღვივებელ სიყვარულს გენდნენ და გამოირჩეოდნენ შინაარსით, ლოგიკურობით, დრამატურობით. ამიტომაც ეს საცეკვე სცენები განაგრძობდნენ დამოუკიდებელ ცხოვრებას, სპექტაკლების რეპერტუარიდან მოხსნის შემდეგაც. ისინი დღესაც ცოცხლობენ ქართულ ეტარდაზე.

ომი! მან დასს ქუთაისში მოუსწრო. თეატრში გასტროლებზე იყო. საქართველოს ყველა კუთხეში იქნობდნენ და უყვარდათ ეს კოლექტივი. ზაფხულში სისტემატურად გასტროლებზე დადიოდნენ. ახლა კი... სასწრაფოდ თბილისში უნდა დაბრუნდნენ. დიდი უხედურება დადაცდა თავს საბჭოთა ხალხს, რა მოიღოს თეატრს? მიუხედავად უმძიმესი პირობებისა, საბჭოთა ხელისუფლებამ სწორობა ხელთონების მაღალი დანიშნულება, სწორობა თუ რაოდენ დიდი დამწუხრებლობით და იდევრ-ესპერტკური როლის შესრულება შემდეგ თეატრს იმ დროს. მსახიობები მობილიზაციისაგან გაანთავისუფლეს, მაგრამ მათთვის სულ სხვა ფორმები, მათი ფორმები გაიხსნა, არანაკლებ მძიმე და საპასუხისმგებლო. „ტკუია არ გვხვდებოდა, თორემ იქ ნამდვილად ფორმებზე ვიყავით...“ ნიკოლოზ მოსევილს, გატირების მიუხედავად, მაინც ბევრი რამ კარგი აგონდება.

... ზამთრის სუსხიანი დილა. კარგად არც კი გათენებულა. სიცივე, შიმშილი, დაქანცული ადამიანები, დაღერებული სახეები. მუსიკალური კომედიის თეატრის შენობაში დღეს მათი კოლექტივის შეუყვარა თავი. თუ კოლექტივად შეიძლება ჩათვალოს 22-24 კაცი. ზოგი დაითხოვეს, ზოგი უმაღლეს რეს, ზოგიც თვითონ წავიდა. ქსენია კი ენთუზიასტა ჯგუფია, არაფრით არ მიატოვებდა საყვარელ თეატრს, დღეს უკვე არ განრეულ თეატრს. მას დღესაც ჩამოთარება, დახურვა, ფთიე და პარტეტი გაუკუშა, აქ ფეკილონი საცეკ ტომრები ინახება. აი, უკვე თითქმის ერთი წელია მსახიობები

ხელფასს აღარ იღებენ. მაგრამ დასი არ იშლება. გამოსავალი კვლავ თვით მსახიობები პოულობენ. რამდენიმე უმაღლესი სასტარადო ხასიათის პრივადა შეკრეს და მცირე ფორმისა სპექტაკლებს და კონცერტებს მართავდნენ პასპიტლებში, სამხედრო წაწილებში, რაიონებში. 500-ზე მეტი კონცერტი ჩაატარეს თეატრის წამყვანმა მსახიობებმა ამ წლებში, ხშირად დღეში სამჯერ-თხუთჯერ უხედილად გამოსულა.

ძნელად გადასაფარებელია ამ მისია, რომელიც იმის წლებში შეატარა ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრის აქტიურულმა კოლექტივმა. მათ თან მიჰქონდათ სიცილი, მხიარულება, კარგი განწყობილება, რაც ასე ესპატირობოდათ იმ დროს ადამიანებს.

ვახტანგ სალარიძე, ვარვარა ინვარაშვილი, ელენე ჩიხევი, ნიკოლოზ მოსევილი, ალექსანდრე ტურიაშვილი, გიორგი ჭუმბაძე, ნინო თულაშვილი, მარგო ინგოლი, ივლიტა ჯორჯაძე, ბალეტის მსახიობები გიორგი ზოლოსი და იდა ვაშტინი — ისინი ყველანაირ პირობებში გამოდიოდნენ სცენაზე, მოამზადებდნენ, მღეროდნენ და ცეკვავდნენ, ოღონდ რა თანამდებობა მდგარიყო სოფო გარბუშოვა ან დავით მაჭავარიანი. ისინი ისეთი გაცემებით უკავდნენ, ისეთ ცეცხლს ათებდნენ სცენაზე, რომ მაყურებელთა დრამაში რამდენიმე გრადუსით ავარდებოდა ტემპერატურა. ამ პირობებში ამგვარ ხელთონებას არ უყენებდნენ დიდ პრეტენზიებს. ან კი საჭირო იყო ეს? მხიარული სასტარადო წარმოდგენები არ სვამდა და არ წყვეტდა დიდ პირობებში, სამაგიეროდ, ისინი ადამიანებს სიხარულს ანიჭებდნენ.

მაგრამ ეს არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო ერთადერთი გზა, რომლითაც თეატრს უნდა ევლო. სინამდვილე კი უნდა მოითხოვდა მისგან გარდაქმნას, გარდატეხას, სიხალეს. მუსიკალური კომედიის თეატრიც, საოპერეტო ჟანრიც. ისევე როგორც სხვა თეატრები, მოვალე იყო აქა-სა ხალხის პატივითული სულისკეთება, მისი სიამაფე, მისი ერთგულება სამშობლოსადმი. მუსიკალური კომედიის თეატრის წინაშე, ჯანრის წინაშე დიდი სიმწელებები წამოიჭრა. რა რეპერტუარი შეუძლია შესთავაზოს ამ ჯანრმა მაყურებელს, როდესაც მისი ფორმები და გამომსახველობითი ხერხები სულ სხვაგვარია, როდესაც კომედიურ-ბუფონური საწყისი მასში წამყვანია, როდესაც ახალ თემატიკას, ახალ იდეურ-შინაარსს წინ აღუდგება საოპერეტო პირობითობა. ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრმა გვერდი არ აუხვიო იმ ძებნას, რომელიც დამახასიათებელი იყო ამ ხანად საბჭოთა საოპერეტო თეატრისათვის. ის ცდილობს შეიარაღდეს ახალი ხერხებით. ნეოგენის ტრადიციულ საოპერეტო ფორმას, მის სტრუქტურას, მის მუსიკალურ დრამატურგიას ახლა თვით ცხოვრება უარყოფს. საოპერეტო თეატრის სცენაზე სულ სხვა-გვარი ლიტერატურული მასალა, სულ სხვაგვარი დრამატურგია შემოდის. იცვლება მუსიკის ფუნქცია, მისი იდეურ-აზრობრივი დატვირთვა, მისი ეთიკური დანიშნულება. სცენაზე მოქმედებენ დღევანდელი ადამიანები. ისინი კი მსახიობები-საგან სხვა საშემარულებლო მანერას, გარდასახვის სხვაგვარ უნარს, სხვა ლენკასა, სხვა ხელწერას მოითხოვენ.

რთული და საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა ჭიდილი და კანონებზე ფორმებას და ახალ შინაარსს შორის. ამიტომაც პირველმა სპექტაკლებმა, განხორციელებულმა საბჭოთა საოპერეტო თეატრის, და კერძოდ, ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე, ვერ გაუძლო ამ ჭიდილს. ისინი



სცენა სპექტაკლიდან „ლამანგელი“

უფერული, სიუჟეტურად გულუბრყვილო და მიაშიტი, ნაკლებად დამაჯერებელი აღმოჩნდა. საგულისხმოა, რომ უფრო მომგებიანად გამოიყურებოდა ის ეპიზოდები და სცენები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ უარყოფითი პერსონაჟები, რადგან აქ ავტორები მოხერხებულად იყენებდნენ გროტესკის, სატირის, ბუფონადის უცვლელ ფორმებსა და ხერხებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ სპექტაკლს მაინც გააჩნდა რაციონალური მარცვალი, მათი ხალხიანი იუმორი,

ოპტიმისტური ჟღერადობა ამ წლებში ძალას მატებდა მსოფლიო რეპერტუარს.

ადვილად ასახსნელია, თუ რა მიზნით მიმართავს ამ დროს ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრი საბჭოთა მუსიკალურ-სცენური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს, იმ ნიმუშებს, რომლებშიც განსაკუთრებული ძალით იყო გამოკვეთილი პატრიოტული თემატიკა. ეს ნაწარმოებები გადმოტანილი ქართულ სცენაზე ადგილობრივ კოლორიტს, ეროვნულ ელფერს იძენდა. ქართველი მსახიობები ანიჭებდნენ თავის გმირებს სპეციფიურ თვისებებს და ეს გმირები კიდევ უფრო უახლოვდებოდნენ აქაურ მაყურებელს.

თანდათანობით იზრდება და მდიდრდება თეატრის რეპერტუარი — თანამედროვე ნაწარმოებები და საოპერეტო კლასიკა კარგად უთავსდება სცენაზე ერთმანეთს.

თეატრს თავისი შენობა დაუბრუნეს. ის უკვე დაძველდა, დარბაზი შესაკეთებელია, გათბობა არ არის, გარდერობის ნაკლებობაა. მსახიობებს თვითონ უხდებათ თეატრის დალაგება, გასუფთავება, სცენის წესრიგში მოყვანა, კოსტუმების დაუთოება, გრიმის გაკეთება. ისინი ზოგჯერ კონტროლზედაც კი დგანან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კოლექტივი მაინც კმაყოფილია, მათ სპექტაკლებს ღირძალი მაყურებელი აწყდები.

ომი ჯერ არ დამთავრებულა. დარბაზში პალტოებში, ქურქებში სხედან, სიცხევა. სცენაზე კი სიცოცხლე ჩქეფს, მომხიბვლელი ღიმილით მღერიან და ცეკვავენ მსახიობები მსუბუქ, პაეროვან ტანსაცმელში გამოწყობილნი, ლამაზი დეკორაციანი კაბებით. თქვერტა ხომ გაზაფხული, სიხარული, დღესასწაული!

ომის წლებმა, სისტემატურმა გასტროლებმა ძალიან დაახლოვა თეატრი მაყურებელთან. ის ერთ-ერთ საყვარელ თეატრად იქცა საქართველოში.

რთული და ცკლიანი გზა განვლო ვ. აბაშიძის სახელობის ქართულმა მუსიკალურმა თეატრმა. ის იმარჯვებდა და მარცხდებოდა, პოულობდა და კარგავდა, კარგავდა და პოულობდა. დასრულდა ომი. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და ნაყოფიერი პერიოდი იწყება — დასის დაოსტატების, რეპერტუარის გამდიდრების, კოლექტივის პროფესიული ზრდისა და დაოსტატების პე-



სცენა სპექტაკლიდან „ჩემი მშენიერი ლეი“

რიოდ. თეატრში მოვიდნენ ქართველი დრამატურგები, პოეტები, კომპოზიტორები. მოვიდნენ ღირთეულები, პროფესიონალი-ვოკალისტები, ორკესტრის მუსიკოსები, ბალეტის სწავლობები.

თეატრმა მასურებული შეიძინა — ერთგული, უშუალო, გულმოსურენი. ყველაზე ახალი მასურებული დადიდა — ახალგაზრდები, მუშა მოსამსახურეები, ინტელიგენცია. ბევრი მათგანი დღესაც ერთგულია ამ თეატრისა.

საქვეყნოებში ომისმემდგომი წლების თეატრალური რეპერტუარი. დრამატულ თეატრშიაც კი თავს იჩენს სწრაფვა კომედიური ჟანრისადმი, საოპერო თეატრები თავიანთ სცენაზე ოპერეტებს დგამენ. ხალხი, რომელმაც ამდენი განსაცდელი გადაიტანა, ახლა სიციხილით ჩვენი ოპტიკური ხელოვნებისაკენ მიიქცევა. ეს ტენდენცია ჩვენი ქვეყნის წამყვანი თეატრებიდან მომდინარეობს და თავისებურ განვითარებას პოულობს რესპუბლიკებში. რა გასაკვირაა, რომ თეატრალური კომედიის თეატრები ამ პერიოდში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ, ხოლო მათი რეპერტუარი ესოდენ საყვარელი ხდება მასურებლისათვის.

ქართული მუსიკალური კომედია, ეროვნული ოპერეტა სულ უფრო მტკიცედ მკვიდრდება სცენაზე. მართალია, მისი პირველი, ასე ვთქვათ, სრულმეტრეაიანი ნიმუშები ცოტა ადრე შეიქმნა. ესენია ვ. ცაგარეშვილის „სამთა სიყვარული“ (1945 წ.) და ა. კერესელიძის „მსახიობის სიყვარული“ (1945 წ.).

შესანიშნავი კვალი დატოვა ჟანრის განვითარებაში არჩილ გერეგაძემ. იგი კარგად ერეგვოდა საოპერეტო ხელოვნების სპეციფიკაში, წყნად მსუბუქ, სადა, მელოდურ მუსიკას. მან უხვად შემოიტანა თავის ნაწარმოებებში ქართული ქალაქური ფოლკლორი, რითაც გააფართოვა ჟანრის ინტონაციური სფერო.

ჟანრის სტილისტური თვისებების ფორმირება არასოდეს არ ყოფილა ასეთ ურთიერთკავშირში თეატრის პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან, როგორც ამ წლებში. თეატრის პროფესიონალი დონის ზრდამ სტრუქტურული მიყვარული მუსიკალური კომედიებისა და ორიგინალური ოპერეტების გათავისუფლებას. თეატრი შემოქმედებითი ლაბორატორია ხდება დრამატურგებისა და კომპოზიტორებისათვის. იმადგა საუკეთესო სპექტაკლები, როგორც შედეგი აქტიურული კოლექტივის შემოქმედებითი ოპტენციის მაქსიმალური გამოვლინებისა. თეატრს, რომელსაც კომედიური მსახიობების ასეთი ბრწყინვალე პლეადა გააჩნდა, აქონდა ამის საშუალება.

ვახტანგ სალარიძე, ვარკავი იანვარაშვილი, ნიკოლოზ მოსეშვილი, ალექსანდრე ტურიაშვილი, ელენე ჩიხელი, იოსებ ქუთათელაძე მატარებელით იყვნენ ქართული მუსიკალური კომედიური ნიჭისა, შესაბამისი საშუალებები მოსაგემებისა. მათ მიერ შექმნილი სახეები დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ ასეთი იყო ვ. იანვარაშვილის სიციხილით სავსე საოპერეტო სუბრეტები — ჟანა, ლიზა, მარიეტა და ქალაქურ ყაიდაზე მცხოვრები სოფელი კეკისა მკვეთრად გროტესკული სახე, ნიკოლოზ მოსეშვილის ხალხი, მართალი, დასავლური იუმორით დაჯილდოებული ტიპები — იმერელი კობაკი, მერველი თაბაჩიკი, ან მხიარული გელო-სიხეების ურბი; ელენე ჩიხელის, სიცილის ოპეტების, გმირები — კახელი ქალი თამარი, მისივე სოფლის ჭირიკანა, ვასასი ან მეთიხაე სონა... ალექსანდრე ტურიაშვილის გულ-ლია, თბილი ავტოკა და ვანუა, დებილი ამალეტია, ან გულ-

ჩაბთრობილი მძლოლი ნიკა... იოსებ ქუთათელაძის მიერ ზუსტად ნაოვნი გურული კავიანეს სცენური პორტრეტი, გიგანტური ჯემში ტონისანი, ქალაქელი ოსუფა და თათარი მუჟინა... ასევე როლები გიორგი ჭუმბაძისა, რომელსაც „ეპი-ზოდური პერსონაჟების ოსტატია“ შეარქვეს... ვახტანგ სალარიძის, — ამ ჟრინის, ფართო აქტიური დიაპაზონის სწავლობის ერთმონივრულად ენოდენ განსხვავებული, მაგრამ ერთნაირად მომხიბვლელი სახეები: მოხდენილი ბონი, დარდმანი და გურანი, ხალხი ბუნების ჯიშები, ან მკვეთრად კომედიური ტიპობა, და კიდევ რამდენი ასეთი დაუვიწყარი სახე შექმნეს ამ ნაბოთებმა!

ამ წლებში რამდენიმე სეზონის განმავლობაში სცენიდან არ ჩამოდგნენ შემდგომ მუსიკალური კომედიისა და ოპერეტების: „თბილისის ცის ქვეშ“, „ბრწყინვალე მომავალი“, „ერთხელ გააზრდულს“, „მეგობრები“, „რაღაც გინახავს, გელარ ნახავს“. მასურებული დიდი სამოყვებელი შეხება „არშინ-მალ-ალანის“ (1943 წ.) გამოჩენას ქართულ საოპერეტო სცენაზე. ამ სპექტაკლმა დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა. სპექტაკლის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი რეჟისორ ბ. გამყრელის და მსახიობი ნ. ყაზბეგის ნამუშევრები.

„არშინ მალ-ალანის“ ბ. გამყრელის პირველი დიდი ნამუშევარი იყო ამ თეატრში. ამიერიდან მან თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ კოლექტივს დაუკვებრა. მას მკვნივრად შეუყვარდა ოპერეტა და განასოცოცა აქ არაერთი საინტერესო დღე: „ლალი ქარი“, „ეკურას ქორეალი“, „ბაბაჟანას ქორეალი“. „არშინ მალ-ალანისში“ მან გააძლიერა და წინა პლანზე წამოსწია ნაწარმოების ანთმავლური კოლორიტი, შემოიტანა სარასული ლირიკის ნიმუშები, მკავიოდ გამოველა სცენური სახეები. უკვე ამ სპექტაკლში გამოვლინდა გამორეკლის სადღამო სტილის ორი დამახასიათებელი თვისება: ის ყოველთვის ცდილობდა გაეძლიერებინა კომედიური საწყისი და ემნადა ვერადოვან, სანახაობით წარმოდგენებს.

თეატრში მოვიდა ახალი ხელმძღვანელობა, მან გვესი კლასიკურად აიღო. ახლა ეს არა მარტო დიდად მნიშვნელოვანი იყო, არამედ ღელურად ბევრად უფრო ადვილად განასოცოცოცებოდა, ვიდრე თქვამს. ახალი დირექტორი აკაკი შანიძე დიდხანს მოღვაწეობდა თეატრში და არა იმიტომ, რომ იგი ბრწყინვალე ორგანიზატორი აღმოჩნდა. მთავარია ის, რომ ა. შანიძე ზრუნავდა თეატრის პროფესიული, მხატვრული დონის ამაღლებაზე და ამ მხრივ ბევრი რამ შემატა კოლექტივს. მარტო მოსკოვის გასტროლებმა რაოდენ დიდი როლი შეასრულა თეატრის ცხოვრებაში. თეატრს პირველად გავიდა ფართო საკავშირო ასპარეზზე. მისი მოღწევები ღირსეულად შეუასეს საოპერეტო ჟანრის გამოჩენილმა სპეციალისტებმა — მ. იანვარაშვილი, ნ. ელიაშვილი, ე. შატუნოვსკი, კ. საკვამ, რომლებმაც იგი მიიჩნიეს წვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო საოპერეტო თეატრად. ა. შანიძე მტკიცად ენერგიის მქონე ადამიანია. მას დიდი წვლილი მიუძღვის ახალი შენობის აშენებაში. მიუხედავად იმისა, რომ პირიქით მშენობისათვის უქმნიდნენ იყო — დასი ხან სად გამოითიოდა და ხან სად, თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება ერთი წუთითაც არ შეწყვეტილა. ათი წლის განმავლობაში ა. შანიძეს მტკიცედ უდგა მხარში დასის გამგეობა. ხელმძღვანელი.

თეატრს მუშაობს დიდ საოპერეტო ფორმაზე. ამისათვის მას სჭირდება ნამდვილი პროფესიონალი-ვოკალისტები, დირიჟორები. სჭირდება სრული გუნდი, ორკესტრი, სახალტო-ცეცხლი. თეატრის ხელმძღვანელობას ესმის ეს და სწორედ ამი-



ტომ იწვევს დირიჟორებს — მ. ბორჩხაძეს, თ. კობახიძეს, მოგვიანებით — ს. კორკოტაშვილს, რ. ხურცილავას. მათ აქ უკვე დახმად ათ კოლექტივში დიდხანს ნამუშევარი, გამოცდილი მუსიკოსი ე. კახიანი. თეატრში მოვიდნენ ქართველთაგანი — ჯ. ბაგრატიონი, რ. წულუკიძე, ზ. ოლიაძე, მხატვრები: ფ. ლაბაძეშვილი, თ. ლითინიშვილი.

გულმოდგინედ მუშაობდა ვოკალისტებთან, ორკესტრთან მიხეილ პორჩხაძე. მან ახალბაღა მუსიკოსებში პასუხისმგებლობის გიმნაზია, შესწავლა კოლექტივის არაერთი საოპერეტო პარტიტურა. ის სისტემატურად ამყვინებდა ვოკალისტებს, განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ფრაზირებას, გემოვნებას და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ამ ეპოქისათვის, სიმღერის ბუნებრივ გადასვლას სალაპარაკო ტექსტზე.

მის გზას გაჰყვა შემდეგ თეიმურაზ კობახიძე. ის იბრძოდა ნესრულების კულტურისათვის. მასთან შესწავლილი ვოკალური პარტიტები ახლაც კარგად ახსოვთ თეატრის მსახიობებს, ამ წლებსი მონაპოვრებმა შეუწყვიტ ხელი რევუა ხურცილავას, განსაკუთრებით მისი თეატრში გასტროლების პარტიტებისას.

თეატრის რეჟისურა მჭიდრო კონტაქტშია მუსიკალურ ხელმძღვანელობასთან, რამაც დადებითად იმოქმედა სპექტაკლებს მხატვრულ დონეზე. იმ დროის სპექტაკლები გამოირჩევა მასშტაბურობით, თეატრისათვის, მუსიკალურ-სცენური მოქმედების ყველა ელემენტის შერწყმით, შინაგანი ლოგიკურობით.

სწორედ აზროვნების ლოგიკურობაა ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება შოთა მესხის რეჟისურული ხელწერისა, რომელიც აქ პერიოდში დანიშნულია თეატრის მთავარ რეჟისორად. მისი მეორე, არანაკლებ ძვირფასი თვისება ისაა, რომ მას მსახიობის სჯერა. არ წრწმენდათ გამოხდინარე დგამდა ის თავის სპექტაკლებს და მსახიობს თითქმის არაფარობს არ უღალატია მისთვის. შ. მესხის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი დრამატურგ ლ. ტუბარაიას და კომპოზიტორ შ. მთიურავას „სიმღერა თიბლისზე“ (1958 წ.) ათი წლის განმავლობაში არ ჩამოდიოდა სცენიდან, ის სამჯერ აღადგინეს, ამ სპექტაკლით დაიწყო თეატრის გასტროლები მოსკოვში.

საეტაპო სპექტაკლად იქცა თეატრისათვის „პერიკოლას“ (1955 წ.), მასში მონაწილეობდნენ კარგი ვოკალისტები, გამოცდილი მსახიობები. გაზრდილი პარტიტრმა და გუნდმა დასძლია თეატრისათვის საოპერეტო ორკესტრა. „პერიკოლას“ დადგმა იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ მასთან დაკავშირებული საში ახალგაზრდა ვოკალისტის მოსვლა თეატრში. ისინი შემდგომ აქ კოლექტივის ძირითადი ბირთვი გახდნენ — ე. გურამიშვილი, თ. მერკვილაძე, თ. ბახტაძე. არც ერთ მათგანს მანამდე არ უფიქრია თავისი შემოქმედებითი ბედი საოპერეტო ეპოქისათვის დაკავშირებითა. დღეს, ვერც ერთ მათგანს ვერ წარმოვადგენია თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ თეატრის გარეშე: ახალგაზრდებს აქ დახედნენ მიხეილ ბერიაშვილი — თეატრის ერთ-ერთი პროფესიონალი-ვოკალისტი, ერთ-ერთი პირველი „ფრაგის გმირი“, ქ. კობახიძე, ნამდვილი საოპერეტო მსახიობი, რომელმაც ჯერ კიდევ ორმოციანი წლებში დენიზას მომზიბელები სახე შექმნა ერეკეს „მამდუაზულ ნიტუშში“. მალე ამ ახალგაზრდებს შემოემატნენ კონსერვატორია დამთავრებული ვოკალისტები — ჯ. თაღლიაძე, თ. ხელაშვილი, რამდენიმე წლის შემდეგ ი. ბოჭორიძე.

„პერიკოლას“ მოჰყვა „მონმარტრის ია“ (1981 წ.), რომ-

ელიც აკაკი ვასაძემ დადგა, აგრეთვე საბჭოთა საოპერეტო კლასიკა — დენიშევის „ლალი ქარი“, მილიუტინის „კაპიტანის ქალი“ (რეჟისორი ე. დარჩია).

ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრი იქნეს ნიჭიერ საოპერეტო მსახიობებს ე. გურამიშვილს და თ. მერკვილაძეს. პერიკოლა, ვიოლეტა, ჩანჩიკა, მოგვიანებით ქართული მუსიკალური კომედიებისა და ოპერეტების ლირიკული პერსონაჟები — ე. გურამიშვილის „მესრულებით მაცურებლის ისმამა“-თიებს ინსახურებს სათნობით, სინაზით, კდგმასობილებით. არი თველი წელია თ. მერკვილაძეს მიჰყავს თეატრის ძირითადი რეპერტუარი. ის არა მარტო მაღალი კლასის საოპერეტო მომღერალია, დრამატული მსახიობიცაა და საუკუნო პარტიტორია, რომელთანაც საიმოვნებით და შინაგანი შემოქმედებითი დისციპლინის დიდი გრძნობით გამოდიოდნენ და გამოდიან სხვადასხვა თაობის მსახიობები, განსაკუთრებით კი ისინი, ვინც უშუალოდ არიან დაკავშირებული მის გმირებთან: თ. ხელაშვილი, თ. ხელაშვილი, თ. ბახტაძე, ნ. პაპინაშვილი, ა. ნებიერიძე, ა. გოგორიშვილი, ე. ჩხეიძე, ე. მაგრაშვილი. თ. მერკვილაძის მრავალმხრივი ნიჭი არ გამოვლინებულა არც უცხად და არც იოლად. მისი ლირიკული, უმოპარებელი და დიდიმით გმირები მიმოხედვლი იყვნენ, მაგრამ ზოგჯერ ერთმანეთს ჰგავდნენ. თ. მერკვილაძე ცდილობდა მუსიკალური დახასიათებით, ვოკალური ინტერპრეტაციის ხერხებით მიეგრებინა თავისი სახეებისათვის მცადოი ინდივიდუალობა. ის გულმოდგინედ დაეძებად არატადიოიულ, უჩვეულო ხერხებს. მღეროდა, ცეკვავდა, მისი პოპულარობა დღითიდღე იზრდებოდა და ჯიუტად ელოდა თავის ახალ გმირს. ეს აღმოჩნდა ემა „ჩემ შემოილ ძამში“, რომელმაც ალბერტად გაააზრებინა თ. მერკვილაძის საოპერეტო ეპოქის მან შესძლო საოპერეტო სცენაზე დრამატული ხელოვნების მაღალ დონეზე ასვლა. ამიტომაც თავის შემდგომ როლიდან ალბანის — დუღიენისათან თ. მერკვილაძე დაოსტატებული მოვიდა.

კლასიკამ დიდი სარგებლობა მოუტანა თეატრს. მაგრამ მისი ძირითადი საზრუნავი მაინც თანამედროვე რეპერტუარი იყო. მას უნდა შეექმნა თეატრის ინდივიდუალური სახე, უნდა გამოემქვადგენინა დასის საშემსრულებლო სტილი, უნდა ეპასუხა მაცურებლის ახალი მოთხოვნილებებისათვის. ამის პასუხისმგებელი, უპირველეს ყოვლისა, ქართველი დრამატურგები და კომპოზიტორები უნდა ყოფილიყვნენ. მაშინ ხაროდ, თეატრმა ვერ დამყარა ისეთივე მჭიდრო კონტაქტები დრამატურგებთან, როგორც კომპოზიტორებთან. ეს საკითხი დღესაც გადაუჭრელი დარჩა.

საბჭოთა ოპერეტის ევოლუცია მიმდინარეობდა მონათესავე მუსიკალურ განვითარებთან მჭიდრო კავშირში. მუსიკალური კომპოზის სტილიზატური თვისებების ფორმირებაში გადაწყვეტილი როლი შეასრულა, ერთი მხრივ, საბჭოთა მამობრივმა და, მეორე მხრივ, სასტრადო ხელოვნებამ. სასიმღერო ოპერეტა ჩვენი მაცურებლის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა. მცადოი, მელოდიურ, ადვილია და აბასტოვრებელი სიმღერა ის ძირითადი ფორმაა, რომელსაც თითქმის ყოველთვის მიეღო ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული სახის და მისი ემოციური ტონუსის განსოვადება ეპისოდები.

ბევრი არ დაუწერია საოპერეტო თეატრისათვის რევუა ლაღიქს, მაგრამ ის, რაც მან შექმნა, დარჩა ქანრის ისტორიაში. საუკეთესო ნაწევრები მისი „მეგობრებიდან“, „კომბოდდან“

სცენიდან ხალხნი გავრცელდა და დღესაც ცოცხლობს ჩვენს ყოფა-ცხოვრებაში.

ქართული ოპერების განვითარების ისტორიაში დიდია შოთა მილორავას ღვაწლი. მისი ოცდაერთი ოპერეტა მხოლოდ კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზის ევოლუციას როდი წარმოადგენს. მისი საუკეთესო ოპერეტები მეტწილად ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრის ევოლუციასაც ნიშნავს. შ. მილორავა ამ ეპოქის ოსტატია. ამაში გვარწმუნებს ისეთი ნიმუშები, როგორიცაა „სასიძოები“ (1952 წ.), „სიმღერა თბილისზე“, „საყვარელი დისშვილი“ (1956 წ.), „სამი უფროსის მსახური“ (1961 წ.), „პაემანი ცაში“, (1976 წ.). კომპოზიტორი თავისუფლად ფლობს რთულ საოპერეტო ფორმებს, კარგად ერკვევა ეპოქის სტრუქტურაში. იგი უშუალოა, გულწრფელი, მაყურებელთან ადვილად ამყარებს კონტაქტს ნათელი მელოდიური აზროვნების წყალობით. მილორავას საოპერეტო პარტიტურების საუკეთესო ლირიკული ფურცლები სათავეს იღებენ ხალხურ შემოქმედებაში. მისი ნაწარმოებების ერთ-ერთი ძირითადი ინტონაციური წყაროა დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორი, რომელსაც კომპოზიტორი საუხუთოდ იცნობს. მილორავას იუმორის გრძნობა გაანინა, ის კარგად გრძნობს ყოფითი კომედიის ბუნებას, მსუბუქად და გამომგონებლობით აორქვს თავის ოპერეტებს. შ. მილორავა იმდენად დაუახლოვდა თეატრის კოლექტივს, რომ ყოველი მისი ნაწარმოები დასთან მჭიდროდ შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის ნაყოფია.

ამავე პერიოდში მოვიდა თეატრში გიორგი ცაბაძე. მან მოწოდებით მოიტანა თეატრში თავისი პირველი მუსიკალური კომედია. მას მოჰყვა „შესანიშნავი სამეული“, „კურკას ქორწილი“, „ჩემი შეშლილი ძმა“. გ. ცაბაძე გავიდა საკავშირო ასპარეზზე. ესტრადასთან მჭიდროდ დაკავშირებულმა

პ. ოცხლი კოსტუმის ესკიზი სპექტაკლისათვის „სკაენის თენიზი“



კომპოზიტორმა საოპერეტო თეატრში შემოიტანა თანამედროვე სასცენოდ მუსიკისათვის დამახასიათებელი დინამიკა, ემოციურობა, რიტმული გზნება, გრძნობიერება. გ. ცაბაძე მელოდისტია, უპირატესობას სწორედ ამ საწყისს ანიჭებს. მის მუსიკალურ კომედიებსა და ოპერეტებში ეს საწყისი უმთავრესად ქართული ქალაქური ფოლკლორის თემატურ მასალას ეყრდნობა. გ. ცაბაძის შემოქმედებითი სტილის თვისებები ყველაზე სრულყოფილად და მაგნიფიკენტად შეშლილ ძმაში (1967 წ.) გამოვლინდა. კომპოზიტორმა და დრამატურგმა (ე. შატნუგოვსკიმ) ორიგინალურად გაიასრეს ტრადიციული საოპერეტო ფორმა — ტრაგიკომედიალად გადაქციეს.

„ჩემი შეშლილი ძმა“ დიდი ფორმის მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოებია. მასში დასმულია აქტუალური სოციალური პრობლემები. ოპერეტის სცენაზე დაკანონებული კომედიურ-ბუფონური საწყისი შეიცვალა დრამატული კოლიზიებით, ფსიქოლოგიურობით, სიმწვინეობით. აქ ზომედებენ ძლიერი ადამიანები, მეფეები ხ.ს.ათები, რომლებსაც წარმოასრენდა კომპოზიტორმა მსატარებელ სახეთა ინდივიდუალისაციის ხერხს მიმართა. ამან საშუალება მისცა დასს, რომელიც იმხანად ნიჭიერი ახალგაზრდებით შეივსო, კიდევ ერთხელ გამოეყვინა თავისი შინაგანი პოტენცია. მატყვი ომერეკავიმ, რომელმაც დიდი ტემპერამენტითა და გატაცებით დადგა ეს სპექტაკლი, აღნიშნა: „ამ კოლექტივისაგან თავისუფლად შეიძლება ორი სრულყოფილი დასი შეიქმნას“. ყოველი მსახიობი ქმნიდა შთაბეჭდველ მუსიკალურ-სცენურ სახეს. მაყურებელთა მოწონებას იმსახურებდნენ ა. დანიაინი, ც. ალიყვა, ნ. მინდიაშვილი, ლ. დათუკაშვილი, ო. ბაზლაძე, ე. პეტრიაშვილი, თ. კოდანაშვილი, ნ. ლალიძე. „ჩემმა შეშლილმა ძმამ“ და შენდევ კი სულხან ცინცაძის „სიმღერამ ტყეში“ (1969 წ.) მაგნიფიკენტ გამოავლინა ის ახალი ძეგლები, თავი რომ იჩინეს საოპერეტო თეატრში. ფართოდ გავრცელდა ეპოქის საზღვრები, იცვლება მისი ფორმები, გამომსახველობითი ხერხები. ოპერეტისათვის უკვე აღარ არსებობს „აკრძალული“ სიუჟეტები, ის თავისთავს ყველაფრის უფლებას აძლევს.

„სიმღერა ტყეში“ ოპერეტა-პამფლეტია. ლევან ჭუბაბრია, პიესის ავტორი, მრავალი წლის მანძილზე მოღვაწეობდა ამ თეატრში. მახვილმა თვალმა, იუმორის თანდაყოლილმა

ი შეტნებრი კოსტუმების ესკიზები სპექტაკლისათვის „ბოშები“





გრძნობაში, ჟანრის სპეციფიკის შეგრძნებამ თავი იჩინა მის საუკეთესო პიესებში. მათ შორისაა „სიმღერა ტყეში“, რომელიც წამოშრილი იყო აქტუალური ცხოვრებისეული პრობლემები. სიმბოლურ-ალეგორიული სახეები (მეცხეები და ჩიტები) ზუსტად ურტყამდნენ მიზანში. სულხან ცინცაძემ თავისი მწვერულ, სატირული მუსიკით სწორი გააღებები უპოვა პიესას. ბრწყინვალედ გაორესტრებული ეს მუსიკა გიტაცებთ მხიღარი ფანტაზიით, საკომოლოები ხერხებს მრავალფეროვნებით, კაპადურობათ. „სიმღერა ტყეში“ ნამდვილი ოსტატის წმინდელია. თეატრმა გაბეჭდილი სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა თეიმურაზ აბაშიძემ და მსატყველო მ. მურგანიძემ პუბლიცისტური სიმახვილით მიმართეს მაყურებელს. მათ განაწოადეს ნეგატიური მოვლენები და ბრძოლა გამოუჩადეს ადამიანთა მანკირებას. ეს იყო ნამდვილი აქტიოზრადი სპექტაკლი. მასხიობთა საუკეთესო ანსამბლი თამაშობდა სცენაზე.

რეჟისორმა თ. აბაშიძემ პირველი დილდაწვე მხარე აუბა თეატრის მსახიობებს, მსახიობებმაც დიდი სულად დადგასეს მისი გემოვნება, ფანტაზია, ინტელექტი, მუსიკალობა. რამდენიმე წლით ადრე, თეატრის ახალი თაობა მოვიდა. მათ მოსულას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იყო საქართველოს თეატრალური ისტორიის პირველი რეჟისორი კომედიის ფაკულტეტის პირველი გამოშვება: ლილი ჩიბალაშვილი, იური ვასაძე, ნოდარ პეტრიაშვილი, ოთარ ბაზუაძე. ინსტიტუტთან მოვიდნენ ზურაბ კახიანი და მარს სურგულაძე. სპექტაკლ „სიმღერა ტყეში“. მათ მიერ განახიერებული ყოველი როლი ნამდვილი აქტიოზური მიგება იყო.

„სიმღერა ტყეში“ დაარქვია თ. აბაშიძე, რომ მუსიკალური კომედიის თეატრის კომპეტითან მუსიკოსმა საინტერესოა. რეჟისორი ყოველთვის როდი აღწევდა სასურველ მიზანს, ისევე როგორც დასი ყოველთვის ვერ იღებდა მისგან მაქსიმუმს, მაგრამ თ. აბაშიძის და თ. მურგანიძის ორი სპექტაკლი „სიმღერა ტყეში“ და „ყვარადები“ (1974 წ.) შეგე თეატრის ისტორიაში, როგორც საეტაო სპექტაკლები. დამოკლებმა ბევრი სახალე შემოიტანეს ამ სპექტაკლებში. მაგრამ არც ერთი, და არც მეორე შემთხვევაში, მათ არ დაუკარგეს ჟანრის მისი თვისებები, მისი ბუნება.

ფორმის სახალე, მაღალმსატრელი ლიტერატურული პირფურცაო, რომლის საფუძველზე ჩინებული ლირიკტო დაწერა ბ. გრუზინსკიმ, ნოდარ გაბუნიას მუსიკალური ენის სიმწვერულე, მუსიკალური სახეების სხარტი პორტრეტულობა. მუსიკალურ-სცენური ეპიზოდების კალენდრისკაური შენადგობა. ზონების ფორმის ორიგინალური გამოყენება — ყველა ამ თვისებამ აშკარად მიუახლოვა სპექტაკლი „ყვარადები“ მიუზიკლის ჟანრს.

თური ვასაძისათვის და ჯუმბერ თალავაძისათვის ყვარადების როლის შესრულება დიდი ხნის ოცნება იყო. მაგრამ ისინი ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდნენ, რომ ამ ოცნებას მუსიკალურ თეატრში შეასამაზდნენ ხორცს. ისინი სულ დამოკლებდნენ, რომ ყვარადები მშვენივრად იგრძნო თავი ამ ჟანრში. მით უფრო მაშინ, როდესაც ი. ვასარე-ყვარადებზე გადაიჭრა რა ხალხის რისხვას, უტყვრად აღმოჩნდა სადი-რეიორე უტოლთან, სათავები ჩაუდგა ორკესტრს, ხოლო, რომელსაც დირიჟორობა დაამთავრა, თავებდურად მიიხედ-მოიხედა და ხალხს შეაფარა თავი.

მუსიკალური კომედიის თეატრის მაყურებელი ხშირად ზედმა სცენაზე თმოი ხელაშვილს — მომხიბვლელი გარეგ-

ნობისა და შინაგანი კულტურის, თბილი, გამომსახველი აქტიოზისასხიობს. მას ძალიან უხედილობა საოპერეტო როლებში. გზა დილა წლით, მსახიობის დამოუკიდებლობა თავისი გმირებისადმი სულ უფრო რთულდებოდა. სახალე სურდა, ისეთი სახალე, რომელიც მასაც და მაყურებელსაც აადილვევდა. მას სურდა თავისი სიტყვის თქმა და კი თქვა კიდეც. რომდეცა თ. ხელაშვილი პირველად დათვის როლში გამოვიდა სპექტაკლ „სიმღერა ტყეში“, ისეთი გარდასახვისი ენაი გზამოავლინა, რომ მაყურებელმა არ დაიჯერა — ნუთუ ბაჯბა-ჯიფიის ის თ. ხელაშვილია, რომელიც ასე ხიბლავდა ყველას თავისი საოპერეტო პეწით. მინასპავარი შემდეგმა როლმა დონ კიხობმა-სურვანმა განამტკიცა.

ჟანრის განახლების ტენდენცია გრძელდებოდა. მან თავი იჩინა კომპოზიტორ ვეკა აზარაშვილის ორ ნაწარმოებში „მეცხე ტალაში“ (1969 წ.) და „შეიღობ ძმანი გურჯაწელნი“ (1972 წ.). სამწუხაროა, რომ ნიჭიერად დაწერილი მუსიკა სცენას არ შერჩა ნაკლებად საინტერესო დრამატურგიული მასალის გამო.

ფოკალ ათელ წელი მოჰქონდა თეატრში რაღაც უჩვეულო, ახალი. თეატრი ცდილობდა ფეხდაფეხ მიჰყოლოდა ცხოვრებას. დროის კანონზომიერებამ მოიყვანა მის სცენაზე შოუ, შექსპირი, სურვანტესი. მოვიდა თანამედროვე მისიკლიც თავისი ახალი და საკმაოდ მკაცრი მოთხოვნებით. მან თითქმის არ გაუქნა ანგარიში თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციებს. ყველას — მსახიობს, რეჟისორს, დირიჟორს, მხატვრის თავისი პირობები წამოუყენა. ლოუსა, პორტრეტის, მიჩ ლის ნაწარმოებებში მხოლოდ სიმღერა არ ემართა, საჭირო იყო ამ შედეგების სცენური განსახიერება. რა თქმა უნდა, ეს ძალიან ძნელი ამოცანა იყო, მაგრამ დასი არ შეშინებდა ამას. ქართული მუსიკალური კომედიის სცენაზე საინტერესო სახეები შექმნეს ლილი ჩიბალაშვილმა (ელიზა, აღდონისა) და ნოდარ პიპინაშვილმა (პიგინი, დონ კიხობი-სურვანტესი).

რაც შეეხება ბადირ ბეგიაშვილს, მისი მენავეე დრამტიკი მეტოქეობას გაუწევს ამ როლის საუკეთესო შემსრულებლებს საბჭოთა საოპერეტო სცენაზე. მისი ვირტუოზული ტექნიკა, სიმსუბუქე, პლასტიკურობა, რიტმის გრძნობა ზუსტად პასუხობს საოპერეტო თეატრის მაღალ მოთხოვნებებს. ბ. ბეგიაშვილის შემოქმედება ამიტომაც ასე მრავალფეროვანია, ამიტომაც ასე დიდხანს რჩება მესხიერებაში მისი მუსიკალურ-სცენური სახეები: ტიტე ნატუტარი, ჩანჩურა, კურკა, მელა, ბაბაჯანა.

თეატრი მხოლოდ მსახიობები რდიო. აქ შრომობენ და მოქმედებენ ის უხილავი ადამიანები — რეჟისიტორები და ბუტყაფურები, გრძნობიერები და სცენის მუშები, რომლებიც მაყურებლისაგან შეუმჩნევლად კმნიან სპექტაკლებს, კმნიან თეატრს. მათ უტყვრთ თავისი თეატრი — მხიარული ჟანრის ოპერტი.

... ძიებები, კვლავ ძიებები. მთავარი რეჟისორის გურამ მელიკასა და მისი თანამოაზრის მთავარი დირიჟორის ავთანდილ მამაცაშვილის პოზიციები საყვებით ნათელია. თეატრი უნდა შეიარაღდეს ახალი გამომსახველობის ხერხებით, მან თანამედროვედ უნდა იაზროვნოს და თეატრი იბრძვის, რათა არ ჩამორჩეს დროს, მიიღიანარე პროცესებს, ეს ძიებები განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოვლინდა თეატრის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარში „ლამანჩელი“ (1976 წ.).

თეატრს, რომელსაც ასეთი, თუნდაც, ერთგული მსახიობები და მაყურებელი ჰყავს, დიდხინის სიცოცხლე უყრია.



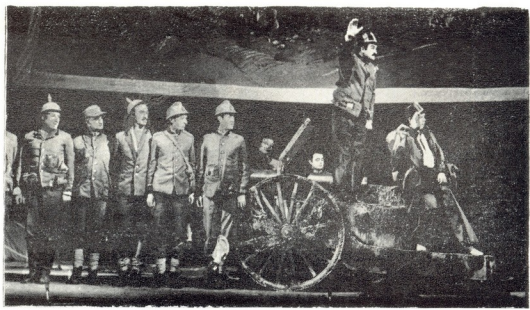
გეგმვის რეჟიმით

გიორგი ცაბაძე

მასწავლებლის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში 1950 წელს მიღწეული და მას შემდეგ ამ კოლექტივთან, მის შემოქმედებით ცხოვრებასთან დაკავშირებული ვარ მთელი ჩემი არსებით. იმთავითვე მიმიზიდა ამ უაღრესად რთულმა და ტყვედმა ჯანრმა, რომლის საიდუმლოების ამოხსნა დიდ შრომას, ცოდნას, განოცდილებას მოითხოვს. მეც თანდათან ვერ-

თარებს კოლექტივური ურთიერთობების კულტურას, პასუხისმგებლობის მაღალ გრძნობას, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მუშაობა ისეთ რთულსა და მრავალასახოვან კოლექტივში, როგორიც თეატრია.

მადლიერებით მინდა აღვნიშნო, რომ მრავალწლიანი მუშაობის მანძილზე თეატრის მხრიდან არავითარ წინაღმდეგობას არ წავეყდომივარ,



სცენა სპექტაკლად „შეიქი, შეიქი, შეიქი“

კველი და ვეცნობოდი მის სპეკიფიკურ თვისებებსა და შესაძლებლობებს. ამაში უაღრესად დიდი სამსახური გამიწვია თვით მუსიკალური კომედიის თეატრის კოლექტივმა, მისმა გამოცდილმა დირიჟორებმა — დიასამიძემ, კ. სიარბილაძემ, მ. ბორჩხაძემ, თ. კობახიძემ, რეჟისორებმა — ბ. გამრეკელმა, შ. მესხმა და, რა თქმა უნდა, ნასახიბეშმა, რომლებიც იმთავითვე მხარში ამომიდგნენ და თავიანთი წრფელი და მოკიდებულიებით, საქმიანი რწევა-დარიგებებით გამიადვილეს მრავალი წინააღმდეგობის დაძლევა. მისასალმებელია, რომ ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში დამკვიდრებულია ახალგაზრდა კომპოზიტორებისა და დრამატურგებისადმი დანერგება, ხელის შეწყობის, თანაგრძნობის ტრადიცია, რაც, სხვათა შორის, აწვი-

რასაც ვერ ვიტყვოდი დრამატურგებზე, რომლებიც ხშირად სცოდავენ ქანრის სპეციფიკის უცოდინარობით, დაბალი პროფესიული ღონით, უგემოვნებით. სუსტი ლიბრეტო — აი, ყველაზე მტკიანეული, ჭეშმარიტად საჭირობოტო პრობლემა, რომელიც თავსატეხს უქმნის კომპოზიტორსაც და მთელ შემოქმედებით კოლექტივსაც. სამწუხაროდ, ჩვენი დრამატურგების მიერ შემოთავაზებული პიესები, უმეტესწილად უსახური სიუჟეტების, მდარე ლიტერატურული ტექსტის, გაცვეთილი ხუმრობებისა და სხვა ხარვეზების გამო არ იძლევიან მუსიკალური დრამატურგიის განვითარების, მკვეთრი მუსიკალური სახეებისა და ხასიათების წარმოჩენის შესაძლებლობებს. ასეთ დროს კომპოზიტორი თვითონ ეძებს გამოსავალს, მიმართავს სხვადასხვა საშუა-

ლებას ლიბრეტოს გაუმჯობესებისა და გაღრმავებისათვის. და ეს მაშინ, როდესაც მუსიკალური კომედიის თვით ჟანრი საოცრად ტყვადი და მრავლისმომცველია. აქ ყველაფერი შესაძლებელი — მოულოდნელი და მახვილგონივრული გადასვლები ერთი სიტუაციიდან მეორეში, ლირიკიდან დრამაში, დრამიდან კომედიამდე და ა. შ. აქ კონტრასტები ისევე საჭიროა და აუცილებელი, როგორც ცოცხალი და ნათელი მელოდიური აზროვნება, ინტონაციური სახიერება და მრავალფეროვნება, ნაირგვაროვანი ანსამბლების ოპტატური ორგანიზაცია, გუნდისა თუ ბალეტის გამიზნული ჩართვა, ლეიტმოტივური სისტემის განვითარება, არიოზული ფორმების გამოყენება და სხვა. პირადად მე, სრულებით არ მატყუებს, არ მაგმაფოვლებს მხოლოდ და მხოლოდ კომედიური ხასიათისა და გასართობი დანიშნულების ოპერეტა. ჩემი სურვილია კომედიურობაში რომანტიკული, ლირიკული, ფსიქოლოგიური საწყისების შეყვანა და მათი ერთდროული განვითარება. აი, სწორედ ამ მრავალფეროვნებას ვერ ითვალისწინებენ ჩვენი ლიბრეტისტები, რაც

ბი — შეესაბი, შოუ, მოვიდა სერვანტისცი, შემამყება, რომ მუსიკალური კომედიის თეატრში დაიდგა ჩემი ოპერეტა „კურკას ქორწილი“, რომელმაც მიხილ ჯაჯახიშვილი მოიყვანა ქართულ საოპერეტო თეატრში.

ჩემი ოცნებაა, რომ ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა ფართოდ გაუღოს კარი ქართულ მწერლობას, როგორც კლასიკოსებს, ისე თანამედროვე ავტორებს. მაყურებელი, მსმენელი თეატრიდან უნდა წაიღოს არა მარტო გაკინებული, არამედ დაფიქრებულიც, ამისათვის კი მუსიკალური კომედიის თეატრს უნდა ყოველთვის ჰქონდეს მომარჯვებული სატირული მახვილი. ამ თვალსაზრისით, ფრიალ მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო დრამატურგ ლ. ჭუბაბერიასა და კომპოზიტორ ს. ცინცაძის თანაგებობით შექმნილი სპექტაკლი „სიმღერა ტყეში“, რომელმაც მძაფრად ამახილა ჩვენი ცხოვრების მანკური მხარეები.

თეატრის მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი მიზნად უნდა ისახავდეს ლიტერატურული ტექსტის, ნაწარმოების დედა-აზრის მიტანას მაყუ-

სცენა სპექტაკლიდან „სილა“



რეტისმეტად ავიწროებს და ზღუდავს ამ რთული სინთეტური ჟანრის ჩარჩოებს, მის დიაპაზონს. ამ ამოცანების განხორციელება მეტაკულუბად მოხერხდა სპექტაკლი „ჩემი შუშოლი მამა“, სადაც ე. შტუნაუსკის ლიბრეტოს დახმარებით შედარებით უფრო მკაფიოდ შევქმელი მუსიკალური დრამატურგიისა და ჟანრის სპეციფიკის გამოვლინება.

სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალურმა თეატრმა სწორედ აქეოვან აილო გეში. საქმე ისაა, რომ ათეული წლების მანძილზე მის სცენაზე ბატონოდნენ მხოლოდ ვოდევილური ხასიათის ოპერეტები. სადღესოდ საგრძნობლად გაზრდილია სპექტაკლების ჟანრობრივ-თეატრული საზღვრები. ოპერეტის თეატრში მოვიდნენ დიდი დრამატურგე-

რებლამდე. ჩვენთან კი ზოგჯერ მუსიკა ცალკეა, ტექსტი — ცალკე. ისინი სრულიად არ ეხმარებიან ერთმანეთს, არ ემსახურებიან მოქმედების განვითარებას, სახეების დახასიათებას, ყოველივე ამას კი გვასწავლიან საოპერეტო თეატრის დიდი კლასიკოსები — კალმანი, ოფენბახი, ი. შტრაუსი, ბერნსტაინი, ლუნევესკი, შოსტაკოვიჩი, რომელთა ნაწარმოებები თვალსაჩინოდ მეტყველებენ ამ ჟანრის სიცოცხლისუნარიანობაზე, მრავალფეროვნებაზე, მის დიდ გაკანთაზე.

ვუსურვებ მუსიკალური კომედიის თეატრს, მის კომპოზიტორებს, დრამატურგებს, რეჟისორებს, მხატვრებსა და დირიჟორებს ცოდნის დაუფლებას, დაოსტატებას, სერიოზული შემოქმედებითი პრობლემების გადაწყვეტას თანამედროვე მუსიკალურ-თეატრალური აზროვნების დონეზე.



მეოცე საუკუნის ქართული

შოთა მელიქიძე

მასწავლებლის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის გარეშე მე ვერ წარმოვიდგენია ჩემი ცხოვრება, ჩემი მოღვაწეობა.

იგი მშობლიურ კერად იქცა ჩემთვის არა მარტო იმიტომ, რომ ამ სცენაზე ჩემი მრავალი ოპერეტა დაიდგა. მთავარია ის, რომ ამ კოლექტივმა აღმზარდა, როგორც შემოქმედი, როგორც კომპოზიტორი.

დიდი თავყანისმცემელი გახლავართ ამ თეატრის მსახიობებისა, რომლებიც ნაპვეარი საუკუნის მანძილზე თავგანწირვით ემსახურებოდნენ და დღესაც ემსახურებიან მუსიკალური თეატრის ამ ერთ-ერთ ურთულეს სინთეტურ ჯანსაღს, უდიდეს შემოქმედებით დატვირთვას რომ მოითხოვს თვითმედი მონაწილისაგან.

ჩემი პირველი მუსიკალური კომედია, რომელიც ამ თეატრის სცენაზე დაიდგა, იყო „ერთხელ გაზაფხულზე“, მას მოჰყვა „სასიძიებო“, „სიმღერა თბილისზე“, „სამი უფროსის წასახური“ და სხვა. ბოლო წლების ნამუშევრებია „ჯარში

მიდის დედისერთა“, „ჩანჩურა“, „ყარამანი ცოლს ირთავს“, „პაემანი ცაში“ და სხვა.

ოცდაათ წელზე მეტია, რაც მივყევი გ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრს, რომელმაც უაღრესად რთული გზა განვლო. მას ბევრი გაჭირვება უნახავს და გამარჯვებაც მრავალჯერ უხვია. მომსწრე ვარ იმ დიდი წარმატებისა, რომელიც წილად ხვდა თეატრს მოსკოვში, სადაც იგი საბჭოთა ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო საოპერეტო თეატრად სცნეს. დიდი მოწონება დაიმსახურა თეატრის ეროვნულმა რეპერტუარმა, რომელთა შორის იყო ჩემი ოპერეტა „სიმღერა თბილისზე“ დრამატურგ ლ. ჭუბაბერიას ლირიკტოს მიხედვით.

გულუცავ გ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრს საიუბილეო თარიღს. გულითა და სულით ვუსურვებ მთელ შემოქმედებით კოლექტივს მომავალ წარმატებასა და გამარჯვებას.

სცენა სპექტაკლადან „მორანდოლინა“



ფოთში, ჯორჯაძის ქუჩაზე, დგას ერთი პატარა სახლი, რომელსაც კაცმა შეიძლება ისე ჩაუაროს, რომ ნაბიჯიც არ შეანელოს. არადა, საწყენია... ამ სახლში თავის დროზე იკრიბებოდნენ ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლები, მუსიკოსები, პოეტები, თეატრალები. აქ იმართებოდა ცხოველი კა-

პოზიტორ-მელოდისტისა და ღირსიკორის ძუკუ ლოლუას სახელთან დაკავშირებული ბევრი ძალზე საინტერესო წამოწყება ხალხური საგუნდო სიმღერის განვითარებისა და პროპაგანდის სფეროში. იგი იყო საგუნდო კოლექტივების ერთ-ერთი პირველი ირგანიზატორი. ხალხური სასიმღერო ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ერთ-ერთი

ძუკუ ლოლუა

ალექსი არლუნი



მათი იმაზე, თუ როგორ უნდა შეენარჩუნებინათ საუკუნეთა წიად ხალხის გენიის მიერ შექმნილი მუსიკა, როგორ გაეწიათ მისი პროპაგანდა. ამ სახლის ერთი პატარა ოთახის კედელზე ჰკიდია სურათი კაცისა, ვინც კარგა ხანია ცოცხალი არაა. მაგრამ მისი ნაჭონი ნივთები აქ ფაქიზად აწყვია. ის იყო კაცი, ვინც სიმღერად იქცა, ადამიანი, ვინც მრავალჯერ და მრავალჯერ შეარხია ათასობით და ათასობით მსმენელის სულის სიმღერით.

ქართული და აფხაზური მუსიკალური კულტურის გამორჩენილი მოღვაწის, მომღერლის, კომ-

ყველაზე შთაბრძნელი და მგზნებარე მესვეური.

ძუკუ ლოლუა დაიბადა 1877 წელს, ხობის რაიონის სოფელ ქეღელში. ბავშვ ლოლუას შეეძინა ვაჟი, რომელსაც ბედად ეწერა მთელი სიცოცხლის ხალხურ მუსიკასთან განუყრელად დაკავშირება. პატარა ძუკუ უმამოდ დარჩა და დიდი გაჭირვება გადაიტანა, რადგან დედამისს — ჭიმჭილა ჩიკაიძეს ხუთი პატარა ბაღლი უნდა აღეზარდა. ქვრივი ქალი არ შედრკა, ცხოვრებას არ დაეგეჩავა და წლებზე ფეხს იდგამდა, რომ ოჯახი ერ-

ჩინა. ბალღებს ძილის წინ ჩამოუყრდებოდა. ჩინ-გურზე უკრავდა და ძველურად ქართულ სიმღერებს უმღეროდა. ძუკუს იმ დროიდანვე სამუდამოდ, წარუმღელად ჩაეგებდა გელში ამ შშობილური ჰანგების სიყვარული. მომავალი მუსიკოსის ცხოვრებაში ასე თანდათან იდგამდა ფეხებს სიმღერა და სიმღერით თანდათან იესებოდა მთელი მისი არსება. ამიტომ გასაკვირი არცაა, რომ იგი ფოთის საცელსიო გუნდის წევრი ხდება და ამთავრებს კურსებს, რათა საგალობლების პროფესიული შემსრულებელი გახდეს. მაგრამ გაკვირვებამ იგი მიიყვანა ბათუმის ნავთობგადამამუშავებელ ქარხანაში, რომელიც კაპიტალისტ მანთაშევს ეკუთვნოდა. იგი იძულებული იყო ლუგაპურისთვის უბრალო, ნავთის გადამსმელად ემუშავა. მაგრამ ამგვარ უკიდურესად მძიმე ყოფაში ძუკუ ლოლუა დიდხანს არ ყოფილა. ოდნაობი წლის წარმოსდგეი. მოხდენილი, მშვენიერი ხმის პატრონი შენიშნეს და ქუთაისს გაგზავნეს, რათა ღვთისმსახურის ხედვით ევსირა. მაგრამ არც მცდელად დაუყვია დიდხანს. როცა ქუთაისში საგასტროლოდ ჩამოვიდა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი სანდრო კახაძის ხელმძღვანელობით, ძუკუ მყოფლობაზე საბოლოოდ აიღო ზედი, მოლიანად ხალხური მუსიკის სამსახურში დგება. ქუთაისში თავის გუნდს აყალიბებს და ხანმოკლე, მაგრამ დაძაბული რეპერტუარის შემდეგ, 1897 წელს, პირველ კონცერტს მართავს. თავისი საკმით უსაზღვროდ გატაცებულმა ძუკუ ლოლუამ ფეხით შემოიარა დასავლეთ საქართველოს სოფლებში, — თავისი გუნდისათვის აგრუებდა, სწავლობდა და ამუშავებდა ხალხურ მღოღიებს. ამ მოგზაურობის დროს მან ერთხელ კიდევ ნახა თავისი თვალით, თუ რა მძიმე დღეში იყო მშრომელი გლეხობა და მჩაგვრელთა მიმართ სიძულვილის გრძნობით გაიმტკავლა. 1903 წელს ძუკუ ლოლუას აპატიმრებენ და ქუთაისის ციხეში სვაგამ მთავრობის საწინააღმდეგო სიმღერების შეთხზვისა და შესრულებისათვის. საგულისხმოა, რომ იგი საჯაროდ ასრულებდა „მარცელიწასაც“. ციხის ჯურღმულებმა ვერ ჩაკლეს მასში თავისუფლებისმოყვარე სული, პირქით, იქ, რევოლუციონერებთან ურთიერთობამ კიდევ უფრო გამოაწვრთო იგი და მოაწვიფა პოლიტიკურად. ძუკუ ციხეში ჰეროიკულ-რევოლუციურ სიმღერებს ეზიარა, სხვა პატიმრებთან ერთად ხშირად მღეროდა მათ. ზოგისთვის შეიძლება ეს უფრო თავმეტევა, გართობა იყო. ძუკუსთვის კი სიმღერის ოსტატობის, ხალხური მღოღიების პროფესიულად ათვისების სკოლის კიდევ ერთი რგოლი. ძუკუ ლოლუამ პატიმრებს წესაწავლა თავისი საყვარელი „მარცე-

ლიეზა“ და, ალბათ, ციხეში არ იცდა კაცი, ვინც ამ სიმღერას, შეძლებისდაგვარად არ მღეროდა.

ძუკუ ლოლუა მალე გაათავისუფლეს და ქალაქიდან გაასახლეს. მისი გუნდი დიშალა. მაგრამ ეს იყო უბედურად ცდა ხელისუფლებისა, რომ სიმღერისთვის გზა დაეშობო...

1904 წელს მეფის მოავრობისგან დევნილი ძუკუ ლოლუა აფხაზეთში ჩამოიდა. იგი უახლოვდება აფხაზეთის ინტელიგენციას, ხდება აქტიური წევრი მოსახლეობაში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა, რომელსაც სათავეში ედგა ცნობილი მოღვაწე მამო დადიანი-შერვაშიძე. ძუკუ ლოლუა უახლოვდება ქართველი და აფხაზი ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს — გ. შერვაშიძეს, ა. ინალ-იფას, პ. ანჩაბაძეს, ნ. ეშვარას, ა. შერვაშიძეს, პ. ჭარაიას, ნ. ჯანაშიას, ზ. თურქიას, ი. ბურჭულაძეს, თ. სახოკიას და სხვ. გადაწყდა, რომ აფხაზურ-ქართული სიმღერების გუნდის ორგანიზება დაეკისრებინათ ძუკუ ლოლუასთვის. ეს სასებით ბუნებრივი გადაწყვეტილება იყო — მას უკვე იცნობდნენ როგორც ხალხური სიმღერების ნიჭიერ ორგანიზატორსა და უბედოდ შემსრულებელს. 1904 აგვისტოში ძუკუ ლოლუა უკვე იწყებს რეპერტუარის უპირველეს ამოცანად იყო, თანამოღვაწეებთან ერთად, ისახავს ქართული და აფხაზური ხალხური სასიმღერო-ქორეოგრაფიული მარცალიტების შეკრებას. მან ამერაღი უკვე აფხაზეთის სოფლებში შემოიარა ფეხდაფეხ ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების განცნობა-შესწავლის მიზნით. მას აფხაზურ სიმღერებთან ერთად ანტეტრესებდა ადგილობრივი ხალხური ინსტრუმენტებიც. ქართულ საკრავებთან ერთად, ძუკუ ლოლუა სცენაზე ამკვიდრებს აფხაზურ ხალხურ საკრავებს — აფხიარცას, აჩარპინს, აუშაას და სხვ. ძუკუ ლოლუას მიერ დაარსებულ აფხაზურ ანსამბლზე ხმა მოესგავარდა და შორიდანვე მოიდიდნენ მის კონცერტებზე დასასწრებად.

ძუკუ ლოლუა არქაულ ხალხურ სიმღერებს კომპოზიციურ-სტილისტურად ამუშავებდა. მისი გუნდის რეპერტუარი შედგებოდა აფხაზური, მეგრული, გურული, სვანური, იმერული, რაჭული ხალხური სიმღერებისგან. ხალხური მელოსის დიდი მცოდნე ცდილობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შეგროვებულ მღოღიებშიათვის მცირე სიმეტრის ნიუანსებიც კი შენარჩუნებინა. იგი აფხაზურ სიმღერებს დიდი სიყვარულით სწავლობდა, სწავლობდა ამ სიმღერების ვარიანტებს, ინარჩუნებდა მათს სტიციურ-ლეგისკურ ქსოვილს. მისი ანსამბლი აფხაზურ სიმღერებს ინსცენირებულად ასრულებდა. მაგალითად, ამ ანსამბლში პროფესიულ სცენაზე პირველად არა მარტო სიმ-

ღერით შეასრულა, არამედ დადგა კიდევ ძალზე საინტერესო „სიმღერა დაჭრილისა“. დაჭრილი თეთრ ნაბადზე იწვა, ხოლო ანსამბლის წევრებმა ირგვლივ უსდნენ და ასე მღეროდნენ. ანსამბლმა „შრომის სიმღერა“ ასევე ინსცენირებულად შეასრულა. მთელი სხეულისა და ხელების რიტმული მოძრაობით აღწევდნენ ისინი თონის იმიტაციას.

მიმოიღველ აფხაზურ მგლოდინე ერთობა რეჩიტატივები და ემოციური შეძახილები, რომლებიც მსმენელსა და მაყურებელს ცოცხლად, შთაბეჭდვად წარმოუსახვდნენ შრომით პროცესს. სოფლური ყოფის ეს იმპროვიზაცია, ეს სურათები გლეხთა ცხოვრებისა, მათი შრომის ეს ეპოქალურ-ქორეოგრაფიული წარმოსახვა თითქმის ერთგვარი წინასწორია აფხაზური პროფესიული თეატრისა. ძველ ლოლუას აფხაზურ-ქართული გუნდი არა მარტო შრომით და გმირულ სცენებს ასხამდა ხორცს, არამედ უქნარა, თვითმაცოფელ მებატონეებსაც ამათხანებდა სატირული სიმღერა-შარყებით. ეს კიდევ ერთხელ მეტყველებს ანსამბლის მსატრეული ხელმძღვანელის პოლიტიკურ მრწამსზე. უხუცესნი იხსენებენ, რომ ძველ ლოლუა თვისი სიმღერა-ინსცენირებებით ხშირად წარმდგარა აფხაზეთის სოფლების მცადრთა წინაშე და მათთვის მათივე ცხოვრება უჩვენებია გაბედულად. გლეხები უსმენდნენ პროფესიული გუნდისთვის ოსტატურად დამუშავებულ თავიანთსავე სიმღერებს და უყურებდნენ ამ სიმღერების ინსცენირებებს. ხშირად, ეს აფხაზური და ქართული მგლოდინეები ღია ცის ქვეშ, საუკუნოვანი ხეების ჩრდილში ჯერდებოდა. დ. ლოლუას, როგორც აღნიშნული ანსამბლის ხელმძღვანელისა, დიდი დამსასრებია ისაა, რომ მან პირველმა გააერთიანა ერთიან, მთლიან საკონცერტო პროგრამაში ქართული და აფხაზური სიმღერები, რითაც უბრალო მსმენელებს საშუალება მისცა ამ ხალხების თანხმირ ისტორიაში „დაძირულიყვნენ“. სწორედ ძველ ლოლუა გახლავთ ის პირველი მღერა-წე, ვინც ჯერ კიდევ 1914 წელს შესძლო აფხაზური და ქართული სიმღერები თავისი ანსამბლის შესრულებით ჩაეწერა ფონოგრაფზე — ახლა ეს ჩანაწერი, ვითარცა ძვირფასი საჩუქარი შოაიომავლობისთვის, საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში ინახება.

1914 წელს დ. ლოლუას ანსამბლი საგასტროლოდ გაემართა აჭარას, შემდეგ ეწვია ფოთს, ჭიათურას, ზესტაფონს, საჩხერეს, და, რაღა თქმა უნდა, ქუთაისს, საიდანაც ფეხი აიღდა ძველ ლოლუამ, როგორც დიდიერობა.

კოლექტივის ცხოვრებამუ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ის, რომ მან მონაწილეობა მიიღო ჭიათურაში, აკაკი წერეთლის პატივსაცე-

მად გამართულ ზეიმში. აქ დიდმა პოეტმა მოისმინა და იხილა აფხაზური ინსცენირებული სიმღერები. დიდმა პოეტმა ძველ ლოლუას გუნდის მაგალითზე ნახა, თუ ღრი ხალხი რა დიდებულად მღეროდა მათი სულიერი ერთობის, თანადგომობის დამაღსტურებელ მგლოდინებს.

ძველ ლოლუას ინტერნაციონალიზმი, მისი ჯეშმარიტად ინტელექტუალური სული, სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ადამიანების გულითიდი სიყვარული. მათი ხელოვნებით, კულტურით უნაგაროდ, გატაცებით დაინტერესების უნარი ხიბლავდა ყველას, ვინც კი მას იცნობდა.

1917 წლის აგვისტოში ანსამბლს თბილისში იწვევენ და იგი პირველივე გამოსვლით აღტაცებას იწვევს.

ცნობილი მწერალი და საზოგადო მღვაწე იოსებ იმედაშვილი ჟურნალ „თეატრისა და ცხოვრებაში“ წერდა: — „ძველ ლოლუა ერთი იმთავითა, ვინც დგას ხალხური მუსიკის აღორძინება აკვანთან, იგი პატიოსანი შრომონელია და თავისი საქმის ერთგული მოღვაწე“.

თბილისში აფხაზურ-ქართული გუნდის წარმატებით გამოსვლის შემდეგ ბუნებრივად დაიგა აღმოსავლეთ საქართველოში გატაროლების ჩატარების საკითხი. წადეგის, გორის, ბორჯომის, საშურის და სხვა ქალაქებისა და დაბების მცხოვრებნი აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ კოლექტივის რეპერტუარის ყოველ ნომერს. ხანგრძლივი გასტროლოებით და დაბრუნებულმა გუნდმა კიდევ ერთხელ მოიარა აფხაზეთის სოფლები და ქალაქები და ახლაც ყველგან სიყვარულით ხვდებოდნენ დ. ლოლუას, როგორც ახლომე და ძვირფას ადამიანს.

იდა 1919 წელი. მენშევიკურ მთავრობას ხელს არ აძლევდა ანსამბლის გასტროლოები, მისი რეპერტუარის ინტერნაციონალური ხასიათი. ქართველთა და აფხაზთა სულიერი შეკავშირება-შეჭიდრობისთვის ძველ ლოლუასა და მისი თანამოღვაწეების მიერ გაწეული დიდი პროპაგანდისტული მუშაობა ეწინააღმდეგებოდა მენშევიკების გეგმებს და ამიტომ ანსამბლი იძულებული გახდა შეეწყვიტა არსებობა. გულდამიმხელებლმა დატოვა ძველ ლოლუამ აფხაზეთი, სადაც ჩვიდმეტე წელი იმუშავა. იგი კვლავ შრომობდა მენშევიკებისა, გუნდს აყალიბებს. იქაც ბევრ წინააღმდეგობას აწყდებოდა, მაგრამ დიდი გატაცებითა და შოაგონებით მუშაობს და საქმეს წარმატებით აკვირგინებს. რამდენიმე ექსპედიცია ჩაატარა ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის შესაგროვად, ამავე დროს, საკმაოდ ინტენსიურად თანამშრომლობდა პრესაში, აქვეყნებდა წერილებს ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, ბეჭდვდა მოთხრობებსაც.

ნინო ჯაფარიძის

უპირინაული ტილოები

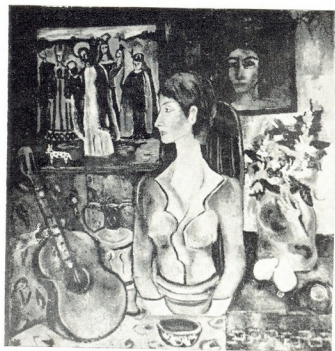
ლეილა თაბუკაშვილი

ძველ ლოლუა მარტო ნიჭიერი დირიჟორი და ფოლკლორის შემკრები კი არ იყო, არამედ კომპოზიტორ-მელოდისტიც, რომელიც შესანიშნავად ამუშავებდა ხალხურ სიმღერებს, ავსოვდა, მათ საფუძველზე ქმნიდა თავის, ორიგინალურ ნაწარმოებებსაც. ნისმა შემოქმედებამ განსაკუთრებული გაქანება მიიღო საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. იგი ქმნის ხალხური სიმღერების შეგროვებისა და შენარჩუნების ინსტრუქციას, მჭიდრო კონტაქტებს ამყარებს ხალხური საგუნდო სიმღერების ოსტატებთან — არტემ ერქომაიშვილთან, რემა შელეგისთან, ავტენტი მერგელიძესთან და სხვებთან, მონაწილეობს ახალი საგუნდო კოლექტივების შექმნაში, მთელ ენერგიას ახმარს ახალი, სოციალისტური კულტურის შექმნას. მთავრობა მას ნიშნავს ხალხური საგუნდო და ქორეოგრაფიული ხელოვნების დაცვისა და პროპაგანდის საზოგადოების ინსტრუქტორად. ახალმა დრომ პროლეტარული ხელოვნების ახალი პრობლემები წამოჭრა და დაუცხროსელი ძველ ლოლუა აქტიურად ეხმარება ამ პრობლემებს. იგი ხან ფიქრობდა, სადაც მისი ოჯახი ცხოვრობდა, ხან თბილისში, ხან სოხუმში, ერთი სიტყვით, სადა არა, ყველგან, სადაც კი მისი ნიჭი და უნარი საჭირო იყო ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის განვითარებისათვის.

1924 წელს გამორჩენილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის — ნიკო ლორთქიფანიძის მიწვევით იგი ჩადის ქუთაისში სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის შესაქმნელად. ეს წინადადება ძველ ლოლუამ მით უფრო მეტი სიხარულით მიიღო, რომ უნდა ემოღვაწა იქ, სადაც ოცი წლის წინათ პირველად ჩამოაყალიბა გუნდი. ახლა ძველ ლოლუამ სულ მოკლე დროში შექმნა ძალზე საინტერესო რეპერტუარი, რომელიც ძირითადად ქართული და აფხაზური სიმღერებისგან შედგებოდა. იმავე, 1924 წელს ანსამბლი საკასტროლოდ მიმგზავრება თბილისს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ შესანიშნავ კოლექტივს არ ეწერა თბილისელითათვის თავისი ხელოვნების ჩვენება — ძველ ლოლუა ბოლოდნელად გარდაიცვალა 1924 წლის 8 აგვისტოს. ასე უდროოდ შეწყდა შესანიშნავი ადამიანის, ჩვენი — ქართველი და აფხაზი ხალხების მგობრობის გულმუხურად მომღერლის, ხალხური საგუნდო სიმღერების შემკრების, პროპაგანდისტისა და ჩინებული შემსრულებლის სიცოცხლე.

ძველ ლოლუას სახელი სამუდამოდ დაუკავშირდა სიმღერას, სიმღერა კი — უკვდავია.

აღრმელ ბავშვობაში ნინო ჯაფარიძე ხატავდა ისევე, როგორც ყველა მისი თანატოლი. მისთვისაც ეს იყო გართობა, ცხოვრების თავისებური შემცენება. მოგვიანებით, 11-12 წლის ასაკში, მხატვრობა გოგონასთვის იქცა ნამდვილ შემოქმედებით გატაცებად, ყოველდღიურ „საარსებო“ საქმიანობად, აუცილებლობად, როგორც სხვა რამ ჩვეულებრივი საარსებო საზრდო, და იქნებ ამ საზრდოზე უფრო მეტადაც. ამით აიხსნება, ალბათ, ის უჩვეულო სიუხვეც, თხუთმეტი წლის მოსწავლე გოგონას შემოქმედებით ნაყოფში რომ იჩენს თავს. თვით სიტყვა „სიუხვე“ ამ შემთხვევაში ალბათ ნამუშევართა უფრო არა რაოდენობრივი განსაზღვრისათვის გამოგადგებოდა, არამედ მათი ავტორის „სათქმელის“ დასასისათებლად. ნინოს კი მართლაც რომ უხვად გააჩნია სათქმელი: შთაბეჭდილებები, აღტაცება, სიყვარული, რასაც იგი ყოველდღიური ცხოვრებიდან იღებს, ფერებსა და სახეებში გადატანისაყენ უბიძგებს, წარმოსახვაში დაბადებული ამიტყვევლებს ითხოვს ისიც კი,





მოსავლის ზემო

რომ ნინოს ნამუშევრებს შორის მრავლად გვხვდება დიდი ფორმატის ტილოები, ალბათ აიხსნება რაღაც მისთვის განსაკუთრებით მასშტაბურისა და საინტერესოს თქმის სურვილით, პატარა ფორმატში რომ ვერ ჩაეტევდა და სივრცეებს საჭიროებს. და ნინოც, როგორც გაწაფული პროფესიონალი, გაბედულად „შეჭიდება“ დიდ ტილოებს და ეს „შეჭიდება“ მუდამ მისი გამარჯვებით მთავრდება.

ჯერაც პროფესიონალიზმთან მიუახლოებული, სინამდვილის მხოლოდ უშუალო აღქმასა და წარმოსახვაზე დაყრდნობილი დამწყები მხატვრის ინტუიცია მოიცავს სამყაროს შემოქმედებითი აღქმის ყველა არსს: ფერთა პარმონიის, კომპოზიციური სიმყარისა და წონასწორობის, რიტმისა თუ ხაზის პლასტიკის ჭეშმარიტად მხატვრულ შეგრძნებას, ასე თავისუფლად რომ იქცევა ფერადოვნად სასვე და ამასთან პარმონიულ, რთულ და, ამავე დროს, ყოველმხრივ „ორგანიზებულ“ სურათებად. მხატვრული ინტუიცია (გემოვნებასაც რომ დიდად გულისხმობს), შერწყმულ

იმის უნართან, რომ შექმნას მართალი ხატი, სახე ამა თუ იმ საგნისა, ადამიანისა, მოვლენისა, მიაგნოს სურათის თვით ზინაგანი ემოციური შინაარსის, განწყობილების შესატყვის ფერადოვან-პლასტიკურ გასაღებს, ნინო ჯაფარიძის ტილოებს ნამდვილი მხატვრის ნააზრევსა და მაღალწევებს უახლოებს.

ფართო ამ გოგონას წარმოსახვის საზღვრები თვით მხატვრული ამოცანების შერჩევას მხრივ: ყოველდღიურ უშუალო შთაბეჭდილებებზე შექმნილი ჯანრული და პორტრეტული ხასიათის ნამუშევრები; როგორც ცხოვრების რეალური სურათებით, ისე ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოებით შთაგონებული, ან სულაც გამოგონილი, ფანტასტიკური სურათები ტილოებზე ამეტყველებულია ისე, რომ არსად არ იწვევს უკმარისობის გრძნობას, არ გაღიზიანებს „მოვარდნილი“ ფერებითა და უაღვილო, ზედმეტრეტყველებით, არიტმითა და უწინასწართ დამძიმებულობით. უჩვეულო ალღო ფორმათა, ფერთა და ხაზთა ურთიერთმეზობლობის ამოცა-

ღუდა
კერამიკულ სამკრთაში



ნების გადაწყვეტაში, კოლორიტის, ფერადოვანი გაზის მთლიანობის განცდა განსაკუთრებით შთაბეჭდილია მთელ რიგ ნამუშევრებში. ნინო მისი იცის, რას შეხედოს შორი წერტილიდან. რას სჭირდება ფართო სივრცე და ღალი სუნთქვა ასე გადაწყვეტა მან „შუშანიის წამების“ თემაზე დახატული დიდი კომპოზიცია (ზომით 2 მ. x 1 80), მაგრამ პანორამულად გაზრებული ეს ტილო თავისუფლად სუნთქავს არა თავისი ზომით, არამედ ფერადოვან-კომპოზიციური და პლასტიკურ-სახეობრივი წყობის, ნაწარმოებში დატრიალებული ამბების, მოვლენების სახეითად ემოციური თხრობის წყალობით, როცა სურათის ყოველი დეტალი, ყოველი ფრაგმენტი აზრობრივ-მხატვრულად გამომსახველია და ამავე დროს მთლიანს ორგანული ნაწილი.

ნინო ჯაფარიძეს ჯერჯერობით ნატურიდან არ უხატია. მხოლოდ წარმოსახვით მუშაობს. ფანქრით, გრაფიკული მასალებით ცოტას ხატავს, არც ესკიზებს აკეთებს, თუნდაც ეს იყოს დიდი ზომის და რთული კომპოზიციური წყობის სურათი. მუშაობის დაწყება ტილოზე მისთვის ნიშნავს 6-7 საათის განუწყვეტელ შრომას, რათა სურათში, რამდენადაც შეიძლება, სისრულით გადაიტანოს წარმოსახვაში დაზადებული, ხორცი შეხსნას ისე, როგორც ესახება ფანტაზიით, წარმოდგენით, ამავე დროს აზროვნება არა მარტო ფორმითა და კონტურით, ნახატით, არამედ ძირითადად ფერებით, ფერთა ლაქებით, მათი ურთიერთშეხამებით, მისი სურათების საერთო ტონალობა გარკვეულად მელოდიურია და ამასთან ფერადოვან-კონსტრუქციული წყობითაც

„შუშანიის წამება“



თვისებურად გამორჩეული. ნინოს თავისი საყვარელი მხატვრებიც ყავს — ფირისმანი, ვან გოგი, მატისი, სალვადორ დალი... აჯადოებს მათი ფერთა სამყარო, უღვიძებს ფანტაზიას და ბიძკის აძლევს მის ხილვებს, მაგრამ თავის შემოქმედებაში მაინც საკუთარი მხატვრული სამყაროს ერთგულია, ფერთა გამის საკუთარი შეგრძნება აქვს. ტონების სისუფთავე, გამჭვირვალება, რასაც იგი ინარჩუნებს კომპოზიციურად და კოლორისტულად რთული ამოცანების გადაწყვეტისას, კვლავ მეტწილად მისი წარმოსახვის მდგრადობაზე, როცა წინასწარ მტკიცედ იცის როგორი ძალის, რა ნიუანსის და რა ტონალობის საღებავი სჭირია. ამიტომაც არ „აყვავლებს“ ფერს, არ „გადაწერს“ ერთსა და იგივე ადგილს, თავს არიდებს ჭეუჭყსა და ყრუ ფერებს. ამასთან, გაბედულად მიმართავს აქცენტებს, გრძნობს, ესა თუ ის ფერი როგორ გარემოცვაში იქცევა მეტყველ და ლამაზ აქცენტად, როგორ აქცენდება საერთო გამაში: გრძნობს ფერადოვან კომპოზიციასაც, ლაქების რიტმს, მათი გაწონასწორების საჭიროებას.

ნინო ჯაფარიძის სურათები ერთმანეთისაგან განსხვავებულია კომპოზიციურ-ფერადოვანი გააზრებისა და, ერთგვარად, თვით შესარულების მანერის, ფუნჯით ფორმათა მოდელირების მხრივაც. ნამუშევრების ერთი ნაწილი შესარულებულია უფრო დაქიზად, ტონების ერთიმეორეში შეუმჩნეველი გადასვლით, მეორე რიგის ტილოებში საღებავი, მონასმი პასტოზურია, მკვერივი, მაგრამ, ორივე შემთხვევაში, შინაარსიდან გამომდინარე „მხატვრული ხერხების“ შეჩერებისას, დამწყები ფერმწერი ინარჩუნებს ერთგვარ „სტილისტურ“ მთლიანობას.

რა თქმა უნდა, თვით ნამუშევრების ავტორისთვის ყოველივე ეს ჯერ გაუთვითცნობიერებელი შინაგანი გრძნობაა, შემოქმედებითი ტალანტის უშუალო გამოვლენა. უნდა ვიფიქროთ, რომ პროფესიულ საფუძვლებზე გადასვლა ნინო ჯაფარიძეს ახალ გზებს გაუკვლავს და ეს მიახლოება დიდი ხელოვნების ასაღებ მიჯნებთან წარმართება კვლავაც ნიჭიერად, საინტერესოდ, — მნიშვნელოვანი, ემოციური, მხოლოდ საკუთარ აღქმასა და შეგრძნებაში დაბადებული აზრებისა და გრძნობების განსხვავების აღმავალი მიმართულებით.

მოკლევით, ლიტერატორთა სახლის საგამოფენო დარბაზში რამდენიმე თვეს იყო ექსპონირებული ნინო ჯაფარიძის 17 ტილო. განსაკუთრებული ინტერესი, გამოთქმითი, რაც დედაქალაქის საზოგადოებრიობამ ამ ნამუშევრების მიმართ გამოიჩინა, მოწმობს, რომ ნინოს ტილოები მათ დაინახეს თხუთმეტი წლის გოგონასათვის უჩვეულო მხატვრულ-შემოქმედებითი აზროვნება, უნარი — სამყაროს შესვლის ფართოდ და თავისებურად, ფერებში, ნახტამი ემოციურად გადმოსცეს თავისი შთაბეჭდილებები.

დონ

კიხობის

აკოლობია

(სმარპანდისის რომანიის თეატრალური
ალაბატაქიზის გამო)

ვახტანგ ქართველიშვილი

„მოშლიშპრ, სავალი გზა-კვალი არა ჩანს, მოვდივარ — მომძახის! მოვდივარ სიკეთის მცველად და დარაჯად, და მე რაც მომივა — ჯანდაბას!“ — დილ ვასერმანისა და ჯო დარონის „ლამანჩელი“ ამ შემართებით დაადგეს სერვანტესის დონ კიხობი ზეფათითა და ფათერაკით აღსავსე თავისი „შორეული მგზავრობის გზას“. ქრისტეს ასაკს დიდად გადაცილებულმა ესპანელმა იდალგომ გაიჯახუნა თავისი სახლის კარი და „კისანობას“ არჩია „დოსესიოტობა“, თოხი კედლის ტყვეობის უხიფათო პროზას ამჯობინა ანტიკალის რომანტიკა და ზიფათი. ზიფათი, ენაიდან სიკეთის პალადონობა აბა სად თქმულა განცხრობით. სიკეთის მქმნელსა და სიმატრის მთქმელს ზომ ცხენიც შეკაშმული უნდა ჰყავდეს, თუნდაც ეს იყოს გაქაღალტყავებული, ჯაგლაგი როსინანტი. თუმცა, ჯაგლაგი რაღა სასუნენელია, როცა „როსინანტი“ (Rocinantes) ზედმიწევნით ნიშნავს „ყოფილ ჯაგლას“ (Rocin — ჯაგლაგი, antes — ყოფილი, ძველი), როცა მასზე ამხედრებული ჰემმარი-

ტებისა და სიკეთის მაძიებელი გმირის „შერევილი სიღაფე“ მასაც გადაედო და ამოერიდან იგი აღუქანდრე მაკედონელის ბუნებალზე მომეტებული გედაურია.

„მოვლევარ — მომძახის თავმანჯა“ მაგრამ რა არის ან როგორია ეს ღამანა? ავი თავად მწუხარე სახის რაინდი შეავიზებს თავის განუერულ სანროს — უერთგულეს საჭურველმტვირთველად შორისა; „ბუნების სანახაობანი, ქალის სილამაზესაჲთ, პირველ ყოვლისა, ჩვენს თვალთახედვასა და თვალსაზრისსაჲთ დამოკიდებული“. მართლაც, წილგვედრი გზა ერთს შეიძლება ესახებოდეს ტობისისაკენ მიმავალ საურმედ, „სადაც, როგორც ცნობილია, წიწილებს ჰყვიათ საკმაოდ იაფად“, ხოლო მეორეს — ფსადუღებელი რაინდობის ასპარეზად. ის, რაც ერთისთვის ქარის წისკილია, მეორეს შეიძლება ბოლოდ ურჩხულად წარმოუგვს. აი ამ გზისაკა შენიბასაც, ახლა რომ გამოჩნდეს, ერთი უპეველ მიიჩნევს ასატყმობაკად, მაშინ როცა მეორეს იგი სიუხურების ცახკომჰად დაეღაღდება. ის, ვინც ერთისთვის მალოდ აღდონსა, „მეგარეგებთან და მეეტლებთან ნათრევი მოსამსახურე ქალი ჯორგასათვის უმეტენიერეს სინიორად, „ლურჯი ციდან მოფრენილ ანგელოზად“ იქცევა. ერთი ხედავს გარუჯულ სხეულსა და გაქონულ სამოსს, მეორე სჭერტს შთავიზნებულ და შთამავიზნებელ მარადქალწულურ საწყისს, ეგრეთ წოდებულ „ევიგე ვაილიძეს“, ერთი სიტყვით — ფულსინებს. დაბოლოს, ღამანა. მაინც რა არის ან როგორია იგი, თუ სინამდვილის რეალობას ასე თვალმად ევაგრებება რეალობა წარმოსახვით? თუ ერთი მის უფლისაგან მიტოვებულ ხროვად აივქვამს, პოლო მეორე — დვითს მიერ კურთხეულ აღთქმულ მიწად?

აღარც ხროვი, აღარც აღთქმა. მას შემდეგ, რაც გომიგელ დე სერვანტეს სავედრას ხილვებში გაიშალა — მიხიოვ დე ტემპარიტი პოეზიის ტემპარიტება და პოეტურად ტემპარიტი — აი რა არის და როგორია ღამანა. ხოლო თუ მართალია, რომ „ტემპარიტება, რომელიც პირინების ნახევარკუნძულის იქით ტემპარიტებად არ მიიჩნევა, არც შეიძლება ტემპარიტებად იქნას შერაცხული“ (ბოლქ პასკალი), მაშინ ღამანას ტემპარიტება სივრცელ დაუერვებად ნიშნავს. ამბობენ, კარლოს დიდის თვალწინდელი სამეფოში მზე არასოდეს ჩადიოდაო. მზე არც ღამანაშია ჩადის, ღამანა — ყველა სახელმწიფოზე მეტია. იგი ადარ არის ლეკოვლის ლანდშაფტი, იგი სამყაროს პოეტურ მერიდიანზე დევს.

ღამანას შესწევდებით შილერის ბოქემიის ტყეში, ტოლსტოისა და დისტოვსკისთან ბუნებულისა და მიმების ასოლის, გოგენის ტიტტზე, როსტანის პარიზში დე ბერეგრისის გამოცხადებისა, სალადორ დალის რეალურ სიგელთბელოში, ასტრიდ ლინდგრენის სალტერკოპაზე ზაფხულის ბუნიობის გამს, ეგზოპეტრის ციურ სანახავა თუ პატარა უფლისწულის ფანტასტიკურ ჰოანტაზე. ღამანას შევეყრებით თორამ ემხვარის მწუხრით დათოვლილ სვანეთში. ღამანას წაყაყუდებით, ბეთანიისაკენ რომ წაყვეთ გალაკტიონს. ყველგან, სადაც კი ორი მტკაველი ხმელი და ერთი ჰქეტარიცაა. ღამანას და ღამანჩელსაც. რამეთუ მწუხარე სახისა და ლომისა რაინდის იდეა არ ეკუთვნის მარტოოდენ სერვანტესსა და მის დროს. რამეთუ ღონ კიხოტის სახეში ჩაიდუმალუ-

ბულია ადამიანის ბუნების ერთი ძირეული, არსებითი თვისება. რამეთუ ჩვენ ყველანი ასე თუ ისე, ავად თუ კარვად, ცოტად თუ ბევრად — ღამანჩელები ვართ. ღამანჩელია თვით სანროც და „სანროს ტიტტე“, ერთი შესვლდვით თითქმის სრულიად განსჯავებული მოდგმა კაცისა. იმდენად განსჯავებულად, რომ კავამა იგი „ღონ კიხოტის რისხვას“ ჩასთავა (როცა სანროს „ღონ კიხოტის რისხვას“ უწოდებს, კავკა რომანტიზმის პოზიციეზეა. თუმცა, მას სხვა შესვლდვებაც აქვს გამგელოთი. თავის ივავში „სიმართლე სანრო პანასაზე“ იგი უკვე ღონ კიხოტს მიიჩნევს „სანროს რისხვად“). მაგრამ „კიხოტიზაციის“ პროცესი გლობალურია და ამდენად მას სანროც გაივლის. ერთი ჰქეტარიც ცა ვასსენით და სერვანტესთან სწორედ სანროა, რომელიც ბოშატარის გუბერნატორად „დაბნევისას“ მთელი სერიოზულობით აცხადებს, რომ ყველაზე დიდ კუნძულის ცის სულ უმნიშვნელო ნაფლეთი არყვდა.

ღამანასა და ღამანჩელის პოეტურ სიმბოლოდ გააზრებასა და განზოგადებაზე სერვანტესის რომანშივეა მინიშნებული. რომანის მისცდებით ჩვენ რომ დღეს დავაპიროთ ღონ კიხოტის „ანგეტის შესვება“, საოცარ სურათს მივიღებთ. დაზუსტდება მისი წარმოშობა, ოჯახური ვითარება, ნაცნობ-ნათესაური გაცნობები, ასაკი, გარეგნობა. ყველაფერი, გარდა მისი დაბადების ადგილისა და მისამართისა. სერვანტესმა იქნება — წვრილად აღწერა არა მარტო აწოწილი მხელ-მხელი ფიგურა თვალგზირილა ასევეტისა, არამედ მისი „პრეყინავალ ამუნიციის“ ყოველი დეტალიც და არც იქნება — დაესახებოდეს ღამანას ის სოფელი, სადაც ცხოვრობდა და საიდანაც იწყებდა თავის რაინდულ რეიდებს კეთილგონიერებაზე ეს სასწაულად მოიერიერე იდალო. სერვანტესის თანახმად კი ღამანაში ბევრი სოფელი და ქალაქია და ეს — ღონ წვრილად აღწერილი, ცოცხლად დასატყვო ღამანჩელის თავისუფლად შევილი ეცხოვრა ყველგან, ღამანას ნებისმიერ კუთხეში. რომანის დასასრულს ისიცაა ნათქვამი, მისამართის გასადუმლოება იქნებ ყველა სოფელსა და ქალაქს აღუძრას ღამანჩელის დათავისების სურვილი, იქნებ ყველა მათგანს წარადგინოს მასზე თავისი უფლებები მავაყვად იმისა, როგორც შეიღ ბერძნული ქალაქი ციცილოდა და ექიმებდად ეროსორს პომეროსის გამო. ფრად მოქდალოებულია იწინასწარმეტყველა სერვანტესმა ღამანჩელის ისტორიული ბედი: შეიღ ქალაქი კი არა, ღონ კიხოტს დაესაკუთრა მსოფლიო — ღამანა.

ღონ კიხოტი ჩადა „მარადიულ სახეთა“ მწკრივში. იგი იქცა თაობათა განუერულ თანამგზავრად, მხატვრული აწორეებისა და მხატვრული რეუელქების უმეტრ წყაროდ. მან მძლავრად ასაზრდოვა ფილოსოფიური წიაღისეულება და შემოქმედებითი ფანტაზიაც, დასძრა და გამაფხიზლა ასოციაციათა მთელი ნაკადი. „ღონ კიხოტის“ თემა, „ღონ კიხოტის“ მოტივები შეიჭრა ხელოვნებასა და ლიტერატურის სხვადასხვა დარგში. მწუხარე რაინდს საუკუნეთა სავალზე სარკვეთა რაინდის დარად დაუდარაჲდა ყოველი მუშა. მაგრამ არა მიტოვ, ბოლო რომ დავდო მისი მგზავრობასათვის, არამედ მიზნით — ხელოვნების სარკვებით ემრავლებინა მისი ტრაგიკომიკური მიმიკა“.

დონ კიხოტზე თავისი უფლებები წარადგინა, რა თქმა უნდა, თეატრალურმა ხელოვნებამაც. განსაკუთრებით მეოცე საუკუნის თეატრმა. ყველა თანამედროვე კარასახოსათვის მოულოდნელად, სწორედ ჩვენს დროს დასჭირდა ნამეტანად აღმრავლასა და ლამაზი ლისა. იქნებ არ მართალიყა და რაინდული საკუთრები ახლა მხოლოდ მუზეუმში ინახება. იმავე ესკუპირალში თუნდაც. მაგრამ განა ეს ნიშნავს რაინდული სულის საბოლოო დასამარტებას? იქნებ ისიც მართალია, რომ „საგმირო საქმეთა ჩასადენად არ მოეგზავნებოდა სადღაც, ისე, როგორც ტყეში დადიან სოკოს მოსაკრეფად“. მაგრამ არც ეს უნდა ნიშნავდეს იმას, თითქმის „გმირობის სეზონი დიდი ხანია გათავდა“. ზღაპრებმა ახლა კარასკოთა სამეფოდ მართლაც მიატოვეს ჩვენი პლანეტა, მაგრამ ეს რომ იგრძნო, ერთი ზღაპარი ხომ მაინც უნდა დარჩეს. ზუსტ მცენიერებათა ეპოქაში ადამიანმა მართლაც ისწავლა აზრებისა და გრძნობების ზუსტად გამოთქმა, სიზმრების ამოხსნა, მაგრამ ამას რომ ჩასწვდეს, ერთი გამოუთვლელი და ამოუხსნელი სიზმარი ხომ მაინც უნდა დავტოვო. განმთავის ტყეში ერთი მოხიბლული ხე მაინც უნდა ხარობდეს. სოკოს მოსაკრეფად ოცნების წვიმის შემდეგ დადიან. სტერეოტიპის საშინელებას ერთი ვინმე შერეკილი თუ გავცნობს. თანამედროვე სცენის ფსიქოლოგთა მეკლასის დონ კიხოტი-მასხარა მართავს. იგივე არა — მშობღვარი „პატერ დოლოროსო“!

„დონ კიხოტის“ აქციების განსაკუთრებული მომძლავრება მეოცე საუკუნის თეატრალურ სიტუაციაში თავისთავად და დაკავშირებული იმ პრინციპის მომძლავრებასა და დამკვიდრებასთან, რომელსაც „ადაპტაციას“ ვუწოდებთ და რაც ძველი ნაწარმოების ახალ ყაიდზე დაწერას, ან ხელოვნების ერთი დარგის ნიშნულს ხელოვნების მეორე დარგის ენაზე ამტკველებას გულისხმობს. ადაპტაციის პრობლემაზე მსჯელობისას, როგორც სამართლიანად შენიშნავს ნიკო ყიასაშვილი, „საჭიროა ერთმანეთისაგან გაჩეხსხვაობა „ადაპტაციისა“ და „ინტერპრეტაციის“ საკითხები ადაპტაცია... მეტად ფართო გაგებით იხმარება და ამდენად მოიცავს ინტერპრეტაციის საკითხებსაც, მაგრამ მაიტი სრული გათვრება მაინც მყარი, დადგენილი „მასალა“; რომელიც ამა თუ იმ თვალსაზრისით უნდა გაიხსნას, გაიშფოროს, განიმარტოს, ადაპტაციის შემთხვევაში უფრო ნაკლებად მყარ „გასაშიფრ მასალასთან“ გავსებს საქმე. თვით ადაპტაციის ბუნება გულისხმობს ადაპტაციის ობიექტის უფრო თავისთვისად გააზრებას, უმეტეს შემთხვევაში გარკვეულ გადაკეთებასაც, მწერლისა თუ თეატრის მტკბერე მიმართებას ლიტერატურული მასალისადმი.¹ ყოველივე ეს მართლაც ასეა.

თეატრალური ადაპტაციის ამქმინდელი ოპონენტების გასაგონად კი, რომლებსაც ადაპტაციის გაგონებაც კი არ სურთ და ამ ხერხის მომარჯვებას მოდერ გატაცებად, თითქმის მგრეტელად უთვლიან ჩვენს თეატრებს, ხაზგასმით ვამბობთ: სერვანტესის რომანის თანამედროვე „სცენური ოდისეა“ დაკავშირებულია ადაპტაციის სწორედ მომძლავრებასა და დამკვიდრებასთან და არა შეთხზვასა და ნაძალადეგ დაწერაგასთან, ვინაიდან ადაპტაციის ხერხს წარსულშიც ყოველთვის მიმართავდა თეატრი და თანამედროვე ეტაპზე კი მხო-

ლოდ მეტი მნიშვნელობა და აზრი შეიძინა. მოუხსნობთ ფაქტებს.

თავისი ორიგინალური პიესების შესაქმნელად უკვე ევრიბიდე სარგებლობდა ისაქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიაში. უკვე არისტოფანე იქნება, „არახუნ თავგებობას“ ცნობილი ტრაგიკული გმირების მიმართ და პაროდით აოკებდა მათ დაუოკებელ ვნებებს. კლასიციტები მოუხსნობდნენ კლასიკას და „ძვილ ქვერში“ აყენებდნენ „ახალ ღვინოს“.

უწინ „შექპირების გერმანი გოლიათი“ ნთქავდა სხვათა „სამზარეულოში“ შეკავშულ „საფრმო კერძს“, ახლა „შექპირის სუფრას“ მოუხსნებიან მადაგასნილი თანამედროვენი.

ბერტოლტ ბრეხტი მიეძალბა „კოროლიანს“, სიამაყის შესპირულ ტრაგედიას შესცვლის საკუთარი პერსონის შეცვლელობაში პიროვნების რწმენის ტრაგედიათ, „დიდი ბარონის“ (შოუ) რწმენასულ პათოსს დაუძენის ირონიულ კონტრასტს. რეჟისორი მანფრედ ვეკერტი, რომელმაც შესპირბრეხტის „კოროლიანის“ იოიამი ტენშერტას და რუთ ბერგაუსთან ერთად დადგა „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე, აღნიშნავს: „კოროლიანისში“ ჩვენ ვცდილობდით წარმოვდგენილ ამაგთან დაგვემარტებინა ირონიული დამოკიდებულება. და, როგორც ჩვენ გვეჩვენება, ამას მივაღწიეთ რიტუალის დაენიშნული საზგაბის წყალობით. ჩვენ, მაგალითად, საგანგებოდ წამოვწყვეთ, რომ ურთიერთობა დედასა და შვილს შორის (იგულისხმება ვოლფშინასა და კოროლიანოსის ურთიერთობა — გ. ქ.) არის არა უბრალოდ ადამიანური, არამედ რიტუალური. დათქმულ რიტუალს იცავს მხედართმთავარი ცოლთან გამოთხოვების დროსაც. ბრძოლის სცენა კი მთლიანად დამორჩილებული მაკარი რიტუალიანდამი² და დრამატურგიულ პარტიტურაში გამხდლი ირონიას ასე ერთვის სცენური გააზრების ირონიული სვლით და ასე იზადება „ბერლინერ ანსამბლის“ სექტაკლის „ტოტალური ირონიზმი“.

ტომ სტიპარდი თვალს დაადგამს „ჰამლეტს“ და შედეგად ამისა გაჩნდება „აბსურდისტების“ გემოვნებაზე შესავებული ტრაგიფარსი — „როზენგრანცი და გილდენსტრენი დაიხიენენ“³, სადაც შექპირის პიესის პერიპეტები შექპირისათვის ან პერიფერიულ პერსონაჟების ინტელექტუალადქმული და სადაც ისინი, საიდუმლო მაცნეს მიერ ჰაიპარად ელსიზირის დაბრებულნი, ელიან თვინათ სიკვდილს და თავის გოდოს — ჰამლეტს.

მართოვი „მაკბეტს“ შერეგებს, დიურენმატი — „ტიტ ანდრონიკუს“ და იმ სისხლიან „ულუფას“ შთანთქმებს მთლიანად; თუ შექპირთან ინდივიდუალ შეტაკება განსაზღვრავდა ქვეყნის ბედ-იბედობას, ახალ პიესაში ძალაუფლებისათვის ინდივიდუალ ბრძოლა მიზეზია ქვეყნის უბედობისა.

რაკი საკითხი დიურენმატს შეგო, გაიხსენოთ მისი სეფე სიტყვაც ადაპტაციის ნაღიმზე — „ვითაშობთ სტრინდბერგს“ („Play Strindberg“), რომელსაც სასუფელად უდევს ავეუსტ სტრინდბერგის „სიკვდილის როყის“ დაასავებული „კონსპექტი“. ინტიმურ ურთიერთობათა ტრაგედიის ნაცვლად, რაც შეედ წინაპარს აღელვებად. შევიცარიელმა თანამედროვემ შემოქმედავსა კომედია ინტიმურ ურ-

თიერთობათა ტრადიციულ, ფსიქოლოგიურად ნუანსირებულ ვრცელი დიალოგის მაგიერ — მაგიერა, „სირუმის ზონები“ და „სიტყვა-ნოკუტი“. თავად დიურენმატი გვეტყვის, რომ მან, გადმოიღო რა სტრინდბერგისაგან „ფაბულა და ძირითადი დრამატურგიული იდეა“, ამასთანავე მილიანად „გამორიცხა პიესის ლიტერატურული მხარე“, რომ მის მიერ „სტრინდბერგის დიალოგი გამოყენებულია ანტიტრინდბერგული დიალოგის წინაპირობად“ და ახალ პიესაში „მსახიობის ადარ სჭირდება დემონიური სულის გამოკვლევაზე ზრუნვა — სცენაზე მან ახლა უნდა შეასრულოს უკიდურესად კონდენსირებული და მოკლე ტექსტი“.

ანტიკური „ორეხტა“ (ესქილე) და „ელექტრა“ (სოფოკლე) სასრდოებს ჟან-პოლ სარტრის „მუზეუმს, ხოლო რომანტიკული „კინი“ (დრემა) — მის ანტირომანტიკულ ვერსიას პიროვნების მტანჯველ კავშირზე ჯოჯოხეთთან, „სხვე-ბთან (სარტრის „კინი“, ისევე როგორც მის სხვა პიესებში, გამხელობა ფრანგი ავტორის ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის ერთი ძირითადი პოსტულატი: „ადამიანისათვის სხვები ეს არის ჯოჯოხეთი“ — რეპლიკა პიესიდან „დახურულ კარს იქით“. ადამიანი ამას მშვენივრად გრძნობს, მაგრამ მას არ ძალუძს არსებობა „სხვების“ გარეშე. ამდენად ადამიანის „სამყაროში ყოფნა“ — ეს არის „ყოფნა ჯოჯოხეთში“, როცა „ჯოჯოხეთი“ თავდება, იწყება მხოლოდ არ-ყოფნა).

„იოდიპოსის ციკლი“ ამუშავებს ჟან კოქტოს „ჯოჯოხეთურ მანქანას“.

ანტიკური სიუჟეტებითა და ანტიკური სახეებით უხვად სარგებლობს ჟან ანჟი. ეს მისთვის პროგრამულია. „საქმე ისაა, რომ „შავ პიესათა“ („ევრიდიკე“, „ანტიგონე“, „მედიკა“) კონტექსტში „ანტიკური“, „ძველი“ უწინარეს ნიშნავს „მარადიულს“, „უესპერულს“. მარადიული და ისტორიულად ამოუწურავია თუნდაც იგივე „მედის ფუნოშინი“ და თაობათა სულიერ ფორმირებაში, ეგზისტენციალისტების ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მედეა ყოველთვის ასრულებდა და დღესაც „ბოლომდე შეასრულებს თავის როლს“. ჯერ კიდევ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეოლოგიები მიმართავდნენ ანტიკას, რათა „საკუთარი თავისათვის დამატებათ თავიანთი ბძროლის ბურჟუაზიული სახითი, რათა აღეკუმბა დიდი ისტორიული ტრადიციის სიმადლესე შენარჩუნებინათ“ (მარკსი). ანტიკურ, ძველ (ანუ უბერე-ხელ) სამოსში ანუ ახლა ხელმოწოდებ მოკასმავს თავის თანამედროვე პერსონაჟებს და ამით იგი ცდილობს დარჩეს დიდი ისტორიული ტრადიციის სიმადლესე, მისი დრამებით აღძრულ პრობლემებს ზოგადსაკუთრებო პრობლემების მნიშვნელობა მიანიჭოს, კონკრეტული სიტუაცია წარმოსახოს „მოსოფლიო სიტუაციის“ მასშტაბით. თანაც, ანტიკური სიუჟეტი თუ სახე აქ მხოლოდ განზოგადების, გამამსჭაბურების საშუალება როდია. ანტიკურ ტოგამი მორთული თანამედროვეობა — დაუძლებელია აწმყის პრეტენზიაცა გმირთა წარსულზე, მხდლი ბღმნის ნოსტალგია პერიოდზე. და ამდენად ადაპტაციის ხერგი ანუსითან იქვეა „ორი ბატონის მსახურად“ — იგი ერთდროულად ემსახურება განზოგადებას და უშაღ პაროდისაც.

ადაპტაციის ხერგი ერთგულ სამსახურს უწევს ბრეტსაკ. მისი მომპრეგება აქ ეპიკური თეატრის პრინციპითაა ნაკარ-ნახევი და დაკავშირებულია ამ თეატრის პარადულთან. ადაპტაციის შეიცავს „გაუცხოების ეფექტის“ ზავალურად მოქმედ, ეპიკურიზის მისაღწევად აუცილებელ „ეფექტს წინა-სწარ ინფორმაციის“. უკვე ცნობილ ლიტერატურულ სახე-ებს, წარსულის ცნობილ „გაუცხოების სიუჟეტებსა და მოტივებს ბრეტსტი იმიტომ ირჩევს, რომ ეს სახე, სიუჟეტი თუ მოტივი სწორედ რომ ცნობილია. წინასწარა ცნობილი თანაგრძნობვე მაყურებლისათვის, შეთვისებულია მის მიერ, მის ცოდნაშია. და ასეთი „გაუცხოებელი“ პარტაჟის მე-შეშობით ხდება მოქმედების შედეგიდან მაყურებლის ყუ-რადღების გადართვა მოქმედების მსგავსეობაზე. როცა ფა-ბულა და შედეგი ქმედობისა თავიდანვე დათქმული, ცხადია, საინტერესოა უკვე არა ის, თუ რა მოხდება, არამედ ის, თუ როგორ და რატომ მოხდება. და რაკი ეს ასეა, მაყურებელიც სიმომბს თანაღმობას და იწყებს თანაზროვნებას. მოგრევე მაყდურ გრძნობებს და კრიტიკულად გასაჟის სცენაზე წარ-მოდგენილს, თავს დააღწევს „ინტრიგის ლაბირინთს“ და „იდეათა ლაბირინთს“ გაგვალავს. მთელი ეს პროცესი კი ადაპტაციის წყალობითაა გაფხიზლებული და ბრეტსტი დაბეჭდვითი მოუხმობს ცნობილ ლიტერატურულ მასალას არა მარტო თავის ეგრეთ წოდებულ „დამუშავებაში“ (იე-დურად მეორის ცხოვრება) — მარლოს მიხედვით, „გუგურ-ნიორი“ — იაიბო მისაქლ რაინდო ლენგის მიხედვით, „წითელი მამალი“ — პაუტეშმანის მიხედვით, „დონ ჟუ-ნი“ — მლიტერის მიხედვით), სადაც პირველწყაროსთან კავშირი ასე თუ ისე მანაც შენარჩუნებულია, არამედ პირველ-წყაროსთან დისკუსიულად დაპირისპირებულ თავის ირრეინა-ლურ ქმნილებებშიც. ასე მაგალითად: „ჯარისკაცი მანიც ჯარისკაცი“ გარკვეულად შეიცავს ათფერდ დებულ-ნის რომანის „კან ლენის სამე ნახტომის“ მოტივებს, „სამეო-შინი ოპერა“ მოდერნიზებული ვარიანტის მე-18 საუკუ-ნის ინგლისელი მწერლის ჯონ გეის პიესისა და „დატკათა ოპერა“ (რომელიც, თავის მხრივ, წარმოადგენს პაროდის იმ დროის პოლიტიკურ ვითარებას, და, ამავ დროს, ოპე-რა-სერიაზე, კერძოდ ჰენდელის ოპერებზე); „სასაკლამო“ წმინდა იოანე“ მყარება მლიერის რომანტიკული ტრადე-იის, „ორთქალული კალწულის“ ირონიული რაკურსით შე-მოპრუნებულ სიუჟეტს (თანაც აქ, თავად ბრეტსის აღიარე-ბით, გამოყენებულია ეპიკოდები ელიზაბეტ კლამენდის მიერ დამუშავებული ძველი აღმოსავლური დრამის „ცაცრის წრის“ წიაღში.

ადაპტაციის ნათელი გამოსატლებია თანამედროვე თეატ-რალური ხელოვნების ახალი დარგი ანუ სახეობა — მიუზი-კოლა. მიუზიკლის (რომელიც თავდაპირველად უახლოვე-ბთა „მიუზიკლი ოპედის“ და უკვე შემდეგ, კერტ ვილის „ვარსკვლავთა შორის დაკარგულისა“ და „ქუჩის სცენები-დან“ მოყოლებული, წარმოგვიდგა როგორც „მიუზიკალ პლეი“) მინეცა თეატრალური ხელოვნების ახალ სახედ (და არა განად), რა თქმა უნდა, საკმაოთა. მიუზიკლი დღეს ჩვეში საერთოდ ფართო დისკუსიის საგანია და ამდენად ამ საკითხზეც განსხვავებული ზრტი არსებობს. ჩვენი პოზიციის

გასამარგებლად მოვეხმობთ რეჟისორ ან. გონჩაროვს, რამელიც წლების მანძილზე თავგამოდებით იღვწის მიუზიკლის სფეროში და რომელსაც, კერძოდ, გუგუნის „ლ. მინკოვი“ დადგმა მოსკოვის მაიაკოვსკის სახელობის თეატრის სცენაზე, ან. გონჩაროვი აღნიშნავს.

„Главный признак мюзикла: в нем музыка, пенне, танцы, пластика ведут драматическое действие на равных правах со словом, причем все эти компоненты органично переходят друг в друга. Ничего такого в мюзиклах литературная и музыкальная драматургия не дополняют друг друга, а составляют единое, неразрывное художественное целое. Поэтому, конечно, неверно именовать мюзикл жанром, что уже было замечено критикой, — это новый вид сценического искусства, такой же как драма, опера, балет, оперетта (ზაზი ჩუენია—გ. ჯ.). Спор о том, жанр ли мюзикл, не только терминологический, речь идет о вопросе, имеющем существенное, принципиальное значение“.

ჩუენის მხრივ ამას დაემატებოდა: მიუზიკლის ჟანრად გამოცხადება თუნდაც იმიტირება მცდარი, რომ მიუზიკლმა უწინარეს სწორედ ჟანრული სახეობების მოშალა და ერთნაირი წარმატებით განავითარა როგორც კომედიური, ასევე ტრაგიკული მოტივები. მიუზიკლმა თეატრში მოიტანა ჟანრული მრავალფეროვნება. ამიტომაც, საერთოდ, მიუზიკლი ეს არ არის ჟანრი, არამედ კონკრეტულად ესა თუ ის ნიმუში მიუზიკლისა განეკუთვნება კომედიის, ფარსის, ვოდევილის, მელოდრამის, ტრაგედიის ჟანრს. რაც შეეხება მიუზიკლის ირგვლივ გარშემოებული დისკუსიას (გერნალ „ტეატრში“, სახელდობრ); მიუზიკლის რაობას, დრამატული თეატრის სცენაზე მისი დადგმის უღელმთაბოსილებასა და სხვა აქტუალურ საკითხებს, ჩვენ მას საჭიროების-სამებრ სხვა დროს სპეციალურად დაგეგმრებულბოთ. ახლა კი ადაპტაციის პრობლემასთან დაკავშირებით, ყურადღებას შევამჩნევთ მხოლოდ იმაზე, რომ მიუზიკლების საექცესოს ნაწილი გლასიკური დრამატურგიის ან ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების მყარ ფუძეზეა აღმოცენებული და სათეატრო ხელოვნების ეს ახალი სახე წარმოადგენს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ორმოტი ადაპტაციის“ შედეგად: აქ საქმე გვაქვს, ჯერ ერთი, ძველი ნ წარმოდგის გათანამედროვებასთან და, მეორეც, ხელოვნების ერთი დარგის ნიმუშის ტრანსპონირებასთან ხელოვნების მეორე დარგში.

ამის დასტურია ფრედერიკ ლოუს „ჩემი მშვენიერი ლედი“ (დრამატურგიული კომპოზიცია ლიბრეტისტ ალან ჯეი ლერნერისა ბერნარდ შოუს „პიგმალიონის“ მიხედვით), კოლ პორტერის „მაკოლე, კექსი“ (სადაც თამაშდება მიუზიკლის გმირების პირად სიტუაციისთან მისიდაგებული სცენები შექ-სპირის „კირეულის მორჯულებიდან“), ლეონარდ ბერნსტეინის „ევსტასიადის ისტორია“ (შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ თანამედროვეობაში გადმოქანალი სიუჟეტურ მოტივებზე), ჰერდ ნაინსონი, „ჩემი მეგობარი ბენგენი“ (ლიბრეტო ჰელმუტ მაკასა და იურგენ დევენმარდტისა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ოსკარ უალდის კომედია „როგორ ვიყყო სერიოზული“), პოპულარული „ჰელლო, დოლი“

(მაიკლ სტიუარტის ორიგინალური დრამატურგიული ვარიანტი ტონტონ უაილდერის „შაჰანავლის“ თემებზე). არის ბგელტრისტიკის ადაპტაციის (სწორედ ადაპტაციის და არა გასცენიურების) მეტად ნაყოფიერი ცდებიც. „ლამანკის“ ვარდა, აქ შეიძლება მივიტანოთ ლიონელ ბარტს „ოლივერის“, (დღევანდის „ოლივერ ტვისტის თავგადასავლის“ სიუჟეტზე), ან კიდევ დ. ბოის (სწორედ ადაპტაციის) (ტექსტი შეუღან ჰანრიკისა შოლომ-ალეიქმის „ტევე-მერძეის“ მიხედვით) და სხვა ქმნილებები. (აქ ჩვენს მიერ საგანგებოდაა შეკრებილი მარტოოდენ დასავლური მიუზიკლის ნიმუშები, ეინადან არც ისე დიდი ხანია, რაც თეატრალური ხელოვნების ეს სახე ათთვის საბჭოთა სცენამ და ამდენად ჩვენს ავტორებში ორიგინალური პარტიტურის ჯერ მხოლოდ ძიების პროცესში არაინ. ისე კი, ადაპტაციის ხერხი ვარჯეულადაა მომარჯვებული მიუზიკლის ელემენტებით დასახიათებულ ისეთ ნაწარმოებებში, როგორცაა, მაგალითად, ა. კოლკერისა და გ. როგოვის „კურჩისკის ქორწინება“ (სუხოფო-კობილინის მიხედვით), მ. როზუჯსკისა და ი. რია-შენცევის „სამი მუშეკტერი“ (დიუმას მიხედვით), ვ. დამ-კეინისა და ი. მიხაილოვის „ბუმბარაში“ (კატაგის მიხედვით), გ. გულაფოვისა და გ. გორინის „ტელ ულსუპიკელი“ (მარლ დე პოსტერის მიხედვით), ა. ნიკოლაევისა და ი. მიხაილოვის „გუშვიკის“ (ფონეზინის მიხედვით); ნ. განუბის „ყვარყვარე თუთიაში“ (ლიბრეტო პ. გრუზინსკისა პოლი-კარზე კაკაბაძის პიესის მიხედვით). გ. ტუსტინოვოვი მიუზიკლის ელემენტებს ხედავს ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე მის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „ხანუმა“ (ავ. ცვარცხის მიხედვით). ზოგი კრიტიკოსი მიუზიკლის კავლობაზე განიხილავს ამავე თეატრში განხორციელებულ მ. როზოვსკის ლიტერატურულ-მუსიკალურ კომპოზიციას „ახალბოთი ლიზა“ (კარამზინის მიხედვით)...

ჩვენი მაგალითები, რა თქმა უნდა, მხოლოდ წვეთია ადაპტაციის ზღვისა, რომელიც დღეს თეატრს მოადგა. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ზღვის ერთ წვეთში ჩანს ზღვის მთელი შემადგენლობა, ალბათ ეს ჩვენი „ერთი წვეთიც“ საკმარისი უნდა იყოს საერთო თეატრალური ვითარების გასაგებად. ანუის თანამედროვე კერძებს გამეფებამდე უკუვრდა ანტიკვარული წიგნის დექნებში შევლა. კონტრბაზზე აბაროვლი თანამედროვე ავტორი დადებს თავს, მაგრამ „ანტიკვარული წიგნის მალაზისა“ თეატრში გამეფების შემდგომაც სიამოვნებით მოინახულებიც ყველა. ადაპტაციით გატაცება „ახალგაზრდული სენი“ როდია. მას ერთნაირად მორჩილებს ახალბედა თუ ახალდაბადებული.

და ასეთ დროს, ბუნებრივია, „ღონ კიხობასე“ წიდილი მუშეგბი გაუჩნდა. სავათა შორის, სხვაზე მეტი. ჩვენს დაკვირვებით, სერვანტესის რომანს თანამედროვე სათეატრო „აუქციონსე“ სოფოკლეს „ანტიგონისე“ გარდა ძნელად თუ რომელიმე „ანტიკვარული ორიგინალი“ გაჯიბრება, აქ იგულისხმება ადაპტაციათა არა მარტო რაოდენობა, არამედ, უწინარეს, მნიშვნელობა და როლი ამ ორი კლასიკური ქმნილებისა მეოცე საუკუნის თეატრალურ პროცესებში.

სოფოკლეს ტრაგედიამ (და მასთან ერთად ანტიკურმა მიმიკა) წარმოშვა სრულიად განსხვავებული, ორიგინალური

თანამედროვე ვარიაციები: ვალტერ ჰაუნგელერის „ანტი-გონე“ (1917 წ.), არტურ ონეგრის ოპერა „ანტიგონე“, ჯან კოქტის პიესა-ლიბრეტოს საფუძველზე (1927 წ.), ჯან ანუის „ანტიგონე“ (1943 წ.), ბერტოლტ ბრესტის „ანტი-გონე“ (1948 წ.), კარლ ორფის მუსიკალური დრამა „ანტი-გონე“ (1949 წ.), პეტერ კარავაშის „ანტიგონე და სხვები“ (1962 წ.) და ყველა ესენი რიგითი ადამკტა-ციები კი არა, გარკვეული თეატრალური „სისტემის“ პროგრამული ნიმუშებია, საუკეთესოდ წარმოაჩენენ თეატრის ამა თუ იმ მოდელს: ჰაუნგელერის ტრაგედია — მოდელს ექსპრესიონისტული თეატრისა, ანუის ტრაგიფარსი — მოდელს ეგზისტენციალისტური თეატრისა, ბრესტის პიესა — მოდელს ეპიკური თეატრისა, ორფის პარტიტურა — მოდელს მუსიკალური „საკულტო დრამისა“. ⁶ ხოლო ონეგრის ოპერა ნათლად ამხელს ცნობილი ფრანგული „ექსპლუაის“ ნოვატორულ მისწრაფებებს საპირთო თეატრის სფეროში.

ასევე უზნა სერვანტესის რომანის თანამედროვე თეატრალური „ნადავლი“. მან ასაზრდოვა, თუნდაც, ა. ლუნარსკის „განათავისუფლებული დონ კიხოტი“ (პირველი საბჭოთა პიესა სერვანტესის რომანის მოტივებზე), ა. ბრუშვინისა და ბ. ზონის „დონ კიხოტი“, მ. ბულგაკოვის „დონ კიხოტი“ (ამ ორი პიესის მიხედვით ლენინგრადის მოზარდ მაყრებელთა თეატრის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლებზე, ისევე როგორც ე. შვარცის სცენარის საფუძველზე გახმოცილებულ ე. კოზინცევის ფილმში „დონ კიხოტი“ ესაბენ იდალგოს სხე ჩინებულად განასახიერა ნ. ჩერკასოვის), ბ. ჩულოვის „დონ კიხოტი“, ქართველი დრამატურგის ე. კანდელაკის „დონ კიხოტის მოგზაურობა საქართველოში“, ა. ვოლოდინის „დულისინა ტობოსელი“ (მას შემდეგ რაც ო. შვრტიგის მიერ დადგმული ეს პიესა შევიდა სახატკრო თეატრის რეპერტუარში, ვოლოდინმა უკვე არსებული დრამატურგიული პარტიტურის საფუძველზე კომპოზიტორ გ. გლადკოვთან ერთად შექმნა ამავე სახელწოდების მუსიკალის ტიპის კომპოზიცია), უნგრელი მწერლის ენდრე ვესის „დონ კიხოტის უკანასკნელი თავგადასავალი“ (პიესამ თავისი სცენური სიცოცხლე დაიწყო იოკის სახელობის თეატრში 1962 წელს), უნგრელი ლოკოლოგის, ესკისტისა და დრამატურგის ლასლო დიორკოს „დონ კიხოტ ლამანჩელის მიწმარედი თავგადასავალი და დიდებული „სიკვდილი“ (ამ პიესის მიხედვით ბუდაპეშტის „ოცდამეხუთე თეატრის“ სცენაზე გატი ბერგის რეჟისური გაყვრილი „გარტყასკული სტილიზებული სანახაობა“ იქცა უკანასკნელი წლების უნგრეთის თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად), დაბოლოს — დეილ ვასკენანდისა და ჯო დარიონის „ლამანჩელი“, ჯერ სატელევიზიო დადგმისათვის განკუთვნილი საკუთრივ დრამატურგიული ნაწარმოები და უკვე შემდეგ, როცა არსებული პიესისათვის მუსიკა შეთხზა ჰინდერბიტის სკოლის კომპოზიტორმა მიტ ლიმ — მუსიკული, ელისწინებელია, რომ სერვანტესის რომანის, მისი ცალკეული ეპიზოდების ან მოტივების სასიყვრო მოდელირებას განსაკუთრებით დიდი ტრადიცია აქვს მუსიკალურ თეატრში:

ფ. კონტის ოპერა „დონ კიხოტი სიერა-მორენაში“ (1719 წ.), ფ. მენდელსონ-ბარტოლდის ოპერა „კამაროს ქორწილი“ (1827 წ.), ე. ჟა-დალკოზას ოპერა „სანაო პანსა“ (1897 წ.), ე. მასენის ოპერა „დონ კიხოტი“ (1910 წ.), მ. დე ფალის ოპერა „ოსტატ პედროს ბალაგანი“ (1923 წ.), ფრანცის ოპერა „დონ კიხოტი“ (1952 წ.), ლ. მინჯვის ბალეტი „დონ კიხოტი“ (1869 წ.), გ. პეტრასის ბალეტი „დონ კიხოტის პორტრეტი“ (1945 წ.), და სხვა).

თანამედროვე „დონკიხოტური ციკლის“ აღნიშნული პიესები რადიკალურად განსხვავებულ მიმართებაში არიან პირველწყაროსთან (რაც საფუძვით გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ მათ შემქმნელ ავტორთა განსხვავებულ თეატრალურ სიმპათიებსა და შემოქმედებით მიზნებს). ზოგი წარმოადგენს რომანის ძირითადი ეპიზოდების ჩვეულებრივ ინსცენირებას, ზოგიც — ადაპტაციის ხერხითა გახმოცილებული; ზოგი ერთგულად მისდევს რომანის სიუჟეტს, ზოგიც ახალ სიუჟეტურ ხაზს შემოიტანს (ენდრე ვესის პიესა); ზოგი აღადგენს რომანის ატმოსფეროს, ზოგიც — თანმიმდევრულად არღვევს მას (ლასლო დიორკოს პიესა); ზოგი რომანტიკას ამოხიდავს რომანის წიაღიდან. ზოგაც — ირონიას ამჟღავნებს; ზოგი ექვემდებარება რომანის იდეათა რკალს, ზოგიც — პირობისპირებას მას და გაჩაგრულ იდეას განავითარებს (განსაკუთრებით ეს ითქმის ა. ვოლოდინის „დულისინა ტობოსელი“, სადაც მეოცნებე კიხოტის ნაცვლად, ფაქტურად, მოქმედებს პრაქტიკული გონების ანტი-კიხოტი, რომელმაც ალბისი კისანოპული კი სთქვა უარი და იწოდება ალბის კერასკილად, ვისაც აღარაფრად ეჩივანება დულსინაზე ამაღლებულ ფაქტებში ლამისთვდა და ღამეს პირ-წავარდნილ მეოცნესავით ატარებს დულსინას ფატრომისა გან დახსნილ ალდონსასთან).

ამ პიესათა ძანრული დიაპაზონი მტად ვრცელია. იგი მოიცავს დრამატურგიული ძანრების მთელ სისტემას, — კომედიიდან ვიდრე ტრაგედიამდე და ესეც საფუძვით გასაგებია. ვინაიდან ასეთ ძანრულ სხვაობას აქვსუბის თავად რომანის პოლიფონური ხასიათი, მისი რთული ძანრული ბუნება, — სერვანტესი-კოლმეტი ხომ „კომედიის ინდოეთს“ ეძება და ტრაგედიის ნაპირს მიაღდა.

ცხადია, ამ პიესების მხატვრული ღირსებებიც სხვადასხვაა. რომანთან შედარებას (თუ ეს საერთოდ შესაძლებელია) ყველა ვერ უძლებს, ეპიკური პოეზიის მწვერვალის ყველა ვერ უსწორებს თვალს. ხელოვნების ერთი დარგის ნიმუშის ხელოვნების მეორე დარგის ენაზე ამტყველებს ყოველთვის ერთნაირი ძალით ვერ მოხერხდა. რომანს გრანდიოზული, „არათეატრალური“ მასშტაბები მწელდ ემორჩილება თეატრალური წარმოდგენის კომპაქტურ ფორმებს (ამ მხრივ, „ანტიგონის“ თანამედროვე ვერსიათა ავტორები იმიტირებულად უფრო მომეგობან პირობებში აღმოჩნდნენ). მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრალური ან ძნელად დასაძლევ ფაქტორთან ერთად, სერვანტესის რომანში ბევრი რამაა ისეთი, რაც მას მძლავრ ეხილდება სცენისკენ.

გრანდიოზული ეპოპეა დონ კიხოტზე მდიდარია სანახაობრივი ელემენტით. კაცმა რომ თქვას, გადატანითი მნიშვნე-

ნელობით აქ ყველაფერი მოასწავებს „სახილველს“, „წარმოდგენას“, „ოპერას“. ასეთია, კერძოდ, მწუხარე სახის რაინდის ჰერცოგის კარზე ყოფნის ყველა ეპიზოდი და, თუ გნებავთ, ეპოპოს თავად ჩანაფიქრიც: დონ კიხოტისათვის რაღურა საშაყრო ხომ მთლიანად ჯაღოსნური ზნეობაა, ჯაღოსნური საქმეაღია და, მაშინ, როცა „მოთელი მთაველით თამაშობს კომედიას“, ბედმა მას ტრაგიკული კომედია-ნტის როლი არგუნა. გარდა ამისა, რომანს ახასიათებს ჩვეულების მტად საგულისხმო ერთი თავისებურება, რასაც ჯერ კიდევ პაინემ მიაქცია ყურადღება. პაინე შეამჩნევს, რომ რომანის ორი მთავარი პერსონაჟი (დონ კიხოტი და სანჩო პანსა), რომლებიც „განუწყვეტილ პაროდიულად გამოაჯაგრებენ ერთმანეთს, როგორღაც კიდევ შეავსებენ ერთობას და ერთად ჰქმნიან რომანის ჰუმორისტ გმირს. თუ სხვა მწერლები, ვის რომანზეშიც გმირი დამარტოვებულია დაუტყუებელი, იძულებული არიან გმირის გრძნობებისა და აზრების გასამხელად მოუხმონ მონოლოგს, წერილებსა და დიდიერებს, სერვანტესთან გმირის გადაწყვეტილების გამო ყველგან თავს იჩენს ბუნებრივი დიალოგი.⁷ და აი ეს „ორსახეობა გმირისა“ და „ბუნებრივი დიალოგი“, რაღა თქმა უნდა, უკვე თავისთავად შეიცავს საკუთრივ თეატრალურ ელემენტს და საფუძველს იძლევა „დონ კიხოტის“ მიხედვით დრამატურგიული პარტიტურის შექმნისა, უბიძგებს და აქტუებს თანამედროვე ავტორებს რომანის სასცენო მოდელირებისაკენ.

„დონკიხოტური ციკლიდან“ კი თავისი ღირსებით აშკარად გამოირჩევა, უიწინარეს, მიუხედავად „ლამანჩელის“. ალბათ იმიტომ, რომ თავად მიუზიკლის ტოტალური სათეატრო საშუალებები ეუბოსი მასივის ათვისების მტ შესაძლებლობას შეიცავს. ყოველ შემთხვევაში, სარწმუნოდ გამოიყურება გ. ბოთაჯივების მიერ მის უკანასკნელ წიგნში („თეატრის სული“) გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ მხოლოდ მიუზიკლმა შეაძლინა თეატრს შეენარჩუნებინა სული სერვანტესის ქმნილებისა, მიეგნო „დონ კიხოტის“ სცენური ექვივალენტისათვის. და ალბათ კიდევ იმიტომ, რომ ამ მიუზიკლის ავტორებს არც უცდიათ რომანის მთელი შინაარსის დაპატიჟება. და, „დონ კიხოტის“ შედარების დონედად, უფრო მართებული იქნებოდა „ლამანჩელის“ ახალ ღირსებაზე მსჯელობა, ვინაიდან დანაკარგთან ერთად აქ შენაძენი ბევრია, და ფაქტურად, ეს უკვე არის ორიგინალური ნაწარმოები არა მარტო სერვანტესის გმირზე, არამედ თვით სერვანტესზეც. უფრო სწორად, სერვანტესი აქ გაიგივებულია თავის გმირთან და დონ კიხოტის ისტორიას სველიის ციხის პატმართა წინაშე იგი გაითამაშებს როგორც თავის ლირიკულ განცხადებას. თანაც, რემარკა მიუზიკლის დასაწყისში სერვანტესის გარეგნობას გავწდის დონ კიხოტის რომანისეული პორტრეტის კვალობაზე (ორივე როლის შესრულება ერთ მსახიობს დაევადება), ხოლო მიუზიკლის დასაწყისის პარტიტურა მეთაური დასკვნის, — „რატომღაც გომინა დონ კიხოტი დონ მიგელის ძა უნდა იყოსო“, რაზედაც სერვანტესი კვერს დაუკრავს — „ღმერთი შეგეწიოს, ორიგინი ლამანჩიდან ვართო!“

ამის შემდეგ აღარ უნდა გავგვიკვირდეს, თუ ვეღარ დავე-

თანმბეობთ რეჟისორ მ. როზოვსკის სენტენციას: „მიუზიკი — ეს არის ხრიკი, ხერხი თეატრის ზოგიერთი მოღვაწისა (ჩანს, თვით მ. როზოვსკისაც, რამეთუ მიუზიკლის იხილ მიმართავს — ვ. ქ.), რომლებიც, აჰსოლიან რა მოდის, ცდილობენ ახალ სახევეში შეუფთონ სახმარად მარჯვე საკონტეი. საზოგადოების ცალკეულ წარმომადგენლებს ეზარებათ გაეცნონ ნამდვილ მიგელ დე სერვანტეს სავედრას და ისინი ხარბად ნთქავენ მის გამარტივებულ ვერსიას — „ლამანჩელს“... პირადად ცოტა მეცოდება სერვანტესი.“ სერვანტესის დანდობა — დიდებულია. მაგრამ უფიქრდება თუ არა რეჟისორი, რომ საზოგადოების „ცალკეული ზარმაცი წარმომადგენლების“ სიაში ასე შეიძლება აღმოჩნდეს, მაგალითად, თომას ბანი, რომელიც თავის „მოგზაურობაში ზღვით დონ კიხოტთან ერთად“ გვეტყვის, რომ, რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, აქამდე მას სერვანტესის რომანი სისტემატურად, საქმიანად ჯერ არ წაიკითხა და ხანდაზმულ მწერალს მხოლოდ ახლა, ატლანტიკის გადაღვეთისას, მიეცა ამის შესაძლებლობა.⁸ ან კიდევ თავად მიუზიკლ „ლამანჩელის“ ერთ-ერთი ავტორი — ამერიკელი დრამატურგი დელი ვასერმანი, რომელიც აღიარებს, რომ მხოლოდ მაღრიდში ჩასვლის შემდეგ, როცა ესპანური პრესის წაქეზებით გახალისებულმა გადაწყვიტა შეეცმნა პიესა დონ კიხოტზე, ჩაიკითხა მან სერვანტესის შედეგური თანმიმდევრული, თავიდან ბოლომდე.¹⁰ არა, მიუზიკლი კლასიკის გამარტივების ან მისი იოლად, სახელდახელოდ გაცნობის მიზნით არ იქმნება. თუმცა, მ. როზოვსკის ჩვენზე ადრე გასცა საკადრისი ნაუსხი ი. აიკენაგაღმა: „მიუზიკლი ამდენად კლასიკის არა დაქცევის, არამედ დაცვის, თანამედროვეობაში მისი დამკვიდრების, ახლებური სცენური გაზრებისაკენ სწრაფვის შედეგად. აი რატომ მიმჩინია „ლამანჩელი“ მე შენთანმავ მიუზიკლად.“¹¹ ამ მიუზიკლის დაფუძნებში კიდევ უფრო გაბედულია ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსი ბრუკს ატკინსონი, რომელიც „ლამანჩელს“ უკანასკნელი დროის ერთ ყველაზე საკვირველ თეატრალურ მოვლენად მიიჩნევს.

„ლამანჩელის“ ასეთი გამოჩრევა კი, მის სხვა ღირსებებთან ერთად, უდავოდ განპირობებულია მისი რომანტიკული ბუნებით, რაც ესოდენ მომგებიანად გამოაჩენს ის თანამედროვე თეატრის (განსაკუთრებით დასავლური თეატრის) ანტირომანტიკულ, „მრისხანე“ ფონზე. „დონ კიხოტის“ რომანტიკულ ინტერპრეტაციას თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში გარკვეული ტრადიცია აქვს და, ცხადია, ძალზე საინტერესოა იმის გარკვევა, თუ ეს ტრადიცია როგორ ნარატომ შემოვიდა ამ თანამედროვე მიუზიკლში, რა ახალი დიუანსი შეიძინა აქ და რაში მდგომარეობს „ლამანჩელის“, ასე ვიტყვოდით, სუპერრომანტიკა. მაგრამ ეს უკვე ჩვენთვის ცალკე წერილში შეაჩვენებლ შესწავლის ღირსია. მით უმეტეს, რომ „ლამანჩელი“ სადღესოდ ქართულ თეატრში დაიდგა ირგზის: ჯერ რუსთავის დრამატული, ხოლო შემდეგ — თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე.

სერვანტესის რომანის მოტივებზე აგებული, მის სიუჟეტზე დაფუძნებული პიესების გარდა, თანამედროვე დრამატურგიაში მრავალადა ისეთი პიესებიც, სადაც რომანის ესა თუ ის მოტივი და სახე მხოლოდ გაილეებს, მხოლოდ მოი-

ხსენება, ან სადაც კლასიკური გმირების გამოჩენა ატარებს ეპიზოდურ (თუმცა ფუნქციურ) ხასიათს.

ასეთია, კერძოდ, ლუიჯი პირანდელოს „ავტორის მაძიებელი ექვზი პერსონაჟი“. კლასიკური მესაჭურჭლე აქ მოიხსენიება ზელოვნებისა და ცხოვრებისეული სინამდვილის, რეალურისა და ილუზორულის პრობლემასთან კავშირში: „მოკვდება ადამიანი, მწერალი — ქმნილების იარაღი. ქმნილება კი იცოვრდება... ვინაა სანაო პანსა? და მაინც ის უკვდება, რადგან მას ბედმა გაუღიმა და მდლიანი ნიდაგი იპოვა; მაგონო ფანტაზიის, რეალმავე შესხლო აფერხდა და გამოწერთი იგი, მიენიჭებინა მისთვის უკვდავება“. პირანდელოს აზრით, ლიტერატურული, თეატრალური პერსონაჟი რეალურად არსებულ ადამიანზე გაცილებით უფრო რეალურია. ცხოვრება არის ნიღბების კარნავალი და ადამიანი ყოველ ახალ სიტუაციაში ახალ ნიღბს ირგებს, მუდმივ ცვალებადობას განიცდის. მისი არსებობა მოკლებულია არსს, ილუზიაა მარტორენ და სხვა არაფერი. ადამიანი შეიძლება იყოს „არავინ“. მაშინ როცა პერსონაჟი (თუნდაც იგივე სანაო) ყოველთვის არის „ვინმე“. ის არ ექვემდებარება დროის კონტინენტურას, არ იცვლება, — მუდმივია, უკვდავია, მარადი-სი და ამიტომ რეალურია.

ან კიდევ დასავლური თეატრის „უკანასკნელი რომანიკოსის“ — ტენცის უილიამის ალეგორიული დრამა „გზა სინამდვილისა“ („Camino Real“),¹² რომლის რეჟისრაც გვამცნობს, რომ ფარდის ახდისთანავე დარბაზიდან ავანსცენაზე ადის დონ კიხოტი თავისი მესაჭურჭლის თანხლებით. სანაო პანსა რუკის მუშეობით არკვევს პიესის მოქმედების პირობით ადგილს: „ჩვენს წინაა უაზნისში ჩაკარგული, კედლით გარშემორტყმული ქალაქი. აქ თავდება კამინო რეალ“ (რაც ესპანურად ნიშნავს ოქნებისა და იმედის გზას — ვ. ქ.). და იწყება „ქმინო რეალი“ (რაც იმედისურად ოქნებათა მსხვერვისა და უღმობიელი სინამდვილის გზას მოასწავებს — ვ. ქ.)...

ამის შემდეგ ბუნებრივია ვივითხოთ, რომ რით აიხსნება დონ კიხოტის (და ანტიგონეს) ასეთი გაუხიზლება თუ რენესანსი თანამედროვე სცენაზე? პასუხი ერთია: იმ იდეით, რომელთანაც შეზნდილია ეს კლასიკური სახეები და რწმენით, რომლისმომხრე გამოხატულებად ისინი იქცნენ მეოცე საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში. ეს არის თავისუფლებისა და რწმენის იდეა, ურთმლისოდაც ფასი ეკარგება თავად ცხოვრებას და ხუნდება ყოველივე.

დონ კიხოტი — დღეს უდრის რწმენას! წარუხიციელ, მარადიულ, უსაშველო რწმენა. „რას გამოხატავს თავისი არსით დონ კიხოტი?... ცალკე კერძო ადამიანის ნების მიღმა არსებულ რწმენას, რაც ადვილად, ჰაიპარად არ იპოვება, — მეზგარეკობას მოითხოვს, რაც დღემოდამ მსახურებისა და თავმწირვის ფასად მიიღწევა“. „ჰამლეტი და დონ კიხოტის“ ავტორის ამ სიტყვებმა ახლა კიდევ უფრო მეტი ძალა შეიძინა. და როგორი ინტერპრეტაციაც არ უნდა მივცეთ ურწმუნო რაინდს, როგორი დამოკიდებულებაც არ უნდა გავამყდნოთ მისადმი, — მამლებული თუ ირონიული, — თვითონ იგი მაინც ყოველთვის რჩება რწმენისკაცად, ვისაც ნაცვლად წმინდა სამების სწამს, რომ არსებობს სიგეთ, ჭეშმარიტება და სილაშავე.

რომაელები ამბობდნენ: არსებობდე — ეს ნიშნავს იბრძოდე.

დონ კიხოტისათვის არსებობა ბრძოლასაც ნიშნავს და რწმენას კიდევ.

ანტიგონესათვის არსებობა თავისუფალი არჩევანის განბორცეულებაა.

და ანტიგონე — თავისუფლებაა თავად! დაუთმობელი, დაუთრგვანი, დუმხობელი თავისუფლება და ძველ თებში დატრიალებული ძველი ტრავედია ადვილად შეიძლება მომხდარიყო ყველგან, სადაც კი პიროვნების ნივთიერებას ეცდებიან. და ანტიგონეც ყველგანაა, სადაც კი ადამიანი არ შეგლევა პიროვნულ აზრს და არ დაჰკარგავს თავისუფალ ქმედების უნარს. და თებც ლამანასავით ყველგანაა. ისიც ყველა სახელმწიფოზე მეტია. ისიც სამყაროს პოეტურ მერიდიანზე ძეხს. და ჩვენ ყველანი ცოტად თუ ბევრად, ავად თუ კარად — თების ხალხი და ლამანელები ვართ!

თებე და ლამანა...

თავისუფლება და რწმენა...

ანტიგონე და დონ კიხოტი...

დონ კიხოტი — ქრისტეს ასავს გადაცილებული შერეკილი მოძღვარი...

თანამედროვე სცენის ფხიზელთა მეჯლისს გაუსწორებელი მოცენებე მართაქს!

შენიშვნები:

¹ ნ. ყიასშვილი, კლასიკის დამატაციის პრობლემა. — „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, № 2, გვ. 87.

² „Besеды о принципах и мастерстве“, — „Театр“ № 5, 1969, стр. 146.

³ „ასპირანტურის“ ორიენტაციის ინგლისელი დრამატურგის ტომ სტოპარდის აღნიშნული პეისა დიდად იხვლის გროვნილი თეატრის სცენაზე (რეჟისორი დერკ გოლუბი) და ჰესსელა და სპექტაკლზე ბრიტანელ პრესაში გამოქული (ტელელოდისუთა. იხ.: „Анти-Гамлет“, „Театр“ 1958, № 4, გვ. 150—152).

⁴ იხ.: Фридрих Дюркхейм, Играть Стриндберга (Play strindberg) — „Инос: анная литература“ № 4, 1973, стр. 55.

⁵ А. Гончаров, Смерть и мера, — „Театр“ № 9, 1975, стр. 23.

⁶ თავად ორფის თქმით, ანტიგონე არ არის ჩვეულებრივი სარეჟისორი ნაწარმოები საოპერო თეატრისათვის. ეს სახეობა წარმოადგენს, თავისებური „საულოლო დრამა“ (ხაზი ჩვენია—ვ. ქ.)—იხ.: „Современный зарубежный театр“ (Очерки), М., 1969, стр. 201.

⁷ Генрих Гейне, Введение к „Дон Кихоту“. Собрание соч. в 10-ти томах, т. 7, М., 1958, стр. 149—150.

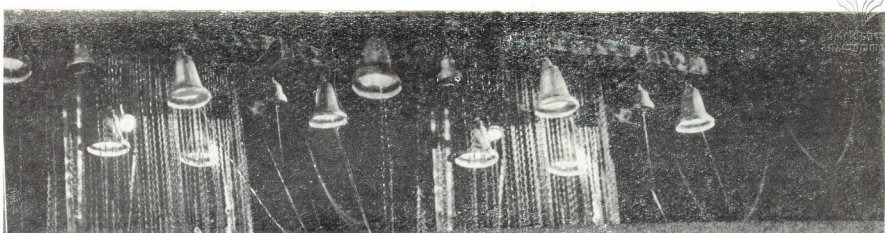
⁸ იხ.: „Слушается дело“ (Дискуссия за круглым столом) — „Неделя“, № 45, 1972.

⁹ იხ. Томас Манн, Путешествие по морю к Дон Кихотом. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 10, М., 1961, стр. 179.

¹⁰ იხ. Л. Жукова, „Человек из Ламанчи“. „Театр“, № 8, 1971, стр. 38.

¹¹ იხ.: „Слушается дело“ (Дискуссия за круглым столом) — „Неделя“, № 45, 1972.

¹² ტენცის უილიამის თავის შემოქმედებაში სწორედ ამ პიესას ანგეზვს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. იგი იტყვის „გზა სინამდვილისა“ — ჩემი კონცეპტია თანამედროვე რეალობის და იმ სამყაროს, სადაც მე ვცხოვრობ“ („Theatre Arts“, 1954, August, p. 38).



დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები

გორის თეატრის სცენაზე

მზია ხეტაგური

დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული კლასიკური დრამატურგიის ისტორიაში. როცა ჩვენ დ. კლდიაშვილის დრამატურგიაზე ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ არა მარტო იმ ნაწარმოებებს, რომელთაც თვით ავტორმა

უწოდა პიესები, არამედ მის მოთხრობებსაც, რადგან თითქმის ყველა მათგანი ინსცენირებულია. თვისებები, რომლებიც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში ვლინდება — კოლორიტი, სახეები, კონფლიქტი, შინაგანი რიტმი თუ აზრის პლასტიკა — მთავარი და აუცილებელი კომპონენტებია მოქმედებისა. იმის გამო, რომ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებს ახასიათებთ ღრმა ფიქლოლოგიზმი, მათი სცენაზე სრულყოფილად ამეტყველება ძნელი იყო წარსულშიც და ძნელია დღესაც.

გორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა სწორედ ყველაზე რთული ნაწარმოების — მოთხრობის „უბედურების“ დადგმას მოჰკიდა ხელი. მას დაუმატა კიდევ ერთი მოთხრობა „მსხვერპლი“ (ინსცენირების ავტორი ი. კაკულია) და ორივე ეს ნაწარმოები ერთ სპექტაკლად აქცია.

ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ი. კაკულიამ და რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა შ. ხუციშვილმა სპექტაკლის გაფორმება მოქმედ გმირთა ამ ფორმასთან შერწყმის საშუალებით გადაწყვიტეს. სცენაზე სამკურნალო ბალახების უზარმაზარი სანაყი დგას. ეს არის ჰიპერბოლა-სიმბოლო.

სცენაზე სანთლის ალივით ფარფატებს უბედურება, სანთლის ალი თანდათან იხრდება და

სცენა სპექტაკლიდან



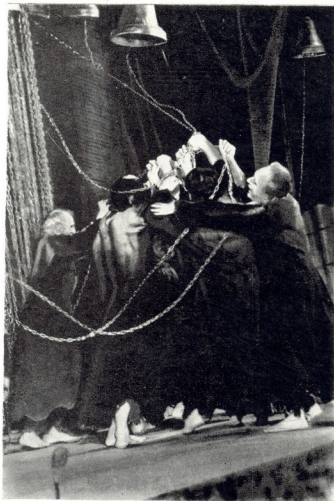
კოცონად გადაიქცევა, მაგრამ იგი მაინც ვერ აფერმტოვლებს გონების სხვის, რომელიც უპირისპირდება ცრუმორწმუნეობისა და გარდუვალი სტიქიური უბედურების განცდას.

ერთი შეხედვით, „უბედურებაში“ გადმოცემული ამბავი მარტივია: ყველას თავისი გასაჭირი აწუხებს, სიღატაკე და ავადმყოფობა დაბოროტების ქვეყანაზე, ძონებშია გახვეული ხორცი და სული, გამოსავალი არ ჩანს; ერთადერთი სხვა ისევ მოთმინებაა. მაგრამ უბედურების მთავარი მიზეზი მოქმედებისა და სიტყვის მიღმა დგას, რომლის წინა პლანზე გამიჭრამა ნათელი მოქმედა წყვილადს. სპექტაკლში ხაზგასმულად ჭიანჭურდება სათქმელი, შეგნობული კადრივით მეორდება წინადადება, თითქოს თვითველი სიტყვა იწყება და ეს ნაყვა წყლის ნაყვა როდია რეჟისორს ერთ მოტიანობაში მოუქცევია ადამიანების სხეული და გონება. ფეშქიშველი ბრბო უშუალოდ ესება მისწას, მაგრამ დახშულ გონებას არ ძალუძს ასევე უშუალოდ შეხვას ტექნიკურებას. არც ანტონას ფიზიკური დეგონირება მთავარი, თუმცა მისი ავადმყოფობა საერთო ავადმყოფობაა. „დროით უნდა მიმვლდება, დროით!!!“ — ერთ-ერთი პერსონაჟის ეს სიტყვები ყველას ეძება, საერთო ბედობადაც და მომავალს. ამიტომაც არის, ადგენს რომ თათბირობს ხალხს ანტონას გასაჭირის გამო, თითქოს განაგებ აჭიანურებს თეატრს, თითქოს ყველაფერი გასაგებია და მაინც, მთავარი რჩება ამოსაცნობი. „დროა, ჩვენი ტკეკა ვისწავლოთ, ბატონო“ — პავლიას ეს ფრაზა სინათლის წამიერ გამოშუქებასავით აღიქმება.

სპექტაკლში ყველაფერი სიმბოლურია: მივესაცნა ერთ უწყვეტ ჯაჭვად ქცეულა. ჯაჭვი განსაზღვრავს ტრაკედიის მოქმედებას. ჯაჭვი — მარწუხები, ჯაჭვი — უწყვეტი რგოლები და ჯაჭვი — სიცოცხლე. ბოლის როდინის ერთად ნაყვა ანტონას უბედურების გაზიარების სურვილს გამოხატავს. თუ საჭიროა, ისინი მტლად დაედებიან მეზობლის გასაჭირს. შვილებისაგან მიტოვებული, საკუთარი ტყვეობით აღსავსე მოხუცი ამირანს ანტონას ოჯახის სასიკეთოდ ზრომასთან შეხებული მეზობლების რიტუალ მოქმედებას დიორტირავით ხელმძღვანელობს, ფეხბეჭდითი, იმედის ნაბერწალით ანთებელი ილია სასოებით შეპყრუებს ამ სურათს, თითქოს აქ უნდა დასრულდეს უბედურების ნაკადის მდორე დინება. მაგრამ აი, ბრბოში ჯაჭვის კლარუნით შემოიჭრა ტუფიას მიერ ანტონას სატიკივარის სხვა გზით გადმოცემის ამბავი. უმეცრება ერთბაშად ავიწყებს ყველას საერთო საქმეს და ჩნდება ორი ბანაკი, ცალ-ცალკე — ერთმანეთის მეტყერი, ორივე ერთად აი — მტერი ანტონას ოჯახისა. ადამიანები ერთმანეთს ებრძვიან, ცრუმორწმუნეობით დაბრმავებული მხოლოდ ინსტინქტებით მოქმედებენ. ბრმა გოგონა ნატალია, უფლები ილია და სპექტაკლში გონების განმასახიერებელი პირო-

ბთი პერსონაჟი მეტს ხედავენ და გრძნობენ, ვიდრე ფიზიკურად ჩანსალი ადამიანები. სადგავა გაწყდება დატოვებული ჯაჭვი, რომელიც ამჯერად ცრუმორწმუნეობისადმი მონობის გამომხატველია. ჯაჭვების ქლარუნს ვერ ფარავს წმინდა ზარების წკრიალი. როგორც ტექნიკურიების დაღადისი, ისე გაიმხსნა სანგვარი კაცის — ილიას მუდარა; ბრბოში სხივივით იჭრება გონება-პერსონაჟი წიგნით ხელში და ადამიანებს სიკეთისაგან მოუხმობს, რას სჩადით, გადმოცემით მხოლოდ გულზე მოეგება ტუფიასი, მაგრამ ამ ადამიანებს არ ძალუძთ სიკეთე, რადგან პირადი „მე“ და ცრუმორწმუნეობა სტიქიური სიმძლავრით მოედინება წმინდის უკლაპიკო სარბივლზე. ეს ქმოციები იწირავენ ავადმყოფ ანტონას და ჯანსაღ ტუფიას, ეწირებიან მათ საკუთარი ჯაჭვებით დაბეჭდილი და უშეწო ადამიანები.

გრძელდება უბედურების მტორე ნაწილი, რომელსაც „მსხვერპლი“ ჰქვია. სცენაზე კვლავ ჯაჭვის გამოყენების სიმბოლური ფორმაა. პირველი ძონების ფონზე ერთი წითელი ფერი პაწია იმედით ანთია სცენის კუთხეში. ეს წითელკაბიანი მარინეა, რომელიც გატაცებით ქსოვს და ხელსაქმეში აქსოვს თავის ოცნებებს. სცენის სიღრმეში შოსანი ქალები ერთ რიგად ჩამომსდარან და ისინიც ქსოვენ. მუსიკის ფონზე ეს საერთო ხელსაქმე პარბონილია. თითქოს ერთ თეატრ იდლიანს მოუცავს მთელი დედოფლი. მაგრამ ამ პარბონიასი უცერად იჭრება სიხონანსი, იდლია ერთბაშად ქოსად გადაიქცევა. იწყება მარინეს წამება. ცხოვრებაში გაწვლებული, დაქვრივებული და უსახაროდ დღეებში დაბერებული ფეფენა ცდილობს რძალი თავის ორეულად გადააქციოს. ბნელ ზრახვებს შეუპყრია მისი გონება. უშეწო და უნიათა მარინეს ყოფა. ერთის მხრივ — სათით დედამთილი და უვიცი ქმარი, მეორეს მხრივ — აღვირახსნილი მამაკაცი დავითი, რომელიც მარინეს დაბნეულობით სარგებლობს და მას დამორჩილებას ცდილობს. ცილისწამებელი დედამთილი ყვავივით დასჩხავს ქალს თავზე იმას, რის თავიდან არიდებასაც თვითონ მარინე ცდილობს. სცენაზე გაქმებული ბადის შიდად თეგვითი ფარხალეუა და გარბის მარინე. მეორე მხრიდან მებადურივით მიდევს დავითი. აქ ერთბაშად მეტავანდება შ. ხუციშვილის მხატვრული გაფორმების გადამწყვეტილების ჩანაფიქრი: დასაწყისში შოსანი ქალებისა და მარინეს ხელსაქმე მხოლოდ ილუზია ყოფილა. სინამდვილეში ყველანი საკუთარ ბაღს ქსოვენ თურმე და თეგვითივით ესხევიან კიდეც შიგ. ბაღე და მისი ტყეები თანდათან იკეთებიან და როდესაც დავითის კლანჭებს თავდაღწეული მარინე დედატყეობის კლანჭებში ვარდება, აშკარა ხდება მტკიცებას რომ რამდენიმე სახე აქვს: უმეტრებისა, ძალადობისა, ბორტებისა. მიძიე ცოფავს — ქმრის დღალტის სურვილს აბრალებს ფეფენა რძალს. მაგრამ კი-



სცენა სპექტაკლიდან



სცენა სპექტაკლიდან

დეკ უფრო მძიმეა ხალხის — ქორის ბრალდებაში — ისინი მარინეს „გაკუდიანებას“ სწამებენ. სწორედ უქეტქო თითქოს ნაცნობი კონფლიქტია, მაგრამ არც სპექტაკლში და არც მოთხრობაში რძალ-დედამთილის ჩვეულებრივი, ბანალური კინკლაობა არ არის. ხალხისგან განდგომა, კარჩაკეტილი ცხოვრება მუდამ იყო სასოვადოების მიერ პიროვნების მოპოვების საწინდარი. სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მსედველობაში დ. კლდიაშვილსა და სპექტაკლის დამდგმელს ი. კაკულიას. კარჩაკეტილობა — გაკუდიანებას ნიშნავს. ფედენა კი რძალს სწორედ ყველასგან მოწყვეტასა და დაწუნებისაკენ მოუწოდებს. ისიც, შიშით: შეპყრობილი, ფსიქურად ტრავმირებული, დედამთილის ნებას დაჰყვება და უმეცარი ხალხის თვალში კუდიანად იქცევა. ფედენას რძლისადმი დამოკიდებულებაც არ ეყრდნობა პრიმიტიული ჩხუბის მოტივებს. ფედენას სოციალურ არსში ადამიანის გონების ყველასზე ბოროტ თვისებებს გაუდგანს ფესვები. ეს არის ეგოიზმის, უეცობისა და შურის სინთეზი. „ჩემისათვის გახდით და ისიც (მარინე) ევმი სულთ და ხორცილი“ — შეძრწუნებული ჩურჩულეს ქორი. სწორედ იმისთვის იბრძვის ფედენა, რომ თავისი უფრული ახალგაზრდობის სიმწარე არ „აპატიოს“ მოხუც თაობას, რომელსაც შედარებით უკეთესი და ხალხიანი ცხოვრების საშუალება აქვს. ამ შემთხვევაში ამ თაობის წარმომადგენელი მისივე რძალი მარინეა. საერთო უმეცრებაში, ხალხის ცრურწმენაზე აგებულმა ფსიქოლოგიამ, ბოროტებამ და უკიდვანო სასოწარკვეთილებამ მსხვერპლად შეიწირა უმანკო სიცოცხლე. მარინეს მამის მიერ ფედენას დასჯა და ამით გამოწვეული მარინეს სიკვდილი ხალხის გონებაში ღვთისმიერ მოვლენად აისახა. სპექტაკლმა კი აშკარად ჩაახდია მაყურებელი მომხდარი ფაქტის ჭეშმარიტ მიზეზში: ადამიანი იღუპება, როდესაც კარგავ მისდამი რწმენას!

სპექტაკლი იმდენად ანსამბლურია, ძნელია ილაპარაკო თვითიველ მსახიობზე. თუცა სალაპარაკო ყოველ მათგანზე ბევრია, იქნება ეს რესპ. დანახ. არტისტის ქ. ბოჭორიშვილის მიაი, ზ. ჯულაბაშვილის ილია, თ. დათუნაშვილის ნიკო თუ ი. ცინცაძის ნატალია („უბედურება“), არ. მურადოვის რომანოზა, ევ. დადიანის ესმა, კ. გაბუშვიას მარკოზა თუ ქალთა ქორი. დ. სეილნოვის, მ. თედორაშვილის, ლ. ჯავახიშვილისა და ნ. სალუქაშვილის შემადგენლობით. შეუძლებელია არ აგაღულოს ევ. დადიანის ტუფიამ („უბედურება“) იგი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე იბრძვის ოჯახის გადასარჩენად. მაიას „მოთმინება და იმედი“ ვერ აკმაყოფილებს ტუფიას პრაქტიკულ ცხოვრებას. იგი რეალურ, ხელშესახებ გამოსავალს ეძებს. ამიტომაცაა ასეთი აქტიური და გადამდები მისი ყოველი წინადადება, ნაბიჯი და თვით სიჩუმეც.

რესპუბლიკის დამსახ. არტისტის გ. კახიანი-

ვილის ამირანა კოლორიტულად დასრულებული სახეა. ამირანა მოქმედების თვალსაზრისით ტუფიას ხასიათს ენათესავება. თავისი ასაკისა და უმწიფობის მიუხედავად, ისიც იბრძვის, ვერ ისვენებს, სავეყვნოდ აცხადებს საერთო სატყვიარს და სვამს მნიშვნელოვან კითხვას, რომელზედაც პასუხის გაცემა არავის ძალუძს.

ი. ქუთათელაძეს საექტაკლის ორივე მოქმედებაში საპასუხისმგებლო როლები ეკისრება. მისი პავლია აერთიანებს ბრბოს ემოციურ სახეს („უბედურება“). პავლია მზად არის დაეხმაროს მეზოელს, მაგრამ გადაწყვეტი მომენტში პავლია — მასა — საკუთარი ინსტინქტის ხმას უმოჩინოებს მოქმედებას. ვასილა („სხვერპლი“) საოცრად ტიპური სახეა ჭკუთა და ემპათიით აღსავსე გლეხისა; მსახიობი საინტერესო დეტალებით წარმოვლიდგენს ვასილას და როლის სწორ ინტერპრეტაციას იძლევა, როდესაც ხაზს უსვამს ვასილასა და მატყუარა მდელის მკაცრ სებას.

ნ. ინსარიძის მარინე ერთ-ერთი ნათელი სახეა საექტაკლოში. მსახიობი პლასტიურია, ემოციურ ზედაგონას ახდენს მაყურებელზე და შინაგანი რიტმის გრძნობით უშუალოდ ერწყმის საექტაკლის საერთო ხასიათს. ყურადღებას იპყრობენ შ. გელოშვილის ონისიმე და გ. მწყერაძის ნიკა; შეუვალი და უკომპრომისო რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ე. მოციქულაშვილის ფეფენა („სხვერპლი“). მსახიობი არ აწყრილმანებს თავის გმირს, ბანალურ დონემდე არ დაჰყავს იგი, ე. მოციქულაშვილის დედამთლილი ამ შემთხვევაში ჩვეულებრივ დედამთლიად არ გვევლინება; იგი ყველა ეგოისტური ადამიანის შეგამებაა. ფეფენას საქცელი ეჭვაც იწვევს. ეს ეჭვი ფეფენას ცრურწმენას შეეხება. ადვილი შესაძლებელია — სოფლისაგან განსხვავებით — ფეფენას ყველაზე ნაკლებად წაშლავს რელიგიისა. მისი „კუდიანობა“ ბოროტი ადამიანის თვისებებია, რომელიც ვერ შეგვინახავს სხვათა ბედნიერებას. ასეთი თვალით დანახული ფეფენა საზოგადოებისათვის უფრო საშიშია.

საექტაკლოში ორ ერთმანეთისგან განსხვავებულ სახეს ქმნის რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნ. ზაოდასტანიშვილი. მისი სოფიო („სხვერპლი“) მარინესადმი ალერსიანობის მიუხედავად, ერთ-ერთი ხელის შეწყობია მარინეს დაღუპვისა, მაგრამ ეს ხელის შეწყობა უნებელია, რადგან ცრუმორწმუნე სოფიოს ეშინია ფეფენასი, რის გამოც იძულებულია ტიპილი სიტყვიდან და მოკრძალებული საქციელით გაანელოს „კუდიანის“ ფეფენას რისხვა.

ბოლოს, შეიძლება ითქვას, რომ გორის დრამატული თეატრის საექტაკლო მალა პრეფერენციულ დონეზე წარმოადგინა და შთამბეჭდავად გაემიჯნა დ. კლდიაშვილის ესოდენ რთული, ფსიქოლოგიურად დატვირთული ნაწარმოებები.

ალექსი ლოსევი

ალექსი ლოსევის ძირითადი კაპიტალური ნაშრომებია: „ანტიკური კოსმოსი და თანამედროვე მეცნიერება“ (1927), „პლოტინის რიტეუთა დიალექტიკა“ (1928), „ანტიკური მითოლოგიის ისტორიული განვითარება“ (1957), „ბერძნული ტრადიცია“ (1958), „ეს-თეტურ კატეგორიათა ისტორია“ (1965), „ანტიკური ესთეტიკის ისტორია“ (1969).

ა. ლოსევის ატაბა, რომელსაც ჩვენს მკითხველებს ვთავაზობთ, შესულია 1974 წელს მოსკოვში, „იკუსსტეს“ მიერ გამოცემულ კრებულში „ესთეტიკა და ცხოვრება“ (ესემა გამოშვება).

რამდენადაც მონათმფლობელი ფორმაცია განაპირობებს იმას, რომ ანტიკურმა ცნობიერებამ მთელი უოფიერება გააზროს სხეულებად და საგნებად (მონათმფლობელი ფორმაციის ადამიანი ე უოფელის ან მონად ფუნქციონირებს, ან მის მფლობელად, ესე იგი, აღიქმება საგნად და მის გაფორმებად), — ცხადია, ასეთი საგნოება და სხეულებება უნდა იყოს მაკონსტრუირებად პრინციპი მთელი ხელოვნებისა, ბოლო ანტიკურობაში მისმა ესთეტიკურმა შეუცხებამ ხელოვნებაში პირველ პლანზე უნდა წამოიწია სამგანზომილებიანი და მრავალფერადი, მკვეთრად წარმოჩენილი და ადამიანის გრძნობათა ყველაზე ჩვეულებრივი ორგანიზმისთვის ცხადად შესაძლებლობი ცუხალი და რეალური საგნი, ცოცხალი და რეალური სხეულები. შევეცადოთ, ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ ანტიკური კულტურა.²

1. ანტიკურ მსთმეტიკაზე ტრადიციული წარმოდგენების კრიტიკა

ანტიკური ესთეტიკური ცნობებება, როგორც ეს უველამ კარგად უწყის, პლასტიკურ ანტიკურად დაფუძნებულია. უვეჯ თუნდაც მხოლოდ ეს ადასტურებს იმ საუკვეთოად აღიარებულ ფაქტს, რომ მაშინ განსაუბრებელი ძლიერია, რაენე სახით ხელოვნებაში, უწიარეს ყოვლისა ეი ქანაყებაში, რამენადაც ეს უწანასენელი ადამიანის სხეულის ხელოვნება, ამ სხეულის პლასტიკური გამოსახვის ხელოვნება და სხვა ანტიკური.

აქ ჩვენ ორი რიგის ფაქტებს ვაწუდებთ. პირველი რიგის ფაქტებია — ესაა საუკვეთოად ცნობილი ფორმები ანტიკური ქანაყებისა, ეს ფორმები საშუალოდ ხშირად და დაწერდებოდა აღწერილი ლიტერატურაში. ამ ფაქტების აქაც

სელოვნებასთან ანტიკურობის მიმართების სპეციფიკურობის შესახებ

გამორება სპირო არაა, აუცილებლობა მოითხოვს მხოლოდ მათს დამოწმებას. ზელოვნების ისტორიკოსებმა დეტალურად შეიმუშავეს ანტიკური ქანდაკების ისტორიის განვითარების ზოგადი სურათი: ჯერ გაცნობენ ცუდად გათლილ, ცუდად გარანდულ ქვისა თუ ხის ნაჭრებს, ეგრეთწოდებულ არქაიკას, შემდეგ წარმოგიჩენენ „აღამიანურობის“ თანდათანობით განვითარებას, რაც უმაღლეს განვითარებას შირონის, ფიდაისისა და პოლიტეტეს ქმნილებებში აღწევს (V საუკ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე). შემდეგ აღაპრებენ ქანდაკებაში სუბიექტივიზმის შეტარებას — პრაქსიტელზე, სკოპასზე, — ელინიზმის წინადადეგ, ლისიპოსზე და, დასასრულს, ელინიზმის რიტორულს, ფორმალისტურ და ფსიქოლოგიურ ქანდაკებაზე. განვითარების ეს ხაზი საყოველთაოდაა ცნობილი და მასზე საუბრის გაგრძელება აუცილებელი არაა. ასევე, ძალზე გარკვეულია ზერქნული ქანდაკების საერთო სტილის ანბანი: ესაა, ძირითადად, ზელოვნება სხეულის მყარად დგომისა, ესაა ის წმინდა პლასტიკურა ზელოვნება, რომელიც ცოცხალ შეთხვევაში, მაღალი კლასიკის ეპოქაში მანერა არაა დამძიმებული რიმიგვარი ფსიქოლოგიზმით, და აქ სხეული არის ვითარცა სხეული, სხეული არის ადრეული თავისთავად. მაგრამ, არის სხვა რიგის ფაქტებიც, რომლებიც ფართო ფენებისათვის თითქმის უცნობია და ცნობილია მხოლოდ სპეციალისტებისთვის, თუმცა, ესენიც კი ყოველთვის როდი თვლიან სპიროდ საზოგადოებას გააცნონ ეს ფაქტები.

რა არის სხეული და, კერძოდ, ცოცხალი სხეული ადამიანის? ეს, უწინარეს ყოვლისა, სამგანზომილებიანი ფერადი საგნობრიობაა, თუ სხეულს ავიღებთ როგორც სხეულს და არა როგორც მის იდეას, ან დისკრეტულ მასალას, არამედ, სწორედ, როგორც სახელობრ სხეულს, მაშინ იგი, რასაკვირველია, იქნება გარკვეული საგნობრიულის მასა და მოცულობითობა, იგი იქნება აუცილებლად სივრცითი განზომილებიანი და აუცილებლად ფერადი ცნება. აი, ესაა სხეული.

მაგრამ ფართო საზოგადოება დღემდე დარწმუნებულია, ანტიკური ქანდაკებები კეთილშობილური თეორიის მარმარილოსაგან კეთილშობილად და მთელი სიმშენიერე, დიდებულება, ღამაში და ღრმა სიმშვიდე სწორედ ამითაა გაპირობებული. ფიქრობენ, რომ ფერმწერის ფუნქცია ყოველგვარი შეხება საქმად ცივ, გარიალუბულ მარმარილოსთან მთელ სტილს წაახდენდაო, ანტიკურ ზელოვნებას პრიფანაციამდე, ვულგარულობამდე, ბარბაროსულ გეოვუნებაზე მიიყვანდაო.

ეს შეხედულება ანტიკური ქანდაკების შეუღლებავობაზე, რაც აღორძინების ეპოქაში წარმოიშვა, ფართოდ იყო გავრცელებული ზელოვნებათმოდნებზე და ესთეტიკოსებს შორის. ზელოვნების ევროპულ გაღრმავებას და მუზეუმებში აქამდე უთმობდნენ და დღესაც უთმობენ ადგილს ანტიკური ქანდაკების თეორიის და რუს, უკრაინულიც ასევე. ესთეტიკოსებმა და ფილოსოფოსებმა ასობით წიგნი დაწერეს, რომლებშიც მთელ ანტიკურ სკულპტურულ სტილს კრიალა, ითირი, ნახევრადგაჩქარვად მარმარილოს კეთილშობილებაზე ამატებდნენ. საზოგადოება დასერილობს ჩვენს მუზეუმებსა და გალერეებში, გამოცემულ ნაშრომებში ბევრადვე სურათებს, ზოგჯერ მთელ ალბომებსაც მკრავენ და საქმეში ჩაუხედავოვან, ალბათ, არავის მოსდის აზრად, რომ ყველაფერი ეს შედეგია რადიკალური მდგარი შეხედულებისა, რაც დღემდე არაა სპიროებისაზე რეალისტური უფიქრობა.

წარმოვიდგინოთ, რომ ტრეტიაკოვის გალერეებში ან ერმიტაჟში ყველა სურათი მათი ზომის ერთფეროვანი ფოტოურათებით შეიცვალოს. წარმოვიდგინოთ, რომ თქვენ ხატავთ მშის ჩასვლას, ნეწამულ ცას, ლურჯ ზღვას ან, უბრალოდ, აყვავებულ ბაღს — ყოველივე ამას მავი ფანქრით ხატავთ და თან თქვენს მავრ დახატულ საგნების მთელი ფერადოვნების, ხატოვანების გადმოცემის პრეტენზიასაც აცხადებთ. წარმოვიდგინოთ, რომ მთელმა ზელოვნებამ ერთბაშად დაკარგოს თავისი ფერები, საღებავები და აქიომა-



კორა

ათენის აკროპოლისის ქანდაკება

პერანონის თავი, ათენის აკროპოლისის ფრაგმენტები



ტულ შემოქმედებად იქცეს. როგორ აზრს შეიქმნიდნენ მათგანადმი მიაწინებდნენ ზელოვნებაზე და რის დანახვას შეიძლებდნენ მასზე? მაგრამ ადრე უკვე ზუთასი წელია ფართოდაა გავრცელებული აზრი, თითქმის ანტიკური ქანდაკება აქრომატული იყოს, ხოლო მისი ფერადხატულობის ამავი ცოტა ვინმემ თუ იცის, — იგულისხმება, რომ სპეციალისტებმა იციან. და, რა გასაკვირია, რომ ახლა, როცა ანტიკურებაში ასეთ მასობრივ სკულპტურულ პოლიტიკობას აწუხებენ, არ იცი, როგორ აუარო მას გვირდი. ან ბერძნებს ნამდვილად არ ჰქონიათ ოდნავი მატერიალი გემოვნებას კი და ვინცელმანის, შილერის, გოეთეს, ჰეგელის და სხვათა მრავალთა შეხედულებები მტყნარი სიტყვად და გაუგებრობა უოფილა, ანდა კიდევ, იგი ჩვენივითაც გასაგებია, მაგრამ მის დასადასტურებლად ჭერ არ გაგვანია სამყაროსი არქეოლოგიური მასალა. თვით პრობლემა სკულპტორიისა ცხადია, საუკუნე არ აზრს უცხო რამ ევროპული ზელოვნებათმცოდნეობისთვის; უბრალოდ, ევროპული ზელოვნებათმცოდნეობა ამ პრობლემას სათანადოდ არ აფასებს და თითქმის არ ხსნის ესთეტიკურ-ფილოსოფიურად.

საკითხის აზრი სამოთხე საუკუნის მანძილზე არ ემოდოდა, მაგრამ XIX საუკუნის დასაწყისში ბერძნული პოლიტიკობის პრობლემა დააყენა კატერინა დე ენსინი, რომელსაც უკვე ვერ წარმოედგინა, თუ როგორ შეიძლებოდა ბერძნულ სამყაროში თითქმის არილოვანი ქანდაკება პარმონიულად შეთავსებოდა ფერადღონად მობატულ არქიტექტურას, ხოლო 1830 წლიდან ანტიკური ქანდაკების ფერადღონებაზე კამათი იწყება ზელოვნების ისტორიკოს კულერსა და ზელოვნებათმცოდნე ზემპერს შორის. უკვე მაშინ გამოიყენათ ორი უფილერესობა; ზემპერი და გიტტორფი ამტკიცებდნენ სახვითი ზელოვნების უძველესი ნიმუშები, უკლებლივ, ფერადღონა იყო, კუგლერი კი ამტკიცებდა, ძველი სახვითი ზელოვნება ნაწილობრივ, იშვიათ შემთხვევებში თუ იყო ფერადღონა. ეს კამათი გატოვებდა 80-იან წლებში პოლიტიკობიული ქანდაკების ბერლინის გამოფენასთან დაკავშირებით. და ამ სფეროში დღემდე არ მომჩერალა ვენებათა კიბილი, თუმცა ნებისმიერმა სპეციალისტმა კარგად იცის ბერძნული პოლიტიკობის მრავალი ფაქტი, მაგრამ საქმე თვით ამ პრობლემის არსებობასა და დაუენებაში არაა. საქმე ისაა, რომ მეცნიერული აზრი ანტიკური პოლიტიკობიული ქანდაკების მრავალ ფაქტს იცნობს (ფართო საზოგადოებასა და დილტანტებზე რომ არაფერი ვთქვათ), მაგრამ იგი სავესებით არასერიოზულად ეყილება ბერძნული ქანდაკების პოლიტიკობიულობის ფაქტებს და მათგან არ გამოჰყავს ის უფილერესი მნიშვნელობის ესთეტიკური დასკვნები, რომელთა გამოყენაც აუცილებლად მართებ. მთელი ანტიკური ზელოვნებათმცოდნეობა და საზოგადოების მთელი პოპულარული ცნობიერება დღემალად თუ აშკარად ანტიკურ ქანდაკებას ისევ და ისევ მონოპოტომულ ზელოვნებად მიიჩნევს და ანტიკურ ქანდაკებაზე საუბრისას თვალწინ უდგებათ თვითი მარმარილოს უფალო ქანდაკება, მომავალდებული თავისი სინტაფი, ამაღლებული განყენებულობითი, რომლისთვისაც უცხოა კოვილივე ვულგარული, მეყარალა და ჰეტიტელა ფერი. ამ მითისგან გათავისუფლება უწინდლება უველზე განათლებულ და უველზე გაცნობიერებულ მეცნიერ-ზელოვნებათმცოდნესაც კი, ხოლო ფართო მასისთვის ეს საკითხი არც კი იმის, ჩვენს ლექსიკონსა და სახელმძღვანელოებში ზოგან კი გვაქვს გაცნობი საუბარი ანტიკურ პოლიტიკობაზე, მაგრამ გულის სიღრმეში, რაღა თქმა უნდა, მას არავითარ სერიოზულ მნიშვნელობას არ ვანიკებთ. ესპეკლობთ პოლიტეტეს ზიარზე, პარტენონის ფრანკონების კომპოზიციაზე. მრავალი და მრავალი ქალღმერთის ფარცნილობასა და კანის ნაკეებზე და ჩვენივით ანტიკური ქანდაკება ესაა და ეს, ქანდაკებებისა და ტარების ფერადხატულობაზე ან ხმას არ ვიღებთ, ანდა ვლამარკობთ წმრლად, ორიოდ სიტყვით ვიფარგლობით, უველი მეცნიერ მუშაკისათვის სავალდებულო წესის ვიცავთ — ფაქტებს უუფრადღებოდ არ გტოვებთ, მორჩა, ამას იქით არ მივიდეთ. არადა, ანტიკური ქანდაკების პოლიტიკობის ფაქტი გასაკვირი, შემარწუნებელი ფაქტია. ამ ფაქტს თუ არსებითად შევავსებთ, მაშინ მოგვიწევს ვაღიაროთ, რომ ჩვენს ესთეტიკურ მოწონებას თვითი მარმარილოს უფალო ქანდაკების წინაშე ანტიკურობასთან საერთო არაფერი აქვს, მოვივიწყებს იმის აღიარება, რომ ეს ამაღლებული ცივი, უფალო თვითმარილოვანი სილამაზე ანტიკური კი არა, ახალევროპული, აღორბინებისეული ქმნილებაა, და ანტიკურობისათვის სავესებით უცხოა ასეთი ეს-

ნაცვლად ისეთი რამ, — რაღაც არაჩვეულებრივი, საზარელი — შეეცნა, რაც ადამიანს შეაძრუნებდა, გააგზნებდა, დააშინებდა. მთელი ეს ცისფერი წვერები, ყვითელი თმები, წითელი ღრმები, ლურჯი ხარები ამაზე შეტყულებს. ამისგან ცოტათი თუ განსხვავდება ჯეიონი ნახსენები სელინგერის მეტაფები (ცხვტ ტუფი-სა) ნათელ ფორზე დაფარული მათი კაშკაა — წითელი ტონებით, წითელი, შავი ან წაბლსაფერ-წითელი აქსესუარებით, რაც უძველესი ბერძნული ღარნაების მოხატულობებს მოგვაგონებს, განსაკუთრებით სავლესისმოა ის შეუპოვრობა, რომლითაც არკადიაში პირველ პლანზე წამოწეულია წითელი და ცისფერი, რომლებიც გამოცდილ ებულად, წმიდა სახით, რაიმე სხვა ფერებით შეერწყადაა აღებული — აქ წითელი და ცისფერი ერთმანეთთანაც მკვეთრად შეხერხისწირებელი (მაგალითად, რაკა ქიტონი ერთი ფერისაა, ჰემთაიონი კი — მეორისა). ამის ახსნა სცდეს ირრე ამ ფერის ეგვიპტური რელიგიური წარმომავლობით, მათი თვალმისაცემი, მკვეთრი ხასიათით და ადამიანის სხეულის ფერი სგან ზაზგასული, გამომწვევი განსხვავებით,¹¹ და ა. შ. ერთი რამ ცხადია: მხატვარი აქ ზედმარწენით რეალიზმს კი არ ეწირაფვის, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, სურს გააოგნოს მნახველი, თავზარი დასცეს, მას.

ასეთია მონუმენტური ქანდაკების ფერადბატულობა ჩვენს ერადე VI საუკუნის შუაწინებში. ბარტოლემეუმ, ამისა გარდა ისიც, როგორც ღარნაებზეც, ფერად ფარგლებს პირდაპირ ქვის ბუნებრივ ფორმებს წყდებოდა.

მ) არქაიკიდან (ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით) აუცილებელია გავესტეიო სახელდასმული აკროპოლის ქალები, რომლებიც 1850 წელს ამოხსრა ბერძენმა არქეოლოგმა კავალიძმა. ესაა ტანრულ-პორტრეტული ქანდაკება¹², ამ ქალთაგან თავისი ფერად-ბატულობით განსაკუთრებით ერთი გამოირჩევა. საერთო შეფერილობა აქ პირობითად უავისფერ-წითელია, როგორც ეს შემდგომშიც დიდხანს იჩენება. ამის საპირისპიროდ, ქალის სახე უფრო ნათელი, ღია ფერისაა, მას მარმარილოს სიწმინდეც კი აქვს შენარჩუნებული. ბავები წითელი აქვს, წარბ-წამწამები — შავი, თვალ-

თა ფერადი გარსი — წითელი, გუგები — შავი. პოლიქრომი¹³ აქ, წინა შესწავლისაგან განსხვავებით, სხეულის ცალკეული ნაწილები ბთი იზრდება, ეტრბოდ, ამ ნაწილები, რომლებიც ბუნებრივად გამოცდილობაა წარმოჩენილი. ეს, როგორც ჩანს, საერთო ნიშანია: არქაიკული ქანდაკებისა, რითაც იხსენება კონტრასტი განწარა¹⁴ დაუდგარად დამუშავებულ თმისა და გულახსნით, ნათელად-ღაცშავებულ სხეულის შორის. კოლინიონის აზრით, ამის დიასტოპ¹⁵ სწავლად სპირის უაღვილო იქნებოდა, რადგან სპირს წვრილი „საქარა“ სღებდადღე გაუჩინარებლობა. ჩაცვულობაში შემჩნევა მთლიანად შეფერადებისაგან თავის შეტევება და მარმარილოს სითეთრის შერჩენება, და აქ მხოლოდ სხვადასხვა სიკაფულობა გაფერადებული. ყველა სხვა მხრივ მარმარილოს ელფერი სელოსა და მატელის სასიმად თეთრი სელოსი მოგვაგონებს. საერთოდ, აკროპოლის აქ ქანდაკებებში უფრო ფერი გავრცელებულია, ცხლდები, ყვითელი, შავი და ცისფერი (ამ ფერებთან ერთად მწვანის (სტებობა სავეჯა), მაგრამ რაკი უკეთესი ფერი მხოლოდ რბი ფერების თმებში გხვდება და ოქროსფერაც იშვიათი; შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქაც, ისევე როგორც ადრე, ტუფის ქანდაკებებში, ძირითადი ფერები ისევ და ისევ წითელი და ცისფერია.

ა. მირონოვი ჩამოყალიბებული არქაიკის ამ ქანდაკებებზე თავის ლექსებით ამბობდა:

„მათ, უწინარეს ყოვლისა, ნათელყვებს, რომ უძველესა დროიდან ბერძნული მარმარილოს ქანდაკებები ფერადოვნად იყო მოხატული და მხოლოდ ლაუფილია მანძილზე შეჩინა და მაერის შემოკლებებამ მოსკო, გააქრო ჩვენთან მოღწეულ უმეტეს ქანდაკებებში, რა თქმაობაა ქანდაკების შეფერადების თაღობისაბოლავი ცვალი, მაშინ, ათავა მიერს ქვეშ, ბნელში, ნავგისა და ნაწერეების შერალღეშა მოხერხებულმა აკროპოლის ქანდაკებებმა ფერადი სღებავები განსაკუთრებით სიციხვალბით შეინარჩუნეს. ამ ქანდაკებებმა ისიც გვიჩვენეს, რომ თეთრი მარმარილოს ქანდაკების ისეთი ნათელი მხატვრული გემოვნებით შეფერადება, როგორც ამას ძველი ბერძნები აკეთებდნენ, არათუ სინატიფეს არ აუტებს ამ ქანდაკებებს, არათუ ჩრდილს არ აუტებს ამ ქანდაკებების დიდებულებას, პირაქით — მათ საყვარელ მომხიბვლებობას, განსაკუთრებულ ცხოვრებისელობასა და საამო სიღამაშეს ანიჭებს.

და მე შემოძლია საყუთარი დავკრებებიდან გამომდინარე და გარწმუნო: მრავალტერ ვყოფილვარ ათვის აკროპოლის ამ მუზეუმში, სადაც ადგა ასლა ზემოთ აღნიშნული ქანდაკებები, და დატოვებით შემიძლია თქვას, რომ მათ გვერდით მდგარი საყოველთაოდ ცნობილი თეთრი მარმარილოს მრავალი ქანდაკებიდან ვერც ერთი ვერ ადგნს ისეთ ძლიერ, წმინდა მხატვრულ ზემოქმედებას, როგორსაც ახდენს ქალბა ეს უმშვენიერესი ქანდაკებები, რომლებიც უმარადხანძრობა, თუშა აკაცო სინამდღეს ელმოდებო, თუშაღ სინამდღესა პართენონის უმხამილუ¹⁶ ფართა ფაქშირ პარმონიით...¹³

ჩვენ არ ვიცით, შეიძლება თუ არა მთლიანად გავიზიაროთ ამ ატორის აღტაცება, მაგრამ აუცილებელი კი არის ორი გარემოს გათვალისწინება. 1) აკროპოლის ქანდაკებების პოლიქრომი¹⁷ მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას, 2) ამ პოლიქრომული ქანდაკების ეს-ეტეკურ შინაარსს, როგორიც არ უნდა იყოს იგი, ნათელია, ძალზე ცოცხა აქვს საერთო ანტიკური ხანის თეთრმარმარილოვან უფალო ქანდაკებათა სინატიფესა და უდრეტიწეულ დიდებულებზე არსებულ ევროპულ მითთან.

მაშ, ასე, ყოველგვარი დავებების გარეშე შეგვიძლია ვამტყუტოთ, რომ ბერძნული ხელოვნების პრიმიტიულობა და არქაიკული პერიოდებში პოლიქრომი¹⁸ის სრული გახასპია მქონდა. ზოგიერთი ქანდაკებაზე ოჩენილია კიდევ შესაფერავნად ამოტიფრული ესკიზები, თუმცა თვით საღებავები უკვე კარგადაა გამქარაღა.

3. კლასიციზმს და ელინიზმს პოლიქრომი

„უცილებელია იმის ზაზგასმა, რომ კლასიკურ პერიოდში გაღაცელოს შემდეგ უკვე აბსოლუტურად აუცილებელი აღარ ჩანს ქანდაკებათა შეფერადება და შესაბამისი ფაქტებიც კანკიკურად გვხვდება. ამას გარდა, თვით შეფერადებაც ნაყდებად მეყარაღა და გაყლებით უფრო დახვეწილია; და ამაწირა პოლიქრომიისგან

მირონი

ზადროს მტყორცნელი



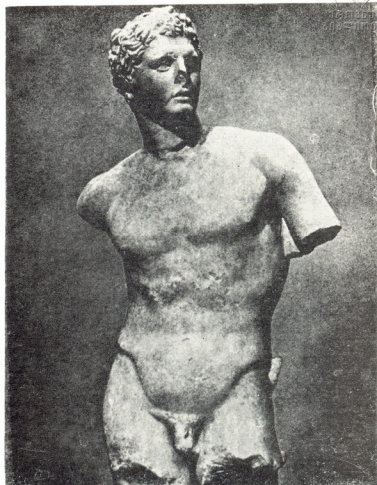
ესთეტიკური შთაბეჭდილება გაცილებით უფრო რბილი, ნატიფი, გაწონაწონრებულია, მაგრამ აქ მთავარია თვით ფაქტი შეფერადებისა და ის, რომ ამ პერიოდში არაფრით არ შეიძლება საუბარი მის გაქრობაზე.

ა) უნარები: აქვს, უყვარდა, რომ ქანდაკების შედგენა-დგმა გრძელდებოდა მონუმენტური არქიტექტურის სფეროში, ამა-თა აკრად ცნობილი ქრისტიანური ფიგურები, ა.ი. თუხუბა, გი-ტუქიონის ან ელვატორის ასკლადონის ტაძრის მოხატულობა. მსწრაფარმოსადგენია, რომ თვით ნაგებობა ფიგურები მოეხატა, ზოლი უნარ ფიგურების ქანდაკებები თვითად დღეღმწინთ. ტაძრის ფორმირების, მოხატული ფიგურები (ან ბილდებებს) (graptotypos) ლაბარკობდ ევრიბოდ («Tragicorum graecorum fragmenta, Nauck—Snell, Hildesheim, 1964) და ებარბ-ტები (Aeth. pal., VII, 730), ამაზე ქანდაკებულ წარწერები. აქც-ახალი მატერიალური საბუთები ნაქლებია. გერმანიაში აქ-ლოგმა მ. ტრომ გრეხმამხალური ღაქურებების მუდგად რ-დგენა ლომშოში ზევის ტაძრის ფორმირების და მეტეობის მოხატულობა, იქ მან ტანსაცმის ნაკვეთიში იოჯ-იფდერი წითელი და წაბლისფერი-წითელი აფიგური, იმ დროს, როცა სხვა აფიგური იხვს სევ თთირი ტრბილა, გარეოდ, საშობის დგდა-დგმები აღმობინა წითელი, შავი და ყვითელი ფერები. 14 აფიგარი-უყვებდს ტრ-დიცებობა შედარებით ჩვევ ავ ქვდებო ქანდაკ-ებების უყვ: ანა ზოლთან, არაზე წაწობილი შედარდებას, ნემის ლომან მტეოზე ზგრაქელს თავზე დარჩენილი წაბლისფერი-წი-ლის ეთლი. ეს შეჩვენება თმა-წვერებ, რაც, სხვათა შორის, იხვდ-და იხვს გასაცემის ღის ობი დაფერება დამუშავებას, ჩამდ-ნადვ. ვიქთ: ფერის დამუშავებული მასის გომოტვა სწი-რად ფერმერის ნაწარმს ფუნქცია იქ.

იმ პერიოდში, როცა მოქმედებდნენ ოლმისში მუშაობდნენ, ესე იგი, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 470-456 წლებში, როგორც ხანა, საერთოდ, ნათლობივრ პოლიტიკის მიმართავენ, სამაგისტლოს და ავსტოსტარებს აფერადებდნენ და სხეულის შიშველი ნაკეთების ავლმისცემად მარმარლოს ზებენივრ ფერს ინარჩუნებდნენ. მარალოდა, პარუნინი ავ მიმართებოვ გაურჩევად შედეგებს ვაძაღვებს. მაგრა, აი, ტუგიონის ფრჩხილ უკვე ინარჩუნებს ფერწერის კავს, ეგესონის (ჩვენს წელთაღრიცხვამდე V-VI საუკუნეების ძველ), მარმარლოს რეგულფის შესხავა ვკითხულობთ: „რელიგიების ფორზე ნათა ციფტერი საღვთავეების ნარჩენები, ჭებუჭის თამაშ — წიგლ-ვაყვინებოვ სხეულები დარჩენილი, დღერტოვს ხანის სმოსტელ აყვიოლი იყო, წიფილი საღვთავი გამოუქენებოვ თაღლები, წარბების, თავის კონტრებოვ, ხელების, თითების, აგრეთვე ჩრად-ღვთა ჩარმადვებელი აფიგლების გამოსახუება“. 15

ტ. ნიჭიშვილის გამოცდილებით, კარის მუცელ მაგზოლის საქვეყნოდ ცნობილი პოლიკარის საზოგადოებას უნდა აჩვენა კვალი ფერწარმის, კერძოდ, ნაგებობის დაპროექტებების ქანდაკების საშუალებით, რადიკალურად სწავლის ახლა მშენებლობის დარგში გადის. პოლიტიკაში აქ კიდევ ძალიან განსაზღვრულია ძველის ახლის მდგარი პარამეტრის ღრმის ფიგურებზე, სტუდენტს აქვს უფასო დერ-წოდება გადამკარგება, ლოკი ტუტები და ხატები გამოქვეყნებულია ენა ცნობილი წოდებით ფერწარმა. ამდენად, ჩვენს წელიწადში უნდა იქნას საუფროსი შუამდგომლობა, როგორც სკოლაში და სტუდენტ მაგზოლის ძველს უფასოდ, მონიშნული ქანდაკება სახეებით პოლიტიკაში იქნა და ფერწარმა აქ ქანდაკებასთან ერთად რადიკალური შთაბეჭდილება რჩებოდა.

შედეგში მსხვერ ზეგავლენებზე V-IV საუკუნეების ბერძნული იოიორატებილი ბაროიფიები, რომეოვან, უხარვეზი ყოვლი, ა. ზუნა ვაიისხილი აკროპოლის რელიეფი, ხელშეიბანი ათენი, იმეღესი ახლა „მეღაქელიორი“ შერაკეს, კალმერტის ზუნარ-ტრანელს, მწილი ახლა მრავალ ტეესა და ზრთა სხვაოსი იწვევს. ა. კოლიონიის ზრთა, აქ ფიერებში მღირსი მონტე ასიბი ზუნა იუოს: კალმერტოზა შეამჩნი ან მზერა მიაყარ ველს, რომელიც გამოძვრა აქვე, სივრცის ახლოს, დახატული ყუთიდან. ეს გველი გამოსახეს გნერ ტრიტონიოსს. ტრიტონიოსი, როგორც ცნობილი, ათენას აღრდელი იყო. ასე რომ, აქ ათენა გველიწენბა უკრატრეოვანი („ბალადილი იუო, ასე რომ“). ლიბიოს ზოგე-რითი კანდაღების თაზერ ჩვენ თმას ვერ ჰხედავთ. უხარვეზი, რომ სი-ნი ოღესელი დახატული იყო. ათენის ცნობილ საფუთის რელიე-ფზე II გველიც ყუთიდან იღებს ძვრებსელეობას, რომელსაც მო-



ს. კ. ჯაფარიძე

მელეაგრი

აქედან აწვდის, მაგრამ ახლა თვით ძვირფასეულობა არ ჩანს. ცხადია, რომ იგი ოდნედაც მხოლოდ დუბუჩატაზე და არ გამოქმნა-
დამუშავდა. საერთოდ, ზელოდნებათმცოდნეობა არაერთხელ შეთუ-
თებიათ, რომ ანტიკურ ქანდაკებებზე წარღ-წერილობა საქაყლა-
ბა (ყელსაბამები, საყურებები, საშოლის დეტალები და სხვ.) მზი-
რად ხელდაუშობენ, ფერებით გამოუსახავთ და მთელი ქანდაკების
სახალთა — მარმარილოთი არ გამოუქვეყნათ.

[illegible]

ლია ფერად-ფერადი სამშენისებო. ორივე მონადირის თმა უკავს ფერ-წითელსა, თვალები — ცისფერი ან უკავსფერი ფერადი გარ-სით. განსაკუთრებით საინტერესოა ლექსანდრეს თავი ლომზე ნა-დირობის სცენაში — იგი საოცრად ენერგიულია, დამბული და გულსუსურიანია მისი მზერა — ალექსანდრე მისჩერება ლომს, რომელიც ცხენს გლტვს. ფიგურათა შიშვლი ნაკეთები აქ მკვეთ-რი, კარგაშა უყოლიო ან მუქ-უყოლილო ფერისაა, დრომ გადაშალა საღებავების სქელი ფენა, და ახლა კაცს მაგია, რომ ესაა უზრა-ლო მარმარილო, რომლისთვისაც ეს ფერი, თითქმის, თავისი ბუ-ნებისათვის ფერია, რომელიც, შესაძლოა, საუფეთხტეს მანძილზე დრწოს რამდენამდე მოგვარაუების. ასე გვიხატავს ამ ძეგლს კო-ლინონი.

ამგვარად, ჭერ კიდევ ჩვენს გრამდე 320 წლის წინათ ბარელი-ფების პოლიქრომა სრულ გასასწავს პოულობდა. და „ალექსან-დრეს საოკოფია“ ამ აზრის ერთადერთი საბუთი არაა. ასეთია სი-ლონის სხვა ბარელიფებიც.²⁰ აუცილებელია იმის აღნიშვნა, რომ მითითებული ბარელიფებისთვის არც დაბინდული, რამდენ ტო-ნებისა უცხო. ეს გარკვეულად შეინიშნება სხედლების გომეშელ ნაკეთებზე, სადაც გამოიყენებოდა შედგენილი, მაგრამ წმინდა მი-წარმო, რომელიც რამდენადმე ამტკიცდება, „ამუქემა“ მე-ტისნედა თეთრი, ქაქათა მარმარილოს.

ბ) ახლა თუ ნამდვილ კლასიკურ, ანუ თავისთავად და იზოლი-რებულ ქანდაკებებზე გადავალთ, რომლებიც არც არქიტექტურულ და არც რომელიმე სხვა ანსამბლში შედიან, მაშინ ვნახავთ, რომ ბევრ ხელოვნებათმცოდნეს და საზოგადოებას აკ სურს აღიაროს პოლიქრომიის გამოყენების ფაქტი; ბევრს პროფანაციად და უმე-ტაცობად იტყვება სკოპასის „პარსელი ქალის“ ან პარკიტელეს „ქსინდელი ქალის“ ნაარფერად მოხატვა. ჩვეულებრივ, ფიქრობენ, რომ მაღალი კლასიკის ქანდაკება მარცხ არა და არ ფერადდებოდა — წმინდა და თეთრი მარმარილოს სინატფეს ვერავითარი ფერები და საღებავები ვერ შეეცდოს. უნდა ითქვას, რომ პოლიქრომიის ფაქტები, ნამდვილად, ამ ეპოქაში ისეთი მოამბეუდავი ვერაა, რო-გორიც აქაიკის ეპოქაში იყო, და ამ ფაქტს ჩვენ ახლა უკვე და-ფიქრებული, კარტ-კუნთად ვხვდებით, ისე, რომ არ მოკვეთებოდა ზუსტი ცნობები ბერ პირველნათიხივან ნაწარმოებებზე, რომე-ლთა პოლიქრომიზეც გვიჩნდა ბევრი რამ ზუსტად გვცოდნოდა.

თვით კატეგორიული მომხრე კი ანტიკურ ქანდაკების პოლიქ-რომულობის იდეას — კოლინონი წერს:

„ჩვენ გადაჭრით ვერ დავაწყებთ იმის მტკიცებას, რომ ქან-დების პოლიქრომა აბსოლუტურად და გვერდუფუძელად საკა-დებულო იყო და მას უკვლა მხატვარი იყავდა.“²¹ კოლინონი ამ პერიოდის ქანდაკების პოლიქრომიას განიხი-ლავს, „არა როგორც კანონს, არამედ როგორც ჩვეულებას“, არ-მელოც სახასიერებლად, ასე თუ ისე, დავაშვრებულა ანტიკურ გემოვნებასთან.

ამ პერიოდის ქანდაკებათა შეფერადებაზე, უწინარეს ყოვლი-სა, ლიტერატურული წყაროები გვაწვდიან საბუთებს, სამაჟი ტექ-სტერ მასალას ჩვენ ვიპოვებთ ჭერ კიდევ 3. ალკისა და ბლო: უმერის ზემოთ მითითებულ ძველ შრომებში, წყავითობი, ვთქვათ, მრავალგზის მოუყვანია სტრაქონეხი ლატონის „სახელმწიფო-დან“ (IV, 420 გვ.) „დედუშაოთა და, ჩვენ, როცა ქანდაკება ფე-რებით ვამოცო,“²² ვიკლდ მოგვადება და გასაცემად ამდაგვარი რამ გვიოხრება — რად იყენებოდა სულდამთავრა უმშენიერები ნაკეთ-ების გამოსახვისათვის არამუშენიერებს ფერებს; ვთქვათ, თვალბებს, უმშენიერებს ორგანოთ, არა შეუძლებელი, არამედ „მე-ფი ფერით რად გამოსახავთ. ამგვარ მიუთავიდან ჩვენ, ვგვრებ, კარგად და-ფიქრებულ თავს“. პლინიუსი გვაუწყებს პარკიტელეს ცილის ერთ დიდ ფერმწერს ნიკისზე, რომელიც, მისი თქმით, შუქსა და ჩრდილს წარმოიქმნად და განსაკუთრებით ცდილობდა, რომ ეს თვალმისაცემი ყოფილიყო ნახატში“ (XXV, 131), ისე იგი, პლი-ნიუსი ნიკიოსის მწიფელების მთავარ ღირსებად ეძღვნება და პერ-სპექტივის ნიუანსირებას მიიჩნევს. პლინიუსი ამბობს, ერთხელ პარკიტელეს მკითხვეს, შუნი მარმარილოს ქანდაკებებიდან ყველაზე მეტად რომელი მოგწონსო, პარკიტელეს უპასუხია: „ის, რომელ-საც ნიკიოსის ხელი მიაყარა“. და პლინიუსი უმატებს: „პარკი-ტელე ადვილ დიდ მწიფელობას ანიჭებდა ნიკიოსის ფერწერასო“ (XXV, 133). აქ, ცხადად ჩანს, ჩვენ საქმე ვაქვს კიდე დიდ მხატ-ვრის — მოქანდაკისა და ფერმწერის ერთსა და იმავე წარმო-ებზე მუშაობის შესანიშნავ ფაქტთან, — ზოგიერთი მხვავის ფაქტი ჩვენთვის აღორძინების ეპოქაშიცაა ცნობილი.

შემდეგ — ხელოვნებათმცოდნეობითი ლიტერატურაში არაერთ-გზისაა მოხმობილი დღეობის წარწერები, სადაც აღნიშნულია ხა-რჯი, რომლებიც 246 წელს წაურთა დელისის ტაძრის აღმშინ-ტრაციას არტემიდეს ქანდაკების კაპარქისთვის ოქროს შესაქმნად, აგრეთვე აფროდიტეს შეფერადებისა და ამავე ქალმღერის მეო-რე ქანდაკების მოამბინიერებისათვის²³. ერთი ჩამოღული საფლავის წარწერა ცნობას გვაწვდის ბერძენ მოქანდაკეზე, რომელიც, იმა-ვროდულად, ტეკსუტურები ფერწერა ყოფილა. ერთი მომხატრი ფრესკის მიხედვით თუ ვისკვლებთ, ქალებიც მისდევდნენ ამ საქ-მეს. პლუტარქე (De gloriā Atheniensium, VI, 348) „ქანდაკების ექსპერტებსა“ და „მოომარეობებელსა“ ერთად „ფერმწერებზეც“ ლაპარაკობს²⁴.

ჩვენი წამოხატვების II საუფუნეში ხელოვნების განათლე-ბული და ელმოვნებათა შემფასებლები პოლიქრომულ ქანდაკებს საესებით კანონიერ და ბუნებრივ მოვლენად მიიჩნევენ. ლუკია-ნე თავის დიალოგ „გამოსახულებებში“ გვაცნობს ორ გემოვნებათ ხელოვნების დამფასებლს, რომლებიც მათ მიერ წარმოსახული მხატვრობა იდეალის წარმოსახვად ძველ ისტატოთა ყველაზე ნი-ჭირ ნაწარმოებებს სახელებენ: პარკიტელეს აფროდიტე კნიდე-ლის თავს, აფროდიტეს ლოყებსა და სხვის ნაკეთებს აღიანქნის „ბაღბიდან“, ფიდიასის ლემონელი აფროდიტეს სხის სართო მოხაზულობას, დანეოა სინაზუსა და სტვარის სინატფეს, ფიდი-ასივე ამირალის მშენიერი ბავების და ა. შ. მარამ, თურმე ყოველივე ისეც კი ცოტა ყოფილა. „შენ, უპატვებულესო მხატ-ვარო, — ამბობს ერთი მოხატარი, — მაინც გამოჩნდა ერთი მხარე მშენიერისა, თუმცა ასეთის გულისწაღილი მოუყარ თავი ყვე-ლს სხვა დანარჩენს ნიშნის მისას. ის, რაც შენ გემოჩრა, უმწი-ვნელოდ არა გახლავს, ჩემო ძაბრფასო, თუკი შენ არ ფიქრობ, რომ ცოტასაა ნიშნავს მთლიანი ქმნილების მშენიერებისთვის სიღებაები, რომლებმაც საჭიროებისამებრ უნდა გადმოცენ მთე-ლის ყოველი ნაწილის ფერი: შავი ფერით უნდა წარმოიჩნდეს ყველაფერი ის, რაც სინამდვილეში შავია, ხელი თეთრით ის, რაც თეთრია, წითელი უნდა აელვარდეს იქ, სადაც ჭერ არს და ასე შემდეგ. რას იტყვი, ხომ არ მოგაწვწია ფერმწერები, მათგან კი გან-

პარკიტელი

პერმესი (ფრამენტი)



საკუთრებით ისინი, რომლებმაც თავი ისახვედნენ ფერთა შერევით, შეხამებით და სათანადო აღგებობში მათი მარჯვედ გამოყენებით" (თავი 6), და, აი, ზემოთ აღნიშნულ ქანდაკებას ნაირფერად მზი-ტავენ სხვადასხვა ფერმწერები: ევფრასიონი — თმებს, პოლიგნო-ტი — წარბებს, ღაწვებს და ტანსაცმელს, პელესი — ღანჩარჩენ სხეულს, აეციუსი — ტურებს (თავი 7). ლუკიანეს ამგვარი მხეც-ლომა სავსებით გარკვეულად ესაფუფხვ, რომ იმ პერიოდში პოლი-ქრომულ ქანდაკებას ესთეტიკური თაღსაზრისი ღიად ფასებ-დნენ.

დასასრულ, ამგვარ შექედულებებს ბევრი რომელი ავტორიც იზიარებს. გავისინეთო თუნაც არცემოდ ქანდაკების დასასია-თება ვერგილიუსის „ბუკოლიკებში“:

ერთი ეპიგრამაში სოტა ესმება დაფანს, რომელიც იმავდრო-ულად ფერწერული ნაწარმოებიცაა — მასში სხეულის ნაკეთები ისე ოსტატურადაა გაერთმობიანებული, რომ „შესაბამისი ფერის არსებობაც იქვეა საპირაუდებელი“ (Anth. Lat., I, 159, Burmann). ერთი ლათინელი პოეტი, ავგუსტოსის თანამედროვე, ვე-ნერას აღუთქვამს აშურის ქანდაკ დაიგავსო (pseind — verg., Catalepta, VI): „ქალღმერთო, მარმარილის აშური თავისი ნაირ-ფერადი (სხვაგვარი წყითდა — „ათასფერადი“ — ა. ლ.) ფრთე-ებით მოგიტანს კაპარს, როგორც ხმს, იმგვარდ მოხატულს“. კა-ლისტრადი, როცა სკოპასის წენალებს ახსიათებს, ამბობს, მას ხელში „მერთალი ფერის ტუჯიანი თხა“ ეტარაო (Stat. 2). იტენე-იოს ხერემენიოს XIII, 608) ლაპარაკის „ცილისფერი თმებ-ზე, როგორც ქანდაკებას აქვს“, — მხედველობაში აქვს ცილის გამოყენებით გაფერადება ქანდაკებისა.

გ) საუკუნეთა მანძილზე ამ ლიტერატურულ მოწმობათა განუ-წყვეტლობა აღსტურებს ანტიკურ მოქანდაკეთა მუდმივ ტენდენ-ციას — ისინი ქანდაკებაზე მუშაობისას ნაირფერად საღებავებს იყენებენ. მაგრამ, ამას გარდა, გვაქვს მთელი რიგი წმიდა მატერი-ალური მტკიცებუბებიც, ესე იგი, რელიგიური ნარჩენები საღებავებისა ქანდაკებებზე, თანაც იმდენი, რომ ყველა ამ ფაქტის სია დიდ კა-ტალოგს შეადგენდა. ჩვენ აქ მხოლოდ რამდენიმე ყველაზე უბ-უფარ ფაქტზე შევიჩრდებთ.

ქანდაკების შეფერადებაზე პლინიუსის ცნობის სავსებით უმე-კველი დადასტურებაა საღებავების ცელო, თქვენ წარმოადგინო, თვით სახელგანთქმულ პერმენიოს და ურბა დიონისეს ქანდაკებებზე, რომელსაც ასე დიდხანს პაქსიტელეს დიდხან მიიჩნევდნენ. ჩვენ სწორედ აქ, თმებისა და ხამდეშში ვიოლოებით ყავისფერ-წითელი საღებავების ნარევის.

შემდეგ — კონსტანტინეპოლის ყოფილ ოტომანების მუზეუმში ინახება კომში ნაპოვნი ქანდაკება აპოლონიისა, რომელსაც წითელი ხაზისი აქვს მოსმადილ მხრებზე და ხამდეშში წითელი, ყოფილი და თანდისფერი ნაწებები, იმავე მუზეუმშია, აგრეთვე, კოსზე აღ-მოჩენილი და 1892 წელს ღერდენის მუზეუმის მიერ შესყიდუ-ლი ქანდაკება ესკულაპისი, რომელიც არა მარტო გაფერადებუ-ლია, არამედ აშკარად გაღადებულია კიდევ — თავდაპირველად სა-ქმად ღია აგურისფერ-წითელი ყოფილა, შემდეგ გაუფარდის-ღებიათ.

კალიონიუსის მტკიცებით, სრული საფუძველი გვაქვს კლასი-კისა და ელინიზმის ეპოქის მხვავს ქანდაკებათა შეფერადების სა-ერთო ხასიათზე წყვეტილი სახეგანოქმული ტანგარის მომერო ქანდაკებების — მათი ნაწი და ნატიფი ფერების — მიხედვით: აქაა მთვრეტარალო, ნაწი ვარდისფერი, რომელსაც მემქალი მაციოსფრო-მონაცრისფრო ელფერი გადჰქარვს და ცისფერი, ის-ფერი და ყავისფერი-წითელი ელფერის თმა. სხვათა შორის, ჩვენ ისიც ვიცით, თუ ამას როგორ აღწევდნენ მხატვრები, ისინი მომ-ერო ქანდაკებას ძირაღდნენ აბაზანაში, რომელშიც კირისა და ტუქის ხსნარი ღვია და ტერაკოტა — გამოწვარი თიხა იტყოდა საწველი მარმარილოდ, რომელსაც შემდეგ აუშუქავდნენ პლი-ქრომული ქანდაკების ჩვეულებრივი მეთოდით. დეილოსი ერთი სახლის ნარჩენებში იპოვეს ქალის ტერაკოტული ქანდაკება, რომელიც ტანგარის მომერო ქანდაკებებზეთი ცისფრად და გემოვნე-ბით და, თანაც, შეფერადების სავსებით ტრადიციული ხერხებით იყო გაფერადებული. ესაა მშვენიერი ელინისტური ქსნილება, რომ-ლის ანალოგიად ახლა ცოტა რიოდ გვაქვს. 25 აქ ჩვენ საუბრეზე-ზე ვხედავთ ცისფერ მოიქროვილ ქობს. კახა, რომელიც ოდეს-ღაც აწვევს ცისფერი იყო, გამშენებულია ფარიო, ცისფერია ვა-



აფსანდრე



აფროდიტე

რდისფერ-იისფერის შენაწავი ქობო, რომელიც თოთრად, შესაძ-ლად, ოქრისფერადცაა გაწვრილი.

ლ. კუვი 26 ამბობს, ეს მომერო ქანდაკება ზუსტად ტერაკოტულ ნაკეთობათა ტრადიციებს მისდევს: სამსოქლო ცისფერია და ვარ-დისფერი; მოსახსია — ვარდისფერია, ტუნიკა კი — ცისფერი და — პირობითად. ბოლოს, მხატვრულად დამუშავებული ვარც-ხნილობა ყავისფერად-წითლადაა შეფერილი.

როგორც ჩანს, პლასტიკური ხანის პოლიქრომულ ქანდაკებაზე მსჯელობა ჩვენ შეგვიძლია V-IV საუკუნეების თიხის ფერადი ლარნაკებითაც, რომლებიც ნაოფნია ჩვენთან, ტანისა ნახევარ-კუნძულზე და გამოსახავს აფროდიტეს, სერენესა და სირიოზს, ისინი იმითაა საინტერესო, რომ აქ ფერწერული საშუალებებით აღდგენილია ოქროსა და სპილოს ძეღის ქანდაკება, როგორც ამას შემდგომში ვხვდებით, „ფერებების სხეულები დაფარულია თე-რია ან ვარდისფერი (სხვადასხვა ელფერის) საღებავებით; წარ-ბები, წამწები და თვალის გუგები — შავია, თვალის ფერადი გარსი — მოიისფრო-ვარდისფერი ან ცისფერია, თვალის თეთრი გარსი ცისფერს დაიჭრავს; საცერელ პარკი — ხასხასა წითლია; ბაგები — მაგარი წითელი ან ხასხასა ვარდისფერი; თმა მთლია-ნად ოქროთა იყო დაფერილი; მდიდრული მორთულობა და სა-კუთლები ყვილად, ვარდისფერად და წითლად იყო შეფერილი, თანაც, ძალზე უხვად იყო გამოყენებული ოქროს ვარაუ. ფრთე-ბის შესფერად გამოიყენებოდა თეთრი, ცისფერი, ნაცრისფერი, ნაცრისფერ-ცისფერი, ხასხასა ვარდისფერი საღებავები; წარ-ბი, სირიოზების ბოლოს ბუმბული ბაცი-ყვითელი საღებავითაა შე-ფერილი, ხოლო სერენესის კუდი — მოვარდისფერია“ 27.

დ) ფურო აქეთ, ძველი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში გვხვდება მთელი რიგი ფაქტები, რომლებიც განაპირობებენ იმის უყილებლობას, რომ ამ ხანას თაიხებური აღორძინება ვერ-ლოთი. აპოლონიუსი, გლიკონი, კლიმენდი და სხვები აქ ქმნიან ნე-კლასისტიკურ სკოლას, რომელიც აღესწარნებოდა ტრადიციებს გვირდს უფლის და V-IV საუკუნეების კლასიკისკენ ისწრაფვის. ამ

რიგისა ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა ბელვედურის ტორსი ვატკანში, შერატელ ფარნეზე, მაგრამ სხვათა უწინარეს, საყოველთაოდ ცნობილი ვენერა მილოსელი. იმ დროის ბერძენი მოქანდაკეები მასობრივად ემიგრირებენ რომში, სადაც ბერძნული გემოვნების თავჯანსმცემელ უმაღლეს არისტოკრატიას ემსახურებიან. ისინი ქმნიან ბერძნული კულტურის კლასიკურ ქმნილებათა უმრავლესს, და აქაც უნდა აღინიშნოს პოლიქრომის არსებობა, რაც ახლა ორი სახით დონდება. ერთის მხრივ, ესაა ის, რასაც შეიძლება ბერძენი პოლიქრომია დავარქვათ, მხატვრები იწებოდნენ ვეგეტრიდან და ნუბიდიდან შემოტანილი ნაირფერადი მარმარილოს (მწვანე ბაზალიტი, პორფირი, წითელი მარმარილო) გამოყენებას, რაც, კოლინიონის სიტყვით, ჩვენი ირევს „არა აღტაცებას, არამედ ცნობისწაღობას“. მეორეს მხრივ, — არსებობდა ჩვეულებრივი პოლიქრომული ქანდაკება, როლის წარმოსადგენადაც შემდეგ ნამუშებს გაგახსენებთ.

1842 წელს რომში იპოვეს ათენის თავი, რომლითაც ადელიო საცნობია, რომ ეს ქალწული ათენა.²⁸ მხატვრმა აქ ყველაფერი იღონა, რომ ზუსტი საღებავებით წარმოეჩინა ქრისთელფანური დედანი: სხეულის გულდასმით გაპრიალებული კანი მარმარილოს ნათელ ფერებს ინარჩუნებს, მუხარადი აღებულებს დედნის ოქროს, თმა და წარბები წითელია, თვალის ფერადი გარსი მუქი-ყავისფერია. და აქ ძმის ევრი ტიკური, თითქმის დედნის ოქროსა და სპილოს ძვლის ტონო შეგებულად, მხანსწარაფულად ამსხველი ეს ასლი გაბრწყინის მოცუდა იერს. 1851 წელს რომში აღმოაჩინეს კიდევ ერთი ფერადი მარმარილოს თავი, რომელიც ბრიტანეთის მუზეუმში მოხდა და იქ აბონოფეროს ზემოქმედებისაგან მინის ზეფითა დატოლდა.²⁹ ესაა ერთ-ერთი იმ ქანდაკებათაგანი, ოდესღაც ესკვილინის ბაღებს რომ ამშვენებდნენ. სილითა და ვარცხნილობის ფორმით ესაა IV საუკუნის ბერძნული კონიგინალის რელიეფი. ამ ქანდაკებაზე თმა ღია-ყვითელი ფერისაა, ორი ვარდისფერი (რაც აქამოდღე შესაძენია უმუხუე, კისერთან და ღუწვეზე), თვალის გუბები წითელია. სახეებით უპყველია, რომ ეს ფიგურა გამიზნულია დედნის ფერების აღსაბეჭდად, ამას დავუმტკიცო დრეზდენში დატოლი თავი კალმერითისა³⁰, რომელსაც კერა თამაზე ვარდისფერი სახვეი უყვითა და სახეზეც ცვილის ფერის შუკრა კვლია აზის. დასაბრუნ, შეიძლება გაიხსენოთ, მაგალითად, აფროდიტის ძალზე საუფრადღებო მრავალფერადი ქანდაკება, — რომელსაც, ახლა ფერები ძალიანაა გადახუელი, — 1873 წელს მოპეიში რომ იპოვეს.³¹ კალმერითი ძალზე კოცებურად გამოიყურება, ხელები ცნობისწაღობის აღმტრელად გამომწვევად უქირავს. მის ნარინჯისფერ სამოსელს რუხი-ცისფერი (ან ცისფერ-მტრინისფერი) სარჩული უდევს და თითქმის კიბა ავლია, რომელიც ოდესღაც, ალბათ, ვარდისფერი იყო. თვითონ ფიგურა ევრდონაა სხვა, მომცრო არქაიკულ ფიგურას, რომელსაც ყვითელი მისასაში და მწვანე კვრით აცვია. შესაძლოა, იმაზეც, რომ ძალზედ სახვევები წითელი ყოფილიყო. ძალზე მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ უნდა გაიგოთ ამ ქალმშობის შიშველი ნაკეთების შეფერადების საკითხი (სახუვრელი მხოლოდ ფეხებს ფარავს მუხლებს ზემოთ). ახლა ეს ნაწილი, ისევე, როგორც აღნიშნული ქანდაკების მოშიშველებული ხელები, კისერი და სახე, მხოლოდ თითქმის, თუ მხედველობაში არ მოვიღებთ ქიბის ფოსოში და ცხვირის ნესტოებში წითელი ფერის ნაშთებს. ერთი ამ ბოზდნენ (მხედველობაში პქონდა რა ეს დანაშრეკები), რომ მიუვლი მოშიშველებული სხეულის შეფერადება, სახის ჩაფუთი, ერთიანი იყო. სხვები ამას უარყოფდნენ, რადგან კალმერითის ლეუ-ფერადიხელი სხეული დიდ კონტრასტს ქმნის სამოსელის შემდეგ კარგად მიღწეულ შეფერადებასთან და, როგორც მოპეის ყველა ქანდაკება, უცოლობად შეფერადებული იყო ეს საკითხი, როგორც ჩანს, ვერ გადაიჭრება. ამის შემდეგ რა გასაკერია, რომ მოპეის ფრესკებზე ჩვენ ვხედავთ პოლიქრომის ზემოაღნიშნული ყველა ნიშნის მიხედვით შეფერადებული ქანდაკებების ასახვას.

აუცილებელია ერთი გარემოების აღნიშვნა — შეფერადებებს ჩვენ ოფიციალურ ქანდაკებებზე ვხედავთ. ასე, მაგალითად, ავგუსტუსის ქანდაკებაზე (ახლა ვატკანშია), რომელიც ნაპოვია ფლამინიის გზაზე, ლიბიის ვილაზე, ტუმიკი კაპიშა-ყვითელი ფერისაა, მისასაში მუქი-წითელია, ჯავანია ყვითლდა შეფერილი, ხოლო ნაწუპრთებში რელიეფები ცისფერი, ალისფერი და კი-



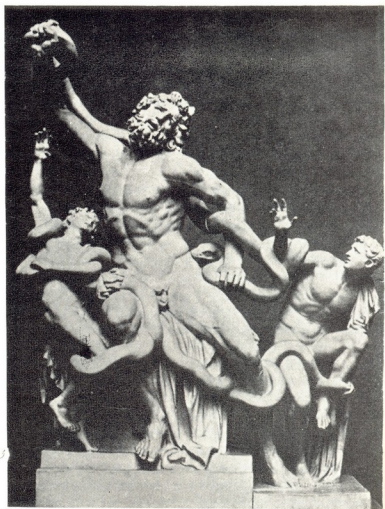
ლაოკონი. დეტალი

ფერისა. რაკი ვიცნობთ პოლიქრომულ ოფიციალურ ქანდაკებებს, ცხადი ხდება, რომ უსაფუძვლოა ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნის აზრი, თითქმის ძველად პოლიქრომია მხოლოდ კერძო შემთხვევებში იყო დაცული. სრულიად უტყველად შეგაძლია ვამტკიცოთ, რომ ანტიკურ სამყაროში პოლიქრომულ ქანდაკებას უნივერსალური მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული.

იმის აღნიშვნაც შეგვიძლია, რომ არქეოლოგებმა და მხატვრებმა უკვე არაერთჯერ სცადეს თავიანთი გააზრების შესაბამისად აღედგინათ ანტიკური პოლიქრომული ქანდაკებები. 1846 წელს ბერლინის ეროვნულმა გალერეამ მოაწყო პოლიქრომული ქანდაკების, მათ შორის ანტიკური ქანდაკების გამოფენა. ამის შემდეგ დრეზდენში ალადერის კაპოტოლიუმის ოქროსა და სპილოს-

აგენანდრე, პოლიდორი, აფინოდორი

ლაოკონი



ძელისფერი საბირი, მუდუხა ლილვოვანის თავი — მას მუქი თმა ჰქონდა, სახეს ფინად ცისფერი ეკლ (როგორც ამას აღორძინების ხანაში ვხვდებით), ანტიროისის სახის ფონი აღმანის ვლის ღილ რელიეფზე ცისფერია, თუმცა აქ უაისფერ-წითელია, გვიარგვინი მრავალფერადია, სახვეები თეთრია, სამოსელი — წითელი.³² ამას ანალიზებდა, ამერიკაში, ბოსტონში, არქეოლოგმა რობინ სონმა და მოქანდაკე ლინდონ-სმიტმა ერთობლივად აღადგინეს მისი წლებში პრაქსიტელს ჰერმესისა და ლუტრის Venus genetrix-ის პოლიკრომია.³³

შენიშვნები:

¹ ამ ნარკვევში განხილულია მხოლოდ ანტიკური ქანდაკება, მაგრამ არამედარაბმ ანა ლიტერატურა, რომლის ნიშნებიც იმდენად სპეციფიკურია, რომ მათი ესთეტიკური შეფასება აუცილებლად საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

² ანტიკური ხელოვნებისა და მონათმფლობელური ფორმაციის ერთიანობის გამოწვევლილი დახასიათება შევიძლიათ იხილოთ წიგნში: А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Ранняя классика, М., 1963, стр. 33—135.

³ «Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue», Paris, (წელი არ არის მითითებული); G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona, 1834 (Kleine Schriften, S. 213); G. Semper, Der Stil in der technischen und tektonischen Kunst, oder praktische Aesthetik, Bd. I—II, Frankfurt am Main, 1860—1863, 2. Aufl. München, 1878—1879, Г. Земпер, Практическая эстетика, М., 1970; F. Kugler, Über die Polychronie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen (Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart, 1853).

⁴ G. Treu, Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der königlichen National-Galerie zu Berlin, Berlin, 1885; G. Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen? Berlin, 1884.

⁵ აქ ავტორი მიუთითებს რუსულ და ევროპულ ენებზე არსებულ უმრავლეს სპეციალურ მონოგრაფიასა თუ გამოკვლევებზე (მოარკე).

⁶ Th. Homolle — «Bulletin de correspondance hellénique», 1890, p. 499.

⁷ ფოტოები იხ.: «Revue archéologique», 1891, pl. XIII—XIV. ტიფონის მითითებული თავი ფერში დაბეჭდილია წიგნებში, M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque, Paris, vol. I—II, 1892—1897, vol. I, pl. II; სამივე ტანი შეფერავებულია: В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, М.-Л., 1939, фиг. 30ა (უფრო ადრე — «Antike Denkmäler», Berlin, 1887—1891, фиг. 30). შემდეგ მოხსენიებული ხმო ფერადია — წიგნ: M. Collignon, Histoire, I, pl. III. ამ ავტოპოლის ფერწერების პოლიკრომია კარგად აქვს განხილული: Th. Lechat, Observations sur les statues archaïques le type féminin du Musée de l'Acropole — «Bulletin de correspondance hellénique», 1890, vol. XII, pp. 558—560. დაწერილობითი აღწერა ტიფონიან ფრონტონის ფერების იხ. აგრ.: A. Brückner, Porosskulptur auf den Akropol (ტაბ. II და III) Typhongiebel («Mitteilungen des königlichen archäologischen Instituts», 1889, XIV, S. 67—84).

⁸ «Bulletin de correspondance hellénique», XIII, p. 139.

⁹ ამ ფრონტონის აღწერლობა იხ.: «Ephemeris Archaeologica», 1884—1885 (Purgold).

¹⁰ «Bulletin de correspondance hellénique», XII, p. 430; XIII, p. 132. «Mitteilungen der königlichen deutschen archäologischen Instituts», 1890, XV, — S. 84.

¹¹ ამის შესახებ საინტერესო მოსაზრებებია მოცემული ტ. ლუშის მითითებულ ნაშრომში.

¹² მათი გამოწვევლილი დახასიათება მოცემულია ტ. ლუშის მითითებულ ნაშრომში, გვ. 301—302, 552, 586, თანაც პოლიკრომიის შესახებ. სპეციალურად იხ. გვ. 552—572. ქვემოთ მითითებული ფერადი ქანდაკება იხ:

«Antike Denkmäler, I, ტაბ. 39 და M. Collignon, Histoire, I, pl. I.

¹³ А. М. Мионов, История античного искусства, Казань, 1913, стр. 63.

¹⁴ «Jahrbuch der archäologischen Instituts», 1895, Bd. X, S. 1—5.

¹⁵ В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, стр. 106 (ჩვეულებრივად პირველწიგნარ და მონოკრომული ფოტო, ფიგ. 94).

¹⁶ H. Dippolder, Die attischen Grabreliefs der 5. und 4. Jahrhunderts vor Christ, Berlin, 1931.

¹⁷ A. Conze, Die attischen Grabreliefs, Berlin, 1893, S. 239 (ფიგ. LIX), S. 247 (nl. LXI). შეად.: Dippolder, op. cit.

¹⁸ F. Lenormant, Monographie de la voie sacrée éleusienne, Paris, 1864, p. 114.

¹⁹ ასახულია სამ შეფერვარ პელოპონეზიუმში წიგნ, Hamdubey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, Paris, 1892, ტაბ. XXIII—XXXVII. რუსულ ლიტერატურაში ნაწილობრივ აქვს ასახული (აგრეთვე ფერადი) კ. ვერმანის («История искусства», ტ. I, გვ. 475) და ვ. ბუბაგატსკის («Греческая скульптура», ფიგ. 138ა).

²⁰ იხ. Hamdubey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pp. 195, 229, 251.

²¹ M. Collignon, Histoire, vol. I, p. 54.

²² საინტერესოა, რომ პლატონის მთარგმნელი კაროვი, რომელიც თვითონ ანტიკური ქანდაკებების საერთო პიზნონის ქვეშ იმყოფება, მოცემულ ტექსტში სრულიად გარკვეულ ბერძნულ graphontas თარგმნის არა როგორც «когда мы пишем или расписываем», არამედ ყოველგვარი საღი აზრისა და ლექსიკონის საწინააღმდეგოდ: «когда мы рисуем».

²³ Th. Homolle — «Bulletin de correspondance hellénique», 1891, XIII, p. 499.

²⁴ E. Loewy, Inschriften der griechischen Bildhauern, Leipzig, 1885, Bd. I, Nr. 551.

²⁵ აღწერა იხ. «Bulletin de correspondance hellénique», 1895, XIX, p. 489 სლ., pl. VII, აგრეთვე «Revue archéologique», 1897, vol. XXXI, p. 23, სლ., pl. XIII. იხ. აგრეთვე E. Pottier, Diphilos et les modeleurs de terre cuite grecque, Paris, 1909, ტაბ. XI—XIII. გავრცელებული გამოცემებიც ტანკარის ფერადი ქანდაკების ნიმუში: W. Lübke—M. Semrau, Die Kunst der Altertums, Esslingen, 1908, I, S. 286; R. Kékule, Griechische Tongefässe aus Tanagra.

²⁶ «Revue archéologique», vol. XXXI, p. 24.

²⁷ В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, гл. 106 (შფ. 3); В. Ф. Рамаковский, Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории. — «Записки Российской Академии материальной культуры», 1921, II. Изображение в окрасках Таманского Сфинкса (Государственный Эрмитаж), иб.: В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, фиг. 93.

²⁸ M. Collignon, Pl. VII—VIII; «Antike Denkmäler», 1886, I, ტაბ. III.

²⁹ M. Collignon, ფიგ. 4 ფერადი, — «Jahrbuch des archäologischen Instituts», 1889, IV, ტაბ. I.

³⁰ ასახული აქვს G. Treu-ს «Jahrbuch des archäologischen Instituts», 1889).

³¹ «Archaeologische Zeitung», 1881, 121, ტაბ. VII; A. Baumeister («Denkmäler der klassischen Altertums», Bd. III, ტაბ. 47), სადაც შესაბამისი სტატის ავტორი ამბობს, რომ «изображение воспроизводит подлинник невозможно точно», S. 1344.

³² M. Collignon, Histoire, I, pl. X.

³³ E. Robinson, The Hermes of Praxiteles and the Venus genetrix Experiments in restoring the color of Greek Sculpture by Joseph Lindon-Smith, Boston, 1892.



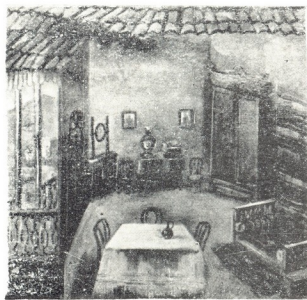
მხატვარ-ლექორატორთა

მეხატვრის საერთაშორისო ღრუბლში მიმდევნა გამოფენა „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის თემა ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში“, რომელიც აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში გაიმართა.

ჩვენი ქვეყნის რევოლუციური წარსლის ამსახველმა პიესებმა ქართული საბჭოთა თეატრის დაარსების დღიდან დაიწყებულ ადგილი რესპუბლიკის თეატრალური კოლექტივების რეპერტუარში. რუსთაველისა და მაჩაბლის შიგნით, გრიბოედოვისა და შალვასა და სხვების დრამატული, ზ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო, მოზარდ მსახიობებთან ქართული და რუსული თეატრების სცენებზე სხვადასხვა დროს იდგებოდა და იდგება დ. შენ-



- დ. კაკაბაძე სპექტაკლ „იცა რიგინაშვილი“ დეკორაციის ესკიზი
- კ. ოცხელი სპექტაკლ „მეჩვენებია ალბარაკდენი“ კოსტიუმების ესკიზები
- ი. გამრცელი სპექტაკლ „ლადო კეცხოველის“ დეკორაციის ესკიზი
- ე. აბულაძე სპექტაკლ „თეოდორის“ დეკორაციის ესკიზი, 1929 წ.
- დ. თავაძე სპექტაკლ „თოფიანი კაცის“ დეკორაციის ესკიზი
- ვ. სიღამონ-ერისთავი სპექტაკლ „ნაპერწკლიდან“ დეკორაციის ესკიზი, 1937 წ.

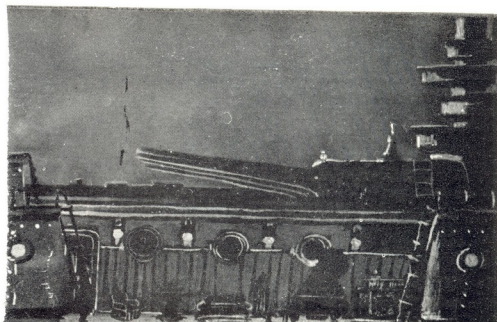
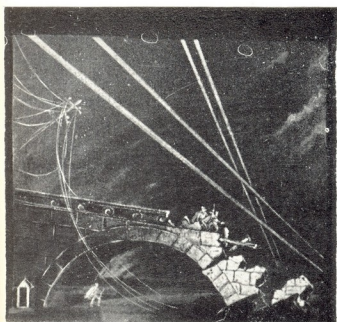
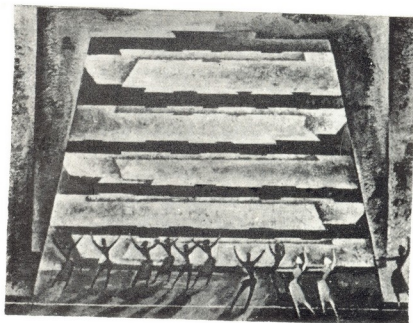
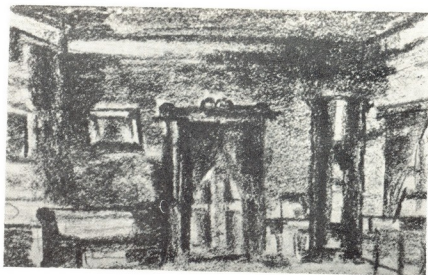


გაეოფენაზე

გელაიას „თეთრები“, ს. შანშიაშვილის „ან-ზორი“, შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, ე. დარასელის „კიკვიძე“, ნ. ოსტროვსკის „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“, ა. კორნეჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, ე. ივანოვის „ჯავშნოსანი მატარებელი“, ფ. ლლონტის ბალეტი „განთიადი“, ს. ხანანიანის ოპერა „კამო“ და სხვ. ამ სპექტაკლების შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვით ქართველ მხატვრებს პ. ოცხელს, ი. გამრეკელს, ე. ახვლედიანს, დ. კაკაბაძეს, ფ. ლაპიაშვილს, დ. თვაძეს, ე. სიღამონ-ერი-სთავს, ი. შტენბერგს, ი. შარლემანს, მ. მშვე-ლოძეს და სხვ.

გაეოფენაზე წარმოდგენილი იყო რევოლუ-ციურ თემატიკაზე დადგმული სპექტაკლების დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები, შეარტლებული 1929-1970 წლებში.

ფ. ლაპიაშვილი ბალეტ „განთიადის“ დეკორაციის ესკიზი
ნ. ყაზბეგი სპექტაკლ „ესკადრის დაღუპვის“ დეკორა-
ციის ესკიზი



„ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ისტორიისათვის

ზურაბ ჭარხალაშვილი

„ეპიკურის“ პრობლემა თავისთავად ისევე ძველია, როგორც თვით ეპოსი. ეპოსის, დრამისა და ლირიკის ურთიერთობა არისტოტელეს დროიდან დღემდე ბევრი „პოეტიკისა“ და მეცნიერული ტრაქტატის განხილვის საგანი ყოფილა. ხელოვნების თეორეტიკოსები ყოველთვის საგანგებოდ სწავლობდნენ ხელოვნების გვარობებს, ჯანრებსა და მათ სახესხვაობებს. ბევრჯერ გამხდარა სადავო რომანის დრამისა თუ პოემის ესთეტიკური ბუნების დადგენა და ჯანრული საზღვრების დაწესება. რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენს დროს, მით უფრო პრობლითი და შეფარდებითი ხდება „პოეტური ხელოვნების“ ავტორთა მიერ დადგენილი მხატვრული შემოქმედების ზოგადი პრინციპები, ხელოვნების გვარობებისა და ცალკეული ჯანრებისათვის დაწესებული კანონები. ამას დრამისა და ეპოსის ისტორიაც ადასტურებს.

დრამა არისტოტელესათვის იყო „მნიშვნელოვანი და დამთავრებული მოქმედების მიზანძე... მოქმედების და არა თხრობის საშუალებით“. ეპიკური პოეზია, გვითხულობთ მის „პოეტიკაში“, ტრაგედიისაგან განსხვავდება იმით, რომ „აქვს მარტივი ზომა და წარმოადგენს თხრობას... ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, მოქმედება შემოფარგლოს ერთი დღით, ან ოდნავ გადასცდეს ამ საზღვარს, ეპოსი კი არაა განსაზღვრული დღით. სწორედ ამით განსხვავდება ტრაგედიისაგან... არისტოტელე მოითხოვდა „არ დაეწერათ ტრაგედიები ეპიკური ნარევით...“.

პომპროსისა და არისტოტელეს დროიდან ცნობილია, რომ

სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ეპიკური საშუალებათხრობა, ამბად თქმა, ხოლო დრამატული საშუალებაა — მოქმედება. დრამატული პოეზია, არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით, „მოქმედების მიზანძეა“, ხოლო თვით „მოქმედება დაკავშირებულია გარკვეულ მოქმედ პირებთან, რომელთაც გარკვეული ხასიათი და აზროვნების მანერა აქვთ... აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს „მოქმედების ორი მიზეზი — აზრი და ხასიათი...“ ამდენად დრამატული ხელოვნებისათვის აუცილებელია მოქმედება, ხოლო მოქმედებისათვის — ხასიათები. მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობა განსაზღვრავს დრამატული ხელოვნების ძირითად თავისებურებებს. ასე იყო წინათ, ეს პრინციპი მოქმედებს ახალ საუკუნეებშიც, მაგრამ დროთა განმავლობაში იცვლებოდა დრამატული ხელოვნების ფორმა და შინაარსი, ხელოვნებისეული მშვენიერების არსი და რაობა, ხელოვნების გვარობათა და სახეობათა ურთიერთმიმართება.

არისტოტელეს შემდეგაც ბევრჯერ სცადეს დრამის სახელებისა და არსებითი ნიშნების დადგენა, ყალიბდებოდა ნორმები და კანონები, მაგრამ შემოქმედებით არენაზე სულ უფრო ხშირად გამოდიოდნენ მწერლები, რომლებიც ვერ ეტეოდნენ დადგენილი ნორმების ფარგლებში, არღვევდნენ მიღებულ პრინციპებსა და საზღვრებს. გამომჩნა ლირიკულტენდენცია პროზაში, ეპიკური ნაკადი დრამაში, კომიკური სიტუაციები ტრაგედიაში და ა. შ. ყველაზე დიდი ხნის ის-

ტორია აქვს ლირიკისა და ეპოსის ელემენტების, ფენებისა და დანაშრეების ძიებას დრამაში.

ჯანრულ-სტრუქტურული აღრვის პროცესი დრამის სფეროში გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე. შექსპირის ეპოქაში, მაგალითად, როგორც ა. ანიკსტი წერს, დრამას არ ზღუდავდა მეკერი წესები, არ იყო პიესების მეკერი ჯანრუთება, რის შედეგადაც მაშინდელი დრამატურგია გამდიდრდა პიბრიდული ჟანრის ნაწარმოებებით...² თვით შექსპირი, როგორც ცნობილია, თავის ტრაგედიებს, კომედიებსა და ისტორიულ ქრონიკებში იყენებდა როგორც რეალურ, ასევე ფანტასტიკურ პლანს, როგორც ტრაგიკულ, ასევე კომიკურ სიტუაციებს, როგორც ეპიკურ, ასევე ლირიკულ პასაჟებს. სწორედ მათი ერთობლიობა და მონაცვლეობა, ეს ე. წ. ერთვალ-პლანიათი კომპოზიციას შექსპირის დრამატურგია ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება. საინტერესო ფაქტია, რომ არც შექსპირსა და არც მის თანამედროვეებს არ შეუქმნიათ დრამის თეორია, თეორიულ შესწავლებათა მწყობრი სისტემა. მხოლოდ უფრო გვიან, აბსოლუტუზმის ეპოქაში ფრანგულმა კლასიციზმმა შეიმუშავა პოეტური ხელოვნების პრინციპები ბუალის „პოეტიკის“ სახით. ბუალის „პოეტური ხელოვნება“, „რიგორისტული ნორმატულობის უკიდურესი ნიმუშია“, „დოგმატური, ვიწრო, შეზღუდული თეორია“ (ა. ანიკსტი). მოქმედების ერთიანობის პრინციპებთან ერთად ბუალმა მოითხოვა ადგილისა და დროის ერთიანობის დაცვა, რითაც უარყოფითი გაგეგმვა მოახდინა დრამატული ხელოვნების განვითარებაზე. დოგმატური ესთეტიკის არტახებს თავი ვერ დააღწია გოტშემდამ, რომლის „კრიტიკული პოეტიკის ცვაგერმანელებისათვის“ (1730) გერმანული საკარო კლასიციზმის „პოეტური ხელოვნების“ თავისებური ნიმუშია. დრამის ნორმატულ თეორიას იცავდა გუსტავ ფრაიბაგიც „დრამის ტექნიკაში“ (1863).

საკარო კლასიციზმის ხელოვნებისა და მისი თეორიული პრინციპების წინააღმდეგ გაბეჭდილად გაილაშქრა ლესინგმა. იგი თანმიმდევრულად იცავს მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობის რეალისტურ პრინციპს, საფუძველს ამზადებს დრამის რეალისტური თეორიის შემდგომი განვითარებისათვის. „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ლესინგი იცავს შექსპირს იმ კრიტიკოსებისაგან, რომელთაც არ მოწონთ ის ფაქტი, რომ ინგლისელი დრამატურგის პიესებში „უცნაური სახითაა შეერთებული კომიკური და ტრაგიკული“, რომ ერთი და იგივე პერსონაჟი ხან თანაგრძნობას იმსახურებს, ხან კი გვაყინებს. „წუხებენ ყოველივე ამას, — წერს ლესინგი, — და იმაზე არ ფიქრობენ, რომ მისი პიესები სწორედ ამითაა ადამიანური ცხოვრების ბუნებრივი სურათები...“ ლესინგი ჰკიცხავს იმ მწერლებსა და კრიტიკოსებს, რომლებიც ნაწარმოების ჯანრული კანონების დაცვას უფრო მეტ დროს ანდობენ, ვიდრე ობიექტურ-ტრაქტის აღმწერლობით ფუნქციის გარკვევას. მისი აზრით, ტრაგედიისა თუ კომიდიის კონკრეტული ანალიზის დროს მთავარია იმის გარკვევა, აღწევს თუ არა იგი ადამიან-

ზე მორალურ და ესთეტიკურ ზემოქმედებას და არა იმის ძიება, არის თუ არა მასში ადრეული დრამატული და ეპიკური ელემენტები, დაცულია თუ არა „პოეტიკის“ ნორმები. თუ კი მიზანი მიღწეულია, შენიშნავს ლესინგი, თავისთავად მოხსნილია „ჯანრული აღრვის“ პრობლემა.³ აღმწერლობითი ფუნქციის შესრულების პროცესში, ლესინგის მიხედვით, „დრამა უნდა განმარტავდეს არა მხოლოდ გონებას, არამედ ადამიანის გრძნობებსაც. ამასთანავე დრამის ემოციურმა ზემოქმედებამ შეიძლება მიგვიყვანოს სწორ ინტელექტუალურ გადაწყვეტილებამდე“.

მხატვრულ-ჯანრული ნორმებისა და დოგმების წინააღმდეგ გაილაშქრეს განმანათლებლური ესთეტიკის სხვა ცნობილმა წარმომადგენლებმაც. გოეთე და შილერი, მაგალითად, მითითებენ პოეზიის სახეობათა არსი განისაზღვრის, „ადამიანთა ბუნების სხვადასხვა“ და ანგარიში არ გაეწიოს გარეგან ფორმალურ ნიშნებს. ეპიკური და დრამატული ნაწარმოების განმასხვავებელ თვისებათა დადგენის დროს, მათი აზრით, მთავარია პოეტიკისა თუ დრამატურგის მიმართება მონაშლეობისადმი, სინამდვილის მხატვრული გააზრების უნარი, ასახვის მეთოდი (გოეთე, შილერი — „ეპიკური და დრამატული პოეზიის შესახებ“), საინტერესო, რომელიც ადრე მიზანშეწონილად არ თვლიდა თსობითი ელემენტს დრამაში, შემდეგ შესაძლებლად მიაჩნია ეპიკური, თსობითი ელემენტების „თანდათანობითი გადასვლა“ დრამატულ ნაწარმოებში. იგი გვთავაზობს „პოეზიის სამ ნამდვილ ბუნებრივ ფორმას“, ექვსი: ეპოსი, ლირიკა, დრამა, „პოეზიის ეს სამი სახეობა, წერს გოეთე, შეიძლება ერთად ან ცალ-ცალკე მოქმედებდნენ. მხირად მათ ერთად ვიპოვოთ პატარა ლექსიკი. ამ პატარა ფორმალში მათი გაერთიანება წარმოქმნის შესანიშნავ სურათს, რაც ნათლად შეიძინება დიდად დასაფასებელ ხალხურ ბალადებში. ასევე გაერთიანებულია ისინი ბერძნულ ტრაგედიაში. დროის მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთზე იყვენ ისინი ერთმანეთისაგან გაირიშული...“⁴

ეპოსისა და დრამის ურთიერთობის პრობლემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გოეთესა და შილერის სხვა თეორიულ შრომებშიც, აგრეთვე პირად წერილებში. გოეთე გარკვევით ამბობდა: „ერთი წუთითაც არ დაგვიფიქრებულარ უარი მეოქვა თეატრზე, რომელიც წესებს ემორჩილება. ადგილის ერთიანობა მაშინებდა, როგორც მიწისქვეშეთი, მოქმედებისა და დროის ერთიანობა კი მეჩვენებოდა ბორკილად, რომელიც წარმოსახვას ზღუდავდა“.⁵

ეპიკური ნაწარმოების ავტორი, ჰეგელის მიხედვით, რაფსოდი, რომელიც ამავს „თითქმის შექანიერულად ჰყვება“, ისე, თითქმის „ამავს თავისთავად. მშვიდად იმღერა და მცირედ მიედინება“. ამავს, სინამდვილე, რომელსაც ეპოსი გადმოგვცემს, „უნდა ჩანდეს როგორც სუბიექტისაგან დამორღებული და თავისთავად დასრულებული“. ისეთი შთაბეჭდილება უნდა რჩებოდეს, თითქმის ავტორს არ აინტერესებს გადმოცემული ამავი; თსობის პროცესშიც არ იგრძნობა სუბიექტური ჩარევა... ჰეგელის დასკვნა ასეთია: „...დღი ეპი-

კური სტილი ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოები ჩანს როგორც დამოუკიდებელი, ისეთი, რომელშიც ამავე თავისთავად გრძელდება. ვერ ვხედავთ მის ავტორსა... ამავე დროს „ეს-თეტიკის“ ავტორი იცავს იმ თვალსაზრისს, რომ „დრამატულ პოეზიაში ეპოსის თიქტურების შერთებულება ღირს-კის სუბიექტურ პრინციპთან“, მაგრამ, მისი აზრით, როგორც ეპოსი, ასევე დრამა ხელოვნების დამოუკიდებელი სახეობებია, რომელთაც საკუთარი კანონზომიერებები აქვთ.⁶ ასეთივე აზრისა იყო ბელისნიკი. ბერძნული დრამის ანალიზის დროს, იგი წერდა: „დრამა... არის ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტების — ეპიკური თიქტურებისა და ღირსიკული სუბიექტურობის შეთანხმება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი არაა არც ეპიკეა, არც ღირსიკეა, ის არის მესამე, სრულიად ახალი და დამოუკიდებელი...“⁷

„ეპიკური თიქტურებისა და ღირსიკული სუბიექტურობის“, ჟანრული ელემენტების აღრევის მრავალი შემთხვევა იცის ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში. სანიშნოდ შეიძლება დავასახელოთ ანტიკური ტრაგედია და შექსპირის პიესები, გოეთეს „ფაუსტი“ და შილერის „ვალენშტაინი“... ისტორიულად კანონზომიერი ფაქტია დრამატულ ხელოვნებაში ეპოსის ზოგიერთი პრინციპისა და ელემენტის არსებობა, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ იცვლება ამ პრინციპებისა და ელემენტების არსი, მოქმედების სფერო და გამოვლენის ფორმები, ვინაიდან ისტორიულად იცვლება თვით ასახვის თიქტური და ხელოვნების დამოუკიდებლობა მისაღები. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი არსებითი მომენტი, რაც პომპროსისა და არისტოტელეს დროიდან „ეპიკურის“ ცნებასთანაა დაკავშირებული, დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას, დღესაც იხმარება ტრადიციული გაგებით.

„ეპიკურის“ (ეპოსის) ტრადიციული გაგება გულისხმობს სინამდვილის თიქტურად ჩვენებას, ფაქტებისა და მოვლენების თიქტურ აღწერას, ამბის თხრობას, შემთხვევის ამბად თქმას, თხრობითა და ჩვენებით ავტორის დაინტერესებას და სხვ. ავტორი, მიხრობელი არ ჩანს თხრობის პროცესში. იგი მშვიდად მოგვითხრობს ისტორიას, ამბავს, აუღელვებლად გვავიწყობს ფაქტს, მოვლენას, თითქმის არც კი აინტერესება, რაც მოხდა, რასაც გადმოგვცემს. ტრადიციული გაგებით ეპოსისათვის უცხოა ავტორისეული გადახვევები, სუბიექტური ჩარევა თხრობის პროცესში, აღწერითი, გადმოცემული ფაქტისა თუ მოვლენებისადმი ავტორისეული დამოუკიდებულების გამოქვეყნება. ლიტერატურის თეორიაში ცნობილია ეპიკური ჟანრები (რომანო, მოთხრობა, ნოველა, ეპოპეა, ზედაპირი და სხვ.), ხალხური ეპოსი, საგმირო ეპოსი და ა. შ., ცნობილია ეპიკური ჩანათხრობები დრამაში (ანტიკური ქორი, ავტორისეული რეპარკები და სხვ.), მაგრამ ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებამდე უცხოება ცნებები — „ეპიკური პიესა“, „ეპიკური თეატრი“, „თამაშის ეპიკური მანერა“ და სხვ. ბათი დამკვიდრება XX საუკუნის დრამისა და თეატრის ისტორიაში დაკავშირებულია გამოჩენილი გერმანელი დრამატურგის და თეატრალური მოღვაწის ბერტოლტ ბრეხტის (1898-1956) სახელთან.

„ეპიკურ“ დრამასა და თეატრში ბრეხტისათვის თავიდანვე იყო ავტორისაგან დამოუკიდებელი, თავისთავადი, თხრობითი, აღწერითი, ჩვენებითი ელემენტი. ეპიკური იყო ის, რისი ამბად თქმა და ჩვენება (დემონსტრირება) შეიძლებოდა, რასაც „გარედან“ შეიტანდა, როგორც მშაშხარეულ, დასრულებულ, ცნობილ ფაქტსა და ამბავს. „ეპიკური“ ბრეხტისათვის მაშინ იყო მხოლოდ ის, რასაც მაყურებელს (მკითხველს) მიაწავდა დრამატული მოქმედების გაგება. შეიძლებოდა ეს ყოფილიყო ისტორიული ფაქტი, დოკუმენტი, ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ფაბულა, ან მისი ნაწილი, პერსონაჟის ბიოგრაფია ან რამდენიმე ცნობა მისი ცხოვრებიდან, იმ მომენტების პირდაპირი და უშუალო საუკასამო, რომლებიც შემდეგ მხატვრულად გაიშვებოდა სცენაში და ა. შ. იცვლებოდა ბრეხტის მსოფლმხედველობა, ესთეტიკური მრწამსი, იცვლებოდა, ზუსტდებოდა, მიდრდებოდა „ეპიკურის“ შინაარსიც. იყო მომენტები, როდესაც ბრეხტი საერთოდ ფიქრობდა მის შეცვლას, რადგან ამ ტერმინის მრავალი გაუგებრობა წარმოიშვა. მწერალი ვსადავსა გადმარტავს ხოლმე ამ გაუგებრობებს, გვითანხმებს ცნების შინაარსს და გვაფრთხილებს, რომ „ეპიკური“ დრამის და თეატრის თეორია თეატრალური პრაქტიკის საფუძველზე წარმოშობილი და თეატრალურ პრაქტიკასთან დაკავშირებული თეორიაა, რომელიც ძირშივე გამოირიცხავს სქემატიზმისა და დოგმატიზმის ყოველგვარ ელემენტს.

ბრეხტი რამდენჯერმე თვითონვე მიუთითებს, რომ ტერმინი „ეპიკური“ არაა მისი გამოგონილი (ბრეხტს მხედველობაში აქვს „ეპიკური“ არა ისტორიულად, არამედ ამ ტერმინის გაცეცხლება მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების გერმანულ ზელოვნებაში). ფიოტიკანერი, მაგალითად, თავის „თომას ვენდტს“ (1920) „დრამატულ რომანს“ უწოდებს, ალფონს პაკეს „პარიტებს“ (1922) ქვესათაურად „ეპიკური“ დრამა აქვს, ალფრედ დიობლინი ასევე წლებში რომანის „ეპიკური ნაწილების“ თეორიულ დასაბუთებას ცდლობს, არნოლტ ბრონეი „ეპიკური თეატრის“ ხმარებას თავის პირველ კრიტიკულ მიაწერს და სანიშნოდ ასახელებს ოტო ცარას, რომელსაც 1922 წელს სცენით ბრონეის „ექსპლენიზმიდან“ „ეპიკური თეატრის“ სათაურით გამოაქვეყნა. უფრო გვიან, 1929 წელს „პოლიტიკურ თეატრში“ ერვინ პიკატორი ამ საკითხზე წერს: „როცა ეს წიგნი გერმანიაში გამოვიდა, არ მინდოდა ჩაერეულიყავი დავაში ეპიკური დრამის განიშ. ლაპარაკი პრიორიტეტზე მოკლებული იყო საფუძველს, ვინაიდან ბერძნების, შექსპირისა და გოეთეს დროიდან არსებობს ეპიკური დრამები. ეპიკურ დრამებს წერენ ახლაც (ყველა დოკუმენტური დრამა ეპიკურია, მაგალითად, ვინმესა „პირველი ცხენოსანი არმია“ და ა. შ.)...“ პიკატორი და მისი თეატრის ლიტერატურული თანამშრომელი ლეო ლანია „პირველ შენგენზე ეპიკურ დრამას“ პაკეს „პარიტებს“ თვლიდნენ, ვინაიდან ამ პიესაში ავტორი „პირველად ცდილობს დრამატიზმის სქემის გარღვევას და მის ადგილზე ეპიკური მომენტის დამკვიდრებას...“ „ამასთანავე, — წერს ლანია, — ღიად რჩება საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად შეასრულა პაკემ ეპიკური დრამის ყველა მოთხოვნა, რომელთაც ჩვენ

ახლა გარგდ ვიცნობთ დიობლინის, ჯოისის, დოს პასოსის (რომანის სუფოთში), ბრეტის ნაწარმოებებისა და გამოცდილების მიხედვით, აგრეთვე პისკატორის თეატრის სპექტაკლებიდან... ალფონს პაკეს დასახელებული პიესის „ფოლკ-ბიუნეს“ სცენაზე დადგმის გამო ალფრედ დიობლინი 1924 წელს წერდა: „პაკეს პიესაში დრამატრგებული ანარქისტული აჯანყება ჩიკაგოში 1886 წელს. აჯანყება შეგებულია დრამატრგებულა იმეგარა, რომ მივიღეთ შუალედური სურათი რომანსა და დრამას შორის. შეცდომა იქნება, თუ ამას პიესის ნაკლად მივიჩნევთ... პაკე არ არის პირველი, რომელიც დრამა-რომანის შუალედურ სფეროში შევიდა. ასეთივეა ახალგაზრდების მიერ უკანასკნელ წლებში დაწერილი პიესებიც... მეგრად, რომ ეს სფერო მეტად ნაყოფიერი იქნება...“ (დიობლინის წერილი ციტირებულია პისკატორის „პოლიტიკური თეატრის“).

„პოლიტიკური თეატრის“ მასალებიდან აშკარაა, რომ ზრინ პისკატორს ეპიკური ელემენტები ესაზღვრებოდა სცენაზე სოციალური სინამდვილის სრულად და დრამა ჩვენებისათვის. ამიტომ იგი უპირატესად იმ თეატრალურ-ტექნიკური საშუალებებითაა დაინტერესებული, რომლებითაც მოქმედების ეპიკურება შეიძლება (კინო, ევრანი, წარწერები, მიკროფონი და სხვ.). „პოლიტიკური თეატრის“ რეჟისორ იყო და განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ პიესებს აქცევდა, რომლებშიც აქტუალური სოციალური პრობლემატიკა იყო დამუშავებული; დიდად აფასებდა იმ დრამატურგებს, რომელთა პიესების მხატვრული თავისებურება ადვილდება „ეპიკური“ სპექტაკლის შექმნას. ასე რომ, პისკატორი „ეპიკურ“ დრამად თეატრიდან მივიდა.

თეატრის გაგენის თვითდანვე განიცდის ბრეტის. ამ გავლენა დააჩქარა „ეპიკური“ ელემენტების განვითარება მის დრამატურგიაში. თეატრის გაგენა იყო, მაგრამ მან მაინც დრამით დაიწყო. „ეპიკური ელემენტები“ ეპიკური დრამის სახით გაფორმდა, ხოლო „ეპიკური“ დრამა — „ეპიკური“ თეატრის ლიტერატურული საფუძველი გახდა. ტრადიციულა „ეპიკური“ ელემენტები, თუ უფრო ადრე არა, უკვე „ბაალში“ შეიშლება ვეითო. „ძლიერ მიდრეკილება ეპიკურისაკენ, — წერს ზ. მიტენცვაი, — უკვე ადრინდელი ბრეტის ამტკიცების მისი პირველი ნაწარმოები „ბაალი“ ეპიკურადაა აგებული...“ იქვე მიტენცვაი სწორად მიიღობს, რომ „უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ეპიკური, როგორც შინაარსის მოწესრიგების პრინციპი და ეპიკური, როგორც დიალექტიკური სტრუქტურის ელემენტი. ეპიკური, როგორც შინაარსის მოწესრიგების პრინციპი, ბრეტისათვის გარკვეული იყო ძალიან ადრე (ხაზი ჩემია, ზ. ჭ.).⁹

თუ თემის ეპიკური დამუშავება ბრეტისა, „ძალიან ადრე იყოდა“, მით უფრო თამადა შეიძლება ვილაპარაკოთ ეპიკურ ელემენტებზე მის ადრინდელ დრამატურგიაში (ერთმოქმედებიანი პიესები, „ბაალი“, „დაფუფი ღამით“, „ქლაქების ჯუნგლებში“) ხოლო კომედიაზე — „კაცი კაცია“ ლუზიბის დროიდან (1924) „ეპიკური“ დრამის გარკვეულ კონ-

ცეფიცაზე. მიუხედავად ამისა, ბრეტის „ეპიკურა“ დრამისა და თეატრის საკუთრივ ისტორიას მაინც 1926 წლიდან ვიწვეთ, რადგან ამ დროს დამთავრა მან მუშაობა დასახელებულ კომედიაზე („კაცი კაცია“), უწოდა მას „პირველი ეპიკური პიესა“ და დაიწყო „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიული საკითხების თანმიმდევრული დამუშავება და პრაქტიკული განხორციელება. 1926 წლამდე ბრეტის ტერმინ „ეპიკურისა“ არ ხმარობდა. მხოლოდ ამ დროიდან შეხედობთ ბრეტის ნაწერებსა და გამოსვლებში ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „ეპიკური ელემენტი“, „ეპიკური სტილი“, „ეპიკური დრამა“ და „ეპიკური თეატრი“. 20-იანი წლების შუა პერიოდი საერთოდ ახალ საფეხურს მოასწავებს ბრეტის იდეურ და მხატვრულ განვითარებაში. ამ დროს იგი უკვე აქტიურად თანამშრომლობს გერმანიის რევოლუციური პროლეტარიატთან და მის მწერალთა კავშირში, მონაწილეობს სწავლებს მარქსიზმს, დაინტერესებულია სოციალიზმის მშენებლობით ჩვენს ქვეყანაში და საბჭოთა თეატრის პირველი მოღვაწეობის, ამ დროიდანვე ის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიის, პრაქტიკული მოღვაწე და თანმიმდევრული დამცველი ყოველივე ეს დადასტურებულია დოკუმენტურად ბრეტის უახლოესი თანამშრომლის ელიზაბეტა პაკეტანის 1926 წლის 23 ადისტურა და 26 ივლისის ნაწარმოებში, აგრეთვე მწერლის ინტერვიუში ჟურნალისტ ბერნარდ გილიენთან, რომელიც „ლიტერატურაზე ველტში“ გამოქვეყნდა 1926 წლის 30 ივლისს. თვით ბრეტის პერსონალ ინტერვიუთან საბჭოთა 1928 წელს ადისტურაზე, რომ მან ანარქისტ ბრონთან და მარილუზე ფილისერთან ერთად ჩამოაყალიბა „ეპიკური“ დრამის თეორია. 1927 წლის 27 ნოემბრის კრიტიკულ შენიშვნაში — „ეპიკური თეატრის სიმწერა მისიხობა“ ბრეტის უკვე გთავაზობს დებულებას, რომლისაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი „ეპიკური“ კონცეფციის სწორი გაგებისათვის. დასახელებული „მიმოხილვაში“ კვითხლობთ: „ახალი დრამატურგია თავის ნაწარმოებებში ეპიკურ თეატრს ჩვენს დროის თეატრალურ სტილს უწოდებს. ეპიკური თეატრის სხარტად, რამდენიმე მოხედნილი სიტყვით და ხასიათობა შეუძლებელია. იგი მოიცავს მახლობლად თამაშს, სასყურებელიკას, თეატრალურ მუსიკასა და დრამატურგიას, ფილის გაილენებას და ა. შ. არსებითი ეპიკური თეატრში, შესაძლებელია, არის ის, რომ იმდენად გრძნობას არ მიმართავს, რამდენადც მაყურებლის გონებას, რომ მაყურებელი კი არ განიცდის, არამედ კრიტიკულად მსჯელობს. ამასთანავე არავითარ შემთხვევაში არ იქნება სწორი ამ თეატრს გრძნობა წავართვათ...“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).¹⁰

„ეპიკური სტილის“ პრაქტიკულად გამოყენება ბრეტის ცხადა უკვე 1926 წელს „ბაალის“, გერმანულ თეატრში დადგმა დროს, ხოლო „კაცი კაცია“, რომელიც 1924-26 წ. წ. დაიწერა, მალევე სიტყვებით, როგორც ვიცით, „პირველი ეპიკური პიესაა“. ასეთივე პიესაა „სამგროშოანი ოპერა“ (1928), რომლის შენიშვნებში (1931), ისევე როგორც „მაკაონის

აღმავლობისა და დაცემის" განმარტებებში (1930), იგი ერთმანეთს უპირისპირებს „თეატრის დრამატულ და ეპიკურ ფორმებს“, რათა სისტემის სახით ჩამოაყალიბოს „ეპიკური“ თეატრის ძირითადი პრინციპები. ბრეხტი უპირატესად თეატრის „ეპიკურ სტილზე“ ლაპარაკობს, მაგრამ აშკარად გრძნობს „ეპიკური პიესების“ საჭიროებასაც, რადგან იცის, რომ „ეპიკური დრამა“ „ეპიკური თეატრის“ ლიტერატურულ-დრამატურგიული საფუძველია.

„ეპიკურმა“ დრამამ რთული სოციალური მოვლენები უნდა ასახოს, ხოლო „ეპიკურმა“ თეატრმა ისინი სცენაზე უნდა განასახიეროს. ამიტომ დრამისა და თეატრის „ეპიზირების“ საშუალებები და ფორმები განსხვავებულია. ბრეხტის მიხედვით, „ეპიკური“ დრამის თემა აუცილებლად აქტუალური უნდა იყოს, მისი მხატვრულად გადმოცემის მანერა კი — თეატრალურად ეფექტური. მას სწამს, რომ დრამის „ეპიკური“ ფორმა ტყვედია და დინამიკური. მისი მედშივი საზრუნავია პიესის შინაარსობრივი გამდიდრება, იდეური სრულყოფა, მატერიალი ფორმის დახვეწა, მისი შემოქმედება მარადიული ძიების პროცესია, როგორც თვითონ იტყობდა ხოლმე, — „ექსპერიმენტია“, რომლის მიზანიც რეალისტური ხელოვნების საიდუმლოებათა წვდომაა. ძიების პროცესი მან „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის დაიწყო. ამ გზის ერთგული დარჩა ის ბოლომდე, მიუხედავად მრავალი სიძნელისა და დაბრკოლებისა.

„ეპიკურის“ ცნება აზრობრივად და შინაარსობრივად ზუსტდებოდა და იხვეწებოდა ბრეხტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციასთან ერთად. ეს ცნება ფართოდ გავრცელდა XX საუკუნის ხელოვნებაში მას შემდეგ, რაც ბრეხტმა თავისი ბედ-„ეპიკური“ დრამისა და თეატრს დაუკავშირა. „ეპიკურის“ ბრეხტისეულმა გაგებამაც საბოლოოდ ვერ დააკონკრეტა ცნებას შინაარსი. თვით ბრეხტიც ცვლის ხოლმე მის გაგებას. აფართოებს ან ავიწროებს მას. „ეპიკურის“ არსი მაინც უცვლელი რჩებოდა. თვითონ ბრეხტი 1955 წელს აღნიშნავდა: „ამჟამად არის ცდა ეპიკური თეატრიდან დიალექტიკურ თეატრზე გადავიდეთ. ჩვენი შესვლულობითა და ჩვენი ამოცანის მიხედვით ეპიკური თეატრის პრაქტიკა, მისი მთელი გაგება არავითარ შემთხვევაში არ იყო არადიალექტიკური. დიალექტიკური თეატრიც გვერდს ვერ აუვლის ეპიკურ ელემენტს... თანამედროვე თეატრის მიმართ „ეპიკური თეატრი“ შეიძლება არც გამოვიყენოთ. თუ თხრობითი საწყისი, რომელიც ყოველ თეატრს ახასიათებს, გაძლიერდა და გამდიდრდა, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დიეტრმინიზმის მოვალეობა შევასრულა. ეს არ ნიშნავს უკან დაბრუნებას, პირიქით, თხრობითი საწყისის გაძლიერებით როგორც ძველ, ასევე თანამედროვე თეატრში, შეიქმნა საფუძველი ახალი თეატრის თავისებურებისათვის, რომელიც მარტო იმითაც კი ახალია, რომ ძველი თეატრის დიალექტიკური ნიშნის შეგნებად აღვიტოვებ და გამყოფლების წყაროდ აქცევს.“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).¹¹

„ეპიკურის“ ცნება ბრეხტს ზოგჯერ „ზოგადად, განუსაზ-

ღვრულად, თითქმის ფორმალურად“ მიაჩნია, ზოგჯერ კი მის ხმარებაზე ხელის აღებასაც აპირებდა. ენსტკ შუმპეტის ის 1956 წელს წერებდა: „უნდა ვთქვათ, რომ ვერ მოუხერხებ მის ნათლად ჩვენებას, რომ ეპიკურის კატეგორია ჩემი თეატრისათვის საზოგადოებრივი კატეგორიაა და არა ესთეტიკურ-ფორმალური. ახლა ვუშვამო, მცირე ორგანიზის“ შევებაზე და სერიოზულად ვგვითხები ჩემს თავს, ვფერო მიზანშეწონილი ხომ არ იქნება, რომ ეპიკური თეატრის ცნებაზე საერთოდ უარი ვთქვა...“ რამდენადმე სხვაგვარადა ჩამოყალიბებული იგივე ბრენი კ. რულიკეს წერილში ი. ფრადიგისადმი, რომელიც აზრს გამოთქვამდა დაწერილი (წერის) აქვს ბრეხტის ხელისმოწერა: „ბრეხტი უკვე რამდენიმე წელია პრინციპულად უკმაყოფილო იმ გაგებას, რომელიც მისთვის „ეპიკური თეატრის“ ცნებას. შესაძლებელია ეს გაგება თვით ბრეხტის გამოანთქქამემსაც ემყარება. ახალი ეპოქის თეატრის ადრინდელი აღწერა ახლა მას ერთობ ზოგადად, ტექნიკურად და ფორმალურად ეჩვენება. ამჟამად ის ცდილობს ეპიკური თეატრის ყველა მნიშვნელოვანი ნიშანთვისება თეორიულად მატერიალისტური დიალექტიკის ნიშანთვისებებზე გადაიტანოს. ამგვარად, მას უნდა შეინარჩუნოს ცნება „ეპიკურიისა“, როგორც ფორმალური ცნება. ეპიკური ფორმა უნდა გავიგოთ როგორც დიალექტიკურ-მატერიალისტური შინაარსის ფორმა“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).¹²

ბრეხტი, როგორც დავინახეთ, აღიარებს, რომ ვერ მოახერხა „ეპიკურის“ ზუსტი და ამომწურავი განმარტება. მიუხედავად ამისა, ციტირებულ მასალებთან ერთად ყურადღებას იქცევს ერთი ფრაგმენტი, რომელშიც იგი ცდილობს პასუხს გასცეს კითხვებს: „რა არის ეპიკური თეატრი?“, „რა არის ეპიკური?“ მოგვაყვას ფრაგმენტი მთლიანად: „ეპიკური“ თეატრის ბევრი ფორმა ენახეთ. იგი დაკავშირებული იყო დიდალექტიკურ ელემენტებთან, ზოგჯერ პოლიტიკურ ტენდენციებთანაც. იყო მონტაჟის ან რეჟისმაგვარი თეატრი, იყო ბიოგრაფიული თეატრიც. მისი ზოგიერთი ფორმა ცივი იყო, უმნიშვნელოდ დაგზავნიდა ემოციებს, ზოგად — პოეტურ. შეიქმნა პირები სცენაზე ესპონურად ტიპიზებული იყვნენ, ზოგჯერ — პლასტიკური და წინააღმდეგობრივი. მაგრამ ეპიკური თეატრი არ არის არც პოეტური ან ბიპოეტიკური, არც პოლიტიკური ან ბიოგრაფიული, არც კიდევ ემოციების თეატრი. ეპიკური ეპიკური თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური.

რა არის ეპიკური? — განაგრძობს ბრეხტი. ჩვეულებრივ გამოთქმებზე აზრს, რომ ძირითადი განსხვავება დრამატულ და ეპიკურ თეატრს შორის უნდა ვეძიოთ ემოციების სფეროში. დრამატულის ქვეშ გულისხმობენ ამად ღლებულს, მგზნებაარს, იმას, რაც უშუალოდ ავადფორმირებს და მდგომარეობიდან გამოთვყვანს. დრამატული გამოსვლა“ ნიშნავს იმას, რომ აღამიანებდ ერთმანეთს უფერავნენ, რომ კონფლიქტი გადავიარა, თანაც ემოციური ფორმით. კონფლიქტები თავისთავად არაა „დრამატული“ მანამდე, სანამ აფეთქება არ მოხდება. „ეპიკურის“ ქვეშ გვგების რაღაც

წყნარი, მდორე, ერთობ ობიექტური, ვნებათაღელვისაგან თავისუფალი...“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).¹³ ნათელია, რომ მიუხედავად სრულიად სხვაგვარი გაგებისა, „ეპიკურის“ ცნებაში ის მარცხ გულისხმობს იმ ნიშნებს, რომლებსაც ეპოსში ძველთაგანვე გამოიყოფდნენ. გარდა ამისა, იგი სავანებოდ მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ მისი „ეპიკური“ თვითებრივად განსხვავდება ტრადიციული „ეპიკური“საგანს. ეს ახალი თვისება ბრესტიცეული, სპეციფური, თავისებრივად ახალი „ეპიკურია“, ყოველთვის რჩება ასეთად („ეპიკური ეპიკურ თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური“) და არ დაიყვანება შემადგენელ ნაწილებამდე („ეპიკური თეატრი არც პოეტურია, არც პოლიტიკურია, არც ბიოგრაფიული...“ იგი მხოლოდ „ეპიკურია“).

ბრესტიცეული „ეპიკური“ ისტორიულ ასპექტში ნიშნავს სოციალურ ტენდენციების გასაღებებს, თემის აქტუალობასა და პოლიტიკურ მიზანსწრაფვას, სინამდვილის ფართოდ ასახვას, გაძლიერებას კრიტიკული საწყისისა, რომელიც კაპიტალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, ხელოვნებაში ნატურალიზმისა და „ეკულინარიზმის“ წინააღმდეგ ბრძოლას და სხვ.

„ეპიკური თეატრი“, მისივე სიტყვებით, ჩვეულებრივი თეატრია, რომელსაც არ აკლია ფანტაზია, იუმორი და აზრი. ეს თეატრი ძველი თეატრის ბევრ წესს სრულიად უცვლელად ტოვებს“.

ბრესტის სტიქია თეატრი იყო, ამიტომ იგა მოითხოვს, „კრიტიკოსმა ისე შეხედონ მის თეატრს, როგორც ამას მაჟორიტე აკეთებს“. თავიდანვე თეორიების გაფლანგის ქვეყრუნდა მოვეცქეთ — გავაფრთხილებს იგი. ჩემს თეორიულ შენიშვნებში, მიმართავს იგი კრიტიკოსებს, თქვენ მხოლოდ ნაწილობრივ იპოვით იმ ანახელთა ასნას, რომელთაც თქვენეუ შეთბედილებების ანალიზის დროს აღმოაჩნსათ.

თეატრის ახალ „ეპიკურ ფორმას“ ბრესტი ძველი თეატრის „დრამატიკულ ფორმას“ უპირისპირებს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი მეტ ყურადღებას „ახალი ფორმის“ განმარტებას აქცევს. „დრამატულისა“ და „ეპიკურის“ დაპირისპირებას, რასაც ხშირად მიმართავს ხოლმე ბრესტი, ისეთი „აპსოლუტური დაპირისპირება კი არაა, როგორც ერთ-ერთის (ან შეზღუდვის“ „დრამატულს“) გამოირცხვას, არამედ მხოლოდ „მახილთა გადაადგილების“ შედეგია. ბრესტი, როგორც თვითონ ამბობს, არ უარყოფს „დრამატული თეატრის“ ბევრ პრინციპს. „ეპიკურთან“ ერთად ისტატურად იყენებს კლასიკურ-ტრადიციულ ხერხებსაც, რითაც ეპიკური და დრამატული მხატვრული ელემენტების დიალექტიკურ სინთეზს აღწევს. სწორედ ეს სინთეზია „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი.

ამვე სინთეზის საფუძველზე ბრესტი კატეგორიულად უარყოფ ბრალდებას, თითქმის ეპიკური თეატრი „ცივი გონებით“ თეატრია, რომელიც „კრიტიკული განწყობის“ პროცესში უარყოფს გრძნობას, ემოციას. „გონებისა და გრძნობის დაპირისპირება, შენიშნავს ბრესტი, მხოლოდ იმ ადამიანების უფრო თავებშია, რომელთაც მეტად საეჭვო ღირებულების

გრძნობები გააჩნიათ... გონებისა და გრძნობის შეჯახება დიადი შემოქმედებით დაპირისპირებაა. გრძნობები ზღვს უწყობენ ჩვენი გონების შემოქმედებით დაძაბვას, ხოლო გონება წმინდს ჩვენი გრძნობებს... მე საუბროდ ვერ ვნდობი ადამიანებს — დასაცენას ბრესტი, — რომელთაც სურთ მხატვრული შემოქმედებით რამდენადმე მაინც განდგნონ გრძნობა“.

ბრესტის თეორიულ შეხედულებებს ყოველთვის თეატრალური პრაქტიკა განსაზღვრავს, ამიტომ იგი ეჭვის თვალთა უყურება „წმინდა თეორეტიკოსებს“ და აფრთხილებდა კიდევ მათ: „ყველა ჩემი თეორია ბევრად უფრო ნაივრია, ვიდრე ამას ფიქრობენ, გამოსატვის ჩემი მანერაც ართულებს ხოლმე საქმეს...“

30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ბრესტი „ეპიკურ თეატრთან“ ერთად სულ უფრო ხშირად ხმარობს „მეცნიერული თეატრის“ საუკუნის თეატრს“. ამასთანავე დრამისა და თეატრის საკითხებს უფრო მჭიდროდ უკავშირებს რეალისტური ხედვების, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიურ-ესთეტიკურ საფუძვლებს. ამას მეტ-ნაკლებად ადასტურებს აღნიშნულ პერიოდში დაწერილი ყველა რამდენიმე მნიშვნელოვანი თეორიული შრომა, კრიტიკული წერილი თუ შენიშვნა. სანიშნულად შეიძლება დავასახელოთ „რეალისტური მეოთხის სიფართოვე-„მრავალმხრიობა“ (1938), მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948) და „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ (1954). „მცირე ორგანონის“ შესავალში ბრესტი გავაწყებს: „ცალკეულ თეორიულ წერილებში, პოლემიკურ გამოსვლებსა და ტექნიკურ მითითებებში, რომლებიც გამოვყვეყნე როგორც შენიშვნები ჩემს პიესებზე, ესთეტიკის პრობლემებს მხოლოდ გავაკეთო ვეხებოდი. ამ პრობლემებს ნაკლებად ვაქცევდი ყურადღებას...“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).¹⁴ მისივე სიტყვებით, იგი ამბობს ახლა „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ საკითხები განიხილოს ისე, როგორც ეს „მოდებული ესთეტიკაში“. დაახლოებით ხუთი წლის შემდეგ „მცირე ორგანონის დამატებებში“ ბრესტი წერს: „მეცნიერული საუკუნის თეატრს შეუძლია დიალექტიკა სიამოვნება გადაეცელოს... მაგრამ იქვე იწუნებს როგორც „ეპიკური თეატრის“, ასევე „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებასაც. იმავე „დამატებებში“ კვითხუთებით: „თუ ჩვენ ვნახო უარს გამოვით ცნებაზე „ეპიკური თეატრი“, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უარს ვამბობთ შეგნებულ სიამოვნებაზე, რომელსაც ეს თეატრი განიჭებს. გვირგვინ ვქმნათ მხოლოდ ის, რომ ეს ცნება ერთობ ვიწრო და გაურკვეველია ამ თეატრისათვის. საჭიროა უფრო ზუსტი განსაზღვრება...“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.). ამასთანავე „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებაზე: „მეცნიერების საუკუნის თეატრის“ ცნებაც არ არის დამაწყაოფილებელი. „მცირე ორგანონში“ საკმარისადაა განმარტებული, რომ ნიშნავს მეცნიერების საუკუნე, მაგრამ ტერმინი, ისე როგორც ის ჩვეულებრივ იხმარება, ძალაში შერყევილია“.¹⁵

ბრესტი, შემსახრის გადმოცემით, ისეთ ფაქტორებად, რომლებმაც ისტორიულად დიდი გავლენა მოახდინეს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ჩამოყალიბებაზე, მიაჩნია: „მასობო

შტაინრუკის თამაში, პისკატორის „პოლიტიკური თეატრი“, ამერიკული ბიკავიარიზმი, რომელმაც უკრადლება შაქკია ადამიანის ქცევის შესწავლას, მეცნიერული სოციალიზმის შრომები, რომლებიც ადამიანის ქცევის კლასობრივი განსაზღვრულობა დამყარებულია, ჩარლი ჩაპლინის ექსტიკულაცი, აღმოსავლეთ ზოის თეატრი... კომუნისტური პარტიის ავტორიტარ-მასობრივი სცენა, რომელიც ეპიკურ თეატრს დაეხმარა სამყაროს შეცვლისათვის საჭირო მეთოდებისა და საშუალებების გამოყენებაში, ბავარიული და სკანდინავური სახალხო თეატრი... მუდმივი პრაქტიკული მუშაობა ისეთ მსახიობებთან, როგორიცაა ჰელენე ვაიგელი, ერნატ ბუმი, ჩარლზ ლაუტერი, რომელთა მემკვიდრეობა თეორია პრაქტიკა გახდა...¹⁶ შუახეობის მიერ მოწოდებულ ამ ცნობას ანგარიში უნდა გაეწიოს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მასში „ეპიკური“ თეატრისათვის მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფაქტორებია დასახელებული.

ბრეტის შესვლულიდან „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრზე უნდა განვიხილოთ როგორც ისტორიულად ცვალებადი გარეგანი სისტემა, რომელიც თეორიისა და პრაქტიკის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას გულისხმობს. ეს გარემოება ყოველთვის კარგად უნდა გვახსოვდეს, რადგან მეცნიერულ ლიტერატურაში პრობლემებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ხერხი შეინიშნება. თვით „ეპიკურის“ ცნება, როგორც ვ. კირკეიში შეინიშნავს, რამდენიმე გაგებით იხმარება: 1. „ეპიკური“, როგორც ჟანრის აღმნიშვნელი ცნება, ლირიკულისა და დრამატულის გვერდით, 2. „ეპიკური“, როგორც „დრამატული“ საწინააღმდეგო ცნება, როგორც „ნარდრამატული“, 3. „არისტოტელურის“ საწინააღმდეგო ცნება... 4. „ეპიკური“, როგორც სტილისტური საშუალება (ეპაზოდი, სიმეტრი, მაცნე განცხადება და ა. შ.), როგორც „თხრობითი“, ნაცვლად „მოქმედებითისა... 5. „ეპიკურის“ ბრეტისტეული გაგება. „მაყურებელთან დაკავშირებული, მაყურებლისკენ მიმართული“, „საზოგადოების ცვალებადობის“ გამოხატულება... ბრეტისტეული „ეპიკური“ იდეოლოგიურ-საპროგრამა-ში ცნებაა... 6. „ეპიკურის“ ბრეტისტეული მეორე მნიშვნელობა — მსახიობის თამაშის მანერა („გაუცხოება“)..."¹⁷ კირკეიში ტრადიციულ ჟანრულ კლასიფიკაციას იცავს და უარყოფს „ეპიკურ დრამას“, როგორც დრამის ახალ ჟანრულ სახეობას. „ეპიკური დრამა“, მისი აზრით, ტრადიციული დრამატული ნაწარმოებია, რომელშიც განსაკუთრებით ჭარბდება გამოყენებული „ეპიკური, ანუ თხრობითი ელემენტები“. ეს ელემენტები ვერ ცვლიან, ამბობს ის, დრამის ბუფებას და ჟანრულ ხასიათს, ვერ ცვლიან მოქმედებასა და მის განვითარებას, რაც დრამის საფუძველია. „ეპიკური“ ჩანართები, „ეპიკური“ ელემენტები, მისი მტკიცებით, ვერ გარაღმქმნიან მოქმედებას „ვერც ინტოლოგიის და ვერც დრამატურგიის სფეროში“, ამიტომ, მისივე სიტყვებით, დრამის „ეპიკური სტრუქტურა არ არსებობს“. „დრამის ტრადიციული სტრუქტურა რჩება“. უაზრობაა, წერს კირკეიში, „ეპიკურს“ დრამის „ეპიკურ სტრუქტურად“, ახალ დრამატულ ჟანრად გამოცხადება, რასაც ბრეტის ზოგიერთი თავყენისცემელი აკეთებს. „ეპიკურის ყველა აღნიშნული ნიშანი, კირკეიშის თან-

ხმად, თავისუფლად თავსდება დრამის ტრადიციულ ფორმაში, გამონაკლისის შეადგენის მხოლოდ ერთი, „ეპიკური“, როგორც „საპროგრამო-იდეოლოგიური“ ან „საპროგრამო — დიდაქტიკური, რომელიც ბრეტის სახელთანაა დაკავშირებული. ბრეტის „ეპიკური“ თეატრი „დიდაქტიკური მხოლოდმსგავსებითი თეატრია“, რომელიც, მისი სიტყვებით, სიკვდილზე „ჭეშმარიტი ხელოვნების სფეროს“. ფაქტის კომენტირება, ამბობს თხრობა და სხვა „ეპიკური ელემენტები“, კირკეიშის აზრით, მხოლოდ აფერხებენ მოქმედების განვითარებას. ბრეტის შეგნებულად არ ერიდება ასეთ „შეფერხებებს. რადგან მისთვის მთავარია არა მოქმედების განვითარება, არამედ დიდაქტიკა და იდეოლოგია“.

კირკეიშის მსჯელობა ყალბ მეთოდოლოგიურ საფუძველზეა აგებული. გასაგებია, რომ მის არგუმენტებს ვერ გავიზიარებთ, მის დასკვნებს ვერ დავეთანხმებით. მიუხედავად ამისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ მის დაკვირვებას იმის თაობაზე, რომ „ეპიკური“ დრამა არაა დრამატული პოეზიის ახალი ჟანრი. ამ თავისთავად სწორ დებულებას კირკეიში სწორად ვერ განმარტავს. მან იდეოლოგია და დიდაქტიკა ხელოვნებას სფეროდან გამოდევნა და „ეპიკური“ დრამის პრობლემა ფორმალურ-ჟანრული პრობლემის დონემდე დაიყვანა. ეს თეორიული გაყვალბებაა. კირკეიში სხვაგვარად ესმის „ეპიკური სტრუქტურის“ ცნება. „ეპიკური ელემენტები“, მისი გაგებით, ვერ ქმნიან ახალ სტრუქტურას და ამდენად „ეპიკური დრამა“ არაა ახალი დრამატული ჟანრი. ჩვენც ვიკავებთ, კი, მართალია, „ეპიკური“ დრამა არაა ახალი დრამატული ჟანრი, მაგრამ ახალი დრამატული სტრუქტურაა, „ეპიკური სტრუქტურაა“, რაც „ეპიკური“ დრამის მსატყურელ თავისებურებებში ვლინდება. „ეპიკურ სტრუქტურას“ არ შეუძლებია თვით დრამის საფუძველი, მაგრამ შეცვალა დრამის სპეციფიკური ნიშნები, იგიოლოგიური შედეგია დრამის „ეპიკური“ ტენდენციისა, რამაც ჯერ დრამის შინაარსი, სოლო შემდეგ დრამის ფორმა და იმორჩილა. კარგად წერს ამის შესახებ მ. ჯუგინიანი „ლიტერატურის თეორიაში“, როცა ის დრამაზე მსჯელობს და ბრეტის პიესებს გორკის პიესებს ადარებს: „გორკისა და ბრეტის დრამებს მთლიანად შეინარჩუნეს დრამატული მოქმედების ერთიანობის კანონი, მაგრამ ამასთან ერთად დიდად გააფართოვეს ამ ერთიანობის საზღვრები და შესაძლებლობები. ამისათვის მათ დრამატული სტრუქტურა ყველა სპეციფიკური ნიშნით მიუახლოვეს ეპიკურ სტრუქტურას“. „ეპიკურ სტრუქტურასთან მიახლოება“, მართალია, შესაუსტა კავშირი მოქმედების მომენტებსა და ფაბულის ნაწილებს შორის, მაგრამ ერთმანეთთან დაახლოვა „წმინდა იდეოლოგია“ სცენები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოქმედების დრამატული განვითარება „ეპიკური სცენის“ თანამდებობაზე „შეცვალა, რამდენადაც ღირდა, საკუთრივ დრამატული მოქმედების ლოგიკა, მაგრამ გაძლიერდა აზრის ლოგიკა, სცენების გამანათიანებელი ღერძის ღუნქტია ავტორისეულ

იდებს დაეცისრა. როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ განმანათლებ-
ლური რეალიზმის დიდმა წარმომადგენლებმა (გოეთე, შილერ-
ი, ლიბსი, ფილდინგი და სხვ.) სცადეს „ეპიკური ელემენ-
ტების“, მოქმედების „ეპიზოდების“ (თხრობითი საწყისი
გაძლიერება, ავტორისეული ასხა-განმარტება, აღწერილობ-
ითი მომენტის წარმოჩენა, მოქმედების აზრის, მსჯელობის
სფეროში გადტანა, ინტელექტუალური დიალოგი, ეპოლეა,
პროლოგი და სხვ.) დრამის ოჯახურ-ყოფითი ჩარჩოების გა-
რღვევა და დრამატურგიული საშუალებებით სოციალური კო-
ნფლიქტის ასახვა. მათ საფუძვლი გამოაცხადეს ე. წ. „ემეზ-
ნურ დრამას“ და ასახვის ძირითად ობიექტად სოციალური
სინამდვილე, საზოგადოებრივი ცხოვრება გამოაცხადეს. „ეპი-
კური ელემენტები“ ძლიერია გოეთეს „ფაუსტის“ და „გემონ-
ტის“, შილერის „ვალენტიანას“ და „ორღენაუ ქალწულ-
ში“, ლიბსის „რამის მძიმეულს“ და ფილდინგის „კომედი-
ებში. „ეპიკური ელემენტები“ განმანათლებელმა რეალისტებ-
მა სოციალური მომენტის გაძლიერებისათვის, მოქმედების
გაძარცვების და გაღრმავებისათვის გამოიყენეს. მისი შესა-
ბამისად შეიცვალა დრამატურგიული კონფლიქტის ხასიათი,
სასილენის გამოკვეთის მანერა, დრამის მხატვრულ-კომპოზი-
ციური სტრუქტურა. ამგვარ ცვლილებებს გულისხმობს ში-
ლერი, როცა წერს: „ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქმის დამე-
უღლა ჩაღაც ეპიკური სული... არა გგონია, რომ იგი (ე. ი.
ეპიკური — ზ. ჭ.) ხელს უშლის დრამატულს, რადგან ეპიკურ-
ი ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც პროზაულ მასალას
შეიძლება მიანიჭო პოეტური ხასიათი“.¹⁸ როგორც აღნიშნუ-
ლი გვაქვს, დრამის „ეპიზოდების“ ტენდენცია ძლიერდება
და ფართოვდება ახალი საუკუნეების მანძილზე, ახალ ისტო-
რიულ ვითარებაში, ახალ საზოგადოებრივ ამ პრექცსში განსა-
კურთხეული მნიშვნელობა აქვს იმ თვისებრივ ცვლილებას.
რომლის მექანიზმითაც დრამის კონფლიქტი ეკლასობრივი ხა-
სიათის საზოგადოებრივი კონფლიქტი გასდა, ხოლო მთავარი
მოქმედი ძალა — თვით ხალხი. ეს თვისებრივი ცვლილება
სოციალისტური რეალიზმის მანამდეა. ამასთანავე გვითა-
„ეპიკური ელემენტები“, „ეპიკური“ ტენდენცია განმანა-
თლებლურ რეალიზმსა და კრიტიკულ რეალიზმში, მეორეა იგი-
ვე ელემენტები და ტენდენცია სოციალისტურ რეალიზმში.
როგორც „სტრუქტურული თეორიის“ მიხედვით აღმო-
ვაჩინათ საერთო ტრადიციული ნიშნები განმანათლებელთა
პოესება, კრიტიკული რეალიზმის დრამატურგიული ნიშნუ-
ბისა და სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებებს შორის, მა-
გრამ ძნელი არაა იმის დამტკიცება, რომ ძელი საუკუნეების
„ეპიზოდები“ პოესები ძირითად განსაკუთრება გორიკისა
და ბრუტის, გიშენიკისა და პიქსეთის, არბუხოვისა და ბა-
იროლის დრამატული ნაწარმოებებისათვის. ეს მთი უფრო თი-
ქმის ბრტის „ეპიკურ“ დრამაზე, რომელიც სხვებისაგან
მკვერად განსაკუთრდება, თანამედროვე რეალისტური დრა-
მის ერთ-ერთი სახეობაა.

ბრუტის „ეპიკური“ დრამა რეალისტური დრამატული
პოეზიის ნოვარტული სახეობაა. მეცნიერულად მსოფმხედ-
ველობამ, საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაგან განწმენდი-
რებათა ცოდნამ ბრუტს საშუალება მისცა თვისებრივად ახალ

საფუძველზე გაეძლიერებინა „ეპიზოდების“ ტენდენცია, შე-
ცვალა დრამის შინაარსი, დრამატული კონფლიქტის ხასია-
თი, მოქმედების განვითარების ხერხები, დრამის კომპოზიცი-
ური სტრუქტურა. ბრუტის „ეპიკურ“ დრამატურგიაში ახა-
ლი თვისებები შეიძინა ჩვენი დროის ხელოვნებისათვის და-
ნახასიათებელმა ისეთმა მოვლენებმა, როგორცაა ინტელექ-
ტუალიზმი, კრიტიციზმი, მხატვრული პარობოტობა და სხვ.
ინტელექტუალური და კრიტიკული საწყისი, მხატვრული პა-
რობოტობის მრავალი ფორმა ცნობილია ძველი დროის ხელო-
ვნებაშიც, იქნება ეს რენესანსული რეალიზმი, განმანათლებ-
ლური დრამა თუ კრიტიკული რეალიზმის რომელიმე ცნობი-
ლი ნიმუში, მაგრამ გასაგებია, რომ ჩვენ აქ გველისსმობი
მათი განვითარებისა და გამოყენების ახალ ხარისხს, რომე-
ლიც სოციალისტურ რეალიზმს უკავშირდება.

საბჭოთა მკვლევარი ი. ბორვეი, მაგალითად, ლაპარაკობს
„ხელოვნების ინტელექტუალიზაციის“, „მხატვრულ აზროვ-
ნებაში ფილოსოფიური და ინტელექტუალური საწყისის გა-
ძლიერებაზე“, რაც თვით ჩვენი ცხოვრების ისტორიული გან-
ვითარების თვისებებრებათა შედეგია. იგი სწორად იმუთი-
თებს, რომ „ინტელექტუალიზაციის ტენდენცია“ ძლიერია ახა-
ტლ ფრანსის, თომას მანას, ბერნარდ შოუს, პერბერტ უე-
ლისის, კარლ ჩაპკინსა და სხვათა შემოქმედებაში. მისი სიტ-
ყებით, „ფილოსოფიისა და მხატვრული
შემოქმედების დაახლოება თანამედროვე
ლიტერატურის გენერალური ტენდენ-
ციაა“.¹⁹ აქედან გამომდინარე, ბორვეი, ისე როგორც ზო-
გიერთი სხვა ავტორი (ა. ანესტი, ე. კურგინიანი, ა. კარი-
აგინი, ტ. ბაქელინი და სხვ.) ლაპარაკობს ბრუტ-
ის ინტელექტუალური დრამაზე, ბრუტის
დრამატურგიული ნიშნების, რომელიც მისი
თქმით, „ახალი ლიტერატურული ძანრია,
ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ტრადიციული
ძანრის ისეთი მოდიფიკაციაა, რომე-
ლიც მის ბუნებას ცვლის“. ბორვეის მიხედვით,
ინტელექტუალური დრამის (ან დრამა-კონცეფციის) დამა-
სასიათებელი ნიშნებია: პიუის კონცეპტუალური-ფილოსოფი-
ური ხასიათი, არა მარტო ხასიათების, არამედ აზრების შევა-
ნება და, რაც მთავარია, „სამყაროს ინტელექტუალურ-სახე-
ობრივი ათვისება“. ინტელექტუალური დრამა, მისივე სიტ-
ყებით, „იძლევის დრამა“, რომლის „ლოგიზირებული სახე-
ობრივი იმდენად რეალისტური და ცხოველმყოფელია“, რომ
აქედ „გარკვეული თვითმომძირობის უცნაური თვისება“. მაგ-
რამ ბრუტის დრამაში მაინც გადაწყვეტილი მნიშვნელობა აქვს
„გენერალური აზრის განვითარების ლოგიკას და არა სახის
თვითმომძირობის ლოგიკას“. ი. ბორვეის დასვნა ასეთია:
„ინტელექტუალური დრამა არის იდეის
განსაკუთრებული თვისება და მხატვრული
ფორმის განსაკუთრებული ხარისხი. ასე-
თის დრამისათვის მთავარია არა ხასიათ-
თების გამოკვეთვა, არამედ პრობლემის
ანალიზი. ცხადია, ეს განსაკუთრება არაა აბ-

სოლუტური, მაგრამ სახეებით რეალურია“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჯ.).²⁰

ბრეტის დრამატურგიაში წამყვანია ფილოსოფიურ-პოლიტიკური პრობლემატიკა, მისი კონცეფციის ქვაკუთხედი ხალხი და პიროვნების ხალხისადმი დამოკიდებულება. „ბრეტის ნოვატორობის თავისებურება, — წერს ი. ბორევი, — ესთეტიკურად მდიდარი ხასიათის შექმნა პიესა-კონცეფციაში, რომელიც ეპოქის მწვევე ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ პრობლემებს აყენებს“. მეორე მნიშვნელოვანი თავისებურება ბრეტის დრამატურგიისა, მისივე სიტყვებით — ესაა ეპიკურიობა. „სწორედ დრამატული და ეპიკური საწყისების ურთიერთშემოქმედებამ შექმნა ბრეტისეული დრამის განსაკუთრებული ტიპი, რომელსაც თვით ავტორი ეპიკურ დრამას უწოდებს...“ „ეპიკური ეფექტის“ მისაღწევად დრამაში „ორგანულადაა დაკავშირებული ხალხური და ინტელექტუალური საწყისები...“ უნდა გაეიზიაროთ ი. ბორევის დასკვნა: „ინტელექტუალიზმისა და ხალხურობის შეერთება განსაზღვრავს ბრეტის ეპიკური თეატრის არსს, მის სპეციფიკურ შინაარსს. მას შესატყვისება თეატრის ეპიკური ფორმა, რომელსაც ქმნის სკანდები მხატვრული საშუალებები: ამ საშუალებებს ბრეტის „ეპიკურობის ტექნიკას“ უწოდებდა...“ არ უნდა დაგვანახოს ბრეტის „ეპიკურობის ტექნიკა“, ნოვატორულმა ძიებამ მხატვრული ფორმის სფეროში, რაც სახეებით კანონზომიერია მისი დრამატურგიის ახალი შინაარსისათვის. ბრეტის მხატვრული პირობითობა რეალისტური პირობითობაა, რაც ბუნებრივი და ორგანული ხელოვნებისათვის საერთოდ, „ხელოვნების თუ პირობითობას წართმევს, იგი დაკარგავს თავს არსს...“ (კ. ფედინი), „მხატვრულიობა — „მონაგონის“ გარეშე — შეუღლებელია, არ არსებობს“ (მ. გორკი). ბრეტის მხატვრული პირობითობა, შემოქმედებითი ფანტაზია ყოველთვის იდეს, აზრის ლოგიკას ემორჩილება და ამდენად ყოველთვის ლოგიკურია. რაც მთავარია, ბრეტისეული პირობითობა, ფანტაზია ჯანსაღია, ცხოვრებისეულია. კ. ფედინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან კარგად იცის, რომ „...ფანტაზიამ სახე არ უნდა მიუყვებოდეს ცხოვრების ლოგიკას, სახე არ უნდა გარდაქმნას ფანტასმაგორიდან... ფანტაზია არ გამოიციტავს ლოგიკას. უფრო მეტიც — იგი მით უფრო უსაზღვროა, რაც უფრო გამსჭვალულია ლოგიკით...“²¹

ბრეტის მხატვრული პირობითობის სწორი გაგება, დრამატურგიის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებათა ახსნა ავსება შეუძლებელია, რომელსაც ჯერ კიდევ უშვებს ზოგიერთი კრიტიკული წერილის ავტორი. ამ შეცდომის მიხედვით, ბრეტის დრამას ავლია დასმული სოციალური პრობლემის კონკრეტულ-ისტორიული გადაწყვეტა, ნათელი არაა ნაწარმოებიდან ობიექტურად გამოდინარე პერსპექტივა, ზოგადი ავტორისეული იდეა და მხატვრული პერსონაჟები. ამგვარ შეზღუდვათა უსაფუძვლობაში დაგრწმუნდებით ცალკეული პიესების კონკრეტული ანალიზის დროს. აქ მხოლოდ გავეჩორებთ ი. ბორევის ერთ დასკვნას, რომელსაც ჩვენც თავიდანვე ვიცავდით: „დრამატურგიული ფორმის ბევრი ელემენტის რეალისტური პირობითობა განაპირობებს იმას, რომ

ბრეტის, რომელიც სინამდვილეს არ ასახავს კონკრეტულ-ისტორიულად, არსებითად ყოველთვის ისტორიულია, ისტორიულია როგორც აზროვნების მანერით, ასევე მოვლენათა გააზრების ხასიათით. ის თანამედროვე და აქტუალურია ამ სიტყვების მთელი გაგებით, რადგან მაშინაც კი, როცა თანამედროვე ფაქტებს არ იყენებს და ისტორიას მიმართავს, თანამედროვეობასა და კომუნიზმს ემსახურება“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჯ.).²²

შენიშვნები:

- ¹ Aristotel. Poetika. M., 1957, стр. 54, 99.
- ² А. Арист. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, стр. 182.
- ³ Lessings Werke in fünf Bänden, 1959, Weimar, Bd. IV, Hamburgische Dramaturgie, S. 337, 239—240.
- ⁴ Goethes Werke in zehn Bänden, Bd. IX, Weimar, S. 422 (*Naturformen der Dichtung*).
- ⁵ Гете, собр. соч., т. X, М., 1937, стр. 382.
- ⁶ Hegel. Aesthetik, Band II, Aufbau—Verlag, Berlin—Weimar, 1965, S. 400, 410—411, 512.
- ⁷ В. Г. Белинский. Полное собр. соч., т. V, М., 1954, стр. 16.
- ⁸ E. Piscator. Schriften, I, Das politische Theater, Berlin, 1968, S. 57.
- ⁹ W. Mittenzwei. Erprobung einer neuen Methode. In: Positionen, Leipzig, 1969, S. 64.
- ¹⁰ B. Brecht. Schriften zum Theater, Aufbau—Verlag, I, S. 200.
- ¹¹ B. Brecht, Schriften zum Theater, VII, S. 314, 316.
- ¹² И. М. Фрадкин. Бертольд Брехт. М., 1965, стр. 68.
- ¹³ Bertolt Brecht—Archiv, 57/23.
- ¹⁴ B. Brecht. Schriften zum Theater, VII, S. 9.
- ¹⁵ Ibidem, 63.
- ¹⁶ E. Schumacher. Brecht (Aufsätze), Berlin, 1973, S. 18—19.
- ¹⁷ W. Kirschsch. Das Verhältnis von Handlung und Dramaturgie, München, 1962, S. 21.
- ¹⁸ М. С. Кургиян. Драма (Теория литературы, М., 1964, стр. 307).
- ¹⁹ Ю. Боров. Социалистический реализм и драма-концепция (см. сб. «Социалистический реализм и художественное развитие человечества» М., 1966, стр. 398, 420).
- ²⁰ Ю. Боров..., стр. 401—402.
- ²¹ К. Федин. Писатель, Искусство, Время. М., 1957, стр. 372.
- ²² Ю. Боров. Б. Брехт и эстетическое богатство характера (см. сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», М., 1960, стр. 350—351).

კლასიკოსთა პიესები მუდამ იტაცებდა თეატრალური ხელოვნების ყველა შემოქმედს. ქართული თეატრის ისტორია მდიდარია კლასიკური დრამატურგიის სცენური ხორცშეხმის მაგალიტებით. მხატვართა შორის, ვინც მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებაში ბრწყინვალედ გა-

მიდგომა, გამგლანდა საკუთარი ტრადიციებისა და, საერთოდ, სცენური კულტურის განვითარებისათვის. ლუნაჩარსკის აზრით, „ეს იყო კლასიკის ახლებურად ამტკვევლების ცდა, ცდა იმისა, რომ ზოგჯერ კლასიკურ ნაწარმოებში ვიპოვოთ იმათი სახელები, ვინც ყველაზე მაგვითად გამოხატავს მძაფრი და ქარიშხლიანი ემოციების სულს, მაგალითი, რომელზე დაყრდნობითაც შეგვიძლია წინსვლა, რა თქმა უნდა, ისე, რომ იგი ჩვენთვის მშობლიურ და ჩვენი დროისათვის საჭირო ენაზე ამტკვევდეს.“¹

ამ პიესით თეატრმა მაღლიანი მასალა იპოვა როგორც რეჟისორული, ისე აქტიორული ძალების გამოსავლენად. ანტირელიგიური კონცეფციის გამახვილება, ფსიქოლოგიური ხაზის გამოკვეთა, გაფორმების უკიდურესი სიძუნწე და აქტიორთა ოსტატობა ქმნიდა ბრწყინვალე სპექტაკლს.

თუ დადგმის სტილზე ვიმსჯელებთ, მას ვერ მივუსადაგებდით თეატრალური ლექსიკონის მზასაჩრებულ ფორმულებს. მაგრამ, ამასთან, იგი სხვადასხვა სტილთა შერევით მიღებული ეკლექტიკური დადგმა როდი იყო, მასში განსაკუთრებული სიყვანძულო გამოვლინდა კ. მარჯანიშვილის ძირითადი მოხანსწრავლა, — სინთეზური თეატრის პრინციპებზე დაყრდნობა, სცენაზე მოძრაობის, მუსიკის, ფერებისა და ხაზების ერთიანობა რომ გულისხმობდა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას. ახალგაზრდა მხატვარმა პეტრე ოცხელმა შეძლო მოეძებნა შეხაფერი ფერები, მიეღწია სისადავისა და გაფორმების მხატვრული სიმკაცრისათვის ისე, რომ შეინარჩუნებინა დადგმის მთლიანობა. დეკორაციულ საშუალებათა მაქსიმალური სიძუნწე, ებრაული კოსტუმების პირობითი სტილიზაცია, ფსიქოლოგიური ხაზის გამახვილება ემსახურებოდა ძირითადი, საკვანძო მომენტების წარმოჩენას, რასაც ექვემდებარებოდა ყოველივე და რაც სპექტაკლს ანიჭებდა მონოლითურობას, მთლიანობასა და მაღალმხატვრულობას. ფარდის ახდისთანავე შთამბეჭდავი იყო მხატვრული გაფორმება. სცენა წარმოადგენდა შავი ხავერდით გეომეტრიულად მოფარდაგებულ სივრცეს, რომლის ფონზე აღმართულიყო კიბე, იქვე იყო განლაგებული უცნაური ფორმის შავილივებიანი თეთრი საგარძლები.

ი. გრინელდი წერილში „ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილს თეატრში“ („ვეჩერნი მოსკოვი“ 27/7-1931 წ.) წერდა: „უფრო კიბეზე ჩამოიდის პირქუში რაბინი დე-სანტოსი, ხელში ვეებერთელა წიგნი უჭირავს. გარეგნობით იგი სი-

ქლასიკა

პეტრე

ოცხელის

შემოქმედებაში

თეა ურუშაძე

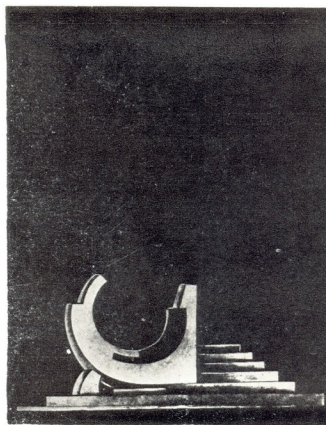
დაიტანა დრამატურგიის სულისკვეთება, არსი, იყო პეტრე ოცხელი, რომლის შემოქმედებიანა ამ წერილში შევხებით მხოლოდ სამ დადგმას.

1928 წელს კ. მარჯანიშვილის მიერ საქართველოს მეორე დრამატულ თეატრში დადგმული, კ. გუცუოვის პიესა „ურიელ აკოსტა“ როგორც რეჟისორის, ისე მხატვრისა და აქტიორთა შემოქმედებითი ძიების მწვერვალია. დადგმაში შერწყმული იყო სოციალისტური იდეურობა, ეროვნული ფორმა, კლასიკისადმი რეალისტური

ნას მთებიდან ჩამომავალ მოსე წინასწარმეტყველს მოგვაგონებდა, დინჯად რომ მოაბიჯებდა უხარბაზარ ქვის ლოდებზე. ასე იწყებოდა სპექტაკლი. დადგმა ღრმასრთვანი იყო რეჟისორული ჩანაფიქრით, გასაოცრად პლასტიკური, შინაგანად მუსიკალური — აქტიორული შესრულებით, ეფექტური ფერწერული ფაქტურით, სადაც ერთმანეთს ენაცვლებოდა მხოლოდ ორი ფერი. შავი და თეთრი, — ორი ტრადიციული ებრაული სალოცავი მოსასხამი „თალესი“. ფერთა ამგვარი გადაწყვეტა, აგრეთვე დაზგებია თავისებური განლაგება ეპოქის ტენდენციის მიანიშნებდა და კონსტრუქციული დანადგარებით იყო გამოხატული, თუ ესკიზის პირველ ვარიანტში, რომელმაც არ დააკმაყოფილა კ. მარჯანიშვილი, ერთგვარად იგრძნობოდა ი. გამრეველისა და კ. ზდანევიჩის სტილის გავლენა, მეორე ვარიანტში უკვე ჩანს ნაწარმოების, კერძოდ, მისი დეკორაციული გადაწყვეტის დამოუკიდებელი გააზრება, დამყარებული რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედებითს ერთსულოვნობაზე. თამარ ვახეაშვილი წერილში „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან ერთად“ (კურან. „თეატრი“, 1967 წ. № 6, 7) იკონებს: „პეტია. მოაწყვე მეორე სურათი, — გააყვიროდა კ. მარჯანიშვილი. პეტია უნებლიეთ რომელიღაც დანადგარს დაეჯახა და მის უკან ყვითელი ფარდა დაუშვა. მოუხერხებელ დაზგაზე ვერცოცო მის მოკალათებულები, როგორც რბილ საყდრელში. მარჯანიშვილმა სიამოვნებისაგან თვალები მოჭუტა. აი, „ურთულ აკოსტას“ ზედიც გადაწყდა. სპექტაკლი მთელი ნახატი რეჟისორისა, მხატვრისა და მეც გამოგვიჩნა“.

ქსოვილგადარკული იმპროვიზებული საყარძლის ახალი იდეა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების საფუძვლად იქცა. ერთ მთლიანობად ქცეული დეკორაციის თითოეული ელემენტი აზრობრივად მნიშვნელოვანი და გამომსახველი იყო. ეს გახლდათ ნამდვილად სინთეზური სპექტაკლი: რეჟისორი, აქტიორი, დეკორაცია, კოსტუმები, მუსიკა ურთიერთპაზოზნიულად ხსნიდა ნაწარმოების ძირითად ჩანაფიქრს, ადამიანის სულის სიწმინდისა და კეთილშობილებისათვის ბრძოლის იდეას.

ესკიზების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო ლაონირუად და კომპაქტურად, ფერის დეკორატიულად ძუნწად გამოყენებით. ძირითადი დანადგარი სცენის სიღრმეიდან, შავ ფონზე კონტრასტულად გამოირჩეოდა თავისი თეთრ-ნაცრისფერი მოცულობებით. გარემოს მხატვრული გააზრება გამომდინარეობდა თვით ნაწარმოების დედაბრძიდან და ესებოდა საერთო ემოციურ ტონალობას. თეატრის მხატვარი ნ. მედიუმივი წერილების კრებულში „თეატრის მხატვრები თავიანთი შემოქმედების შესახებ“ (გვ. 182) თავისებურად აღიქვამს შავი ფონის გამოყენებას და ფერების შერწყმას



პ. ოცხელი სპექტაკლ „ურთულ აკოსტას“ დეკორაციის ესკიზი

დეკორაციაში: „მე დამამახსოვრდა ერთი ხელოვნებათმცოდნის მტკიცება: „შავი ფერი კარგი გემოვნების ნიშანიაო“. რა თქმა უნდა, მთლიანად ვერ დავთანხმებით ამას, ვინაიდან მოხულოთი ფერწერას ჰყავს ოსტატები, რომელთა შემოქმედება თუ არ აბათილებს ამ თვალსაზრისს, ყოველ შემთხვევაში, ვერც მოხდება ამ ჩაროზში, რამდენადაც სიმევე კი არა, სწორი ტონალური შესამების განპირობებული ფერის სისადავე და სიგრელის აკილეუბა კარგი გემოვნების ნიშანი. ჩემი აზრით, ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი, რაც განასაზღვრავს არა მარტო დაზგაზე ფერწერისა და თეატრალური დეკორაციის ხარისხს, არამედ კარგ გემოვნებასაც, ეს არის კოლორიტი“.

ამ სპექტაკლის კოლორიტი პეტრე ოცხელმა ორი ფერის — თეთრი და შავი ფერების შეხამებაზე ააგო. შავი ფერი დიდებულ ფონს ქმნიდა თეატრალური მოქმედებისათვის. ფერთა ასეთი თანაქლერადობით მხატვარმა მიაღწია დანადგარების გამომსახველობასა და რელიეფურობას.

პეტრე ოცხელისთვის სასცენო მოდანი არა მარტო უმბრლო მოქმედების ადგილია, არამედ სპექტაკლის აქტიური მონაწილე, რომლის კომპოზიციურ წყობას უნდა განესაზღვრა საერთო რიტმული ჩანაფიქრი. სცენა თითქმის ცარიელია, მარჯვნივ, კულისებთან მაღალი მასიური სვეტები აღმართულა, ქვემოთ ავანსცენაა, კათედრისაკენ კი კიბე მიემართება. იმ ადგილს, სადაც დრამატული მოქმედება კულმინაციურ წყ-

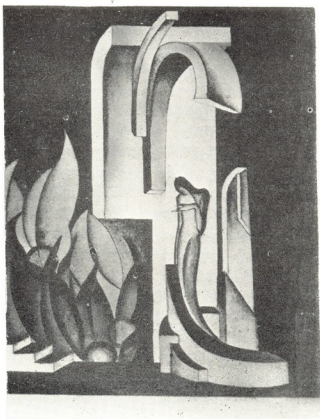
რტალს აღწევს, თითქმის წყვედიანს გამოვლიჯე-
სო, სინათლის ძლიერი ნაკადი ეფინება. შავი
ფარდა, მოქუდების ცვლისთან ერთად, დროდა-
დრო ეშვება და სვეტებს ფარავს. ორიგინალუ-
რად და ტუნწად იყო გადაწყვეტილი ბაღის დე-
კორაცია, — ფართო მოედანი ავანსცენის ახ-
ლოს, შუაგულში გადაფურჩქნულიყო ყვავილი-
ვით. სიმბოლურად ბაღი იყო ის ადგილი, სა-
დაც იედითის ცხოვრების ყველაზე მძაფრი წუ-
თები მიმდინარეობდა. დიდებული და შთამბე-
ჭდავია სინაგოგის ესკიზის ჩანაფიქრიც. სინა-
გოგა სვეტებით შემოჯარულ პატარა მოძრავ მო-
ედანზეა განლაგებული. მარტივი გეომეტრიული
ფორმით და მკაფიო მონახაზთაა გამოყოფილი
ყოველი დეტალი: სვეტები, სკაფარდები, კიბე,
რომელთა ვარაიანტები ერთმანეთს ცვლის. პორ-
ტალით შენოსაზღვრული, შავი ხავერდით მო-
ფარადგებული სცენა, ნაგებობათა კომპაქტური
მასები ლაკონურად, გამომსახველად გამოხატავს
მოქმედების დედააზრს. დეკორაცია ძირითადად
გრაფიკული არ მიუთითებს ისტორიულ ეპოქაზე,
არ იძლევა მის დოკუმენტურ ფიქსაციას, მხატ-
ვრის მიზანია ელემენტების ტუნწი შერჩევით,
ნახატის სიმკაცრით შექმნას პიქსის შესაფერი,
ტრაგეული პათოსის შემცველი ფორმა, ამრი-
გად, მხატვარი ხელს უწყობს დამდგმელს იპო-
ვოს სპექტაკლის ისეთი ღრმად გამომსახველი
პლასტიკური კომპოზიცია, რაც საბოლოოდ არა-
ჩვეულებრივ სათვარტო დრამატურგიად იქცა.
სვეტები, კიბე, ფართა შესამება, კოსტუმები —
აქ ყველაფერი დინამიკური, სისხლსაგება და

სპექტაკლის მხატვრულად სრულყოფილ სახე-
ქმნის. შეუმჩნევლად შერთახებით მინიმალური
მოქმედების ადგილი მაყურებელს არ აიძულებ-
და საკუთარი წარმოდგენით შევესო იგი, შევესო
ფორმათა სახედრები და ელემენტების სიერცხო-
ბრივი ურთიერთქმედება. მის მიერ შექმნილი სა-
ნახაობითი ასპექტი ეფუძნებოდა თვით სასცენო
მოედნისა და კოსტუმების გადაწყვეტის სინა-
ტიფეს და სიზუსტეს. საშუალო ენება წარმოსახვის
და ფანტაზიის იმ უსასაღვრო გაქანებას, რითაც
ოცნებისეული გაფორმება გაფორმებს ფსიქო-
ლოგიურ დახასიათებათთან შესაძლებელი სკულპ-
ტურული არქიტექტურა სპექტაკლს მაღალმხატ-
ვრულად სრულქმნილ სახეს ანიჭებდა. ლაკო-
ნიური, მკაცრი ფორმები შეუმჩნევლად იყო ჩა-
წული ძლიერ დრამატულ მოქმედებაში. თუ
გაიგისხნებთ ურთულ აკოსტის შეჩვენების სცე-
ნას, კიბე, რომელზედაც დე-სანტოს რეა, კაფი-
და დამატებით ფონს, რომელზედაც ფიგურების
ჯგუფი იყო: ეს გასლდათ მორწმუნეთა ჯგუფი, ყო-
ველ ნაბიჯზე რომ სულ უფრო იხრებოდა და
თავისი შეძახილებით აკომპანენტს უქმნიდა
წყველას.

ასეთი ფორმებისა და ელემენტების შეტანით,
სცენური სივრცის მკაფიო გადაწყვეტით პ. ოც-
ხელი დრამატულ მიზანსცენებში ქმნის სათანა-
დო კონტრეტულ დაპირისპირებას, სადაც თო-
თოეული მიზანსცენის გაფორმებას გააჩნია მკა-
ცრად დასრულებული კომპოზიცია, ნათელი და
მოღიანი სცენური სტილის ნიშნები, სტილისა,
რომელსაც სახის პლასტიკურ საგნობრივ გამო-
სახველობასთან ერთად განსაზღვრავს რიტმული,
მოძრაობის შემავსებელი კომპოზიციები.

კოსტიუმის შექმნის პრინციპები უშუალო კავ-
შირშია დეკორაციის აგების, მისი ფერში გადა-
წყვეტის პრინციპთან, სცენის კონსტრუქციული
აგებით იყო განსაზღვრული კოსტიუმების სამ-
განზომილებიანი აგება. წერილმანი საინდინ
დიდ დანადგარებამდე სცენაზე ყველაფერი ორგა-
ნულად უკავშირდებოდა ერთმანეთს, ყოველ მა-
თვანში იგრძნობოდა წინა მოქმედების გამოძი-
ხილი, იქნებოდა ეს ფიგურები, სვეტები თუ თე-
თრი ბალთის ფორმა იედითის თმაზე. ყოველი
კომპონენტი გამიძრწოდა მოცულობითობით.
სიერცხოვრივი კომპოზიცია ხასიათდებოდა ფო-
რმების მონუმენტური სიმკაცრით და გამოკვე-
თილობით, დეტალები — წონადობით. მონუმენ-
ტურ-გამომსახველი რიტმით იყო გამსჭვალუ-
ლი მთელი კომპოზიცია. ამ ფორმათა ურთი-
ერთქმედებაში ელენდებოდა ფერის შეპირის-
პირებაც. თეთრი და შავი ფერების კონტრას-
ტულ შესამებას, რაშიც მხატვარი გულისხმობდა
ბოროტსა და კეთილს, ღრმად ემოციური ხასია-
თი ჰქონდა. სპექტაკლში დიდ როლს ატრუე-
ბდა შუქი, რომელიც სცენური სიერციდან გა-
მოჰყოფდა ცალკეულ ადგილებს. სპექტაკლს მიეღ-
მანძილზე ახლდა მუსიკა, იგი პარმონიულად

პ. ოცხელი სპექტაკლ „ურთულ აკოსტის“ დეკორა-
ციის ესკიზი. კ. მარკანიშვილის დადგმა.
1929 წ.



ერწყმოდა აქტიორების პლასტიკურ მოძრაობასა და მხატვრულ გაფორმებას: ტრაგიკული მელოდია ჯერ ყრულ გაისმოდა, თანდათან ძლიერდებოდა, სიყვარულის სცენაში კი თავისებურ ფონს ქნინდა, ესაზღვრებოდა აქტიორთა მოძრაობას, შესატყვის, მიხრა-მიხრას, პოზას, ამავე დროს უაღრესად სადა, ფაქიზი და დადგმის ძირითადი პრინციპით გამსჭვალული იყო.

როგორც რეჟისორმა, ისე მხატვარმა შეძლეს თანამედროვეთათვის მახლობელი ახალი იდეების მიგნება და ამასთანავე კლასიკური დრამატურგიული ნაწარმების დედანაშრის მთლიანად გამოვლინება. საინტერესო შეფასებას აძლევს ამ დადგმას გ. პავლოვი.

„ეს იყო ტიპური პიესა, რომელიც ბურჟუაზიის თავდაპირველ რევოლუციურ იდეებს გა-
მოსატყდა. აქედანვე წარმოსდგებოდა ის ინდივიდუალიზმი, ის ძლიერი ინდივიდუალისტური ნაკადი, რომელიც იხატება ამ მშვენიერ, ოსტატურად დადგმულ სპექტაკლში. „ურიელ აკოსტაში“, უდიდეს ტრაგიკულ განცდებთან ერთად, გვრჩებით მხიარულ აიონასს, გვღვთი ფლობის იშვიათ უნარს. იგი გამორჩეულია თვით რეინგარდტის დადგმასთან შედარებითაც კი, რომელიც ბერლინში ვნახე. მე არ მინახავს მუსიკის, შუქისა და ფერების აუთი ფლობისა და შერწყმის უნარი, რაც „ურიელ აკოსტაში“ ვიხილე.“¹²

დადგმაში გამოყენებული იყო უმარტივესი საშუალებანი. ყოველ მოქმედ ფორმას საფუძვლად ედო ლაკონიზმი, სასოვნება, სიმკვეთრე. მხატვრის მიერ გააზრებულად მიგნებული შუქისა და ფერის შეხამება, დეკორაციის განათებული და ჩაბნელებული ნაწილების მონაცვლეობა გაფორმებას საერთო ორგანულ მთლიანობად აქცევდა. „ახალგაზრდა მხატვარი პ. ოცხელი დამდგმელის მოთხოვნათა სიმადლზე აღმოჩნდა —
ფერს ლუნარასკაია-როზენტალი („სოხვა გულისა“, გამოცემა 14, 1965 წ. გვ. 266). მისი გაფორმებით, „ურიელ აკოსტაში“ ერთმანეთს შეერწყა მონუმენტურობა და სისუბუქე, არავითარი ტრადიციული პავლიონები, არც აქტიორების მოძრაობის შემზღუდველი მძიმე სავერდის სამოსი, ვერავითარი ეთნოგრაფიულ, თვით ისტორიულ დეტალსაც კი ვერ შევხვდებოდით ამ გაფორმებაში; აქ ყველაფერი ემსახურებოდა ზოგადკაცობრიული ნებისმი, იდეათა ბრძოლის განსაუფორმებლ ნაოდად გამოყვევას. და აი, კიდევ ერთი შტრისი, რამაც ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა: „ორიენტალიზმი“. რამდენი მინახავს „ურიელ აკოსტაში“ დადგმა, მაგრამ, გარდა ქართული თეატრისა, არც ერთ მათგანში არ ყოფილა აღმოსავლური კოლორტი. აქ კი ძლივს შესამჩნევად არის ეს აღმოსავლეთი და თითქმის გასაგები ხდება, რომ იდენტის, ბენ-აი-ბასა და სხვებს პლასტიკა და ემოციურობა მემკვიდრეობით გადასცემიათ ბიბლიური დროის წინაპართანა“.

კლასიკურ პიესაში სანახაობრივი სახის შექმნისადმი მხატვრის ინდივიდუალურმა მიდგომამ განასაზღვრა დადგმის მხატვრული ღირებულება, რის შედეგადაც სპექტაკლის გარეგნულ სახე, გაცილებული მეტად, ვიდრე ადრე, გამოხატავდა მის შინაარსს. პ. ოცხელმა თავის შესანიშნავ ნამუშევარში შეძლო შენარჩუნებისა ეროვნული ფორმისა და ისტატობის კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე ასულიყო.

1930 წელს პ. ოცხელმა გააფორმა შელის დრამატული ნაწარმოები „ბეატრიქ ჩენი“ (რეჟისორი ვ. აბაშიძე), თუ რეცენზიების მიხედვით განსჯით, ამ დადგმას არცთუ დიდი როლი შეუძრულებია თეატრის განვითარების ისტორიაში. მაგრამ ერთ-ერთ რეცენზიაში აღნიშნულია: „...მხატვარი პ. ოცხელი და რეჟისორი ვ. აბაშიძე თავიანთი ფართო კომენტარებითა და სპექტაკლის გაფორმებით, სადაც ნათლად ჩანს მათი დიდი ეგმოვნება და ტემპერამენტის გრძნობა, აქტიურთა შემადგენლობას საშუალებას აძლევს მთლიანად წარმოაჩინოს თავიანთი ხელოვნება.“ („ზარია ვოსტოკა“ № 155, 1930 წ.)

სცენური სივრცის გადაწყვეტის ძირითად პრინციპად აღებული იყო სცენის სიღრმეში, კულისების მარცხნივ განლაგებული, წინ წამოწეული სამი კიბე თავისი პატარ-პატარა მიოდნებით. თითოეული სცენური მოედნის გამოსაცავლევებლად ფარდა მორიგებით ეშვებოდა, იცვლებოდა მოქმედების ადგილი. მხატვრის მიერ გააზრებული ყოველი დეტალი (ჯვარი, ფანჯრები, კარი) მოქმედებათა დამაკავშირებელ როლს წარმოადგენდა, რომელთა გადაადგილებით მრავალი პატარა მოედანი იქმნებოდა. ამ მოედანზე იშლებოდა მეტყველი მიზანსაყენები, რაც სპექტაკლის სივრცობრივ დინამიკას განაპირობებდა.

ფერის გადაწყვეტა ერთგვარად მოგვაგონებდა „ურიელ აკოსტაში“ გამოყენებულ კონტრასტულ გადაწყვეტას. დეკორაციის კომპლექტურ ფორმებს, მკვეთრ სილუეტებს კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდოდა ორი ძირითადი ფერი — ლურჯი და თეთრი. დიდი როლი ენიჭებოდა შუქს, რომლის მეშვეობით უზრუნველყოფილი იყო ერთი ფერიდან მეორეზე გადასვლა (ლურჯი გადადიოდა შავში, თეთრს ცვლიდა მოცისფრო და ცისფერ-მწვანე ტონები). ამ შემთხვევაში ფერთა ტონების დაპირისპირება აღიქმებოდა, როგორც მხატვრულ სახეთა დახასიათება, როგორც პიესის სიუჟეტის ტრაგიკული კონფლიქტის განზოგადებული ჩვენება. ფერებითა და ხაზებით სცენური სივრცის ამგვარი გადაწყვეტა მიზნად ისახავდა მოქმედების მაქსიმალურ გახსნას. ყველა საგანს, ყოველ ფორმას, ხაზს, ფერს, სიმრტყეს გარკვეული ფუნქცია ენიჭებოდა. მხატვარი ისწრაფვოდა გამომსახველობით საშუალებათა ერთიანობით შექმნა სპექტაკლის



მხატვრული სახე, გაეცანა პიესის ტრაგიზმი. სცენის უაღრესად მოხერხებული დაგეგმვით მხატვარმა მიაღწია სცენაზე ავმენტაციულებინა ადამიანთა გრძნობების უნასუსი ნიუანსები, შექმნა მათი ურთიერთდამოკიდებულების ერთიანი ეპოქილი, გაეცანა ღრმა დრამატიზმი. კოსტუმები გადაწყვიტა ტექტონიკურ ფორმებთან, არქიტექტურულ წყობასთან გაეგნა. თავისი პლასტიკურობით კოსტუმები მიეღი სცენური გარემოს ორგანული ელემენტი იყო. ფართო ნაოჭებიანი კოსტუმების საერთო მოხაზულობა და თავისებური კუბური ნახატი, ჭაბოების ანალოგიურად, გამოყენებული იყო არა მარტო ფარდის, არამედ დეკორაციის ელემენტთა კუბურ ფორმებშიც. ეკასხები გამოირჩევა ცხოვრებისეულობით და ემსახურება მორაობის დინამიკის შექმნას. მხატვარი ცდილობდა ეპოქა თვატარალებული ფორმულები, მეღწია უაღრესად სახიერი გადაწყვეტისა და განზოგადებისთვის.

მხატვრის მიერ შექმნილი სახეთა სამყარო სიმკაცრითა და სიტყვააქწურობით გამოირჩევა. ჩანს, სპექტაკლზე მუშაობისას საცებით ნათლად ჰქონდა გააზრებული დეკორაციაც და კოსტიუმებიც. ფორმათა და ფერთა კონტრასტული დაპირისპირება მკაფიო გოტესკულ სილუეტს წარმოქმნიდა. ზოგჯერ კი ცალკეული ფერადი კოსტუმები კონტრასტულად გამოიყოფოდა საერთო პირქუშ გამაში და სპექტაკლის მთლიან კოლორიტს ქმნიდა. მხატვარი ისწრაფვოდა სპექტაკლის საერთო ემოციური ჟღერადობა გაქონდებოდა სინათლითა და ფერის ლაკონიური გამოყენებით, სცენური სივრცე გადაეწყვიტა ისე, რომ მიეღწია სახის, მოცულობითი კომპოზიციის პლასტიკური მთლიანობისათვის. სპექტაკლზე მუშაობის დროს, ჩანს, მოხდა ერთგვარი გარდატეხა სცენური არქიტექტონიკის გაგების თვალსაზრისით, რამდენადაც პიესის ხორცშესხმის (მიზანსცენების) სფეროში ახალი პრობლემები წამოიჭრა. ეს საერთო ტენდენცია ნაყოფიერი გამოდგა, მან განაპირობა სახეობის ახლებურად გაგება სპექტაკლში.

ფერებითა და ფორმებით გამოიკვეთა კოსტუმები, რომლებმაც, ამავე დროს, შეინარჩუნეს დეკორაციასთან ერთიანი ტონალობა. მსახიობის ფიგურის კოსტუმით დეკორატიულმა გამოყოფამ მხატვარს უკარნახა სცენურ სივრცეში ფერთა მოცულობების მკაფიო ნახატი წარმოჩენაც. მთელი ეს სისტემა, — პატივადი ფარდები, პატარა მოედნები, კიბეები და სხვა დეტალები მინიშნებდნენ მოქმედების ადგილას და დროს. უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც „ურთულ აკოსტაში“ პ. ოცხელს თუქა მითარბის ფართი განზოგადების პრინციპს, მაგრამ არ ღალატობს სცენურ სიმართლეს. მოქმედების ადგილი მინიშნებულია მსუბუქი გამონახველი დეტალებით (კუბის მსგავსი სავარძელი, ჯვარცმა ვერტიკალურ სიბრტყეზე და სხვა).

სახასიათო ელემენტების მეშვეობით იქმნებოდა პიესის შესაფერი გარემო, რომელიც არ იყო მხოლოდ შორეული ისტორიულ სინამდვილეს.

ფორმათა განზოგადების გზით ახალ მხატვრულ საშუალებათა მიგნებამ მხატვარი სცენური სივრცის ახლებურ გაგებამდე, დიფერენცირებულ სათანამო მოედნების შექმნამდე მიიყვანა, რაც მოქმედების დინამიკის ხაზგასმის საშუალებას იძლეოდა. სცენური სივრცის ამგვარი გადაწყვეტა და ფერთა ურთიერთდინამიკა პექტაკლს მაღალმხატვრულობას ანიჭებდა. მხატვრის შემოქმედებითი აზროვნება ამ სპექტაკლში მკაფიოდ გამოვლინდა ფერთა გამომსახველობით პირითობაში, ხაზების ფორმაში და, რაც მთავარია, როგორც ამ ძიებათა შედეგი, გამოჩნდა სცენური სახის მკაფიო სტილიზების ტენდენცია.

1933-1934 წლებში პ. ოცხელმა გააფორმა შექაპირის „ოტლო“. მხატვრის თეატრალური აზროვნება ყოველი ახალი სპექტაკლისათვის სცენური სივრცის ახალი გადაწყვეტის ძიებით წარიმართებოდა. როცა გაფორმებას ახლებურად გაიზარებდა, მხატვარი ცდილობდა ხაზი გაესვა, გამოეხატა, გამოეფინებინა პიესის დრამატული მოქმედების განვითარება.

პ. ოცხელმა „ოტლოში“ კონსტრუქცია ილუზორულ შთაბეჭდილებაზე ააგო. კიბე, ფარების განლაგება ფონის სახით ექვემდებარება სცენის სიღრმეში პერსპექტიულად მიმავალ ხაზებს, რაც სცენური სიღრმის საზღვრების გაფართოების რეალურ ეფექტს ქმნიდა. წვერდამართული შუბების განლაგება დიდებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ავანსცენის ახლის, პატარა მრგვალი მოედანი ნახაობებს დაემატა. დეკორაციის მონუმენტური ფორმა საცემით შეესაბამებოდა პიესის დრამატულ სიუჟეტს. პ. ოცხელს ძალუდა ჩასწვდომოდა პიესის დედააზრს და თავისებურად დაეანახა იგი. ე. ლუკასის სტატემაში „ერთი თანავარსკვლავედიდან“, რომელიც ჟურნალ „ტეატრის“ 1967 წლის № 9-ში დაიბეჭდა, აღნიშნავს: „ოცხელის ასეთი ხედვა არ ნიშნავს სამუშეუმო-რესტავრაციულ ნორმების გადახედვას ან გადასინჯვას, იგი არც ფსევდორომანული, ფსევდოგოტიკური, ფსევდორენესანსული გადაწყვეტა იყო, მასში ვერ ნახავდით ვერაფერს ტრაგედულსა და გაცეცილობს“. ეს იყო საკუთარი, გარკვეული პირობითობით გამოხატული ინდივიდუალური სტილი და არა სინამდვილის დამახინჯება. იგი ეფუძნებოდა პროპორციების ზომიერების გრძნობას. მხატვარი სპექტაკლის სახასიათო მხარეს აქცერებდა ისტორიზმის არა მშრალი გადმოცემით, არამედ შევლო საგანთა დეტალების გათანაშუებით შექმნა ეპოქის ატმოსფერო. მხატვრის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი გულისხმობდა დეკორაციის ხედვას არა როგორც ჭერტითი ელემენტისა, არამედ როგორც ფონისა, გარემოსი მოქმედ პირთათვის. პ. ოცხელი

ფლობდა თეატრალური მხატვრის პუკილელებ ჟნარს — შეფერაწი ყოველი სახე, შემოქმედებითად ჩაეხედა დრამატული ნაწარმოების სიუჟეტში და მუდამ ისტატურად გამოეყო კულმინაციური მომენტები ძირითადი მოქმედებისაგან, თანადასთავ ეფენებინა კონფლიქტების სიმძაფრე, ჩაწვდომდა ადამიანური განცდების სიღრმეებს.

კლასიკოსთა დრამატული ნაწარმოებებისა და თეატრალური მხატვრების შემოქმედებითმა შეხვედრამ კაცობრიობას თეატრალური ხელოვნების შედევრთა ურცხვი რაოდენობა შესძინა. სხვადასხვა სკოლის მხატვრები ქმნიდნენ პიესის შინაარსის გააზრების ახალ-ახალ გამომსახველობით, კონსტრუქციულ, ფერწერულ-მოცულობით გადაწყვეტას. კლასიკოსთა ნაწარმოებების გაფორმებისას მხატვარი შემოქმედებითი ძიების თავისებურ სკოლას გადის, აღრმავებს თავის ცოდნას და ავლენს ნაწარმოების ინდივიდუალურ გააზრებას. თუმცა ყოველთვის როდი უმართლებს, მაგრამ თავისებურ სტიმულს მუდამ აძლევს შემდგომი მუშაობისათვის. ჩვენთვის ძნელი განესაკითო, როგორ გამოიყურებოდა მთლიანობაში პ. ოცელისეული გაფორმება სპექტაკლ „ოტელოსი“, ვინაიდან შემორჩენილი, არსებული ესკიზები საამისოდ მცირეა, მაგრამ მათზე დაცრდნობითაც ნათელია, რომ პ. ოცელმა ახალი სული შთაბერა უ. შექსპირის პიესას, მის იდეებს. ე. ლუკკაის აზრით, „ილე-განტური, დაჯერებული თავის უფლებებში — სწორედ ასე დაინახოს პიესა და მისი სახეები, პ. ოცელის პროფესიონალიზმი უჩვეულოდ და ძნელად წარმოსადგენად უთავსებს ამას ახალგაზრდული ფანტაზიისათვის შესაბამის — დაკანონებულისა და მცდარად გაგებული ტრადიციებისადმი უცხოობას. ამასთან, პ. ოცელი მიზნად როდი ისახავს შექსპირის სახეითი ინტერპრეტაციის ნორმების რეფორმას და გადასინჯავს, მაგრამ მისი ესკიზები ობიექტურად ასახავს შექსპირის სცენური განახლების საერთო ტენდენციას შექსპირის მასშტაბების შესაბამისად, დრამატურგიის პუმაწური და, ესე იგი, ყოველი ეპოქისათვის თანამედროვე იდეების გახსნის მხრივ პ. ოცელი იმ საბჭოთა მხატვრებს შორის დარჩა, ვისაც პატივი ზედა ახლებურად წაეკითხა შექსპირიანული კლასიკა“.

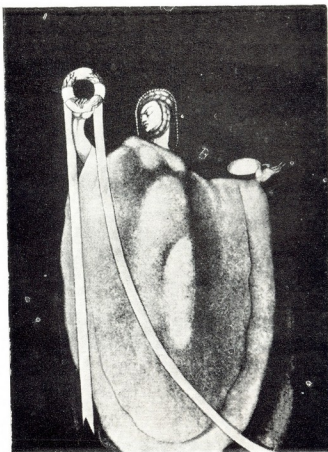
პიესის არსს მხატვარმა ხორცი შეასაბ გროტესკის ფორმით, იგი ისწარფოდა პლასტიკურად წარმოესახა იმ სამყაროს სახე, რომელშიც გმირები ცხოვრობდნენ. თეთრისა და შავის კონტრასტული შეხამება, საფუძვრებრივი ნახევრადმრგვალი დანადგარები, სცენაზე გაწალავებული საგნების მკაცრი გამოკვეთილობა — ყოველივე ეს ოცელს განსახვედრა შექსპირის ნაწარმოებთა ადრინდელი გამორჩეულობისაგან. სცენური მოედნების მიერ შექმნილი სივრცითი კომპლექსი, რომელიც სცენის საქუსარმდე მო-

დის, შეავერტიკალური კომპოზიცია მხატვრის საშუალებას აძლევს განაღლოს და განავითაროს სპექტაკლის ძირითადი მოქმედებები. მუქ ღოს და სანთლებისა და ფაქელების მოციმციმე შუქს, ტრაგიზმთან ერთად, სპექტაკლისათვის უნდა მიენიჭებინა მთრთოლვარე რომანტიკული კოლორტი. სათამაშო მოედნებით, კიბეებით, კულისების კომბინაციებით მხატვრის მიერ მიღწეული ეფექტი ლაპარაკობს მია უნარზე გამოიყენოს სცენური მოედნის მდიდარი სივრცობრივი შესაძლებლობანი, ამასთან, მოქმედების მსვლელობისას მოახდინოს საგანთა ტრანსფორმირება, სხვადასხვაგვარად განაღლოს და „გათამაშოს“ ხედვის წერტილის, შუქის, ემოციური წაკითხვის მიხედვით, და ყოველივე ამასთან შეთანხმებით ააგოს სახასიაზო. ოცელის ძალზე სწამდა ერთი გამომსახველი დეტალის, — საგანგებოდ შერჩეული, ყველაზე უფრო სახასიათო და ქველითი.

განსაკუთრებული ადგილი მიკუთვნება კოსტუმების ესკიზებს „ოტელოსათვის“. სცენური მოედნის კონსტრუქციული გადაწყვეტა ოცელს კარნახობს კოსტუმების ძირითად მომსახულობას. მოქმედი პირის გარეგნული სახე მუდამ მისი შინაგანი სულიერი თავისებურებების შეაატყვისად იქმნება. ფიგურა მხატვრის მოძრაობაში ესახება და სილუეტს დამაბულ პლასტიკურობას ანიჭებს. კოსტუმის სახის შექმნისას მხატვარი

პ. ოცელი ჩანახატი კ. მარჩანიშვილის დადგმისათვის „ბუბატროჩე ჩენჩი“. 1930 წ.





პ. ოცხელი ჩანახატი სპექტაკლისათვის „ოტელო“
კ. მარჯანიშვილის დადგმა, 1933 წ.

გამომდინარეობს მონუმენტური, მოცულობითი დანადგარის გეომეტრიული ფორმიდან და ოდნავ შესამჩნევი შტრიხით შემოხაზავს მას. როცა დღეშიმდინარის სამოსის ესკიზს ვუშვით, „უჩებურად“ გაგონდებთ რენესანსული ნაბეჭების ვირტუოზულობა და ქართული შესაბუნების ფრესკის დახვეწილი პლასტიკა. მაგრამ, რაც მთავარია, ფიგურის ვენეციურ სამოსში, მკაფიოდ დასრულებულ ნაკეთებში შეიგრძნობთ სულის ფეთქებას, სულიერ დამოუკიდებლობას. ეს მხოლოდ ესკიზი როდია, ეს თვით სახის რეჟისორული ექსპლიკაციაა, მხატვრის მიერ დანახული „ძალთა განლაგების“ ჩვენება მომავალ სპექტაკლში“. — აღნიშნავს ე. ლუცკაია. ქალთა და მამაკაცთა კოსტუმები მონუმენტურად გაშლილი დრპირებული ლაქებია, რომლებშიც თითქმის იკარგება ფიგურები. მაგრამ თუ მამაკაცთა კოსტუმების ნაოჭები ქმნიან გარკვეულ, გეომეტრიულ, მწყობრ და მონოლითურ ფორმას, ქალთა სამოსში ქალურიზაა ხაზგასმული, ზოგიერთი დეტალი კი იველირული სისუსტით ხასიათდება.

სპექტაკლის მთელი სახვითი იერი გვაოცებს თავისი გრანდიოზულობით და მასშტაბურობით, მაყურებელს რომ გმირული და ტრაგიკული მომენტების აღსაქმელად აზაადებს.

პ. ოცხელის მუშაობა თეატრში კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მხატვრის შემოქმედებითი ძიების განვითარების ნათელ სურათს

ქმნის. ყოველ სპექტაკლში მხატვარი ისწრაფვოდა გაემდიდრებინა მიგნებული არქიტექტურული ფორმები ფერწერული გამომსახველობითა და სკულპტურული მონუმენტურობით. პ. ოცხელის ხელოვნება იზივითი ძალისაა, რომელიც მუდამ რაღაც მოულოდნელ სასლეს შეიცავს. თითოეული სპექტაკლის მხატვრობა, პიესის ჟანრისაგან დამოუკიდებლად, ქმნიდა მოქმედების ფაქტს ემოციურ ატმოსფეროს, მაყურებელს განაწყობდა გმირული და ტრაგიკული მომენტების აღსაქმელად. მხატვრის სტილის მშვიდი სიხსადე თითოეულ გაფორმებაში ორგანულად ერწყმოდა რეჟისორის ჩანაფიქრის ძირითად პრინციპს, ახამებდა სიუჟეტურ თხრობას გონივრულად და ზუსტად მოძებნილ ფერწერულ-დეკორაციულ ეფექტთან.

სცენის მხატვრულ-დეკორაციული გადაწყვეტის რთულ პრობლემებთან ერთად მხატვარი ცდილობს ახალი პოზიციებიდან გადაწყვეტის კლასიკური თემატიკის ეროვნულობის ჩვენება და თავისებურად შეასახს მას ხორცი სპექტაკლში.

ამრიგად, თეატრალური მხატვრის სცენურ გადაწყვეტათა დიაპაზონი ფართოდება, შემოქმედი ავანებს სტილისტური გადაწყვეტის ახალ გზებს. მხატვრის დეკორაციული ფოკალიზულობა ყველაზე მეტად გამომდგენდა იმ სპექტაკლებში, რომლებშიც იგი უფრო გრძნობდა რიტმულ პარამონიას, ქმნიდა ახალ დეკორაციულ კონტრებს და ანიჭებდა მათ განსაკუთრებულ გამომსახველობას. „სიერკის, დროის მუდმივი საჭიროება დროდარო ბადებს ფანტასტიკურად მშვენიერ მხატვრულ გადაწყვეტას“ — წერს ვ. ბოროტკი („თეატრის მხატვრები“, „ტეატრი“, 1972 № 4). პ. ოცხელის ნაშუაგეობაში სცენური სახის მხოლოდ სანახაობრივ-ეგოცენტრიკ მხარეს როდი ვხედავთ, მისი მხატვრობა მჭიდროდ უკავშირდება პიესის იდეას, გაცდებს, მწვავე კონფლიქტებს. მხატვარს აზროვნების სიმართლე მისმა მასწავლებელმა კოტე მარჯანიშვილმა შთაუწერა. მარჯანიშვილი მოითხოვდა დეკორაციის ყოფილიყო სადა, ლაკონიური, ფერადოვანი და სახასიათო. მუსიკას და აქტიორის მოძრაობას დეკორაციის ფონზე უნდა შეექმნა მაღალმოცოიური ტონალობა. პ. ოცხელი ფაქტად გრძნობდა კ. მარჯანიშვილის დადგმების მუსიკალურ ტონალობას და აქსოვდა მას დეკორაციებში. იგი ეზიარა თავისი მასწავლებლის მრწამსს და ერთგულად მისდევდა მას ბოლომდე.

პეტრე ოცხელი, ჭეშმარიტად თეატრალური მხატვარი, უჩვეულო სიმძაფრით გრძნობდა სცენას, იგი ეყვლებოდა თეატრით, სულდგმოლობა მისი პრობლემებით.

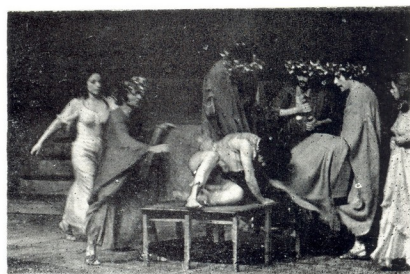
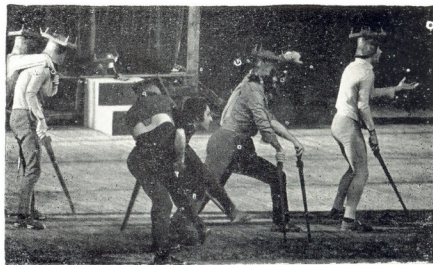
„ამფი-თეატრო“ თბილისში

თბილისის საგასტროლოდ ეწვია ათენის ერთ-ერთი სახელმწიფოელი თეატრალური დასი „ამფი-თეატრო“, დასის ხელმძღვანელია მრავალი ექსპერიმენტული სპექტაკლის დამდგმელი, ცნობილი ათენელი რეჟისორი სპიროს ვეანგელატოსი. ათენის თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა ორი სპექტაკლი: „ეროტოკრიტოსი“ და „ოდისეა“. „ეროტოკრიტოსი“ შექმნილია მე-17 საუკუნის ცნობილი ბერძენი პოეტის ვინცემოს კორნაროსის ეპიური პოემის მიხედვით. კორნაროსის პოემაში აღწერილია ორი ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის ეროტოკრიტოსისა და არეთუსას ტრაგიკული სიყვარული. „ოდისეას“ საფუძვლად დაედო ჰომეროსის ამავე სახელწოდების პოემა. სპექტაკლის დედააზრია ფიზიკურად და სულიერად ძლიერი, გამჭირავი ადამიანის ბრძოლა ბუნების სტიქიური და შვეუცნობელი მოვლენების წინააღმდეგ. სპექტაკლები ინსცენირებული და დამდგმულია სპიროს ვეანგელატოსის მიერ. მხატვრულად გააფორმა გიორგოს პაცასმა, მუსიკა გუთეის იანის მარკოპულოს.

სპექტაკლ „ეროტოკრიტოსი“ როლებს სამი დროის მიხედვით სამ-სამი მსახიობი ასრულებს, მათ შორის ზოგი უკვე ცნობილია საბერძნეთის თეატრალური საზოგადოებისათვის. ეროტოკრიტოსის როლს ასრულებენ სტატის კაკავასი, კოსტას ბასისი და ნიკოს ბუსდუგოსი, არეთუსას — ანი ლულუ, ილიას ლამბრიდუ და ლიდა ტოსიპულუ, პოეტის — ლეფტერის ვოიტისი, ნიკოს ბუსდუგოსი, ელიას ლოგოტეტისი.

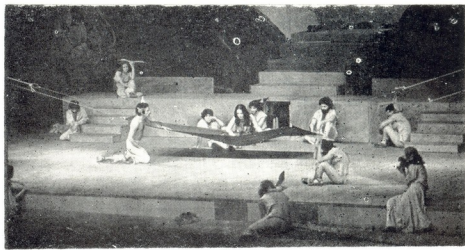
„ოდისეაში“ საშემსრულებლო ოსტატობით გამოირჩევიან ნიკოს ბუსდუგოსი, ლეფტერის ვოიატისი, სტატის კაკავასი, ოლგა სტაფრაკა, ტიტე სკინავი, ილიას ლამბრიდუ და სხვები.

ათენის „ამფი-თეატრო“ ქართველმა მაყურებელმა თბილად მიიღო.



ორი სცენა სპექტაკლიდან „ეროტოკრიტოსი“

ორი სცენა სპექტაკლიდან „ოდისეა“



საინჟინრო გამოცენა

ირინე მერაბიშვილი

საბჭოთა ხელოვნების ეროვნული კადრების მაღალ დონეზე მოსამზადებლად, სსრკ სამხატვრო აკადემიამ ჩვენს რესპუბლიკაში დააარსა შემოქმედებითი სახელოსნოები. მოსკოვის, ლენინგრადისა და კიევის შემდეგ ეს სახელოსნოები თბილისშიც შეიქმნა (პირველად ფერწერის, მოგვიანებით — ქანდაკების და გრაფიკის სახელოსნოები) და ამ საქმის ერთ-ერთი მოთავე და ინიციატორია ამჟამად ფერწერის სახელოსნოს ხელმძღვანელი, სსრკ სახალხო მხატვარი, სსრკ სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრი, პროფესორი ურა ჯაფარიძე. გადაილახა სიმძნელეები, რაც ასლავს ხოლმე ყოველ ახალ საქმეს. ამ შემოქმედებითი სახელოსნოებიდან ფერწერის დარგში კურსდამთავრებულთა ორი ნაკადი გამოვიდა, ქანდაკებისა და გრაფიკის დარგებში — ჯერჯერობით ერთი (ფერწერის სახელოსნო 1970 წელს გაიხსნა, ხოლო ქანდაკებისა და გრაფიკის სახელოსნოები ცოტა მოგვიანებით — 1972 წელს), ქანდაკების სახელოსნოს ხელმძღვანელია საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, სსრკ სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრი, პროფესორი ვალენტინ თოფურიძე, გრაფიკის სახელოსნოს ხელმძღვანელობს საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, სსრკ სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი პროფესორი სერგო კობულაძე.

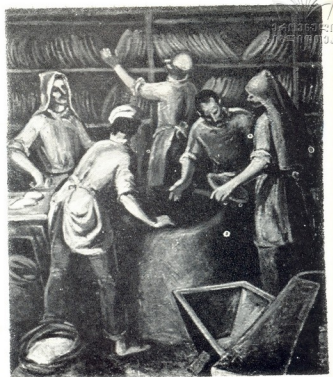
სახელოსნოების მეურვეობა საკავშირო სამხატვრო აკადემიის კომპეტენციასში შედის. აქ მოსწავლე მხატვრებს დანიშნული აქვთ მაღალი სტიპენდია, საშუალება ეძლევათ ისარგებლონ ცალკე სახელოსნოთი, უფასო მასალათ, შემოქმედებითი მივლინებებით სსრ კავშირის სხვადასხვა ქალაქში და აგრეთვე მის ფარგლებს გა-

რთავენ. ასე, მაგალითად, ფერწერის სახელოსნოს მხატვრები ო. კაჭკაჭიშვილი და ო. ჩუბინიძე იყვნენ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ხოლო მოქანდაკე გ. შხვაცაბაია თვენახევარი იტალიაში იმყოფებოდა შემოქმედებითი მივლინებით.

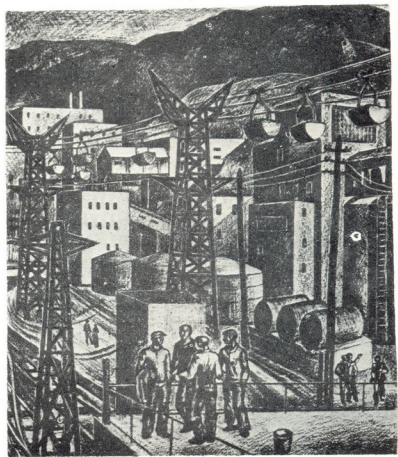
შემოქმედებითი სახელოსნოების მხატვართა წარმატებებზე მეტყველებს ის პრემიები და ჯილდოები, რომლებიც მათ ხვდათ საკავშირო იუ რესპუბლიკურ გამოფენებზე. საკავშირო გამოფენაზე „ქვეყნის სიკბანეზე“, რომელიც გასულ წელს მოსკოვში მოეწყო, გიორგი შხვაცაბაიამ და გივი ღაბაშვილმა სსრკ სამხატვრო აკადემიის ვერცხლის მედლები დაიმსახურეს, პირველი პრემია მიენიჭა გიორგი წერეთელს.

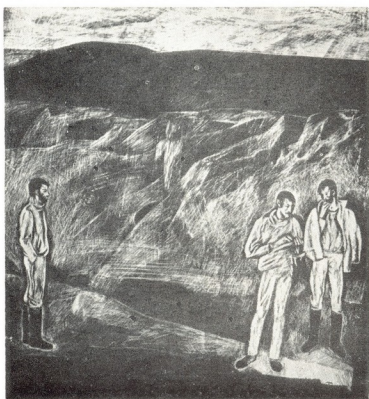
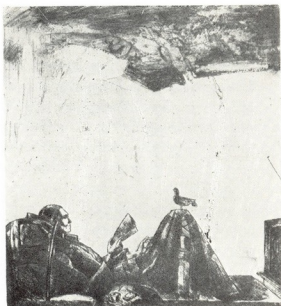
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების, ჯ. ხორავას სახელობის მხახიობის სახლის საგამოყენო დარბაზში ექსპონირებულმა, შემოქმედებითი სახელოსნოების მხატვართა ნამუშევრების გამოფენამ პირველ ყოვლისა გვიჩვენა მხატვართა მაღალი პროფესიული დონე. კარგად იყო წარმოდგენილი სახელო ხელოვნების სამივე დარგი — ფერწერა, ქანდაკება და გრაფიკა. როგორც გამოფენის გახსნისას უ. ჯაფარიძემ აღნიშნა, ექსპონატების რიცხვი საგრძნობლად შემცირდა საგამოყენო დარბაზის სიმცირის გამო, მაგრამ ისიც, რაც ექსპოზიციაში მოხვდა, ნათელ შთაბეჭდილებას უქმნიდა მაყურებელს ახალგაზრდა შემოქმედთა პროფესიულ მონაცემებსა და მისწრაფებებზე.

თითქმის შესაძლებელი იყო ახალგაზრდა მხატვრები მოქცეულიყვნენ მათი მასწავლებლების — გამოჩენილი ისტატების გავლენის ქვეშ,



გ. ჯიბუტი მეჩაიეები
 ა. თოფურიძე შემოდგომა
 თ. ცხონდია მღსავეები
 გ. აღაიშვილი მეტურეები
 ვ. ბასიაშვილი ინდუსტრია
 გ. წერეთელი სერაიდან „ჩემი რესპუბლიკა“
 ახალგაზრდობა“
 ნ. ცინცაძე ლუქსები
 მ. ნონიაშვილი გეოლოგები





მაგრამ გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებში უმნიშვნელო კვალად კი არ იყო რაიმე პატარა დაპირი გავლენისა. იგრძნობა სრული შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა. ეს თავანთალივ ჩანდა ყველა აქ წარმოდგენილ დარგში.

გამოფენის ყოველი მონაწილე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის აღზრდილია. მათ შემოქმედებას უკვე ვიცნობთ გამოფენებიდან. შემოქმედებითი სახელისოს მხატვართა საანგარიშო გამოფენაზე კი თითოეული მათგანი რამდენიმე ნამუშევრით იყო წარმოდგენილი, რითაც ექსპოზიციას ერთგვარად შემაჯავებელი ხასიათიც ჰქონდა.

ფერწერის სახელისოს წარმომადგენლად რამდენიმე მხატვარი და თვით ერთ-ერთი მათგანის ტილოზე სწორედ სახელისოს ყოველდღიურობაა აღბეჭდილი: გივი ალაიშვილის ტილომ „სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის შემოქმედებითი სახელისონში“ ჯერ კიდევ გასულ წელს საშემო-დგომო გამოფენაზე მიაყრო ეურადლება, შემდეგ კი საკავშირო გამოფენაზე „ქვეყნის სიტბაზე“ ვერცხლის მედალი დაიმსახურა. დიდი ზომის სურათი ფერწერულად და კომპოზიციურად საინტერესოდ იკითხება. მხატვარი წარმოგიდგენს სახელისოს შემოქმედების ატმოსფეროს, აქ მომუშავე ახალგაზრდა მხატვრებს (ალაიშვილი, ჯიბუტი, ვეფხვაძე, კატაპიშვილი, ცხონდია) და მათ ზღმმძვანელს უნა ჯაფარიძეს. მხატვრები ჩანს, რაღაც შემოქმედებით ამოცანაზე დაფიქრებულიან, ან, იქნებ, ესკიზს იხილავენ. მათ ფიგურებს სიმბოლურად შემოჯარვია სუფთა, დაუხატავი ტილოები და თითქმის ელიან, რომ ამტყველდნენ სხვადასხვა ფერად, გრძნობად, აზრად. კომპოზიკიაში, რომელიც რკალისებურად იშლება, მთავარი ფიგურა პედაგოგია, ჩაფიქრებული, მთა-გონებული სახით. იგრძნობა თუ როგორ ეურადლებით უსძენენ მას ახალგაზრდები. პედაგოგი კი შესცქერის ესკიზს, რომელიც დიდ ტილოზე გადატანას ელის და გულისყურით აკვირდება მას. ალაიშვილი აქ წარმოგიდგება, როგორც ნიჭიერი პორტრეტისტი და ფერმწერი. ტილო ჯგუფურ პორტრეტებს მიეკუთვნება და სიმართლით წარმოგიდგენს ერთიანი განწყობილებით მოცულ მხატვართა პორტრეტულ სახეებს. იგი ერთ-ერთ საყურადღებო ნამუშევრად მიგვჩნია ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებაში.

გ. ალაიშვილის ორი სხვა ჟანრული ტილო „კარაქის ღდება“ და „მეპურები“ შესრულების მხნეობით მკვეთრად განსხვავდება აღნიშნული ტილოსაგან. ორივე ეს ნამუშევარი თითქმის ერთი განწყობითაა შექმნილი. კომპოზიციები მყარადაა შეკრული და კარგად ხსნის მთავარ მხატვრულ იდეას. ფერშიც საინტერესოდაა გააზრებული და გადაწყვეტილი — მშვიდი ხორბლისფერები თამაშობს მუქ-ყავისფერ და მოწვანო-ყვითელ ფერებთან.

მისივე ორი ფერწერული პორტრეტი ასევე

განსხვავდება დანარჩენი ნამუშევრებისაგან. მათში ნაზი ლირიკული ინტონაციები გარბობს და ავტორის სულ სხვა ამპლუაში წარმოვცინდგენს. აღაპიშვილის სახით უდავოდ ერთ-ერთი საინტერესო ფერმწერი ჰყავს ქართულ მსატყრობას.

ივანე ვეფხვაძის მრავალფეროვანი კომპოზიცია მხატვარ-რესტავრატორია მუშაობის ერთ-ერთ მომენტს ასახავს. ქართული ტაძრის ინტერიერში. ხარაჩოვზე შენდგარი რესტავრატორები ფრესკებს ფიქსიზილად აცილებენ ემათ სიკვანთაიარეებს, რათა პირველდელი იერი დაუბრუნონ მას. გამოფენაზე წარმოდგენილი, ამ სურათისმიერ ზომის ესკიზი, ჩვენი აზრით, უფრო საინტერესოა ვერწყრული ამოცანების დასმითა და გადაწყვეტით.

განსხვავებული მანერითაა შესრულებული მისივე „ქიმიკოსები“, ქიმიური ქარხნის კონსტრუქციული ხედის ფონზე სამი ქიმიკოსის ფიგურაა გამოსატული. ფონის რიტმულობას შეესატყვისება იატაკის კვადრატული მოზაიკა. ფერსა და მვეთური კონტრასტები საერთო ცოცხალ კოლორიტს ქმნის.

ფორმის ძვალო მოდელირებით, მოყავის-
ფრო-გამჭვირვალე გამაშია დაწერილი „მისენი“
— ქალაქის ერთ-ერთი უბანი, სადაც სიმეტ-
რიული საზოგადოებრივი საწყისებია აქცენტირებული.

მახერის, მხატვრული ამოცანისაში, მიღვითის სხვადასხვაობა კაპოჩინეს ავტოტივი ვაჟაჟიძისთვის ფერკრძალს. კერძოდ, „შემოდგომა“, „მეჩაიები“ სრულიად განსხვავებული ფერადი, ვანი თუ ტექნიკური ხერხებითაა შესრულებული. იანი ტიპული – პეისაჟის მოსაზრებელი მასალაა დიდი ტილოსათვის, „შემოდგომა“, რომელიც ორიგინალური გადაწყვეტითა და ფარკურული ლირსებებით გვიზიდავს, „შემოდგომა“, დაწერილია მსუყე მონასმებით, აგებულია მკლერი ფერების თაბაშუ, კამორჩევა სხვა ნამუშევრებთან. ტილოზე სოფლიად მოსავლს ზიმიდასახული. შრომის ხალისიანი ატიმფერი სუფეც ყველგან – აგერ თოვა მიაქვთ ხარბებმეზელი ურთი, სიმიდის ტესენ, სიდან ნაყუთს კრეფენ... სურათი ნათელი, ხალისიანი ფერებითაა დასაყუ.

კოლორიტის თავისებური შეგრძნებით ხასიათდება თენგიზ ცხომლის ფერწერა. მის ტილოზე, „მშობლივმა“ რთულია გაჩაღებული. მხატვარი ფართო ფერდალვანი მონასებით წერს ტილოს და სუფერძს საინტერესო ხსნის, „ცხენისებნები“ — ასე უწოდებენ ერთ-ერთ ნაშუადრავს, რომელიც მშვიდ, სასიამოვნო კოლორიტშია გადაწყვეტილი. ფიგურები კომპოზიცურად მოხდინილიააა განლაგებული.

სიუჟეტის შერჩევით, კომპოზიციით, ტიპა-
ჟით, ფერადოვანი წყობით შთამბეჭდავი და გა-
მომსახველია ჟანრული ტილო „მღუსეავენი“.
ქვეთ მოკაწყლოდ ქუჩის პირას, სალეს დაზგებ-
მაღ დგანან მღუსეავენი და „მუმტაზი“ ელიან.
მთელი ამ სცენის დღევანდლობას მხოლოდ

წინა პლანზე მდგომი პატარა ბიჭუნა მიხაიშვილის სპორტიული ჩაქმული და ხელბადახი მჭამელია. ლი თითქოს არღვევს მიუმენტის სიმღერისთვის და მას ძველიბოლიურ კოლონტიში, ამ სცენას რომ ახლავს, ახალი ნოტა შეჰყავს. ბუკი ყავის-დურ-რუხი ტინოლთა კარგად შევსაქცისება ნაწარმოების შინაარსი. თითქოს ძველი თბილისის ინტონაციები ახლავს სურათსაც „ნაყინის გამყიდველი“. ამ ნაშუაუბრებში თ. ცხონდია ორიგინალი და თავისებური ხელწერის მხატვარი მოგუქვლია.

ომარ კაკაბიშვილის შემოქმედებაში წამყვანია პეიზაჟი. ჟანრული ხასიათის კომპოზიციები შეიქმნა „თიხზე“ აქტების პერსონაჟის სილუაზის გადმოცემაზეა გადატანილი. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მონაზურობის შედეგად მხატვარმა ჩანახატების საზენაურო ცივილ შექმნა და ამ გამოცემანზე გავყავი გერმანული ქალაქების თავისებურად მომზიბღეული იფრი. ეს სერია გუჟამით ლარს მესრულეღეული და ნათელი ცოლორირიტით, რადი მონახმებით სასიამოღოდ იკითხება მისი სხვა ფერწეღეული ტილოების გვერდით. თ. კაკაბიშვილმა ორი „ქართული პეიზაჟი“ გამოღინა. ორივე სურათი მუწრის გამს, შეზიბებისას წარმოადგენენ საქართველოს ბუნებას და შესაბამისად, ცივ, მუქ, მოვერცხლის ფერო-მირღუხო ტონებითაა დაწერილი. როგორც სხვა შამუშეღეული, ისინც გონასმის სითამამით და ფერის ეფერადობით ხასიაღდება.

ფერწერის სახელოსნოს პირველ გამოშვებას შეადგენს ომარ ჩუბინიძე, ზაურ დავითაია, ილია პაპაშვილი, ზაურ გოლავა და სერგო გენჯაძე, გასული წლის მეორე ნახაღს — ილია ლაბიშვილი, ივანე ვეფხვაძე, ვაჟა ჯიბუტი, თენგიზ ცხონდია და ომარ კაჭკაჭიშვილი. ამჟამად აქ პროექტული წერტანს აგრძელებს მხატვართა ახალი ჯგუფი.

გამოყენაზე ქანდაკების სახელოსნო წარმოდგენილი იყო ვიქტორ დრონოვის, ჯემალ რუხაძის, არჩილ თოფურიძის და გიორგი შვაჭავაძის ნამუშევრებით. მათ სახელებს ასევე კარგად იცნობს ჩვენი საზოგადოებრიობა რესპუბლიკური თუ საკავშირო გამოფენებიდან.

გიორგი შვაცაბაძის ხუთი სკულპტურული კომპოზიციით იყო წარმოდგენილი. „გაზაფხული“ – ასე უწოდა მან თავაზიერთ შერლოკ-ბოლმ, ახალგაზრდა ქალის ფიგურას, რომელიც წლის უმწვენიერეს დრის განასახიერებს. ოდნავ გვერდზე გადახრილი თავით, ხელების პირედი მოძრაობით იგი თითქმის გაზაფხულის მზიველ ყვავილას – ენქელას მოგვაცოცხლებს. კლემანსი-ლუბა, შინაგანი გრაციოზულობა გზიზღავთ მწვენიერი ქანდაკების ხილვისას. „გაზაფხული“ – საკაშვირო გამოფენაზე „ქვეყნის სიტაბუკა“ – საკაშვირო სამხატვრო აკადემიის ვერცხლის მე-14 დღე დაიწყო.

სხვადასხვა პლასტიკურმა ჩანაფიქრმა შეის-

სა ხორცი გ. შვაცაბაიას მეორე ზომის ქანდაკებებში. „დილას“ — სიყოფილით სავსე ახალგაზრდა გოგონას საპირისპიროა, ნაზი და გრაციოზული „ცეკვა“. ჩვენი აზრით, ცოტა პრეტენზიულია „ტორის დრაპირებით“, მაგრამ აქაც ჩანს, რომ მოქანდაკე ახლის ძიებაშია. ასევე თავი სებური ჩანაფიქრია „დეკორატიული ტრისი“, რომელიც ორთავიანი იანუსის — დილის და საღამოს ერთიანობის მიხედვით აღებული ინტერპრეტაციად უნდა მივიჩნიოთ. ამ ქანდაკებაში ერთი სახე ახლად გაღვიძებულ, მეოცნებე ქალწულად წარმოვიდგება, მეორეს კი თითქმის საღამოს ჩაფიქრებული და მოქანდაკე იერი აქვს.

არჩილ თოფურიძის ორ, საშუალო ზომის ბარელიეფებში „ბერიკაობა“ და „შემოდგომა“ (ტონირებული თამაში) ორიგინალურადაა გახსნილი თემები. დინამიკურია პერსიების მხიარულები სვლა. მკაფიო რიტმი, დახვეწილი პლასტიკა, ფიგურათა ორნამენტული განლაგებით მიღწეული დეკორატიულობა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს. ბარელიეფები ფერწაღებულადაა ტონირებული. მსგავს ძიებებს, კერძოდ, „პლასტიკის და ვერწერის ენის დაახლოების გაუძღულ ცდას ვხედავთ ა. თოფურიძის „გოგონას პორტრეტში“. დასმული ამოცანა, თავისთავად საინტერესო და ახალია, თუმცა, შესაძლოა, სადავოც იყოს.

ა. თოფურიძის „მოქიდავე“ შერკინებისათვის გამზადებულია. მძლავრი, დაკნინებული ხელები, ჩამჯდარი კისერი, დამაბული, ოდნავ წინ გადახრილი ფიგურა, სახის ძლიერი გამოხატუვლებმა ჩვენს წინაშე სპორტსმენის მეტყველ სახეს ქმნის.

ა. თოფურიძემ და გ. შვაცაბაიამ გამოფენაზე ქგრაფიკული ნამუშევრებით წარმოადგინეს. ეს არის მოსამზადებელი ესკიზები, ჩანახატები, სხვადასხვა ჩანაფიქრის შემცველი მხატვრული სახეები.

ალსანიშნავია, რომ ორივე მოქანდაკე შესანიშნავად ფლობს ფანქარს, კალამს, პასტელს, ტუშს. ფორმის გრძნობა, ხაზის სიზუსტე და ექსპრესიულობა, შტრიხის სისუფთავე და ინტენსიობა ჩანს ამ ნახატებში.

ჯემალ რუხაძის „კოლმეურნე ქალი“ ნატურალურზე დიდი ზომის ფიგურაა, რომელშიც ავტორმა პოპულარული თემის თავისებური და საინტერესო გადაწყვეტა მოუყვა. ქალი — მშრომელი, საქმის ერთგული, ფიზიკურად მძლავრი და ჯანსაღი — ასეთია ეს სახე. შიშველი ფეხებით იგი მყარად დგას მიწაზე, ხასიათის სიმტკიცეს და სიძლიერეს მიაწინებს მისი პოზა. მოდელირება სადაა. ცელი, რომელიც ქალს ხელში უჭირავს, კრავს და ერთგვარ დეკორატიულ ელფერს აძლევს მთელ კომპოზიციას.

როგორც პორტრეტისტი, მოქანდაკე კარგად გამოიჩინა „სტუდენტის გოგონას“ და „მუსიკის-მცოდნე ი. აფაქიძის“ პორტრეტებში.

ერთი ნამუშევრით იყო წარმოდგენილი გა-

მოფენაზე ვალერი დრონოვი. ფეხბურთული სპორტსმენი — შეაერგ გამოსახული იმ მიმენჭმურა იგი ნახტომით იჭრს ბურის. ფიგურა მთელი ტანით ჰაერშია და სივრცის დინამიკურად ჰკვეთს. ქანდაკება დინამიკური და შთამბეჭდავია. იგი მონუმენტურადაა გააზრებული, რაც შესაძლებლობას იძლევა გაღვიძებული ვარიანტი რომელიმე სპორტული ნაგებობისათვის იქნეს გამოყენებული.

ამრიგად, თითოეული მოქანდაკე საკუთარ სახით, ერთმანეთისაგან განსხვავებულად წარმოვიდგა. ამასთან, ისინი გამოჩნდნენ, როგორც მტკიცე პროფესიონალები, ვისგანაც ბევრს ელის მომავალში ქართული ქანდაკება.

ვასილ ბასიაშვილის ლითოგრაფიების თითოეული ფურცელი (გამოფენილი იყო ათი ლითოგრაფია) განაზოგადებს ცხოვრებისეულ მოვლენებს. მხატვრის ფიქრები ამ მოვლენებზე, წარსულზე, აწმყოზე, თუ მომავალზე გამსჭვალულია თანამედროვეობის სულისკანთებით, სირცქემსმულია დღევანდლობის თვალთახედვით.

აღმანიების ყოველდღიურ ცხოვრებას — შრომას, დასვენებას, ფიქრებს, განცდებს გვიხატავს სხვადასხვა შინაარსის ეს ლითოგრაფიული ფურცლები — „მეთევზეები“, „ინდუსტრია“, „ოჯახი“, „გაზაფხული“, „1941 წელი“ და სხვ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია „იმედი“. ერთი შეხედვით ვანრული კომპოზიცია ფართო აზრობრივი ქვრეადობისაა, გამოირჩევა ჩანაფიქრის ორიგინალობით. წინა პლანზე ვხედავთ ახალგაზრდა დედას ყრმითურთ. მოშორებით ძველი ქართული ტაძრის სახალხო ტაბუკი გაზაფხულის ახლადდაკვირებულ რტოებს აწვდის თავის გულისწორს. შორს, თითქმის ფურსკიდან ჩამოსულია, რანდი რაშა მიაგვრებს. აქ „იმედი“ ღრმა შინაარსის შეიცავს. მხატვარი იმედით უმზერს მომავალს, სიყვარულს, მშვიდობას, გაზაფხულის სილამაზით სახე მომავალს. ბასიაშვილის ხელწერა აცილებულია ხელოვნურ, თვითმიზნურ ხერხებს: ყოველი ხაზი თუ შტრიხი შინაარსის გახსნას ემსახურება. ამ ლითოგრაფიულ მხატვარი წარმოვიდგა, როგორც მრავალპლანიანი აზროვნების, სახვითი ხერხების თავისუფლად მფლობელი გრაფიკოსი.

კარლ ფაქულია ასევე საინტერესო მხატვრად წარმოვიდგა როგორც დახვეწილი, ისე წიგნის გრაფიკაში. უნდა აღინიშნოს, რომ იგი შესანიშნავად ფლობს ორივე ამ დარგის სპეციფიკას. შექსპირის „ევენგილი ვაჟრის“ ილუსტრაციები ერთ-ერთი საყურადღებო ნამუშევრებია ქართულ შექსპირიანაში. ფაქულია ფართოდ აზროვნებს. ყოველი ილუსტრაცია ლაქონიურობით, მხატვრული ხერხების უზუსტ გამოყენებით გამოირჩევა. შავის, თეთრის და მომწვანო განათების დაპირისპირებით ავტორი ქმნის ერთიან, შევრულ კომპოზიციებს. გრაფიკული ხერხების გამოყენების სიძნელე, შავისა და თეთრის ხაზობრივ

კონტრასტებზე აგებს იგი დაზუგური ფურცლების სერიას „დამკვერთვურ უბნებზე“, რომელიც სა- წარმოო პეიზაჟებს წარმოასახვს.

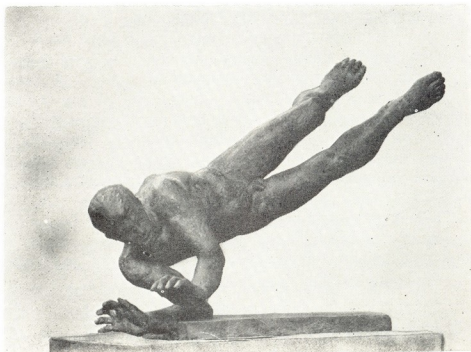
პოეტური ჭეჭრისა და შინაარსის გახსნის თა- ვისებურებით საინტერესოდ გამოჩნდა გამოფენა- ზე სერგო ნელაძე. „ფლეიტისტი“, ჩვენი აზ- რით, მისი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნა- წარმოებაა. ფანჯარასთან მდგომი მუსიკოსი გა- ტაცებით უკრავს და თანაც ტკეპბა ბუნების მშვენიერებით. მელაძე რბილ კონტრასტებზე აგებს ნამუშევარს, რითაც პოეტური სიმშვიდის შთაბეჭდილებას ქმნის. მსგავსი ინტონაცია და შინაგანი სისარულის გრძნობაა გადმოცემული ტემპერით შესრულებულ კომპოზიციაში „გაზაფ- ხული“, სადაც სოფლის პეიზაჟის ფონზე ივით ხელში გარბის პატარა გოგონა. გაზაფხულის სუ- რნელი იფრქვევა ამ სურათიდან.

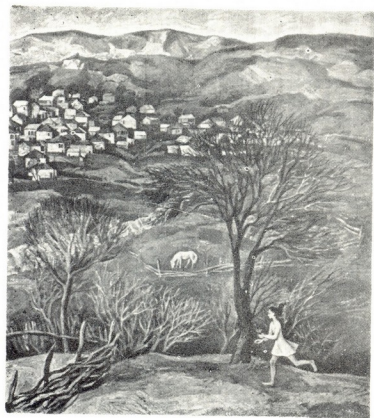
თანამედროვეობის შერბილებით გამოირჩევა აგრეთვე მიხეილ ნონიკაშვილის ლითოგრაფიები და ოფორტები. დამაჯერებლად და საინტერესოდ წარმოსახავს იგი ინდუსტრიულ თუ სამშენებლო პეიზაჟებს. „ცემენტის ქარხანა“, „გეოლოგები“, „მშენებლები“, „ინდუსტრიული მოტივი“, — აი, ის თემები, რაც ასე იტაცებს მხატვარს და თითოეული ნამუშევარი ავლენს ავტორის ამ გა- ტაცებას.

ორიგინალური ხედა, ფაქიზი განწყობილების შექმნა ახასიათებს გრაფიკოს ნანა ცინცაძეს გე- მიონებით და პროფესიული ოსტატობით შესრუ- ლებული მისი ოფორტები მრავალფეროვანია თა- ვისი შინაარსით, მათში წამყვანია თანამედროვე თემატიკა. „ჭიათურას“ ეძღვნება რამდენიმე ფუ- რცელი. „ელექტროფიკაცია სოფლად“ — ასე ეწოდება ოფორტს, რომელზეც ასახულია სოფ- ლის მშვიდი პეიზაჟი — ელექტროანძნებთან მო- ბალახე ცხენი.

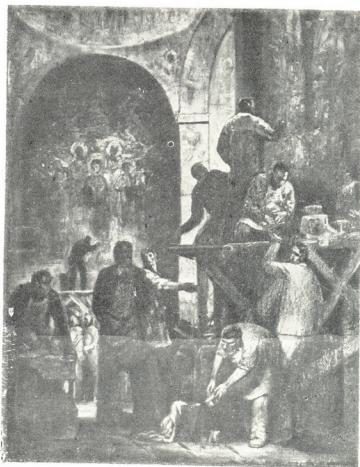
გამოფენაზე ექსპონირებული იყო გიორგი წე- რეთლის ნამუშევართა ის სერია, რომელმაც პი- რველი პრემია დაიმსახურა საკავშირო გამოფე- ნაზე „ქვეყნის სიჭაბუკე“. წერეთელსაც საკუთა- რი მხატვრული სამყარო და ფართო ფანტაზია გააჩნია. იგი ერთგვარ ფანტასტიკურ გა- რემოში ასახლებს თავის გმირებს, ქმნის უჩვეუ- ლო პოეტურ ატმოსფეროს. ორიგინალურადაა გა- აზრებული პეიზაჟური გარემო, სადაც ვითარდე- ბა მოქმედება. დეკორატიულად სტილიზებულია ფოთლები და მზის სხივთა მოთამაშე ფარდები სერიის ფურცლებში. გარდა ამ სერიისა, რომე- ლიც 1976 წელსაა შექმნილი, წერეთელმა გამო- ფენაზე წარმოადგინა „სახელოსნო“, „თამაში“, „გაზაფხული“, „ზეიმი სოფლად“. ამ ნამუშე- ვრებში ბევრი მზე და უხეი სინათლეა, მოლიც- ლიც შეუი მოსავს ყოველივეს.

სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის შემოქმე- დებით სახელოსნოებში შექმნილია ყოველგვარი პირობა ნაყოფიერი შრომისა და იდეურ-პროფე- სიული დონის შემდგომი ამაღლებისათვის.





- ო. კაკაბიშვილი ქართული პეიზაჟი
 ჯ. რუხაძე იუნონა აფაქიძის პორტრეტი
 ვ. დრონიძე მეკარე
 ს. მელქაძე გაზაფხული
 ჯ. ფარულია ავენიცელი ვაჭრის ილუსტრაცია
 გ. შხვაცაბაია დილა
 ი. ვეფხვაძე რესტავრატორები (ესკიზი)



ლადო გუდიაშვილი

მობონებების წიგნი*

არ ვიცი, იგრძნობა თუ არა ეს ჩემს სურათებში, მაგრამ მე მუდამ ვისწრაფვოდი მეძია ადამიანის არსი, მისი რაობა. ყველას თავისი დამოკიდებულება აქვს გარე სამყაროსთან და სამყაროც იმდენია, რამდენი ადამიანიცაა ამ ქვეყნად. ზოგისთვის იქნება ეს სხვადასხვაობა იოლად ასახსენივლია, ჩემთვის კი ბევრი რამ ისევ ამოუცნობია.

უხსოვარი დროიდან ისწრაფვის ადამიანი მშვენიერების შეცნობისაკენ. ამიტომაც არის იგი შემოქმედი. მაგრამ შემოქმედება, ამავე დროს, არის უძილო ღამეების, უსასრულო ფიქრების, კატორღული შრომის, სიხარულისა და ტანჯვის გზა...

უმოწნოდ ხრმ არაფერი არ იქმნება და არც სურათი იწერება. ცხოვრების რაობაზე, ადამიანის შეცნობის სურვილისა და ამასთან დაკავშირებული ფიქრის შედეგად შეიქმნა ჩემი ბევრი სურათი... ცხოვრება, ფართო გაგებით, ხომ სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაა. ამ ბრძოლაში კი უსათუოდ საჭიროა ოპტიმიზმი...

მე ხშირად მეკითხებოდნენ და ახლაც მეკითხებიან, თუ რა დაედო საფუძვლად ამა თუ იმ სურათს, რისი თქმა მსურდა, რა იყო ჩემი მიზანი და სხვა...

ამჯერად მხოლოდ ერთი-ორი სურათის შექმნის შესახებ მოგვყვები.

თუ არ წაუკითხავს, გადმოცემით მაინც ვის არ გაუგონია თანამის მეფობის დროინდელი ამბავი, როცა თურქეთის სულთნის რუსუდინმა თამარ მეფეს შექარით აღსაყვ წერილი გამოუგზავნა: საქართველომ კრისტიანობა უარყის და მე დამმორჩილდეს... ეს ამბავი დაწერილებით და ძალზე ამადლეველად აქვს აღწერილი თამარის მემკვიდრის წიგნში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“. თავის დროზე ისე ამაღლევა ამ წიგნის წაკითხვამ, რომ მოსვენება დამიკარგა. გადავწყვიტე შემეძენა დიდი ტილო... მხოლოდ დიდი ტილო... მუშაობის დაწყების წინ მთელი კომპოზიცია თვალნათლივ მიქონდა წარმოდგენილი... მეგონა, რამდენიმე დღეში დავამთავრებდი, მაგრამ ძალიან დიდხანს, წლების მანძილზე გაგრძელდა მუშაობა... რაც უფრო ღრმად ვწვდებოდი თემას,

მით უფრო მეტი სირთულის წინაშე ვდგებოდი. საჭირო გახდა თამარის დროის ლოკუმენტების, ფაქტების ზუსტად შესწავლა... როგორი იყო მაშინდელი დიდებულებისა და ამირსპასალართა ჩაცმულობა... როგორი იყო ქართულ სამეფო დარბაზი, ესურათ თუ არა ქუდი მეფის წინაშე, ატარებდნენ თუ არა იარაღს... ბევრ სხვა რამესაც სიზუსტითა და სიფრთხილით ჭირდებოდა დამუშავება. ხშირად მივედი ივანე ჯავახიშვილთან. მასალევი, რომელიც მჭირდებოდა, მაშინ წიგნებში არ იყო და დიდი მეცნიერი მუდამ გულისხმიერებითა და შთაგონებით მიაზობდა ყოველივეს, რაც კიდევ უფრო აღვივებდა ამ თემისადმი ჩემს ინტერესს. ძალიან დიდი ამაგი დამიღო. მუდამ წიგნებში ჩაფლულს დრო ცოტა ჰქონდა, მაგრამ ვიცოდი, რომ ყოველივე, რაც მისი ქვეყნის ისტორიას თუნდაც პატარა სიხის შემატყვება, ხალხისათვის ავსებდა. ამიტომ გენდავდი მასთან მისულისა, ძალიან უხაროდა, ამ სურათზე რომ გეშვობდი... არ მიყვარს, როცა ჩემს ნახატს ვინმე მუშაობის პროცესში ნახულობს. ძალზე იზვიათად ვაძლევ ვისმე ამის უფლებას, მაგრამ როცა ივანე ჯავახიშვილმა რამდენჯერმე გამოთქვა სურვილი ამ სურათის ნახვისა, მე ეს მხოლოდ დიდ პატივად მივიჩნიე...

ჩემი აზრით, და მგონია, რომ ეს გადაჭარბება არ არის, მისი სახელის სხენება მხოლოდ ილია ჭავჭავაძესთან თუ შეიძლება.

თორმეტი წლის განმავლობაში გეშვობდი ამ დიდ ტილოზე... სხვათა შორის, ისიც უსათუოდ უნდა ვთქვა, რომ ამ სურათზე მუშაობის დროს პატონ ივანესთან ერთად თავის შთამავონებულ სიტყვას ჩემთვის არც კონსტანტინე გამსახურდია იშურებდა... მანაც ბევრი საგულისხმო ცნობა მომამოწა... იგი ხომ ენციკლოპედიურ ცოდნას ფლობდა საქართველოს ისტორიაში... განსაკუთრებით კი დავითისა და თამარის ეპოქებს იცნობდა.

დიდად შთამავონებელი იყო ჩემთვის, აგრეთვე, ხალხური ლექსები:

თამარ მეფე და ხონთქარი
მალამა ღმერთმა წაჰკიდა...

და კიდევ, ცხადია, თამარის ფრესკები ვარძიასა და ბეთანი-აში. იმ პერიოდში იქ ძალიან ხშირად ვიყავი ხოლმე.

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5-12, 1976 წ. № 1-5, 1977 წ.

ყოველივე ამან დამასხლავა ჩემი ქვეყნის ისტორიასთან, მის ტრადიციებთან... განმაცდევინა ჩემი ხალხის ტკივილებიც და სიხარულიც. ამაზე იმდენი მიფიქრია, რომ ზოგჯერ წარმოსახვაში კეთილი და ბოროტი ძალებიც კი შემირიგებია. ასე ჩავიფიქრე, მაგალითად, ჩემი მთელი დიდი ტილო „დევების მყერიონი“... სურათში თვით უზარმაზარი დევებიც კეთილ არსებებად მყავს გამოყვანილი.

ჩემი მდიდარი ხალხური შემოქმედება ფანტაზიის უღვევი წყაროა და მეც მუდამ შთამაგონებს ეს სამყარო. „დევების მყერიონი“, უპირველეს ყოვლისა, მსურდა გამოეხატა ნატურა, რომ ჩემს სამშობლოს არ ჰყავდეს მტერი, რომ თვით ბოროტი ძალებიც კი უფროსილდებოდნენ მას. უყვარდეთ, აფასებდნენ მის სილამაზეს... განაცდენ ბოროტება, იქნენ კეთილ არსებებად, ეცადონ უხეშად არ შეეხონ ჩვენს მიწას... სურათში დევები სიკეთითა და სიყვარულით არიან აღვსილნი ადამიანების მიმართ და მათთან მეგობრობენ... ეს წმინდა ფანტაზიაა, იქნებ გაუმართლებელი, მიუღებელი, განუსხორციელებელი, მაგრამ ეს არის ზღაპრების სამყარო და მე მიყვარს იგი...

საერთოდ, საქართველოს წარსული ტრადიციები მისი ფრესკული ხელოვნება, მისი ფოლკლორი სიზამუკიდანვე განსაკუთრებული მღელვარებით აღავსება ჩემს სულს... კიდევ უფრო მახსოვდება ჩემს ხალხთან, მის სულიერ ფასეულობებთან. ამან შთამაგონა მთელი რიგი სურათების შექმნა.

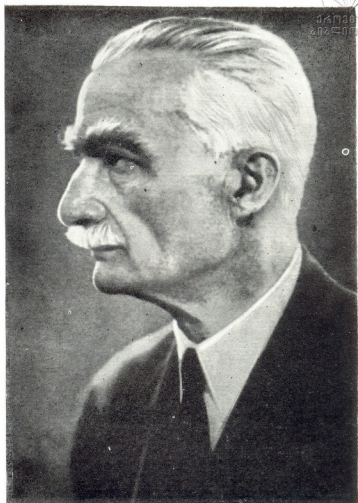
მუდამ ძალიან დაძლეულებდა და მიხილავდა ისეთი თემები, როგორიცაა თბილისის დაარსება, ყვენობა, ბერიკაობა, ძველი თბილისის მოქალაქეთა ცხოვრება...

ძალიან პოეტურია ლეგენდა თბილისის დაარსებაზე და მეც განსაკუთრებით მხიბლავს. არსებობს მისი ორი ვერსია — შვლისა და ხოხობის... ბევრჯერ ავსახე ეს ლეგენდა, ორივე ვარიანტით... ხან ხოხობი, ხანაც შველი... ორივე მომწონს, ორივე მაღელვებს... შველი კი უფრო მირჩევნია.

შველი ჩემთვის სილამაზისა და სიუჟეტის ემბლემაა... ყველაზე სუფთას და ლამაზის განსახიერება. სიყვარულის, სიკეთის, სიწმინდის, ალერხის სიმბოლოდ მიმანჩია. შველი ხომ ძალიან ელასტიურია... მისი მოძრაობა ლამაზია და პლასტიკური... თვით რელიგიურ ლიტერატურასა და მხატვრობაშიც კი შველი ახლოს დგას ადამიანთან. იგი ჩემი სურათების ხშირი სტუმარია, ისე როგორც ძველ ნახატებში — ფრთოსანი ბავშვები, — ანგელოსები...

რაკი სიტყვამ მოიტანა, ისიც უნდა ვთქვათ, რომ საერთოდ ძალიან მიყვარს ცხოველების სატყა... შველი, ორემი, სახედარი ჩემი კეთილი, საყვარელი პერსონაჟებია... ერთხანს იმასაც კი ვფიქრობდი, ჩემს სახელისწილში როგორღაც პატარა ზოოპარკი გამემატა, მაგრამ არ მოეჩხრა... ამ „სასოფლოებას“, მოგვსენებთ, ბუნების წიაღში ყოფნა უყვარს და ურჩევნია...

ძველი თბილისის თემაზე შექმნილი ჩემი ერთი სურათიც, რომისკენ, „ბედს მინდობილი“ ჰქვია. ძველად, მეც კი მახსოვს ის დრო, მტკვარზე ტივებით დასუფიანდნენ. სოფლებიდან თბილისში მოქაინდით ხილი, მოყვადნენ ფრინველები, ეზიდებოდნენ ჭურჭელები... იმართებოდა ბაზრობა. ტივი ურვეულთ და თრეიგნალური ტრანსპორტი იყო. მინახავს ტიველი დამით ანთივები ჩირაღდნები. მოედნებზედ მტკვარი და ბედს მინდობილი ტივი მიჰყვებოდა მის დინებას... ხშირად ავადმყოფიც ამ ტივით ჩამოჰყავდათ თბილისში... ამ შთაბეჭდილებით არის შექმნილი ეს სურათიც.



ივანე ჯავახიშვილი

ქალი ჩემი ყველა სურათის მონაწილეა, კომპოზიციების ძირითადი ფიგურაა. ქალი ხომ სიცოცხლისა და სიკეთის საწყისია და ამიტომაც მხატვრობაში საერთოდ ამ თემას უპირველესი ადგილი უჭირავს. ჩემთვის ქალი ბუნების გვირგვინია, ბუნების სისასისა და სიუხვის გამოხატულება... თვით ღვთისმშობელიც კი ასეთი სახით დავსატყ... შეიძლება იგი ყველასთვის მისაღები არ იყოს, მაგრამ ეს ჩემი თვალსაზრისია: ვფიქრობ და ვცდილობ, რომ ჩემი ქალები, ვინც არ უნდა იყვნენ ისინი, — შორეული საუკუნეებიდან წამოსული სერაფიტა, ან მანანა ორბელიანი აივანზე მხდარი მანდილოსნები თუ დღევანდელი გოგონები, უპირველეს ყოვლისა, ქართველი ქალები იყვნენ... მინდა მათში უსათუოდ გამოეხატო ქალური სილამაზე, სიკეთე, სათნოება და პოეტურად ამაღლებული სული...

ამ სილამაზეს, ისე როგორც საერთოდ სილამაზეს, მე ჩემი ბურად ვვარნობ და ეს ჩემს სტილში იხატება. მე ვერ ავსახე-ნი რატომ იხატება ასე. ყოველ მხატვარს გააჩნია მშვენიერების საკუთარი აღქმა. ნაწარმოების ფორმას მუდამ მისი შინაარსი მკარნახობს... „მე არ ვეძებ, მე აღმოვაჩენე“, — ამბობდა პიკასო... მეც იგივე მინდა ვთქვა...

ხდება ხოლმე, რომ პორტრეტი ზოგჯერ ვერ გამოიმდის ისეთი, როგორც მქონდა ჩაფიქრებული. თუ ჩემი დამოკიდებულება ვერ გამოვსატე მასში. თუ ვერ გამოვსატე აზრი, რომელიც მაღელვებს, სურათზე მუშაობას თავს ვანებებ.

მსიაშვენებს და მასარებს ლამაზი ადამიანების სატყა. სილამაზე გვიბოძებს ვაკეთით კეთილი საქმე. ამასთან დაკავშირებით, მინდა ერთი პორტრეტი გავიხსენო... ესაა თამარ

ციციშვილია პორტრეტი... იგი მე განსაკუთრებით მიყვარს... სილამაზეს თვით ყვავილიც კი შეტარდის და თავს უხრის, მით უმეტეს, ადამიანი.

მასხოვს, როგორ თავყანს სცემდნენ ჩემი და ჩემი შემდგომი თაობის ადამიანები თამარ ციციშვილის ჭეშმარიტად ქართულ სილამაზეს. რამდენი ლექსი, რამდენი სიმღერა შექმნილა მასზე...

როცა მას გატაცდი, მთავარი ჩემთვის, აი, ამ ჭეშმარიტად ქართული სილამაზის ასახვა იყო... ეს სახე ჩემში ნესტანის, თინათინის, ნინოს, ქეთევანის სახეებთან ასოციაციებს იწვევდა. დიდი შთაგონებით ვიმუშავებ... შედეგითაც კმაყოფილი ვიყავი... სურათი ჩემს მეგობარ პოეტებსაც ძალიან მოეწონათ, მაგრამ, უნდა ვთქვა, რომ თვით თამარი თავდაპირველად თითქოს არ იყო კმაყოფილი. თავის დროზე არც დიიტრი უზნაძის შეილება მოეწონათ დიმიტრი უზნაძის პორტრეტი. ზოგჯერ, ალბათ, დროა საჭირო... ასე მოხდა თამარ ციციშვილთანაც... პორტრეტული ამოცანა ისევე, როგორც სხვა ამოცანები, მხატვრებისათვის საერთოდ ინდივიდუალურია.

ერთხელ, თურმე, პიკასოსთვის უთქვამს მის მეუღლეს: — რა არის, ყველას ხატავ, მე კი ერთხელაც არ დამხატეთ.

დახატა... მეუღლეს არ მოეწონა.

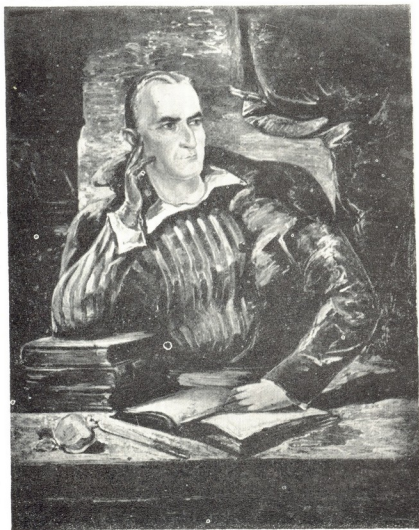
ეს მე არ მგავსო, — უთხრა...

მაშინ პიკასომ ფული გაუწოდა, — აქვე ფოტოგრაფთან ჩაიღო, გადაიღო და უსატყად შენ იქნებო...

ზოგ შემთხვევაში, ალბათ, მართლაც გარკვეული დროა საჭირო, რომ მასურებელმა ესა თუ ის ნაწარმოები მიიღოს, ან პირიქით, აღარ მიიღოს.

ლ. გუდამაყილი

აკადემიკოს დიმიტრი უზნაძის პორტრეტი



რაც შეეხება დიმიტრი უზნაძის პორტრეტს... მე იგი წინასწარ გაავრთხილე:

— ეს ტრადიციული პორტრეტი არ იქნება... იქნებ ზუსტი მსგავსება ვერ იმოვთ, მაგრამ ეს იქნება ჩემი თვალთი დანახული თქვენი ზოგადი პორტრეტი-მეთქი.

— ვიცი, ხელოვნების შესწავლა და მისი რომელიმე ერთ ფორმად მოქცევა არ შეიძლებაო, — მოთხრობ...

სურათში შევეტანე ისეთი ელემენტები, რაც არატრადიციული იყო მისი ხასიათის და ცხოვრებისათვის: ჩაცმულობა, წამოსასხმი, ხალათი... მთლიანობაში მხოლოდ სახე დარჩა რეალისტური, მაგრამ გარმო, ალბათ, არ უქნებდა მას საერთო რეალისტურ ხასიათს, რის გამოც შეიქმნა სხვადასხვა აზრი. ზოგს მოსწონდა, ზოგს არა... უფრო არ მოსწონდათ, განსაკუთრებით, მის ნათესავებს. მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ, პირადად მე კმაყოფილი ვიყავი. ასეთი არა კი არც ასე ხშირად ნემართება. ბოლოს ეს პორტრეტიც ყველამ აღიარა.

დიდ პატივს ვცემდი დიმიტრი უზნაძეს... ძალიან მიყვარდა და დამატებით გადამწყვიტე მისი პორტრეტის შექმნა. ფიქრი გრძნობის, დიდად კეთილშობილი, საინტერესო პიროვნება, სიმპათიური ადამიანი იყო, თვითონ მოისურვა ჩემი გაცნობა. ეწადა შევეცნიე ჩემი ფსიქოლოგიური სამყარო და ამ განზრახვით დაიწყო ჩემი გრაფიკული ნაშუაევრების შექმნა. დამიძახეს ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში, ჩამიტარეს რამდენიმე ცდა.

ერთი ცდა ასეთი იყო: ფარდის უკან დაჯდა ვიღაც მამაკაცი. მითხრეს: თქვენ მას არ იცნობთ... იგი წაიკითხავს ლექსს, ან ნაწყვეტს მოთხრობიდან, ან მოკლედა რაიმეს, თქვენ კი ხმის მოძრაობის მიხედვით დახატეთ მისი სახეო... დავხატე ერთი... მეორე... მესამე... წარმოდგინეთ, საოცრად დემონსტრა სახეო, მოძრაობაც, ხასიათიც... თვალების გამოჩეკულობა უსუსტი გამოვიდა... რა თქმა უნდა, ეს ნამდვილი პორტრეტი არ იყო, უფრო მიანიშნებდა ხასიათს.

ან კიდევ: მიჩვენებდნენ ნახატს, ამ ნახატის მიხედვით უმნიშვნელი მათი ავტორების პორტრეტულ მონახატებს... მახსოვს, ამჟავარიც ცდა ერთხელ პარიზში ჩამიტარეს... ერთი ანერგიული, გვარი აღარ მასხენდება, მოვიდა ჩემთან და მთხოვა — მე ფსიქოლოგი ვარ, მხატვრებსე დაკვირვებებს ეხდნენ და ვისაუბროთ. რამდენიმე შეკითხვა მომცა ჩემი მთაბეჭდლებების ირგვლივ ცხოვრების ამა თუ იმ მომენტზე.

მეონდა ნახატების სერია „ლადოს კომარები“. წამოსვლისას აღმომი ამ ნახატებით ჩემ ერთ იქაურ მეგობარს — ლუი სიენ შელეს დავეუბნე. დამპირდა, გამოვცემო. ძალიან გული მწყდება, რომ ეს აღმომი დაგვარე...

ყოველთვის ვერ ასწი, რა შთაგონებს სურათის შექმნას. ზოგჯერ წლობით დავყვება გულში რაღაც ფიქრი. უეცრად სულ პატარა, უნიშვნელო დეტალი ბიძის მისცემს მას და წარმოსახვით ავაცხებს... იპოვი ფერსაც, რომელსაც ეძებდი, იპოვი კომპოზიციასაც, და ჰკიდებ ფუნჯს ხელს... ხანდახან სულ სხვა საგანი, ან მოვლენა აღვიტებს შენში სწორედ იმ შთაგონებას, რომელიც აუცილებელია მუშაობის დასაწყებად... ეს ძალზე რთული პროცესია და მის ასწნას მე ვერც შევეცდები...

მოვიყვან ერთ მაგალითს პირადად ჩემი ცხოვრებიდან. პარიზში ყოველ მკათათვის (ამის შესახებ უფრო დაწერილობით მე შემიტაცე ეწერიდი) იმართებოდა გრანდიოზუ-

ლი დღესასწაულები. მაგალითად, მინახავს როგორ ანსახი-ერებდნენ კართაგენის ეპოქასა და რომის პერიოდს. ეს ერთგვარი თეატრონი იყო, სადაც ყველა მონაწილეს სათანადო ეპოქის შეაფერი ტანსაცმელი ეცვო... ყოველივე ამას, რა თქმა უნდა, თან ახლდა მუსიკა და რიტუალები.

ეს დღესასწაულები ჩემზე ძალიან დიდ შთაბეჭდილებებს ახდენდნენ და ხშირად მიფიქრია მათი დასატკა... მაგრამ სათანადო განწყობა მხოლოდ მაშინ შემეძენა, მაშინ შევხვდი ჩემი ფიქრი სახეებში დამენახა, ფორმა მიმეცა, როცა არმაზის გათხრები ვნახე...

სად არმაზი და სად პარიზიო, — იტყვის ვინმე, მაგრამ ეს ნამდვილად ასე იყო... ასე შეიქმნა ერთ-ერთი გრაფიკული სურათი „ქორწილი არმაზში“.

საერთოდ, არმაზის გათხრებმა ჩემზე ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მახსოვს, ივანე ჯავახიშვილი ბევრს მეკუთრებოდა მცხეთის წარსულზე:

— ისე არ მინდა მოვკვდე, მის ტერიტორიაზე გათხრებს რომ არ მოვეწყო.

დიდი მცენიერი მართლაც მოესწრო თავისი ოცნების განხორციელებას. მცხეთისა და არმაზის გათხრებმა უეცრად დაანახა ყველას საქართველოს დიდი წარსული. ამ გათხრებმა უდიდესი შთაგონებით ამაგო მეც... თითქმის ყოველდღე დავდიოდი იქ, გზადვლი ქართულ არქეოლოგებს ჩემს თვალწინ როგორ ამოჰქონდათ საუკუნეთა მანძილზე მიწაში ჩამარხული უძვირფასესი განძი, ქართველი ხალხის დიდი სულიერი და მატერიალური სიმდიდრე... გაიხსნა პიტიასშების მდიდრული სარკოფაგები...

უდიდესი ფანტაზია გამოიღიძეს ამ გათხრებმა. ბევრ ჩემს სურათს, რომელსაც ზოგჯერ სულ სხვა სახელწოდება აწერია, ან სხვა თემაზეა შექმნილი, ხშირად სწორედ აქ განცდილი სიხარულის, თუ ტკივილის ქვეშევნეული ბეჭედი აზის. ერთი პერიოდი მაინც სულ ჩავიდირე ამ თემაში... სიხარულში სხვას აღარაფერს ვხედავდი... ეს იყო ჩემი ცხოვრების ერთი ყველაზე დაუფიქრარი შთაბეჭდილება. მესიხმრებოდა პიტიაში, მათი დარბაზები, მათი ჩაცმულობანი... მაშინდელი სასახლეები, მცხეთის გალავანი მდგარი მეციხოვნენი... აბჯარასხმული მეომრები. და ისევ პიტიაში...

პიტიაში მისი საფლავზე გამოიღი ბროწეულის წითელი ყვავილი, სამაჯურში ჩახლართული მისი ფესვები... არანეულებრივად მორთულობანი... უძვირფასესი სამკაულები... და... სერაფიტი...

საფლავის თლილ ქვაზე გასაოცარი, პოეტური სიტყვები ეწერა: იგი ცხრამეტე წლისა გარდაიცვალა და ამ ქვეყნად მასზე ღამაში არავინ არ იყო.

ჩემს წარმოდგენაშიც გაცოცხლდა პიტიაში უშვენიერესი აულის სიხე... დიდხანს ვეღარ მოვივლიდი მას... მოსვენებას აღარ მაძლევდა. თვრამეტი საუკუნის შემდეგ ქვეყნად ზვის შუქივით ამოსული მისი მშვენიერება; წარმოვიდგინე, როგორ აზრამავდა მნახველს ეს მშვენიერება და... ასე შეიქმნა ჩემი რამდენიმე საგალობელი სერაფიტაზე.

ბევრი ხელოვანი შთააგონა მაშინ სერაფიტას თემამ და საერთოდ, მცხეთის გათხრებმა... ყველაზე მეტად მაინც სიმონ ჩიქოვანის ლექსებმა მომიხატა. სიმონის შემოქმედებაში განსაკუთრებით სწორედ ეს ლექსები მიყვარს.

მცხეთის ღამე გახვეულა სიღრმის.

ქვას ატყავს ძველი დროის მკვარცხი,



ლ. გუდიაშვილი

თამარ ციციშვილის პორტრეტი

სერაფიტი წევს გარანდულ კუბოში,
მისი თმები მორთულია ქართლი...

სავალალოა, რომ, ისე როგორც ბევრგან საქართველოში, მცხეთაშიც ბევრი რამ დაიკარგა და მარტო წარსულში არა... ვანის გახსენება გმარა... რაც შეეხება მცხეთას, სწორედ იმ ტერიტორიაზე, სადაც შემდეგში გათხრები დაიწყო, რამდენიმე წლით ადრე ვიღაც დასახლდა. უბრალო გლეხი იყო... აშუშავებდა მიწას... ცხოვრობდა მშვენიერად... როცა ქონს აშენებდა, (ეს შემდეგ გამოირკვა) მიაგნო სარკოფაგებს... გაჩნდოდა... ოქროს თურქი აღნიბდა და ჰყიდდა...

მახსოვს, უწინ მოსახლეობას მუზეუმშიაც ბევრი განძი მოჰქონდა, იქნებოდა ეს ხეივანწივები, ქედურობა, ხატები... ოქროვნისებრი თუ სხვა...

კომისია გულგრილად ხვდებოდა ამ ფაქტს.

— დატოვე... დატოვე... შევასაბთო და პასუხს გეტყვით, — ეუბნებოდნენ.

პასუხს კი ხშირად ძალიან უგვიანებდნენ, ზოგჯერ კი სულ არ აძლევდნენ. ასე და ამგვარად დაიკარგა ბევრი რამ... ბევრ რამ კი ამავე მიზეზის გამო საქართველოს გარეთ გაჰქონდათ და ჰყიდნენ.

ეს რამდენიმე თვლანათლივი მაგალითია, რომელიც მე ვიცი და რომლის მოწმეც თვითონ ვყოფილარ.

სხვათა შორის, როცა პარიზიდან ჩამოვედი, ერთი მხეველრა სწორედ არმაზში გამიმართეს. მხეველრას ქვერლებთან ერთად ისტორიკოსებიც ესწრებოდნენ, მათ შორის ივანე ჯავახიშვილიც ბრძანდებოდა... ყველაფერს, რაც შემდეგ წლე-

ბში აღმოჩნდა, ბატონი ივანე ისეთის დიდი ცოდნითა და მეცნიერული ანალიზით გვაცნობდა, თითქმის ყოველი სარკოფაგი და ნივთი საკუთარი თვალთა ჰქონდა ნანახი... არ უყვარდა ემოციებით საუბარი, ჰყვებოდა დინჯად... მუდამ მიუკერძოებელი და ობიექტური იყო მისი მეცნიერული დასკვნები... თუმცა, ყოველივე ამის პარალელურად, სწორედ ბატონოტაში იყო ის მთავარი ამოსავალი, რომელიც მას მთელი მისი დიდი ცხოვრების მანძილზე მოსვენებას უკარგავდა. მუდამ დროის უკმარობას უწიოდა, თუმცა ყოველივე, რაც მან გააკეთა, აღემატება ერთი ადამიანის შესაძლებლობას. კარგად დამამახსოვრდა მისი სიტყვები: ჩვენი დიდი წარსულის განძი მიწაში უფრო მეტია, ვიდრე ზეგნით და ამის ნაწილობრივ დადასტურებას, ვფიქრობ, ჩვენი თაობაც კი მოესწრებაო.

მართლაც, თანდათან მყარად იკიდება ფეხს საქართველოში არქეოლოგია. მუდამ მღელვარებით ვადგენებ თვალს სხვადასხვა რაიონში წარმოებულ გათხრებს და ვხედავ, როგორ მართლდება მისი სიტყვები...

დღეს ამ მხრივ ბევრი რამ კეთდება, თუმცა... ბევრი რამ მაინც გულსტკივილს იწვევს... უპირველეს ყოვლისა, სათანადო მუზეუმების უქონლობა... ბევრი განძა თავმოყრილი ჩვენს მუზეუმებში და ფარნაშის უქონლობის გამო ძალიან ზიანდება: ბევრი რამ კეთდება, მაგრამ განძი როგორც საჭიროა, ისე მოვლილი არაა.

ამის კარგი ტრადიცია არსებობს სხვა ქვეყნებში, ჩვენთან კი ამ მხრივ ჯერ ძალიან ცოტა გვაქვს გაკეთებული.

მაგალითად, სერაფიტას ოთახში სახელმწიფო მუზეუმში ყველაფერი ისეა ერთმანეთზე მიჯრული, გული გუტკინება, რომ შეხვალ... მაგრამ იგივე განძს ევროპა რომ ფლობდეს (ევროპაში ბევრი განძია, მაგრამ მე ამამად კონკრეტულ მა-

გალითზე მოგახსენებთ), ისე წარმოადგენენ, ისე მოწყობენ, ისე გავაოგნებს. სერაფიტის თემა... მთელი ის ისტორია, რაც მცხეთის მაშინდელ გათხრებთან არის დაკავშირებული, ამის ძალიან დიდ შესაძლებლობას იძლევა. ბევრი ასეთი მაგალითის მოტანა შეიძლება... სათანადო პირობები და მეტი ყურადღებაა საჭირო... ჩვენს მუზეუმში სპარსული ფერწერის ძალიან მდიდარი და ძვირფასი კოლექცია ინახება... არც ესაა სათანადოდ გამომწვერებული...

ფერობული ფერწერის განყოფილება კი სულ ქვემოთაა... არ შეიძლება, მაგრამ რას იზამ... ჯერჯერობით სხვა საშუალებები ვერ გამოიხატა. ასევე, კარგა ხანია გამომწვერებაა და სათანადო შენობას მოეღოს ლიტერატურის მუზეუმის აკირფასი ექსპონატები... ბევრმა რამემ ჩვენამდე შორეული საუკუნეებიდან მოაღწია, ახლა კი ვერ გუვლით... არც ის მისმის, ხელნაწერების ინსტრუქტა რატომ აუშენეს ასეთი ცნული, მუშებიანი შენობა... საერთოდაც, რამდენად გამართლებულია სამხრეთის ქვეყნებში ასეთი შენობების არსებობა?...

ასევე, მოუვლელია თბილისის მუზეუმები, რომელიც კომკავშირის ხეივანშია მოთავსებული. ეს ბევრმა თბილისელმაც არ იცის... ამ მუზეუმში კი ძალიან მდიდარი და ძალიან საინტერესო ექსპონატები ინახება.

მუზეუმში საერთოდ, სურათის და ქანდაკებას თუ სათანადო განათება არა აქვს, ისე რა ფასი აქვს მის გამოფენას... ამას კი ისევე და ისევე, შენობა სჭირდება. ბოლო პერიოდში ამ მხრივ ზოგი რამ უკვე კეთდება. იმედოვნად ვიქონიოთ, რომ როდესმე ყველაფერი მოწყობილი იქნება.

(დასასრული იქნება)

ლ. გუდიაშვილი

სერაფიტას გასერინება



აქამიანი და პირამიდა*

ჯურხა ნადირაძე

არქეოლოგი აკანკლებული ხელებით ასუფთავებდა საბეჭდებს, რომელზეც ტურა და თრითები ტუქ იყო გამოსაუღლი. არსად ჩანდა ფარაონის სახელი, მაგრამ ამ სხის ბეჭდებით მხოლოდ სამეფო აკლამებს დალუქიან ხოლმე. კარტრმა დაკარგა ინგლისური თავდაქირაობა, იგი თითქმის წამაღლა ყვიროდა, ღმერთს მადლობას წირავდა და მაღლიერი იყო თავისი ბედისა, რომ მისმა მუშაობამ „მეფეთა ველზე“ უნაყოფოდ არ ჩაიარა. შეეძლო გაიხრებოდა გაეგრძელებინა, მაგრამ მისი საქციელი არქეოლოგიის ისტორიაში ამ მხრივაც სამაგალითოა. მოგადე კარტრმა გამოიჩინა თანამოსამსახრე და მეგობრისაღმდეგ შესაფერი სიყვარული და პატივისცემა. მან აკლამაჟი ჩასახვდილი კბე მიწით ამოავსო, დარჩები მიუჩინა, თითონ „მეფეთა ხეობაში“ დაუტოვა, წილისის გაღმა მხარეს გავიდა და ინგლისში ლორდ კარნოვანს დებუმა გაუზავნა: „ბოლოს და ბოლოს, ველზე მოხდა შესანიშნავი აღმოჩენა, მივაგენი დიდებულ აკლამამას ჩეხულსებდით ბეჭდით. თქვენს ჩამოსვლამდე მიწა ექნება დაუჩირი. გილოცავთ“. მესამე დღეს ჰამედ გურგანმა კარტრს გადასცა ლორდის პასუხი, ხოლო ირი კიარის შემდეგ კარნოვანი თავის ქალიშვილ ეველინასთან ერთად უკვე ლუქსორში იყო. კარტრმა მოძიება და „მეფეთა ველზე“ ჩამოყვანა კელენდერი. იგი არქეოლოგი ადრეც უშუალოდ მასთან. 1922 წლის 21 ნოემბერს საზოგადოებრივი ეველინასთან ერთად გამოვიდა „მეფეთა ველის“ ბოლოში მდგარი რუხი სახლდან. მთელი დღის საუბრისა და კამათის შემდეგ ახლა მისი ამოღება ვერავინ ბედავდა. მათ თითქმის უწინილია დაერღიეთ მკვარება ზეობის სამარისებური სიმუფთრავებ. ყველა გრძნობდა, რომ აღმოჩენის ზღურბლზე იდგნენ, მაგრამ მაშინ, ალბათ, ვერავინ წარმოიდგენდა, რომ ეს აღმოჩენა მოსოფლიოს შესხრავდა და უკველი ახალი თაობისათვის მარადიული სესხათა იქნებოდა.

სისხამ დღითი შეუდგნენ მუშეები ქალღირსი ამოვსებელი აკლამის კბეების გასუფთავებას. 24 ნოემბერს საღამოსათვის კბეები უკვე გაწმენდილი იყო, თორმეტ საუბურის კიდევ ირი დამუშავა და არქეოლოგიები აკლამის კარს მიაღწნენ. „კარის კვედა საბეჭდავზე წავიყიებო ხახელი ტუტანხამონი, რომელიც იმ ფურცლებზე მეორედბოდა“. კარტრის თაქმნი იყო ბეჭედი იმ ჰამონის სახელით, რომლის სამარისაც იგი ეძებდა. ამის შემსახებ მისმა კოლეგებმა წინასწარ იცოდნენ და ამ წუთიდან კარ-

ტერი არქეოლოგიის გმირად იქცა. საბეჭდავის მოწინააღმდეგე დიდი დრო არ გასულა, რომ ქველავერი ისევ საევეყო გახდა. არქეოლოგებს სხარულის ნაცვლად სასოწარკვეთილება დაეფუტათ, კარის ქვედა ნაწილში მათ შემანჩნის მპარკელებს მირა გამოთხრილი ზვრელი, რომელიც შემდეგ ვიდაცას ამოკლავდა და შეეფუტა. ქურდებმა, როგორც ჩანდა, აქაც დასწრეს მეცნიერებს და ელენაცემი არქეოლოგები დამუწრებული შეუფრებდნენ მუშებს. ისინი ქვალღირსი ამოვსებულ დერეფანს ასუფთავებდნენ და სილა-ნარევი მიწის ზარმუნი აღმოჩნდნენ ლარისივით დაბოძლულ ნერვებს. ახლა უკვე აღარავის სჭეროდა სასწაულთერაპია აღმოჩენისა, მაგრამ სასწაული მაინც მოხდა. 26 ნოემბერს, როდესაც დიდუფანი გაწმენდეს, კარტრმა კარის შემგვრევა დაიწყო. ამის შესახებ თვით იგი წერს: „აკანკლებული ხელით კარის მარცხენა ზედა კუთხეში ნახვრეტი გაავსეთ. სიცარიელე და სიბნელე იმაზე მათით თებდა, რომ კარს უკან ქვალღირსი აღარ ეყარა. დაგროვილი გაზებისაგან რომ თავი დამეცვა, საწიელი ავანთე. ნახვრეტი გაეფარეთ და შიგ ხელი შევეყი. შემდეგ აკლამაში შევიხდე. ლორდი კარნოვანი, ლდი ეველინა და კელენდერი ჩემს უკან იდგნენ. აკანკლებული უცდიდნენ საბოლოო განაჩენს. პირველად ვერაფერი დავინახე. თბილი ჰაერის მასა ოთახიდან ნახვრეტისაკენ დაიძრა და საწილის ალი ალიცლიცა, მერე თვლი სიბნელეს თანდათან შეეჩნია და ბნელბუნდში ოთახის დეტალები წელ-წელა ამოტრიავდნენ. აქ იყო უცნაური ფიგურები: მცხეტი, ქანდაკებები და ოქროს ყველად ბრწყინავდა ოქრო, ერთი წამით, ალბათ ეს ერთი წამი ჩემს უკან მდგომი საუფრედ მოეჩვენათ, მე გაკვირვებისაგან დავმუწედი. ლორდ კარნოვანმა მტრის მოთმემა ვეღარ შესძლო და ადრეველმა მკითხა — „ხედავთ რამეს?“ ერთადერთი, რაც მე შეეძლო მისთვის მესახუხა, იყო—„დაბა, შესანიშნავი ნივთები!“

„გახალისი სახანაბო, რომელიც ჩვენი გიბის ნათურების სინათლის ფონზე ჩანდა, ერთადერთი შემთხვევა იყო არქეოლოგიის ისტორიაში. ჩვენი ნათურების შუქი იყო ის შუქი, რომელმაც გააჩინა სამათაის წლის მანძილზე ბნელით მოცული ადგილი. ოქროს ნივთები სახე ოთახში ჩვენ ერთი ადგილიდან მეორეზე წინაცვლიდით. განძნობილი სახე ოთახი განადიდოლურ შთაბეჭდილებას ახდენდა... 26 ნოემბერი იყო ჩემთვის ყველზე ნაშთილი დღე ყველა იმ დღეთაგან, რომელიც ჩემ წარსულ ცხოვრებას ეკუთვნის და რომლის მსგავსი, ალბათ, აღარასოდეს აღარ განმეორდება.“

არასოდეს არცერთ არქეოლოგს არ უნახავს ერთად ამდენი სიმაღლედ. აკლამის წინა ოთახში ერთმანეთზე იყო დაზავებული ოქრომუქელების ბრწყინავალ შედეგები, ოქროს ნივთებით სავსე სკაიები, ქანდაკებები, სამეურნეო და სარიტუალო დანიშნულების ნივთები...

სიტყვას აღარ გაეგარძმელა იმის შესახებ, რომ არქეოლოგებმა კიდევ ერთხელ ამოიკეს აკლამის შესასვლელი. კარტრმა მორიყი სხვადასხვა დარბის სკეიციონებზე, შიშინა სპირო მასალაზე და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგა აკლამის წინა ოთახში მოთავსებული ნივთების ფიქსაციას და მეცნიერულ შესწავლას. აკლამაში ეფეტრათქო შეიყვანეს და ლამპობნები გაჩაჩახებულ ოთახში შესვასათვის გაბრწყინდა. მხატვრულ ყალბში ჩამოსხმული ოქროს ეფეტრების ამხედლა სამათაის ზუთათი წლის წინათ მოღაწე ხელოვანის ტალანტს და ნაჭივ გემოვნებს.

ოქრო თანდათან გაუფასურდა ტუტანხამონის აკლამის წინა ოთახში და ახლა არქეოლოგები მოაქალბო ბრწყინავალ ხელოვნებით შესრულებულმა კომპოზიციებმა, რომლებიც მტკვრში ჩაყაროლი ნივთების ერთ ნაწილს ამოკლდა და რომელიც ქაბუკი ფარაონის ცხოვრების წყნება იყო გამოსახული, როცა ენთ-ერთი სკივირის სახურავს არქეოლოგებმა საუფრეების მტკვრა მოაცილეს, უხუხუხი ფერებით შესრულებულმა მხატვრობამ შორეული წარსული—აფრიკის უმდიდრესი და ულამაზესი ბუნების სურათები გააციკლბა. ეტლზე ამხედრებული ფარაონი, მშვილდისსარმოზარკვებული, ყალბზე შემდგარი ცხენები მიერეკება, მის წინ ცხოვლ-

* დასასრული, დასაწყისი იხ. „საბუთო ხელოვნება“ № 4, 5.



თა გზოგა. დამფრთხალ ჭეირნებს, აფორებსა და სირაქლემებს, გარეულ თხებსა და ვირებს ნადირობაში გაწვრიწილი ფარაონის ძალღებმა მიიტყუებდა აფრიკის სიხით დაკვალულ, ნახევრად უდაბნოს ბუჩქნარებს. ეტლს უკან მოსდევდა ფარაონის მცველები, მარეტყბი და პირფარაშები. საზურგაში მებრე ნახევრად ღლიშე მონადირე ტუტანხამონი წარმოადგენდა შიშის ეტლის წინ სასიყვარლოდ დაპირული და სიკვდილის შაშით შემტყუნებული ლომებია გამოხატულა.

სიკარის მარტყნა კედელზე საომარ ეტლზე აწებდებოდა ფარაონი ისრით მუარებს შავ მებრუნებს — ეცავიკის სამრეტულ მტრებს. მას უკან მოსდევდა პირფარაშები, მებრუნდნი და პიოსარნი, თავზე დაფარფარებენ ძირები, რომლებიც ზემო ეცავიკის მფარველ ქალღმერთს — ნებეტას განასახიერებენ. სიკარის მარტყნა კედელზე დაასლიებდა სუთიეც კომპოსიკია წარმოდგენილი, იმ განსხვავებით, რომ ამ ფარაონი თავის ჩრდილოელ მტრებს — აზიოლებს ამარცხებს; დამარცხებულ აზიოლებს მფრს უთავები მიჰმინა.

უკანა და წინა კედლებზე სფინქსია გამოხატული, ამ ფარაონი ლომს განასახიერებს. იგი მტრის ტრავსა და მიწზე ფარცხებს. ძველი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულში შესრულებულ ამ ნასატყვ კარტრის ახალი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულის უნატიყვს სასრულ მინიატურებს ეტოლებს და დსქენს, ისინი დარბიანების ხანის იტალიელი ისტატის — ბენეცი გოციოს მხატვრის ბასის ანსაციას იწვევს. ეს სიკარ გამოკვეთილი ბელიოვნის ბრწყინაველ ნიშნუა, ხოლო მტრის განასახული ნახატები, კარტრის სიტყვებით რომ უკვირ, დიდად აღმავტა ექველფერის იმას, რაც ამ დარგის ეცავიკურ ბელიოვნებს შეუქმნია. ბელიოვნებს ეს ძირფრს ძველი უმდიდრესი იყო. ოქროსი გაწოხილი მფრის ბანსკმლისა და სამკაულის ამოღებასა და ფიქსაციას, რომელიც უკუთმო შესრულებული იყო ჩაერთა, არქეოლოგებმა მამე კიკრა მოანდგინეს.

სამე ოთხში დიდი ადგილი ეკავა ფარაონის სარცტლებს, რომლებიც ოქრომზარეაბილობის უძველესი და უბრწყინავი ნიშნუებს წარმოადგენდა. ეცავიკთლოგებისათვის ანთა ტიპის სარცტლები მანამდე მხოლოდ ფრესკებზე იყო ცნობილი. ახლა კი არქეოლოგების წინაშე იდგა სამი სამეფო ნიშნული. ერთი მათგანი გამოსხვდა ორი ხარის დარბელებულ ტანს — აბრებილი კედლები და დამოუკლები რბიტი. ხარბი სპიშიტი მედიტორ ჰოპსნი დგანდა. მხატვარი რეალისტური მანერით გადმოგვცემს ცხოველის გამოსახულებას. მეორე სარცტლის თავები გამოხატავენ ღლიშის თაყვისა, ხოლო მესამის — ნანატისა და ბეჭემოთის მსავსი ფანტასტიკური ცხოველებისას.

ამ უჩინარაზი სარცტლებზე აურაცხელი სიზღვიერ დახვავებულყო. არქეოლოგები თავდს ვერ ამოჩვენს სამეფო ბატს, — როგორც კარტრე წერს, — აღდამაში აღმოჩენილი ყველაზე მნიშვნელოვან ნივთს. იგი ოქროსი, ქანაწირით, მინითა და ფრადი ქვეით იყო შემკობილი და მოპირკეთებული. მისი ფეხები ღლიშის თაყვის განახლებას, ხოლო ზეგითა ნაწილი სიკოსხვან გაშკიანდაცუბილი ღლიშის თავებით იყო შემკული. სახელმწიფოს გვირგვინისა ფრონისა გველებს განასახიერებენ, რომელსაც ფრადი მათ ფარაონის კარტრში უქრავდა. ტატის ზურგზე ახლავდა და ფარაონი იყო გამოხატული მეუღლითურთ.

„მე შემეძლოა ყოველგვარი უკონის გარეშე ვამტკიცო, — წერდა ერთი წლის შემდეგ კარტრე, — რომ ამ ხანებზე ღამაზე ეცავიკზე ვერ არაფერი არ აღმოჩენილა. მეფე-დედოფალ შიშით გასატყულ, უკავალღობს გორალღებში შემეღუ სახალის სვეტებთან დარბაში არიან გამოსახული. ფარაონი ბალიშებით მოფრენილ ტახტზე ზის, ხოლო მის წინ მისი თათული — ტანმწინერი ასული დგას, რომელსაც ერთ ხელში მისი უქრავს, ხოლო მეორე მისი მეუღლის მხარს ეტყა. აქვე, სარცტელზე იდო კეპარის ხისავა გაკეთებული, ოქროსი მოპირკეთებული მეორე საპარტული, რომლის ზურგზე მარადისობის სიმბოლური ფიგურა გამოქანდაკებული და მხამედ საპარტული ბაჰსივსა, რომლის ბელის საურდუნების ქვევითა გარე კედელზე, დაბალი რელიეფით, მოწიარე ანტილოპია გამოსახული, ხოლო შიგინი — უკავალიბი. ეს საპარტული და სპილის ძვლით ინტრუსტრებული პატარა სკამები, როგორც ჩანს, ტუტანხამონის უკუწილდა იყო გამოყვანა. როდის გადაჭდა იგი ამ პატარა სკამებიდან ოქროს ტახტზე, ზუსტად არაა

ცნობილი. ის კი ცხადია, რომ მეფე სამეფო ტახტზე ღიღხანს მჯდარა. ფარაონის მუშის შესწავლის შედეგად მეცნიერებმა ამტკიცეს, რომ ტუტანხამონი 18 წლისა გარდაიცვალა.

უტრამეტი წლის ფარაონის აკლამის მხოლოდ ერთ — წინა ოთხშვი 700 ოქროს ნივთი იყო, მაგრამ ნივთიც არის და ნივთიც აქ კედლებზე მიაჩნია საომარი ეტლებიც კი, რომლებიც დამუშავალი და აკლამაში ისე შეეცანო, ოქროს საყაოდ სკელენიანი ფურცლებით იყო შემკობილი. ოქროსი, ფანსიითა და ფრურებით მორთული, შესენსწავად ნახელა ზანდუყები სავსე იყო ძირფრის ნივთებით. მათ შორის ზოგს განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ხელოვნების, ასევე კერამიკისა და სოციალური ისტორიის შესწავლად. ერთ უკუთო ჩაწოხილი იყო ხანი, ნივთი ისინია, საზებოც კეთებები, რომლის ბოლბები ბრწყინვალედ ჩაქანდაცია ადამიანების თავებით მოაჭრებდნენ. შავი ნუბიელი, თვალის ირბეტილიანი აზიოლები გამოხატავენ ეცავიკის სამრეტულ და ჩრდილოელ მტრებს. ამ სიკარზე აღმოჩენილ ოქროს კოლოშილი იდო გველის მოქოკიოელი გამოსახულებად. სიზიოლი ეცავიკის მფარეი მხარს. მეორე უკუთო აღმავდა ოქროს მავიერი სამეფო ყვერისი, ლეოპარდის ტუთისაგან შეკერილი, ოქროსი გაწოხილი სამსკელი ქერუნია. მვეის თავი ოქროსი და ფრადი მინით იყო შემკული. აქვე აღმოჩნდა ეცავიკთლოდან ბედნიერების სიმბოლიდ მჩანქნელი დიდი ზოლის ოქროს სკამები (ბოქო). ერთ უნდა ყველაფერი ფარაონის ოქროს ქანდაცია, აკლამის კვეთი. ერთი ყველაზე ძირფრსი ნივთი, რომელიც, კარტრის აზრით, მარცვლებმა გაიტაცა. მხამედ სკერში ისინებოდა ბრწყინვალედ ნახელა ოქროს გულსკალი, შემკული სეროლიოისა და მწვანე მინის დიდი მსკელით. გულსკალის შებენად ქინდა ოქროს საილი გველის გამოსახულებით, რომელიც აღმავრის განასახლებს. უკუთები სავსე იყო ბრწყინვალედ ნახელაი სამკაულებით, ყვლსამებებით, სამეფო ყვერით, ოქროს მშვილდისებოთ და სატყეობით, ღვთაებათა ემბლემებით, ოქროს ბეჭედით, ალმებატრის ვაზებით, სამეფო ტანსკმლით. ყველა ნივთის დასახელებასა და მოკლე აღწერასაც კი საყმაოდ სკელი ტომი ვერ ღირებდა. მეცნიერებმა ტუტანხამონის აკლამის ამ ერთ ოთხში მოთავსებულ ნივთებს აღწერასა და ფიქსაციას ოთხი თვის დამახული შრომა მოადგომეს. როგორც კარტრე წერს, ეცავიკის უდაბნოსობა კარგად იყო შესწავლილ, მაგრამ ზოგირით დიდი გაჭირვებითა და რისკით გადმოქპინდათ ლაბორატორიაში, რომელიც აქვე, რამზეს მეოთხის აკლამაში იყო გამართული. ამ სახელდახლოდ ატყრეს ელდ ლაბორატორიაში მუშაობდნენ იმ დროის გამოჩენილი მეცნიერები: ქიმიკოსი, ფიზიკოსი, ბოტანიკოსი, ანატომი. სხვადასხვა დარგის სწავლებელსა უღიღესი წელთი შეიტანეს ტუტანხამონის ნივთების გადარჩენასა და შესწავლაში. მაგალითისათვის ერთი ფაქტიც იშვარება: ქიმიკოსებმა გაამარეს და მტრად ქვეყნა გადარჩენილ ფარაონის მეუღლის მიერ აკლამაში მტრინა გვირგვინი. მასში ჩაწეული უკავალღობს შეიტანეს ბოტანიკოსებმა შესწავლეს და დასკვნის, რომ ტუტანხამონი გარდაცვადა გაწუხლულ, როცა მანდრაგორა უკვალღობდა.

„მეფეთა ყველზე“ კარტრის მიერ წარმოებული არქეოლოგიური გათხერბი ძეგლის მეცნიერული შესწავლის საწინშეო და სპეცუტის მაგალითია ყველა დროის არქეოლოგიისათვის. როგორც თვითონ წერს, ყველა მეცნიერი უღიღესი პასუხისმგებლობის გრძნობით მუშაობდა. „ამ გრძნობას დიდების ყველა არქეოლოგი, თუ მას „არქეოლოგიური სიღიწის“ აქვს. ნივთები, რომელსაც იგი პოულობს, მატრე მას არ ეკუთვნის და ამის გამო არა აქვს უფლება ისე მოეკიდოს მათ, როგორც მოსკულები. გაუფრთხილდეს რაც მოსწონს და გადამკარის, რაც არ მოსწონს, ეს ნივთები ზამ აწმეოს წარსულმა ასუქა. არქეოლოგი, რომლის ღელშიც ისინი აღმოჩნდნენ, მხოლოდ პრივილეგირებული შუამავლის როლს ასრულებს და თუ მისი გაუფრთხილებლობითა და უსატყუებლობით ცნობები ნივთის შესახებ მტრდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ არქეოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით მან უმნიშვნელო დანახული ჩაიდინა, ჩვენ ბედმა გაგვიღოა გენება ძველმეცნიერული გოკონის ნივთების უმდიდრესი კოლექცია, ყველაზე მნიშვნელოვანი მათ შორის, რომლებიც კი მანამდე იყო აღმოჩენილი, და ახლა უნდა დადგმეტიკოსებს, რომ ასეთი აღმოჩენის ღირსნი ვიყავით“.

კარტრე უღიღესი გულმოდგინებით აწარმოებდა ნივთების აღწერასა და მათი ადგილსამყოფელის ფიქსირებას, რისთვისაც მას



უღები იმდენად ცოცხლად და ბუნებრივად გამოიყურებოდნენ, ხოლო სახები ადვილად იყო ისეთი თანაგრძნობითა და მწუხარებით, რომ უფროსი კი მტკვნელობა შეგრავდა... შესავლელში კარცხლამეტე იდგა შალშემოხვეული ქანდაკება ტურა—ღმერთი ანბოსთან, იქვე მონათესა დასაგრავ გამოქანდაკებული ზარის თავი. ეს იყო ეგზელიზმი იმპერსონური სპაიროსი. თოხანის სამხრეთ კედელ-გამაწმურ შავი ხისაგან გამოკეთებული ზანუგები და უფები, — დატეხილი და დალურჯული, ერთი გარდა, რომლის კანდაღებულ კარში მონანდა შავ ლეოსარზე შემომდგარი ტუტანამონის ქანდაკება. თოხანის სიგრძელში, ყველაზე შორეულ კედელთან კიდობნის ფორმის მონათესა მონათესავე სიკვრიბი იდგა, რომელზეც კეცვარზე, ინახებოდა ფარაონის დასაქრავი ქანდაკებები. თოხანის ცენტრში, ანბოსისა და ზარის კანდაღებულ მანკინზე, იდგა ხისა და სპილოს ძვლისაგან ბრწყინვალედ ნახელავი კოლო-ფორი, ინკრუსტირებული ოქროთა და ღურჯი ქანდაკებით...

გარდა ამისა, თოხანის სხვადასხვა კუთხეში იდგა ოქროს ნივთები, აქვე იყო ფარაონის ქანდაკებები და ოქროთი მოპირკეთებული კედელ ერთი ტილო. მხატვრულად დამუშავებული მისი ცალკეული ნაწილები ხელოვნების ნამდვილ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ამ სიმდიდრის და სილამაზის მწაველი არქიტექტურების განცდების გადმოცემა, რა თქმა უნდა, ძნელი წარსილადებაა. ვინც 1922 წლის 17 თებერვალს ამ გრანდიოზულ არქიტექტურულ აღმოჩენას დაესწრო, სიტყვას ვერ პოულობდა ზღაპრული სანახაობი დაბრუნდნის გრძნობის გამოსატყვად. კარტერმა მაინც დაუშვა ერთი შეცდომა: იმ დროს ევროპაში სიტყვის უმაღლესი ოსტატები ცხოვრობდნენ. ისინი, აღბნა, დიდი სამოყვანილო მიღებდნენ კარტერის მიწვევას, მაგრამ სამწუხაროდ, დიდ მწერალთაგან ამ მოკლენას არავინ დასწრებოდა.

1922 წლის შემდეგ ხუთ წელიწადს მუშაობდა კარტერი „მეფეთა ეგვიპტე“. ხუთი გრძელი სურათის განმავლობაში აღწერდა იგი ალ-ღამის თოხანზე დაწვრილ განქალაქებს, ნივთის უდიდესი სიფრთხილით გამოქონდა იქიდან და კაიროს მუზეუმის საყვებში აგვანოვდა. ყველაზე ძნელი გამოიდა ოქროს კიდობნების დაშლა. ამ სამუშაოს 84 დღე მოანდობეს. ისინი 5,5 კანტაგრეტის მძის ფიჭვებისაგან გაკეთებული, გარდაცემი მოქოქილი და მოქანდაკებული იყო. დაშლის ერთი, მეორე, და როდესაც მთელი კიდობნის კარი გამოიღეს, იტაკეზე დაიანხს „სრულად დაზოგანებული, ყვეთილი კრისტალური ქვიშაქვის უზარმაზარი საყოფანო, რომელიც თითქმის მთელ უფთს ავსებდა. თითქმის მისი სახურავი ფიდაისი ეკონომიდა ხელოვნა ეს-ესის სათითაო დაუფესი. როგორც დიდებული სანახაობა იყო... კიდობნის ლეოქოფერი ბრწყინვალეა ძლიერება შთაბეჭდილებას, სარკოვანის თოხანე კუთხეში, ერთგებადმოლო ქალმშერთა ქანდაკების, თითქმის სურათად დატყავდა და დაუფარი იმ, ვინც ამ საუკუნო ძილით განიცდებდა“.

კარტერმა სარკოვანის სახურავს, რომლის წინა 125მ კილოგრამა იყო, გაღების თოქები ჩაბა და ბრძანება დასცა სახურავი მაღლა აეწიათ. სამარსებურ სიჭრელში გაიხსნა ქვის გრუხები, და როდესაც სახურავი პაერში გამოიყვანა, არქიტექტურის უღლა ცვათ: მათ მხოლოდ ფაფოსხი საფენები დაიანხს, რა იყო ამ საფენების ქვეშე კარტერი მღვდლარედ მოხსოვლდა სარკოვანს, აიღო ერთი საფენი, მეორე, მესამე... მცენიერები და ამ დღეს ალღამაში საცანგებოდ მოწვეული პირნი თვალს არ ამოიბეჭდნენ ზანს. მცენიერი ცილობის არაფერი დაჯახის, ნელ-ნელა წეხს უყანასცელ საფენს. იქ მუიფანი გაოცებამ და შოშმა შეიჭარა: მათ თვალს ქირსი ოქროს ბრწყინვალეობა, მაგრამ არ არის ოქროს ნივთი ან ოქროს კედელი. იგი მრავალი ქანდაკების უბრწყინაფელსი ნიმუშია, — თერამტიკ წილის უღამაშესი ფარაონის სულტატურული გამოსახულება, მასიური ოქროსაგან გამოქანდაკებული, რომელიც ე. წ. ანტროპომორფი კუბოს სახურავის მოვალეობასაც ასრულებს, „იგი აღმგებლობა ყველაფერ იმას, რაც ამ დარგის ხელოვნებაში კაცს შეუძლია წარმოადგინა“. ამ კუბოში იღო მეორე ქანდაკება, ისიც მდიდრულად მორთული ქაბუ ფარაონის გამოსახვად, ეს იყო ფარაონი ღმერთი ისირისის სახით. მეორე კუბოში იღო მესამე ქანდაკება. იგი მთლიანად ოქროსი იყო და იმ წუთში არქიტექტურებს მისი მატერიალური ღრებებების განსაზღვრის კი გაუმწოდდათ კარტერი წერდა, რომ ეს ბრწყინვალე, შესანიშნავი და უზაქალური ძეგლი, რომლის სიგრძე 1,5მ მეტრია, გაკეთებულია ფიჭვ-

ლონი 2,5-მ მილიმეტრის სისხის ოქროსაგან... როდენ გრანდიოზული უნდა ყოფილიყო ფარაონი სიდიდრე, რომელიც იანგებდაცხრას დროს „მეფეთა ეგვიპტე“? ამ დასარტული ორბოცდვლი მონარქიან ტუტანამონი ხომ ყველაზე უფრო უზნიშვნელი მმართველი იყო. მცენიერთა უმრავლესობა ფიქრობს, რომ ეს არაქცელი, ნადიგ-ლად ზღაპრული სიდიდრე საუკუნეების განმავლობაში მთლიანად გაიკავდა მხარცელებსა, მაგრამ ზოგიერთი არქიტექტორი იმდეს არ ჰგავდას და ისევე ეკვს თვალთუფურებს „მეფეთა ეგვიპტე“, პირამიდისატი ცაში აღმართულ უზარმაზარ მთას და ნილოსის დასავლეთით მოკავდა ყვეთილ კედლებს. ვინ იყის, რა ინახეს მშითი დაბრკეული ამ უსიკცელი ოქროს სიღრმეები. პატარასმა აღმანებმა ხომ დამარტების მეფეთა მუზეუმები. მათი რწინები, ზომ საქირო იყო ოქროსაგანს საიკოში ქონება მკონებოდა. მარშენდენი სულს არ წაიშემდდნენ და, შესაძლოა, კიდევ ჰქონდეთ რამე გადნახული ლობის მომბეზი, ვინ იყის, იმდეს ჩვენი საუკუნისათვის ეს ერთი გრანდიოზული აღმოჩენის სკამპოსი იყო და „განებეს“ სხვა აღმოჩენები სხვა საუკუნეებისათვის ჰქონდა შემონახული!

ამ სიტყვას აღარ გააძეოდნენ იმის შესახებ, რომ არქიტექტურა კუბოებისა და მუშოის გახსნის შემდეგ იპოვეს უამრავი ოქროს ნივთი, მათგირი საგნები და ფარაონის ოქროს ნივთი, — ხელოვნების შედევრები. სახეცების ბარის შემდეგ გამოჩნდა ფარაონის ნეტტი.

მეფის სახე და ფეხები კარგად იყო შემონახული, ხოლო ხეული ზეგონისა და ნივთსცხელებისაგან მთლიანად დაწვარი და დაზანებული იყო. ფარაონის მშვიდ სახეს, „რომელსაც კეთილშინალოდ სწორი ნაქვები და მკეთილად გამოსხული ტუტები ჰქონდა“. სამთაბის წლის შემდეგ ისევ შეუიო ნილოსის მხრიდან მონარქი სიო. ამ დროისათვის ეს კლორად კანარაონი. ვინც მოვარდ კარტერთან ერთად ეძიებდა ტუტანამონის ალღამას, კარგა ხნის დასავლადებული იყო ინელისის ქობინა მიწაში. მას არ დასცვალა ბოლომდე გაეზარებინა დიდი აღმოჩენის სიხარული. 1923 წლის ზამთარში შამაინმა კოლომ უბინა და სპა კირის ავანშეობების შემდეგ წამიბდა აღდსურათ. ამ გათბარეს ტრაკეადა დასასრული ჰქონდა. 1927 წელს დამოავრდა ალღამის არქიტექტურის შესწავლა და 1930 წელს ქსედილების არტერი მონარქი, მოვარდ კარტერის ცნობა, ცოცხალი აღარ იყო. უფრანალისაგან საბაში მიცვათ და გარტეუში გარნდა ცნობა „ფარაონის შერტენების“ შესახებ. როგორც ეკრამი წერს, მრავალად მისი ერთ-ერთი ვარიანტი ასე გამოიყურებოდა: „სიკვდილი მწრადელ მოუღებს ბოლოს მას ვინც ფარაონს მუდღერებებს დაურტევს“. ამ კორინტისა — განაგებობს ტრამი, — ისე აღმოჩენის არქიტექტურა, რომ მათ საქმე ჩარგვა იკავრეს. ყველაზე ადრე თვით კარტერმა აღმოაჩინა შნა. ცხადია, თარის საქმეს იგი დიდი მოწინებთ და ღრპა მასუხისმგებლობის არსებობის ეტიდებობა, მაგრამ იმ შინისა და ძრწოლვის გარტეუ, რომელიც ესოდენ იზიდავს სენსაციებმა მოვეარდ ბაბოს. ფარაონის შერტენებს კარტერმა „სასკვდილი მონარქი“ და „ყვეთელმარტვი ცუმორწმუნეების თავისებური სახეობა“ უწოდა. შემდეგ მათ საიკოთი არსებობადა განიხილა. გარტეუში გამოქვეყნებული ყველა ცნობაში ნაიქამი იყო. თითქმის ალღამაში მყოფ ყოველ ადამიანს სიკვდილი მოელოდა. კარტერი ამაზე უფრო ამ შეხედულების უსაფუძვლესს. მისი სიტყვით, ალღამე საცულ-დაცულად იყო შესწავლილი და მისი სტერტიტობა არავითარ ექვს არ იწევდა. კარტერის უყანასცელი სიტყვება საქმოდ მწარედ გაიხსნა: „საოკარია, რომ ამ სულთმადი ლაქალური მოვლენების ტენდენტურული გაგების ნახსიცი არ არის ჩანს, ვინებე რივი პროგრესის გზაზე ჩვენ არც იცნ წინ წავსულები, როგორც ეს ზოგიერთებს ჰგონია“. მონარქის ფარაონის შერტენების შესახებ ყველაზე მეტად ის აქარწულებდა, რომ ცოცხალი იყო თვით კარტერი, კაცი, რომელმაც აღმოჩინა ფარაონის განსასცენებოდა არ ტრეტილ ექვსი წელი იმუშავა ალღამაში. არ დასწრებოდა არც ერთი ნივთი, რომლებიც მის ხელში არ გავლის, სასკვდილო თუ იყო ვინმე, ფარაონის წყველს, რა თქმა უნდა, პირველად მასზე უნდა გაეგრა. გათბარების დამთარტების შემდეგ არქიტექტურა კიდევ დღიანს იცოცხლა. იგი სამოღდათ წელს მღწერული გარტეუდათ 1939 წელს.

მის მიერ გათბარე ალღამაში განისცენეს 18 წლის ტუტანამონი, ამ ფარაონის წყალობით „მეფეთა ეგვიპტე“ ახალი სიკოცხე შეიძინა, ამ ყვეთელმარტად ასობით ტურისტს მოეცა, როგორც

საბრძოლო წლის წინათ, დღესაც არღვევს მცდელობა მძიმე ნაზი-
ტების ზმა ანგოვს ღამის უმუდროებას და გუგუთა რაზმების შეყ-
ვლების ისევ ზარბის პატივების პატივ. არ არსებობს მხოლოდ-
იხსნა მგერა პიროვნება, რომელიც გარდაცვალებიდან სამა-
თს წლებზე მეტი წნის შემდეგ ავს მოსაფრთხილებელი, ცნობილი
და პოპულარული გამხდარიყოს. ვინ იყო იგი? ცნობილი ერეტეოსი
მტრის, ენტარონის სიძე. ენტარონი მაშასობა ეკლს რომ გაყოლოდა
ისტორიაში ამერიკაში? მეთათვის სახელით უნდა დარჩენილიყო. მაგრამ
მისი სახელის შეწყალა ეგვიპტის ისტორიის წლებზე რელიგიური და
პოლიტიკური ძვრებთანაა დაკავშირებული. ძვ. წელთაღრიცხვის 1474
წელს ენტარონი თითხმები წულისაც არ იყო, როდესაც ეგვიპტის უდი-
დესი და უმდიდრესი იმპერიის მმართველი გახდა. მისმა მისიზანე და
ძლიერმა წინაპრებმა სისხლისმღვრელი ომები აწარმოეს პიზომა და
სამხრეთ აფრიკაში. დაპყრობის პატარების, ნების, სარა, ეფუარაძელს
ჰეიდენი და ბრუნუნელი და ძლიერი პატივით ეკი თიხლებზე
გახადეს ხარკი ესა და ეგვიპტისათვის. ნილოსის სანაპიროსავე განუ-
წყვეტად წავადა ზოგიერთი ადელი სამეფოს აურაცხელი სიდი-
დზე, რომლის დიდი ნაწილი ქურუმებისა და დიდებულის ხელში იყ-
რიდა თან. ოქროთი გაფოს ოთხეს დიდებულ ტარქმეს და მეფეს
ზუსტებითა სავანებრები. სიმდიდრე გადიდელა დადიანმა. მათ
წამოებრების გრძლობა დატარეს და ფარაონის ტახტის შერვაჯა მო-
იწინაშეს. ამენხოტეპი მეთხმეს. ამ ნიქტარმა მმართველმა, როგორც
ნახს, ნაგუბოზივე იგრძნო მოპოვებული საფრთხე. ზღოი აიღო
საგარეო ომებზე და სამონაო საქმეების მოწინააღმდეგის შეუდგა.
რელიგიით დაწყო და გაყოთ ის, რაც ამ ფარაონის მეფობიდან
1400 წლის შემდეგ ქრისტიან, ხოლო 2100 წლის შემდეგ მამაშმა
პირომქმედა. ამენხოტეპი მეთხმეს მრავალწლოვანიანმა ეთიოპი-
თიანობით შესვალა. თავისი ძველი სახელის ამენხოტეპის ნაცვლად
ენტარონი დარჩა, რაც წინაშეს ატარის. ე. ი., მისი სასურველი.
მზე იყო მისი დღავთა, რომელიც ძველი დარბაზისაგან განსხვა-
ვებით მოკლებულია ყოველივე მიწურის და რომელიც შემქმნელი
და მფარველია ყოველივე ამქვეყნურისა. მის წინაშეაწილი და
დამწი ხარბის და დღესაც. ამ რელიგიური რტორიკის უდიდესი
პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა. მან შეძრა და ააღწერა იმდრო-
ის ეგვიპტის უდიდესი საზოგადოება და უდიდესი როლი ითა-
ვას მსოფლიო რელიგიის შემგებზე განვითარებაში. ქაურუმებმა
ფარაონის მოკლე განიზრახეს და როდესაც მასზე დადგნა მო-
აწუვეს, სჯიდადს გადაჩენილი ფარაონი რელიგიურ ფანატიკო-
სად იქცა. იგი სასაღმისო ჩაიკეტა, ბრძანება გასცა დაეკეტათ ყვე-
ლა ტაძარი, ქურუმები გარეთ გამოაყრიეს, სასახლის კარის დიდე-
რულების დაღიბები უფროა და უქონელმა ხაზმა დაიკავა. მან
ძველი დედაქალაქის მთიებზე განიჩარა და ბრძანა აუშენებიათ
ქალაქი ახეტატონი. ოთხეხს ჩრდილოეთით, 4.50 კილომეტრზე აშენ-
და ახალი მტრუნეაღდ ქალაქი, სადაც ფარაონმა 15 წელიწადი
იმეფა. ამ ქალაქში დაბრანდებულმა მისი უფროსიხის მეუღლედ ნე-
ფერტიტი, რომლის სახე გვიჩოღრმა მოქანდაკე ოუზომისა გა-
აყრიდა მაჩარბალოში და ქაიზოღრმა. დღეს ეს ქანდაკება მთელ
მსოფლიოშია ცნობილი. ამ ქალაქში, სინამრის გარდაცვალების
შემდეგ მხოლოდ რამდენიმე წელიწადს დაყო ტუტანხატონმა.
მაღ მან სახელი შეიცვალა ტუტანხატონად, რაც იმის ნიშნავდა,
რამ იგი მაშასობა რელიგიის დაუბრუნდა და ისევ ძველ დედა-
ქალაქში გადმოსახლა. სახელადმდელ ამუხებზედა ახეტატონი
გაუყარტიდა. დაწერულ ტარქმეს, საღლებსა და სასახლებებს
იყო უდიდესიან მტარონი მშით გამობარი სილის ქვეშ მარხავდა.
ახე ჩაიბარა იგი მიწის სიღრმეში და მაშასობას წლის მანძილად
ამ ქალაქის არსებობა დაბრავს გასწავსილა. ახეტატონის დღიშუ-
ვიდან იტყვიამტი საუფრის შემდეგ ტუტანხატონი მეცხრეხანა
გაგულისებულმა არამა ქალმა სიძველეებით მოვაქრე თავმოპაბეს-
რემდეც ეწინააღმდეგე თავიდან რომ მოეშორებინა, თათის ფრთხილ
მეგობარ 27. ფრთხილზე დაწერილი ტექსტი აიღურ ეღზე იყო შე-
დგენილი და მეცხრეხანა მიხედნენ. რომ იგი სამეფო არქივად
უნდა ყოფილიყო, ხოლო სამეფო არქივი ეგვიპტის რომელიმე
უცნობ დედაქალაქში იყო სადგენელი. მეცხრეხანა ტუტანხატონს
არქივიდნენ. მიწიქვეშა ვარჯილადების მამიბელებმა ამ ქალაქში
დადგეს და დიდი წნის გულისმდგრე ზეზობის შემდეგ არქივით-
ვის პარმა და წინამა წუდალად გამოსატყის ის, რაც კაცობრიობი-
სათვის აკაცრულ იყო. მზეც ისევ განათა ტარქმეს და სასაღმ-
ისი, ხოლო საღმისში, რომლებიც ამ ერთ ღრბს ენტარონის ქარას

გდო ხელში და ეცავისძი ქმრამწეგლო გახა. ამ ორი ფარაონის
შეგობის შემდეგ არჩინაჲ ქუაგო ეზაორის თითქმის ყველა ოჯა-
ნის წევრი. წერილობითი ჟეარობი მან შესახებ ღუჲან და არქ-
მოლეგები რამ არა, დღესჲც არაუფერ გეტყვინებოდ და ენაწარ-
შელოტებუ და მის სიმეტე, წუთისოვდელ ჟურაოგ გაჰსიხებდელ
ტერენაჰამოზე, რომელიც, სხვა მონარქებისაგან განსხვავებით,
ღღესჲც დაჲსენესენ იმეჲ საეროგაჲში, რომელშიაც იგი დღი,
ჰალან დღი მის წინ ჩაჲსენუჲს.

ევგენიძის დედა და განსჯაურებითი კი კუდრენი ფელაგები მოწინააღმდეგეები წარმოიქმნენ მის სახელს. ამეთუა ველის! სიგნის შესახებ დედა კრძალი დახლთა გამშლილი, იანგის თაყრა მზის ქვეშადად კურნული ვაჟებზე და ყილიან ტუბანამანისა და ევგენიძის მას მეფეთა და დიდეთათა, სიმრებისა და ქურუმების ქონებას, რომელიც არ ერი დღის არქელეოგამება აზოანისა და რომელიც მას. შაოი მიზანდებ, დღეს ნილოსის სანაპიროს გამართულ სახელმწიფოში აშანდებ ახლების გააღებულა გაწაყრული ხელებისზე. ევგა კურნული თაჟს მთავად თლის ბუღი მოსიწის და მოგატყოს ვერტეს გატაცობის, უბიან ქანდაცებას და რომელიც რელიგიის კანდაც მოიბოებს, სახეზე უღლებს შიში და საიდუმლოება აქვს დაბეჭდილი. ასდს ორიგინალად ახადებს და ჯადაყრული ფასს ითხოვს, მაგრამ როდესაც მედიდელს სახეზე დამცინავი დიმიტი გათავიებს, კურნული არ იბნავა და თიხისაგან გამოძერწილი რომელიც ფარაიონის ქანდაცებას და ტპირის კელდოვან გარდამტეხ რელიგიის ასდს ახლა უკვე კრამიზება გათავაზებს. რას იტყვს შაოი ძირითადი შემოსხალის წყარო და საუკუნების გამოშუშავებული ჯეგულიდა.

კურნელები რომ ამ სათავალო საქვებს ჩამოშორებიან, მთავრობამ საგანგებო ზომები მიიღო. მთი ნილოსის ქალაქი სახელმწიფო ხარკზე სახლბი აუშენეს და სახან-საიუსი წარწივც გამოუთქვამ, მაგარი ისინი ხსნა საქმიანობის ვერ შეტევუნენ. სუიოდიდ წლის შემდეგ შესანიშნავი ჩასრარულიან სახლბი მიატყვეს და ლიბიის კეღელებს შედგამულ წარწერებს დაუბრუნდნენ. იტხობა. კერნელები ისევ გაუთვლიდნენ ძეგებს რააკის თუბის მთებში. ეწ ნახებ კაცი, რომელიც ადამიანს ეძებ უკლდე. ეს იყო შვილის სხეულის ნაწილი, რომელიც საეროუკადან კი არა, მიწიდან იყო ამოღებული და იმდენად გამოითქვამ, რომ ზოჯსკი კი არ იწვევდა. ევროპოლი და ამერიკალი ეტრისებები ხსნა სიამეღუდნად ერთად, ტტობა, ასეც რაზეგები ყუღუღებში. ვინ იცის, სეროგორის ჩასულმა, იქნებ კიდევ მიყვანის რომელიც ჟურნალმა შეუთო ევლის ან დიქელხაზარის მითი დაცხავებულ ქარაფებთან რომელიმე მეცნიერი და ისევ გაიცხადეს ქვესენილის ქვეშ პოლიგონი რომელიმე მჭილგევიტორ ლიგანდა.

ტადრები ძველ თეზაუზი

გვევლინება ისტორიისა და კერძოდ, გვევლინება სამეფოს ისტორიისა, ქალბები დიდ რეკლს თამაშობდნენ. მაგრამ რაც თუბს სამეფო კარზე საიზათა ექვსასა წოლს წინათ მოხდა, აუც მანამდე და აუც მის შემდეგ დიდხანს არ განაგრძებულა მონარქიული სახელმწიფოს ისტორიისა. ძველი წელთაღრიცხვის მეთექვსმეტე საუკუნეში გავრცელდა გვევლინების ტახტზე ქალი ავიდა. სახანველსტი ორტყა. იგი იყო შველი თუთმის პირველი, ის ფარაინისა, რომელმაც პირველად გამოკეთა საკუთარი განსახვენებელი „მეფათა ელსი“ ქარბილი. როგორც ისტორიიდან ჩანს, გვევლინები მეფეები ზოგჯერ ცხრას მთას იყო მიღიდოდნენ საქონიწილად. მათ დიდფულმანად აზილით აუღლებილ მოქაუდათ. მაგრამ, უმეტეს შემთხვევებში, სხსლსი ღრტყას არ ერიდობდნენ და საკუთარი კინებბა და უღლებები რომ არ დაეკარგათ, დას დიდლ მანვე აზილით დიდნენ. სწორედ ასე მოქაუ თუთმის პირველი, მან თავისი ქალიშვილი ხანხუფსილ თავის შვილს თუთმის შერთო და იგი ფარანად გამოაცხადა. მაგრამ ის ჩანს, რომ თუთმის ამ ქორწინების ერთფული მანქანდამან არ უყოფდა. მას უფარვი ქალიშვილი შეეძინა, რომელიც გვევლინების ისტორიისა თუთმის მესამის სახელითა ცნობილი. თუთმის მესამე გვევლინების ერთ-ერთი უნიკიტრისი და მღვეამოსილი ფარანი იყო, მაგრამ ვიდრე ნაწილილი ფარანი გადებოდა, ოცო თუ ოცადამანი წენოწილი მიუღდა, ცდა და ბრძოლა. ახასრულწილიანი თუთმის მესამე, სხსლ, რა-



რომელიმე სულიერის სუნთქვა. ამ უმკაცრესი პანორამის ფონზე თვითრად კიაფობს მსოფლიოს ერთ-ერთი უძველესი და უღამაზესა ნაგებობა. იგი კლდეების ძირში სამ ტერასაზე განლაგებული. ტაძრის ფასადები ოთხკუთხედი ბოძების გრძელი ქრითაა გაფორმებული, რომელიც ტერასებზე მიდგმული მონუმენტური კიბის ოსასე მზარევეა ჩარიგებული და რომლის ბოლოებზეც დგობა ოსირისის უზარმაზარი ქანდაკებებია აღმართული. სწინესებს შორის მიმავალი გზა შედიოდა და ახლაც შედის ტაძრის ქვედა ეზოში. წარწერებიდან ცნობილია, რომ ამ უსიცოცხლო მიწაზე ძველი წელითარცხვის მეთექვსმეტე საუკუნეში პაპირუსებით გარშემორტყმული ტბა ლეღივებდა. ცადაწდილი პალმების ჩრდილებს შორის, აუჯავებულ ხეივანებში დიდებულები დახირობოდნენ. კიბის კედელზე გამოსახული იყო შესასვლელის მცველი ლომები. ეს კიბეები მეორე ტერასის შუა ეზოში შედის. აქ ტაძრის ფასადს 22 თითქმის სეტი ამშვენებს, ზოლო კედლები დაფარულია ბრწყინვალედ შესრულებული რელიეფებით. ისინი მოგვითხრობენ ფარაონი ქალის ძლევა-ღოსილ ლაშქრობებზე. ერთ კომპოზიციაში წარმოდგენილია დამარუნება პუნტების 28 ქვეყნიდან. მუშები გემიდან ეწილებიან მათ ქვეყანაში მოპოვებულ ნაირნაირ სამომარ ნივთებს და მათ შორის შორეული ქვეყნიდან მოტანილი, ტაძრის ეზოში დასარგელ ხეებსაც კი. აქცია გამოხატული ტყვედ ჩაჯარდნილი პუნტების ბელადი, თავისი მოკლუფებებიანი მსუქანი ცოლით. კომპოზიციის რელიეფების აველა დეტალი მთელი მკაფიოობითაა გადმოცემული. ტაძრის კედლებზე ამოკვეთილი ბარელიეფების, ფრესკებისა და ბრწყინვალედ ნახუღავი ჩუქურთმების აღწერას ერთი მოწრილი ტომიკი კი ვერ დაიტევდა, თუმცა ტაძრის ძირითადი სამკაული მაინც ქანდაკება.

სეტიებით შემკულ სამოცეცლოში, სადაც არქიტექტურის ისტორიაში პირველად გამოყენეს თაღი, ათეულობით ქანდაკება იდგა. არქეოლოგები ფიქრობენ, რომ ტაძრის სამოცეცლოებს 400-მდე ქანდაკება ამშვენებდა. საკუთრივ ტაძარი ოცდაოთხი სწინესი, დვთაბა ოსირისის ორმოცი და უღამაზესი, მუხლოფორილი ქალბატონის ოცდაათმდე ქანდაკება იდგა. დიდოფის ტაძარი აურაცხელი სიმდიდრით ბრწყინავდა.

არქეოლოგებმა თუმცაში აღმოაჩინეს აქლამა, რომელიც თხუტის ეყუთნოდა. ის იყო დედოფლის კარზე აღწევებული დიდებული, ხელოვანი, რომელიც ტაძრის მომპირეთებელ მხატვარ ხელოსნებს ხელმძღვანელობდა და ხელთ ეპურა საგანძურის გასაღები. თხუტი აქლამის ფასადზე მოთავსებულ წარწერაში გვამცნობს, რომ ტაძრის გარეთა შესასვლელს აწვევებდა შავი სპილენძის გრ.წლიოფულა კარებები, მოპირეთებული ოქროსა და ვერცხლის შენდნობით, რომელსაც ახლა ელექტრონის უწოდებენ. შიდა კარები გაყოფებული იყო ნამდილი კედლის ხისგან და შემული ბრწყინაო დეტალებით. ტაძრის ვრცელი იატაკი ამოპირეთებული იყო ოქრო-ვერცხლით და ლამაზი იყო ცის პირიზონტით. წარწერების ტექსტები ნაწილობრივ დადასტურა აქ ჩატარებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომლებსაც „მეტროპოლიტენ მუზეუმის“ თანამშრომლები აწარმოებდნენ წლების მანძილზე. არქეოლოგებმა აქ აღმოაჩინეს ბრწყინვალედ გაფორმებული მონუმენტური კიბის მოაჭრები, რომელთა საშუალებით სამ ტერასაზე აღმართული ტაძრის პირველი, მეორე და მესამე ეზოები და მათ მიღმა მდგარი სამოცეცლოები ერთმანეთთან იყო დაკავშირებული. კიბის მოაჭრის ქვედა ნაწილი წარმოადგენს კობრას თავს, რომლის დაყალბილი ტანი ზემოთ მიუყვება ტერასაზე შედგმულ უზარმაზარ მოაჭრის. გველს ზურგზე შეფარდენი აზის. ბრწყინვალედ ნაქანდაკები ეს კომპოზიცია სიმბოლურად განსახიერებს ეგვიპტის ერთიანობას. ხარფსუტის ტაძარი გრანდიოზული ნაგებობაა, მისგან დიდად არის დავლებული შემდგომი ეპოქების ზუროთმოდერება. სწორედ აქ, ამ ტაძარში სრულუნეს აველაზე მეტად ზატორული და წ. წ. პრეტოდორიული კაპიტლები, რომლებიც ათასი წლის შემდეგ შეითვისა ბერძნულმა დორიული ორდერის სატაძრო ზუროთმოდერებამ. ხარფსუტის ტაძრის სხვა მავალი კომპოზიტიკი შემდგომ ეპოქებშიც წარმოადგენდა არქიტექტურითა შთაყონების წყაროს. ახალი სარეფის ამ ახალი სატაძრო სტილის შემქმნელი და დამფუძნებელი იყო ზუროთმოდერარი სენსუიტი. ხარფსუტის ტაძრის კედლებზე შემორჩენილია მისი პორტრეტები. ერთ-ერთი მათგანი გრაფიკულადაა შესრულებული. კედლიდან იმზირება გენიალურ შემქმნელთა შორეული წინაპარი, ძველი წელითარცხვის



ამენხოტეპ III. ზუროთმოდერარის ქანდაკება.

ფარაონის ქანდაკების ფრაგმენტი კარნაკში





ფარაონ თუთმოს III ტაძრის ანალების დარბაზის
სვეტის ფრაგმენტი

მეთექვსმეტე საუკუნის იტალიელები. მას შუბღზე "შეპრადი" კი
ჩაშდ ჩამოშუბულთ გრძლო თემბი, თვალის ირბიზ ჭილიტა მუხი
ჩი ცხვირი და ღღაწე წარწეულთ სქლო ტურბიზ აქვს. ჭეჭრის
მიძივარს, ისე როგორც ეს ნამდვილ მაგისტრის შეუფერავს, ყულზე
ჰეკლეს მხავას ბაბია აქვს ვასცხვილო. ისტატის ფანჯარაზე გა-
დაბოჯა მამუნდელი წარმოდგენების ზღვარს. გარდა იმისა, რომ
მან შექმნა ზტორთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლი — სამეფო ტა-
ძარი, ამ ტაძარშივე გამოქვეყნა საუთარი აულამა. როგორც
ჩანს, დიდიხატის ტვიზარეფიშვილი თავისი ქმნილობა და სურდა სა-
მუდამო განსახლებული მისი ყელდებო მიოგუბებინა. მაგარა, მი-
შუდელად იმისა, რომ იგი იყო „შამაზმადლობით დიდებული ტი-
პის სურათი ღვრიის, ბეჭდის მხვანგებელი ჯანმრთელობის უფროსი, ამო-
ნის სახლის უფროსი, ამონის სახლის ყელდუმლობა უფროსი, ამო-
ნის საცობისის უფროსი“, ჩვეთს ვაქლო სამუშაოს გელმძღვანე-
ლო, ორჯე მიწის ბრწყინვალე ძეგლია შექმნილი, ამონის ქურუ-
მა, ამონის ჭიგის უფროსი, დღესასწაულოა ხელმძღვანელი და ფა-
რაონის წყაროს ქაღიღელობის აღმასდელია“. მის მიერ სამეფო ტა-
ძარში საიდუმლო აულამის გამოქვეყნება ტვიკატის ღვრიეობის და
სოციალური კანონის შემდგა იყო. სამეფო ტაძარში ზტორო-
მოძღვრის აულამის გამოქვეყნა სხვა დიდებულიავენ მის გამოქო-
ფას და საუთარი თავის გადმოივარეს ნიწავდა. მეცნიერული ფი-
ჭობენ, რომ შეუქმნილს ასეთი ნაბიჯი საბედისწერო უღდა გამო-
მდგარიყო მისთვის. როდესაც შეიბ-ახდ-ულ-კერნაში ცეცხლი დო-
ღელუდების განსახლებულა დღოწარის XI აულამაში, რომ-
ელიც ძველი წელთაღრიცხვის მეთექვსმეტე საუკუნეში მეცხოვრე-
ბედულდეს, ზტორომოძღვრის სენფუთის ცუთუნდეს, არქეოლოგიებს
არადერი უნახავთ და არც ენაფუტის ტაძრის პირველ ეზოში
აშენებულ საიდუმლო აულამაში აღმოჩენილა შემოქმედის ნმე-
ტი. იგი „ეტროსკოლოგენტ მუზეუმში“ თანამშრომლობა მაიკლელს
და კაობარეს აულამა თავის ფორმით გუგავსება სამეფო აულ-
დამებს. იგი შედგება დირეფებისა და დარბაზებისაგან, რომელთა
კერი, ისე როგორც სამეფო აულამებისა, ასტრონომიული სიმბო-
ლოტიკაა მოხატული, ხოლო ყელდები სამტრომ წარწერებითა
და ზტორომოძღვრის პორტრეტებითა დამშვენებული.

მეორე თანასწორობის დასაწესში აშენებდნენ საყოველთაო ნაგებობებს, ემზადებოდა თუბის ოლქისა, რომლის დღევანდელი აზოი იყო, ძველი წითლოვანის ოლქის ოცდამეშვიდე საუკუნეში მცხოვრებ ფარაონ მენქაფის პირიქითა წამოვს ქანდაკების შემუშავება განხორციელდა. ის დროისათვის თბილისი ეგვიპტის ერთი დიდარი ნიშნის წარმომადგენელია. მეორე თანასწორობის დასაწესში მისი სიმარტოები ქალზე გაძლიერდნენ და თავს ზემო ეგვიპტის პატრონატორებად თვლიდნენ. იესოსებმა რომ ეგვიპტე დაიპყრეს, აკურაზა მონარქებმა თავისუფლება შეინარჩუნეს. ისინი დაშორებულნი მუდამ უფაღვრადებდნენ და შემდეგ ფარაონ იამზების მეთაურობის კიდევაც ამახსენეს იესოსების ბავშვობა. სწორად ის იამზის განსაზღვრა სამეფოს დინასტიის დამყარებელი. მან თბილისი ეგვიპტის დღევანდელი განაგებულება და კარავში უდიდესი სამშენებლო სამუშაოები წამოიწყო. წერილობითი წყაროები მოგვითხრობენ, რომ ფარაონმა ადა-დგონა დაწვრილ კაძარი, შესწირის მას აურაცხელი საგანძურად, ოქროსა და ქრისტის საკურთხევლებმა გააჩვენა ტაძრის დარბაზები და ძირფასი კედარისაგან გამოქანდაკებული დევიანა ამონ-რას მკერდზე და შუბლზე ისევ აელადა პატრონის ქვეში მოიქცეოდა გულსაკიდები და დიადემები, ეს მოსდა ძველი ეგვიპტის მთავრობის მხედრულ საუკუნის დასასრულს და ის ხანისა მოყოლებული, ათას ხუთასი წლის მანძილზე, ეგვიპტის ყველა მონარქი თავს მოიკლევდა თლიდა ძველი მთავრობის სამიწიერ ქალაქის საუბედო ცენტრში დევიანა ამონ-რას სახეზე რაივე დიდი ნაგებობა აღემატება და სამუდამოდ უყვადევოა თავისი სახელი.

პირამიდების სიმაგრე უნდა ქმნილიყო ნაგებობას, რომელიც საუკუნისათვის რომ გაძლიერდეს, ისევ უნდა იქნას, რომ პირამიდის გრძელად დიდებული და გრძელად იქნას ნაგებობის კეხების მთას შედგენს, რომლის შავნი შედგებოდა მცირე სივრცე და ტოვებული. ტაძარი კი დანაწევრებული, ერთმანეთთან მისადაგებული და ერთმანეთისაგან დაშორებული კონსტრუქციების რთულ კომპლექსს წარმოადგენს ეგვიპტული სივრცის, რომელიც საუკუნე ძალიან დიდი დროა ახელი ნაგებობისათვის, უმეტესად რკინა-ბეტონის ნაშენი სახლებიც კი აღმოჩნდა და-ორას წელიწადზე გაანგარიშებული. ძველი საფარის საწმენდო ტექნიკის ამ უნიკალური ძეგლის ხანგრძლივ დროს და ეპის ბიოგრაფიის და წერეთლის დღი ახსი, კარავის ტაძარი წარმოადგენს სანახევრად დანგრეულ გრანდიოზულ ნაგებობას, იგი უზარმაზარ ტერიტორიას აღმართული და დამოხრილი. უცვლელი დანგე ჩანს ცაში ატორ-ინილი ობილიკები, გადაკედებული, რელიეფებით შემოღობი უზარმაზარი კედლები და მიწაზე დახვეწილი ვიხეა ობილიკები, კაიკედლები და უნდაფისი ჩუქურთმებით შემოღობი გრანდიოზული სვეტები. ვიწრო ტაძრის პალატაზე მოაღწევს, სვეტებს შორის მიიჯდება გზაზე უნდა გაიარა. ქვის პოსტამენტებზე წყანს ლიონის ტანიანი ცხვრები, მათ წინ, მკერდის არეში დგას ნატურალური ზომის ადამიანის ქანდაკება. ეს სულბედურული კომპოზიცია ყველა ერთმანეთის მსგავსია. არც ერთი მთავანი არ მოითხოვს ცალკე შეივლიერებას, მათი ერთიანობა მჭრია ადამიანს აძივლებს შეუჩერებელი იარის წინ ამონის საუფლოსაგან. დღესაც კი აქ მოსულ ადამიანებს მკერდზედებული შიში ეფუფუნება და, რა თქმა უნდა, ძნელი წარმოსადგენია თანასწორობის წინაა ამონის გაძარბი მოსული დღისმოსავის სულიერი მდომარეობა. ადამიანის მიერ შექმნილი ეს კოლოსები ქვემარტად გრანდიოზული შთაბეჭდილებას ახდენს. ომეტრიაში ქანდაკებები დგას ტაძრის კარიბის შესასვლელში, მათ მიღმა დარბაზებია, ერთ-ერთი ეგრეთ წოდებული პიპოსტალური დარბაზის ფართობი ხუთათას კვადრატულ მეტრს აღემატება, მისი ჭერი დაფუძნებულია სვეტებზე, რომელთა სიმაღლე ოც მეტრს აღწევს. ამ სვეტის გრანდიოზულობა რომ წარმოვიდგინოთ, საკმარისია ითქვას, რომ პაპირუსის ყვავილის ფორმის მისი კაპიტელზე ფუხვ მდგარი ასი კაცი მოთავსდება. ოცდაათი თასი სასი კვადრატული მეტრის ფართობი უკავია აქ ამოკეთილ, ბრწყინვალედ შესრულებული რელიეფები. ტაძრის კედლებზე და სვეტებზე გრავირებული ენითა მოთხრობილი სტო პირველისა და რამზის მეორის ანაღები. მკვლევარებმა გამოიყარაშეს: ამ ტაძარში, ოთხთასი კვადრატულ მეტრ ფართობზე, სანამდომო ტანებია წარმოადგენილი. სამეფო სურათზე მხასურები მაღალფენიან ქიქებში ულამაზესი ანუბისტარის ქურტულებთან ასხმენ დანისი. პაპირუსი ახელი შედგება იმავე მოთხოვნებზე, რომ ეს უმკერდესი, შამანური ჩიხის ღვინო, ეგვიპტის სოფლებზე რომ

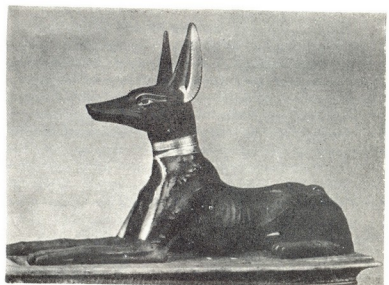
მოდიოდა და ფინიკიელ ვაჭრებსაც რომ შემოჰქონდათ, რაგონი თავიანთი, ასევე დასავლეთი და აღმოსავლეთის შორეულ რეგიონებსაც უსვლდნენ.

კარავის სურათად სამართლიანად უწოდებენ ქვის მატანებს. იგი ეგვიპტის ისტორიის თავისებურ არქივს წარმოადგენს, რომლის კედლებზე, პილონებზე და სვეტებზე შემინახულია დღმეობისა და ფარაონებისადმი მიძღვნილი მიწები, ცნობები ისტორიის მნიშვნელოვან ამბებზე, ანაღები ფარაონთა დღევანდელი ლაშქრობებზე, მოთხრობები და პიკები რაზნებს მეორის ლიერ ხეუბებთან წარმოებული ომებზე და ა. შ.

№ 11 დარბაზს მკვლევარებმა „წინაპარა დარბაზი“ შეარქვეს იმის გამო, რომ აქ სამოცდერთი კარტუში ფარაონების სახელებია ჩანსული. თავის დიდებულ წინაპრებს მსცერსოლს წირავს მეფე თუმოსის ქნსაზე. № 10 დარბაზს „მოცაიური ბაღი“ ჰქვია. აქ ნილოსის ტევების ფაუნა და ფლორა წარმოდგენილია. მაყურებლის ხილავს ძვ. წ. ა. მეზობლებზე საუკუნეში შესრულებული ბრწყინვალე ხეივანები. ერთ-ერთი დარბაზს „ანაღები“ დარბაზს უწოდება იმის გამო, რომ აქ წარმოდგენილი საუფებები ამაში თუთი-მოს შემახის ლაშქრობებზე მოგვითხრობს. საუკუნეების მანძილზე მრავალი ეგნოსი მხატვარი და სურათმოდელი რეაქცია ქრისტიანის ტაძრის გასამშენებლად. ბევრი გრანდიოზული საუბედო ნაგებობა აღმართეს აქ ხუროთმოძღვრებას, მათგანები ხატავდნენ მათ კედლებს, დარბაზები ქანდაკებებით იყო დანაშენებული. შეივლიერ ქანდაკებების რიცხვი არეგად დიდი იყო, რომ ამონის „ნაღები“ ერთ-ერთი საშალადან აშენდა ნაგებობა ქვის შვიდის საპოცედცხარეები და ბირეჩის ჩიქმებზე ათასი ქანდაკება ამოიღეს კარავის ტაძარი ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ნამდვილი საგან-ქარაია.

პირველი გრანდიოზული ტაძრის შენეგლობა დაკავშირებულია ინენის სახელთან. ხელოვნებისა და არქიტექტურის ისტორიის ეგვიპტე მკვლევარი ერთმანედ აღიარებს, რომ ინენის სახით ეგვიპტის სურათმოდლებსა ჰყავდა გენიალური შემოქმედ. ჩვენ უცვლელად ვთქვით, რომ მან საუფუძელი ჩაუყარა ძველთა ველის მშენებელს. მათი ხუროთმოძღვრება, მაგრამ მისი მთავარი დამსახურება მაინც ის არის, რომ პირველი შემოქმედ ახალი სამეფოს ტაძრის კედლებზე ფრამები და დასაბამი მისცა ხუროთმოძღვრების ახალი სტაილის შემუშავებას. ამის შესახებ იგი თავის ავტობიოგრაფიაში წერს: „მე ვცდიდი იმას, რაც სასარგებლო იყო, ჩემი გონება ხარბდა ახლის მიხედვით. შევასრულე სამუშაო, რომლის მსგავსი არ უწამოვიათ ჩემს წინაპრებს. ის, რაც განგებამ მომიწია გამოვეთხინა, იყო დიდი. მე ვცდიდი შთამომავლებისათვის, ეს იყო ოცნება ჩემი გულისა. ჩემი თვისება იყო ცოდნა, რასთვისაც განდიდებული ვიქნენ მომავალ საუკუნეებში ჩემი მიმდევრებისაგან, ახე წერდა სამათის ექვსასი წლის წინათ მოღვაწე ხუროთმოძღვარი. იგი დარწმუნებული იყო თავის თავში და არც შემდგომი. — შთამომავლობამ საუფუძელი დამახსოვრა მისი სახელი.

ტურა — ღმერთი ანბისტის ქანდაკება ტატანასონის აკლამიდან



ალან ეიკბორნის

ინტელისის თეატრალური კრიტიკის აზრით ალან ეიკბორნის შემოქმედება ანკარა ნაკადად შეიჭრა ინგლისურ დრამატურგიაში.

1976 წელს ეიკბორნმა, ასე ვთქვათ, მოხსნა ყველა თეატრალური რეგორდი: ინგლისში ერთ-ერთოვლად მისი ხუთი პიესა ღმრთოვანად! ცხრა წლით ადრე კი მას თვლიდნენ ტიპურ „უესტ ენდის“ დრამატურგად, რომლის ნაწარმოებები მხოლოდ კომერციული თეატრისათვის იყო გამო-სადგომი.

1970 წელს დაიდგა პიესა „როგორ უყვარხარ მეორე ნახევარს“. სექსუალური დიდხანს არ ჩამოდიოდა სცენიდან, მაგრამ კრიტიკოსთა მკაცრი აზრი არ შეიცვალა, — იგი კვლავ იმედის მომცემ პროფესიონალ დრამატურგად მიიჩნეოდა, რომელიც არ შეიძლება ისეთი სახელმწიფო-ური და აღიარებული ახალგაზრდა დრამატურგების გვერდით დაუყენებინათ, როგორიც არიან — პიტერ ნიკოლსი, ტომ სტოპარდი და დევიდ სტორი.

ამჟამად კი ალან ეიკბორნს ერთხმად მიაკუთვნებენ ამ ჯგუფს. ზოგი სპეციალისტი იმასაც ფიქ-

ალან ეიკბორნი

რ ა ი

მოქმედება ხდება ვახუშტის შემდეგ, ნებისმიერ დღესა თუ წელს.
ქორწინებთან ოცი წლის შემდეგ.

(შენიშვნა: დიალოგი ძირითადად ხმამაღლა ფიქრია. პერსონაჟთა საუბარი გამოყოფილია მსხვილი შრიფტით.)

ქ მ ა რ ი. (ჩუმად თავისთვის უსტყენს, შემდეგ ღლინებას) მამა, მამა, მამა... აჰ... მამა (ხელში ვახუშტის ატრიულეს) პირველი გვერდი... მეოთხე გვერდი... მაშ მესუფ რაღა იქნა? აჰ ნათქვამია — გაგრძელება მესუფ გვერდზე იქნება. მერაღა სად არის მესუფი? ჩემთვის მესუფ არ მოუციათ... აა, მეექვსე გვერდს მეორე მხარეზე... დაახ... ეს არ შეიძლება მესუფ იყოს... ეს სპორტული გვერდია. აი, ეს კი მეექვსეა, თუ ორი მეოთხე გვერდი არ წამოვიღე. მაშინ მეოთხე სადღა? რა არის, რომ გაზეთებიც კი ვერ დაუბეჭდავთ ზეირიანად? ანა, აი, სად ვყოფილვართო! მაშ ასე კი, მაგრამ რას ვყოფილობო? აღარ

თუთმის პირველის გარდაცვალების შემდეგ, ძე. წე. აღ. შეთქვმა-შეტე საუკუნის ბოლო ხანებში, კარნაის ზურთომიძეებრივი იუვენ-ბახუსენები, აუმირა და თუთი. ბახუსენები, ქურუთა ბრწყინვა-ლე გვარის წარმომადგენელი, როგორც ჩანს, საკმაოდ ნიჭიერი ზურთომიძეებრივი იყო. ფარანი ქალის ბრძანებით კარნაში მან ააშენა ტაძარი, რომელიც იწოდებოდა „ხანესუტი ღვთისმამა ძველებში“. ეს ტაძარი ამჟამად აღარ არსებობს, რადგან კარნაში უდიდესი სამშენებლო სამუშაოები წამოიწყო და დაასრულა კიდევ-ვაც ფარანმა თუთმის მესამემ და აქაც, ისე როგორც დილა-ილა-ბაბარში, მან წარმოადგინა დაწვავა საძოვლები დღეისათვის მთავრად მშენებელი ტაძრები. ზღოვანების ისტორიკოსები თვლიან, რომ მის მიერ აშენებული ზოგიერთი ნაგებობა, რომლებიც ძვე-ლად აგებული ბრწყინვალე ტაძრების ადგილზე აშენდა, საკმაოდ უნიკალ იყო მესრულებული და არავითარი როლი არ უთამაშოთ ეგვიპტის ზურთომიძეებრივი ისტორიაში. თუთმის ნესხის მიერ კარნაში აგებული ტაძრებიდან ყველაზე სრულყოფილი სემბელ-ტაძარი, სადაც იმართებოდა შეფთა იუბილეები და კორონაცია, ამ თავისებურ კაბრის ერთ-ერთ დარბაზს ოცდაოთხივე ოთხ-კუთხედი ბოძი ამშვენებს. აქვეა ოცი სრულიად გასხვავებული ბოძი. ისინი წარმომადგენენ ფარანის კარგის საურდენი კეტიბის იმიტაციას. ქვემო გამოყვითლება ხის ნატყმა სვეტებმა, რომელ-საც ძე. წე. ა. ნესხამ საწარმოების დაწესისიდან იუვენდენე გა-დახატანი სამეფო კარების გასამართავად, სასურველი ფარმა ვერ მიიღო და აასხ ხუთასი წლის მანძილზე ეგვიპტელ ზურთომი-ძეებრის უნიკალის მაგალითს უჩვენებდა. თუთმის მესამის დროს კარნაში ტაძრების მშენებლობისა და გადაცემა იდგენ თუთმის მესამის მთავარ არქიტექტორს ბიარქსს. მან ისე, როგორც ეს უქე-და უნიკო შემოქმედის სწავლა, თავი მღიჯქველობით უფრო ისა-ხელა და ფარანის საამებლად სახელად მშენებერასენები დიარქა, რაც ნიშნავს — „ცოცხლობდეს თუთმის მესამე“. ავტობიოგრაფი-აში იგი ბევრით ვერადრით ამაოებს და მხოლოდ იმით კმაყოფი-ლება, რომ სამეფოების ხელმძღვანელობდა და აკეთებდა იმას, რაც მის უდიდესობას სურდა და მისწინადა.

ეგვიპტის წარსულს აგერ უკვე 200 წელიწადია იკვლევან ცივი-ლიზებული სამყაროს მეცნიერები. ამ კულტურის შემქმნელი ერ-ადიდა ხაიია ადიგავა მიწის პირიდან, ნილოსის სანაპიროზე ალბათ ახლაც ცხოვრობს ხალხი, ვინც ძველ ეგვიპტელთა შთამომავალია. მაგრამ, როცა ენა დაღუბებულია, გრაც აღარ არსებობს, ეს სიარ-მე კარგად იცოდნენ ეგვიპტის დამპყრობლებმა — ასურელებმა. სპარსელებმა, ბერძენებმა და რომაელებმა. ისინი ცდილობდნენ ამ ბუმბერაში და ახლად დამპყრობილი ხალხისათვის დაევიწყებინათ მშობლიური სიტყვა, რათა ადვილად და საშუალოდ დაპყრობე-რდნენ მათ მიწა-წყალს. უკვე ბტოლემეოსის კარზე ბევრი გა-დაგვარებული ეგვიპტელი ბერძნულ ენაზე მეტყველებდა და თა-ვაც მოქმონდა, რომ საკუთარი აღარ ახსოვდა. მწერლის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, დაპყრობილ ერს ვიდრე ენა არ დაუარკავს, სულ მუდამ ხელში აქვს იმ ხიხის გასაღები, რომელშიც იგი ზის. მაგრამ ეგვიპტელებმა დაკარგეს ეს გასაღები და მასთან ერთად საკუთარი თავიც.

შენიშვნები:

²⁶ ეს სახელი ნიშნავს „ლამაზი ქალბატონი მოზრდიანეა“.

²⁷ ფიქტების დღი კოლექცია (160 ცალი). შეავრცა არაბმა ევარმა აბდ-ელ-ჰამა და მიუტანა კარის მუზეუმის მონსიუ, რომელმაც ეს ფიქტებიც ქალბატონი ჩაიკაღა. შემდეგ ევარმა იგი კენ-ელ კოლექციონერს თოღორ გრადს მიჰყიდა. ისინი ნამდვილი გამოდგა და ამჟამად ბერლინის მუზეუმში ინახება.

²⁸ თანამედროვე სომალი.

²⁹ ქანდაკების ნამსხრევებით სავსე ორმოები აღმოაჩინეს „მე-ტროპოლიტენ მუზეუმის“ თანამშრომლებმა.

პიესა „ჩაი“

რობს, რომ იგი სათავეში უდგას დრამატურგთა ამ ახალ პლეადას.

ალან ეიკბორნი 37 წლისაა, დაწერილი აქვს ოცამდე პიესა, რომლებიც ლონდონის ცენტრალურ თეატრებში იდგმება. დიდი პოპულარობით სარგებლობს მისი ტრილოგია „ნორმან“ დამკყარბელი“. თეატრალური ცხოვრება ეიკბორნმა დაიწყო, როგორც უბრალო მასიხობმა. პირველად პროფესიულ თეატრებში თამაშობდა ყველაფერს, რასაც დაავალდებინდნენ — უბრალო სტატისტიდან — თომას მორამდე. ა. ეიკბორნი მიღწევის ექსპერიმენტული თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელია. ექვსი წელი მუშაობდა ლიდსში ბი-ბი-სი-ს რადიოიდანის რეჟისორად.

ა. ეიკბორნი ახლაც იორკშირში მოღვაწეობს. იგი სკაბორის თეატრალური ტრესტის მხატვრული ხელმძღვანელია.

ა. ეიკბორნი თანამედროვეობის მწერალია. მისი გმირები, შესაძლოა, სწრაფდნენ შეუსაბამო, აბსურდულ სიტუაციაში მოქმედებენ, მაგრამ საბოლოოდ დამაჯერებელი არიან და დიდ ყურადღებას იმსახურებენ. ეიკბორნი აღამიანის სულის ნიუ-

ანსების, მისი ლაგონურად ან სიმბოლურად გამოხატვის დიდი ისტატიკა. მისი მთავარი დამახასიათებელი თვისება კი მაინც ის არის, რომ იგი — ბორნი, ეს პარადოქსული ფენომენი, სულ ახალ-ახალ ფორმებს პოულობს, რომლებიც თანამედროვე, მოდურ ტენდენციებზეა დამყარებული.

მის კალამს ეკუთვნის ისეთი პოპულარული პიესები, როგორიცაა: „შეფარდებით რომ ითქვას“, (ეს მისი ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოებია), „მხოლოდითი რიცხვის აბსურდული პირი“, (1973 წ. ლონდონი), ტრილოგია „ნორმან“ დამკყარბელი“ (1974 წ.). ეს ტრილოგია ნიშნავს აზრის ვირტუოზული დამუშავების. ტრილოგიის პირველი ნაწილია „მაგიდის გეოგრაფია“, მეორე — „ერთობლივი ცხოვრება“ და მესამე — „ბავშვი სეირნობისას“. ა. ეიკბორნის კალამსვე ეკუთვნის აგრეთვე „მხიარული წარმოდგენა ქორწინებაზე“, „შერეული წყვილები“ და სხვა მრავალი.

„ჩაი“ — ამ მოკლე პიესაში გამოიყვანდა თითქმის ყველა ის თვისება, რაც ძალზე დამახასიათებელია ალან ეიკბორნის დიდი ნაწარმოებებისათვის. პირველად ეს პიესა დაიდგა 1969 წელს, ლონდონში. სპექტაკლის რეჟისრა ღადადებდა — „მოხიბლული ვართ მიღმართი იუმორით, გულაჩვილებული სარდონიული პესიმითი“.

მთარგმნელი

მასხოვს. (კარისკენ იცქირება) ის ქალბატონი სადღა დაიკარგა? ჩაის აღუღებს. სასტუმროს ხმა არ გამოგია. როგორც კი გავიგებ, უნდა ავადგა და სინი მივართვა. არ ვიცი ვინ მამაღებდა, რომ ამ სინის თრევა თავიდანვე მე ვიკისო? მას შემდეგ ათი წელია აქეთ-იქით დამავს. მძიმე რომ იყო, მაშინ გასაძებნა. დაფრჩხილებ ამ სინით თავის ფინგერბიანად, აქედან — სანაწარეულოში, იქიდან — ზედიკი თითქმის არაფერი აწეწია. მე ვიფრჩხილებ ჩემგან, როგორც ქმრისგან, ყველაფერი მისი ფრჩხილები იქნება-მეთქი. ახლა კი მას მხოლოდ სტუმრბინობისა კი არა, ყოველდღე ვაკეებ. როცა სტუმრები გვავს, მაშინ პირდაპირ საწიზღრობა. თავის დამკრება და ესა... მე ვიცი, რომ ზოგიერთი ჩვენი ნაცნობიც ასე იქცევა. აი, მაგალითად: ევანსი. ვითომ თავს ევლება თავის მეორე ნახევარს. ღიღის ამბით გაუღბს ხოლმე კარს, როცა იმართან ვართ სტუმრბინად ნაგრამ ჩვენი ნი უყვალს კარგად მოგვხსენება, ამის რჯულიც არ იყო, რა შეიძლება ბრძანდება! როგორც კი სტუმრები გაორიფებია, დაბრუნდება და ზედ ცხვირწინ მიუჯახუნებს კარს. ასე, ჩემო ბატონო, ბერტ ევანსის ამავაი ხუთი თითბით ნათელია. იმ დღეს რომ ვეწვიეთ, სკამიც კი შესთავაზა ცოლს. ამის იხი გაოცა, რომ სინამდ იატაკზე დაბერტკა ქალი. ამა, ჩაი ალბათ უკვე ადღედა. სასტუმროს ხმა არ გამოგია. ჩაიდანის ცხვირზე ჩამოცმა თუ დაავიწყდა ვითომ იმასაც პირველად დაავიწყდა... (წამოღება) პირზე კი სულ ის აეკრა, რომ ვითომ მე მაიწყუდება ხოლმე. (გაღღს).

(პაუზა. შემოდის ცოლი, ხელში სინი უჭირავს).

ცოლი. ნეტავი დღეს რა დამხართ? ალბათ მეორედ მოსვლია, რაკი ამ სინისათვის არ მოჩანააღდა. მაღლობა დღერბის! იქნებ, ბოლ-

ოს და ბოლოს, თავი დაანებოს. გაუთავებლად მიუღ-მოდის ამ სინით. რა იქნება, რომ ნამდვილი მამაკაცივით მოიკცეს? რა მაგისი საქმეა ჩაი. ნეტავი სასტუმრო სადღა წაიღო? ან თვითონ საღ დაიკარგა? (ასხამს ჩაის. შემოდის ქმარი).

ქმარი. აქა ბრძანდება. (ხმაჟღერ) აი, თქონდა საღ უოფიზბარ, ჩემო მძიზვასკი.

ცოლი. ამაზე რა უნდა ვუთხარხო? (ხმაჟღერ) დიხს, პაპ მარ.

ქმარი. კითხილ და პატარბინი. სხვა დროს რა მოგახსენოთ და აფერად ძალიან სარკასტული პიესები გამიც.

ცოლი. ჩაი?

ქმარი. ი, ჩაი! შესანწინაპი. (გამოართმევს ფინგერს).

ცოლი. საყარბელობა, საყარბელობა..

ქმარი. ისე გამოიწილა ერთი ფინგერი, თითქმის ის ფუნქციანი ჩეი ეჩქებინის. თავს მოვიტარი, რომ გაგებეს არ დამიშალა ის სასტუმრო, რათა არ შემიტყნია მისი ოთახიდან გასვლა, რომ შემდეგ საუველდობი ყელში ამოიწყანოს — უფერადლები ხარო. დავიღალე! ქანცი გამოიშვია... ახლა ეს რომ აქ არ ბრძანდება, დიდი სიამოვნებით... დავამტყნებო. მაგრამ ეს ქალბატონი აქ არის. როგორ შეიძლება პირდაღებული დამიხახოს. თავი უნდა შევიკავო და გაჩხე დავიკრავო.

ცოლი. თვალბი აუწყლიანდა. წვრილი შროფიტის ბრალია. იცის, რომ სადაღლ ქორბება, მაგრამ იტიბარს არ იტებს.

(ქმარი ჩაის ურებს)

მიდი, მიდი, მოუბრე. სანამ ეს ერთი ფინგერის მორეკვას დამთავრდება, მე სამ ფინგერს დავუღებ. იქნებ თვითონ გაახსენდეს შაქრის ჩაყრა. მე მეღობება, რომ ჩაუუარო, რათა შემდეგ აწუწუნდეს, ძალიან დამიტეხო... ი, როგორ დავიღალე..



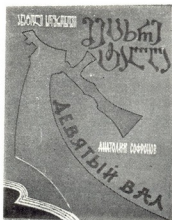
იხგლიაუროდას თაოგძხა ზეჲლანს გამანაჲმარქმან.



გამომცემლობა „ნე-
ლოვანებამ“ გამოსცა ქართ-
ველ მხატვარ ქალთა ნა-
მუშევრების რეპროდუქ-



გამომცემლობა „ნე-
ლოვანებამ“ გამოსცა მხატ-
ვარ ანდრო კანდელაკის
შარებისა და კარიკატუ-



კიათა ალბომი, რომელიც
მიეძღვნა ქალთა საერთა-
შორისო წელს. ალბომში
მხატვართა ერთი ჯგუფის
შემოქმედების ნიმუშებია
თავმოყრილი. აქ არის
ილინე ახვლედიანის —
საქართველოს სხვადასხვა
კუთხისა და ძველი და
ახალი თბილისის ასახვე-
ლი პეიზაჟები, ქეთევან
მაღალაშვილის ფერწე-
რული პორტრეტები, თა-
მარ აბაქელიას გრაფიკუ-

ლი და სკულპტურული
ნამუშევრები. საქართვე-
ლოს წარმომადგენელი
ამიტყველებულია ნატალია
ფალავანდიშვილის, ნანა
შალიკაშვილის, რუსუ-
ლანა ჯავახიშვილის და ეთერ
ანდრონიკაშვილის სურა-
თებში. თავისებური ხელ-
წერით გვიზიდავს ნათელა
იანჭოშვილის, ეკატერინე
ბაღდაძის, დინარა
ნოღიას, ნანა ნესხიძის ნა-
მუშევრები.

რების ალბომი, რომელ-
შიც თავმოყრილია რო-
გორც ადრე გამოქვეყნე-
ბული ნახატები, ისე მხატ-
ვის ახალი ნამუშევრები.
ესენია ძირითადად საკავში-
რო და რესპუბლიკურ
ფურნალ-გაზეთებში და-
ბეჭდილი პოლიტიკური და
სოციალური ხასიათის კარი-
კატურები, პატარა ვოდე-
ვილურ-ნოველისტური სცე-
ნები, კომიკური სიტუაცი-

ები, რომლებშიაც ბილ-
სტრუისიული თხრობის
სტილით ანდრო კანდელაკს
სარკაზმით, შალკით სტი-
რით გამოაქვს საშუალო-
ზე ჩვენს სარკაზმულად
ჭერ კიდევ არსებული ნა-
ლოვანებები და მავნე ჩვე-
ვები.

ალბომის შემდგენე-
ლია რ. თიაგვილი, რე-
დაქტორი — ქ. ახვლედი-
ანი, მხატვრული რედაქტო-
რი — ლ. ლვინჯილი.

გამომცემლობა „ნე-
ლოვანებამ“ რუსულ და
ქართულ ენებზე გამოსცა
მწერალ ანატოლ სოფრო-
ნოვის გმირული დრამა
„მეცხრე ტალღა“ (პიესის
თავდაპირველი სათაური
იყო „ცემესის ყურე“).
ქართული თარგმანი ეკუთ-
ვნის ნოდარ გურგენიძეს).
„მეცხრე ტალღა“ ძირი-
თადად ნოვოროსიისკის

ბრძოლის ეპიკურებს ასა-
ხავს. მწერალმა ამ პიესა-
ში დაგვიტოვა ქართველი
ხალხის მანქა შვილის,
გენერალ - პოლკოვნიკის
კონსტანტინე ლესელიძის
ცხოვრების დიდი ეპიკური.
წიგნის შემდგენელი და
წინასწარმის ავტორია გ. ბა-
თიაშვილი, რედაქტორები —
ე. ნადარეჟიშვილი და ნ.
თარხნიშვილი, მხატვარი —
გ. გორდელაძე.



● გამომცემლობა „მეცნიერებაში“ გამოსცა ლ. სახაროვას მეცნიერული



● გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ გამოსცა ჩრ. ნე რატაიანის წიგნი „ქარ-

ნაშრომი „ბრინჯაოს განმე-ბი ლექსუმიდან“.

კოლხეთის ცალკეულ მხარეთა არქეოლოგიურ კვლევას დიდი მნიშვნელობა აქვს ზოგადი კოლხური კულტურისა და მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი პრობლემების შესწავლის საქმეში. ერთ-ერთი ასეთი მხარეა ლექსუმი (ცაგერის რაიონი), რომელიც დიდი ხანია იპყრობს მკვლე-

ვართა უფრადლებას, როგორც ბრინჯაოს ხანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეთაღურაგული კერა. ლ. სახაროვას ნაშრომი ლექსუმიდან ცნობილ არქეოლოგიურ ძეგლთა ძირითადი ჭგუფის, კერძოდ, კი ბრინჯაოს განმეების შესწავლა-პუბლიკაციას ეძღვნება. წიგნს დართული აქვს რეზიუმე რუსულ ენაზე და ტაბულები. გამოცემის რედაქტორია თ. მიქელაძე.

● გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ გამოსცა უშანგი ზარტიძის წიგნი „მსახიობი ფრონტზე“. იგი ეძღვნება იმ მსახიობებსა და რეჟისორებს, რომლებიც დიდი სამამულო ომის დროს ფრონტსა და ზურგში იბრძოდნენ ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ, მათ, რომლებიც მთე-

ლი ომის მანძილზე საშეფო მომსახურენას უწევდნენ დაპირიდებს, ფრონტლებსა და ფრონტელთა ოჯახებს.

გამომცემლობის რედაქტორია თ. აბრამიშვილი. მხატვარი დ. ბაშალიშვილი, მხატვრული რედაქტორი ილ. უფურაშვილი.

თული მუხჯი კინო“, რომელიც ეძღვნება კინემატოგრაფის განვითარების ამ ეტაპზე ერთი მხრივ, კინოსა და ლიტერატურის, ზოლო მეორე მხრივ, კინოსა და თეატრის ურთიერთობის პრობლემებს. წიგნში განხილულია აგრეთვე ქ. მარჩანიშვილის, აღ წუწუნავის, მ. ქაიურელის, ნ. შენგელიას მოღვაწეობა ამ დარგში, აღნიშნულია

მათი როლი მუხჯი პერიოდის ქართული კინემატოგრაფის განვითარებაში.

წიგნის საილუსტრაციო მასალას შეადგენს კინომოღვაწეთა პორტრეტები, საშუალო მომენტების ფოტოები, კადრები ფილმებიდან.

წიგნის რედაქტორია ტ. ხაუთასი, მხატვარი — ლ. სემიკო, მხატვრული რედაქტორი ვ. გებელია.

ქ რ ო ნ ი კ ა



● 15-25 ბარისამდე თიხისის ჩატარდა „მხატვრის კვირეული“, რომელიც დიდი საქომარის რეგულაციის მე-მს წლის-თავს მიძღვნა.

„კვირეულის“ ერთ-ერთი ძირითადი ღონისძიება იყო საქართველოს მხატვართა კავშირის გაერთიანებული პლენერი, რომელიც ახალგაზრდა მხატვართა აღზრდის პრობლემებს მიძღვნა. მოსწონებელი გამოვიდა საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე ნ. ჯანაშიძე.

მოსწონების გამო გამოართულ კამათში მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა მხატვართა და ხელოვნებათმცოდნეთა გაერთიანებების თავმჯდომარეები: საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარეები — მ. ახობაძე, საქართველოს მხატვართა კავშირის აფხაზეთის განყოფილების — ი. ჭავჭავაძე, აპარია — ა. გაგნიძე, სამხრეთ ოსეთისა — გ. ციკერბერი, სიტყვით გამოვიდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ი. ფერაძე-შენი და სხვები.

პლენერის მუშაობაში მონაწილეობდა საქართველოს კომპარტიის ენტერალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ა. ალექსიძე.

„პირბაშის“ დღეებში, რომელიც მიმდინარეობდა დავით „მხატვრის და ბავშვების“, მოწვევა ნორჩების კოლექტიური სვლა მუზეუმებში, მხატვართა

სახელოსნოები, სადაც ბავშვების სახით ხელოვნებაზე ესაუბრნენ ხელოვნებათმცოდნეები. სკოლებში მოწვევა შეხვედრები, საუბრები სხვაგვარ წიგნის მხატვრებთან, კონფერენციები, ნამუშევრების განხილვა. სკოლებში ჩატარდა აგრეთვე წერითი სამუშაოები სახვითი ხელოვნების ირგვლივ.

უხსენებთ კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში გახსნა მოქანდაკე გუგა მიაქისა და მხატვარ მანანა თავაძის ნამუშევართა გამოფენა.

ბარბაშის ხიდის საგამოფენო დარბაზში გახსნა ტრადიციული სხვა-სხვა დღის გამოფენა, რომელზეც თავი მოიყარა ნამუშევრები დაზვერარ და გამოყენებითი ხელოვნების ყველა დარგში. ამიტომაც ისევე, როგორც ამ სახის ნამუშევრები გამოფენის, ახალი ექსპოზიციაც მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. სხვადასხვა თანხის მხატვართა და მოქანდაკეთა ნაწარმოებებში აისახა ჩვენი დღევანდლობა, ქართული პეიზაჟები, აღიზნება ბუნების პოეტური მოტივები, ფერადი ნამუშევრები, რომელთა ნაწარმოებები იქცევა რაღაც ფაქტურული კომპოზიციებისა და პორტრეტებისა. დეკორატიულ გამოყენებითი ხელოვნების მიხედვით შერისაც გამოირჩეოდა ორიგინალურად ჩაფიქრებული და მასალაშეპოვებული ნამუშევრები. ა. ხინიჭაშვილის სახლის საგამოფენო დარბაზში მოწვევა საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის, რუსეთის პრემიის ლაურეატის ელენე ახვლედიანის

● ქალბატონი ახლახან კიდევ ერთი შთაბეჭდავი მოწვევით შეემატა. ქართული ხალხის სახელმწიფო შვილის, გამოჩენილი პუბლიცისტისა და პუბლიკის მოღვაწის ნიკო ნიკოლაძის ძეგლის გახსნა ფოთელი მშრომლების დღესასწაულზე იქცა.

მონუმენტი, რომლის ავტორები არიან რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი, მოქანდაკე გ. ჩხიძე და არქიტექტორი გ. ჯიბუტა, აღმართულია ქალაქის ნავსადგურთან მდებარე მოედანზე, რომელსაც ახლახან ეწოდა ნიკო ნიკოლაძის სახელი.

ნამუშევრების (თეატრალური მხატვრობა, ფერწერა, გრაფიკა) გამოფენა, მკვედრად მსახიობის სახელი გამოიჭრა ელენე ახვლედიანის მოგონების სახელი. საღამო მიჰყავდა ხელოვნებათმცოდნე ნათელა ურბუშვილს.

მშობლიურ ანგაზარში: პუბლიკის იყო ცხოვრებაში, თავისთვის ათეფერი უნდოდა, უბრალო კაბით დღიობა. ყველაფერს სურათებისათვის ინახავდა. ყველა სურათში ახალგაზრდა, ვერსად ვერ ნახავდ ღაღაღას. ამა თუ წმინდა მის ნახატებს, რომ ბავშვური ხასიათისა იყო.

ფოთი ალექსიძე: ჩვენი ნაწილობა იმ დღეებში, როცა ელენე ახვლედიანს ვხვდებით სიტუაციას პეიზის „ჩოჭკარი ბრტყელ შედეგად“ გოფარება. მითუმთ ვთხოვ, რომ ელენე ახვლედიანი არ იყო სახიფათო მხატვარი. იგი ერთდროულად მსახიობი იყო. რეჟისორიც, ახვლედიანის ზედაპირული — სექტაკლის თანადამფუძნებელი.

ნათელა ურბუშვილი: ელენე ახვლედიანის კონტრასტის ექსპოზიციის გადარწმუნებას ემსახურებოდა. არ არსებობდა სულ პატარა



ნივთიც კი, სულ პატარა სამკაულები (რომელსაც მამულები ეძღვნა კი შემადგენელი, რომლისთვისაც ელენე ახვლედიანს უფროდღება არ მიეცია არცაა და გარკვეული დავითისა არ მიეცინებოდა. იგი ამბობდა: „ეს ნივთი მსახიობად ატარებს სენაზე, რაც მისთვის ბევრს ნიშნავს“.

ელენე ახვლედიანის ხმა (რადაც იღონებს მარცნივალზე, მუწეა არა მარტო მისი ლექსიკა, მუწეა ინტონაცია, ლაპარაკობს იმით, რომ მისგან რაღაც აინტერესებოდა. მანც შეფარული სიამონებით აღმწავს: „ეკტემ რომ ჩემი სურათები ნახა, გაუხარდა, მოსწონდა: თელავი ვიცი, მაგრამ ასეთი კარგი თუ იყო, არა...“.

ირაკლი აბაშვილი: ელენე ახვლედიანის ნახატებს რომ ვუყურებ, ვგრძნობ — მათში გაქონასწორებულია ორი მოღვაწე: ელენე ახვლედიანი და ელენე ახვლედიანი. მე არ ვიცი, როგორ დაწერა ელენე ახვლედიანი (ეს შეცდოვნაა სპექტაკლი უფრო). მე ვიცი, როგორ იმოქმედებდა ახვლედიანი. მე ვაყვები მის მარტორობას ხელში უქანსკელი სიტყვების სათქმელად... იგი გარდაცვლია მოულოდნელად, ხელოვნებისათვის

შესაშური სიკვდილით.
ირაკლი იმინიშვილი:
ერთ სადმოზე ე. ახლუ-
ღიანი მორის უტარლოს
შევაღერე ერთი თბილისის
ხატავდა, მეორე — პარიზს.
ელენე ახელდინი ბოლო-
ში არ დახერდა როგორც
მხატვარი, ბოლომდე არ
მოკლდა, ბოლომდე ღი-
ლის ა საათზე იწებდა
მუშაობას, ელ. ახელდინა-
ნის თბილისი — ეს არის
დიდი მხატვრის უფლება —
დაინახოს უფრო მეტო-
რად ის, რასაც ვერ ვხე-
დავთ ჩვენ, საგანგებოდ
დარღვეული პერსპექტიუ-
ლი ხაზები, ქალაქი რუბ,
ფერწასულ საგნებს მძაფ-
რა ციკლით ფერებო, ე-
თანაგონებო აშუაებს ელენე
ახელდინაძე.

დღემო ორგერ მანც
დარქავდა: „იცი, რომ
აქ ამ სახლს ანგრევენ,
რას აკეთებთ! რას უწო-
ხართ?“ ეს ყვირილი უხე-
შობა: ეს არა — უფრო
თვალდაცის რეაქციაა.
მან იცის, რისთვის ყვი-
რს, დარჩა მხატვარი, მა-
გრამ დაიჯერა მოქალაქე-
სე რომ გადარდებდა, განა
ადვილდა, იყო 70 წლის.
იყო დიდი მხატვარი, გა-
წუხებდნენ, მაგრამ არ უწი-
ოდ წვენებს და გვიკალის
იმიტაციას, რომ კვირაში
ერთხელ შევრიბო შენს
სახლში ამდენი ხალხი,
ასაუბრო ერთმანეთთან,
დააინტერესო და გაახარო
ერთმანეთი. ეს არ იყო
მოკლა, ეს უფრო შეგნება
და შეგრძნება იყო იმიხა,
რომ ამგვარი რამ საქართველო
ქართველი საზოგადოებისათვის.

ნათელა შარუშაძე:
მხოლოდ თბილისის შუშა-
ბანდები კი არ უყვარდა
მხატვარს, არამედ ის ხალ-
ხი, ვინც ეს შუშაბანდები

შეგნა, ვინც ეს განსაკვი-
რებელი კომბინი მორა-
ლია, ვინც ეს აივანი დაშ-
კიდა.

ნადიმეა ხარაძე: არა-
სოდეს მეტყულოდ იმდენი,
არასოდეს ვთხოვდა... მე
კი მინდოდა — არ მინდო-
და, მაინც ვმეორელობ.

ნათელა შარუშაძე:
ელენე ახელდინი ხშირად
აწყობდა გამოფენებს თბი-
ლისში, ქუთაისში, თელავ-
ში, 1960 წელს მიეწყო
მისი პირველი დიდი პერ-
სონალური გამოფენა.

1961 წელი საბჭოთა
შეიძლება ჩაითვალოს მხატ-
ვრის შემოქმედებაში. ამ
წლიდან იგი იწვეა კომლუ-
ტორ, გავუფრე საქმიანო-
ბის. 1961 წელს წერება
მისი გავუფრის მხატვართა
გამოფენა თბილისი და
მისი მიმდებარეობა. მხატვ-
ართა გავუფრე მონაწილე
იხა-
ხაზ ამ მიმდებარეობის ტილო-
ზე გადატანას, ერთი სიტუ-
აცია — გადაჩენას. გავუ-
ფრად სულ ათი წევრისა
დარჩა, მათ შორისა ელენე
ახელდინი მეგობარი ნათელა
ლბიანი.

ნათელა ღიბრაძე: კო-
კა იგნატიევა რომ ფუნე-
ქულობის პლატოს კედ-
ლებზე მოხატა, ელენე უც-
ნაურად გაიხარა. ვინც კი
ამ ხანებში მის სტუმრობას
მოიწოდებდა, თუთუოდ
ფუნექულობისკენ უნდა
ასულიყო. იშვიათი მეგო-
ბრობა იცოდა ელენე ახელ-
დინისადმი.

საქართველოს სსრ სა-
ხალხო არტისტ გიორგი
გეგეჭკორი კიბუხულობის
რამდენიმე ბარათს:

«Выставка в Талине. Самые примитивные импульсы обдала мной. Я не знаю какую картину хотел бы для своей комнаты...»

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

«Вы видите широко, вы видите все, но особо вижу свисту, благославную Грузию... как это хорошо. Я бы охотно украл вашу картину, если бы у меня хоть малейший талант живописца...»

ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ

საბჭო რუსეთში:
ნად უფრო იყო მისთვის
უფლებიანო პოზა, რომ
ახელდინი უნდა ვახსენ-
ოთ ისე სადად და უბ-
რალოდ, როგორც იგი
თავის ნახატებს აწერდა —
ელენე ახელდინი.

ელენეს თბილისთან ერ-
თად პარიზში საოცრად
უყვარდა. ეს გახადებოდა.
პარიზში, როგორც ტყვე-
ნი ხოლმე, მან ახალგაზ-
რდობის საუკეთესო წლები
გაატარა. უყვარდა,
როცა ფრანგულად ვითი-
ხვდებოდა ენა კოცტის
ლექსს, მიძღვნილს მკა-
სოსადმი. ერთხელ თქვა:
„როცა იქა ვარ, თბილი-
სის სურათი უნდა წაიღო
თან, აქ პარიზის ხედი
უნდა ჩამოკიდო კედელზე“.

საქართველოს სსრ სახა-
ლხო არტისტმა ნ. ხარა-
ძე, საქართველოს სსრ
დამსახურებული არტისტი
მ. ძიძგურმა და ც. და-
ლიანმა შესრულეს ელენე
ახელდინის საუკრებო
სიმღერები (კონცერტების
ტიტრის რესპუბლიკის დამ-
სახურებელი არტისტი მ.
გონგლიასმი). სადამოზე
გამოვიდა მელოდინე ი.
აივლი.

„სხმბრის კვირეულს“
მიეძვნა საქართველოს
სსრ მხატვართა კავშირის
საქართველო ყოველწლი-
ური ერთდროული გავრ-
ე. მხატვართა. გაზეთში
დაბეჭდილია მხატვართა
კავშირის პირველი მდი-
ნის ნ. ჭანბერიძის მოწი-

ნავე წერილი „შემოქმე-
დებითი ახალგაზრდობა“,
მხატვარ მამია ახიბაძის
— „უშინ დამდეს“,
ხელოვნებაშიცოდნე
ს. ლდევას — „ქუთაისელ
მხატვართა სამშობლოში
გამოცხადება“, საქართვე-
ლოს სსრ ხელოვნების
სახელმწიფო მუზეუმის
დირექტორის, ხელოვნე-
ბათმცოდნე თ. სანიკის
— „ხელოვნების მუზეუ-
მის დღევანდელი დღე“,
მხატვარ ა. კაკაბაძის —
„გამოყენებითი ხელოვნე-
ბის მუშაობის მისია“.

წელს ქართველმა მხატ-
ვრებმა „კვირეული“ გა-
ზეთში მუშაუდნეს. გაზე-
თში რუბრიკით „მხატვ-
არი და პეშევი“ დაბეჭ-
დილია პეშეგაგორ მე-
ცნიერებათა დოქტორის
ი. გლენსკაიას, საქათვე-
ლის დამსახურებული
მხატვრის, შავშუთა ესთე-
ტიკური აღზრდის კომი-
სიის თავმჯდომარის გუგა
ბიქიძის, შავშუთა ხელო-
ვნების მუზეუმის განყო-
ფილების გამგის ე. გორ-
გაძის წერილები.

გამორჩეული უფრგლო
მოქანებელი იტკანე კიშის
ნაწარმოებია თბილისში
მოქუთაბილ გამოფენასთან
დაკავშირებით გამოქვე-
ნებებული ახალგაზრდა ხე-
ლოვნებამცოდნის 3.
თუმანიანის წერილი „შოა-
ბეჭადე გამოფენა“. ნ.
ფიროსმანაშვილის სახლ-
მუზეუმის დირექტორის
ა. მამალაშვილის წერილი
„ღარსიულად მოვუარო“
ძღვენება სოფელ მონა-
ნის დიდი მხატვრის
სახლ-მუზეუმის მოვლა-
პატრონობას.

გაზეთი ფართოდა ილუ-
სტრირებული ქართველი
მხატვართა ნამუშევრებით.

მომსმრთის საზღვარ-
გარეთის ქვეყნებთან მე-
გობრობის სახლმა გაიხ-
სა მხატვრული ფტოგრა-
ფიის გამოფენა „საქართვე-
ლოს მონტიეები“. რომე-
ლოც დიდი ოქტომბრის
მე-60 წლისათვის მიეძღვნა.
რესპუბლიკური ფტოგო-
კლუბი „საქართველო“

(ზელმძღვენელი ს. კილა-
ძე) 1968 წლიდან არსე-
ბობს, ამ ხნის მანძილზე
მან 30-ზე მეტი გამოფენა
მოაწყო ჩვენს ქვეყანაში
და მის ფარგლებს გა-
რეთ.

ფტოკლუბში დაქოლდე-
რებულია გაზეთების „პრე-
დის“, „ქოშომოლქია“

პრავდის“, ფრანდ „სო-
ვიტკოე ფტოს“, საერ-
თმორისო ფტოკონ-
კურსების სატელევი-
ზიონით,
გამოფენის ექსპოზი-
ციშია 50 ავტორის 150
ნამუშევარი, იგი მეტად
მრავალფეროვანია თავისი

თემატიკით და ძანრობი-
ვად.
ფტოგამოფენაზე წა-
რმოვდენილი იყო: ს. კო-
ლაძის, გ. ლომიძის, ე.
ნაჩაბელის, ა. სააკიძის,
ბ. დარუშვილის, მ. თა-
თარაშვილის, ს. ჭანტური-
ას, ბ. კეკელიძის და
სხვათა ნამუშევრები.

● 14 პარზონ თბილისში საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს სხდომათა დარბაზში გამართა რესპუბლიკის საზოგადოება „ცოდნის“ VIII ყრილობა.

ყრილობის პრეზიდიუმში იყვნენ: ა. იანური, შ. კიკნაძე, გ. კობახიძე, თ. მენთერ-შაველი, ზ. აბაჩიძე, ქ. პატიაშვილი, ვ. სირაძე, ე. შვეარდნაძე, ი. ჩერქეზია, საკავშირო საზოგადოება „ცოდნის“ გამგეობის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ი. ფიშვესკი, საკავშირო საზოგადოება „ცოდნის“ უფროსი „სტოვო ლექტორის“ მთავარი რედაქტორი ლ. პოვოროსკი, მინისტრები, თვალსაჩინო მეცნიერები, კულტურის მოღვაწეები, პარტიული, საბჭოთა ორგანიზაციების წარმომადგენლები.

საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდნის“ გამგეობის მუშაობის შესახებ საინფორმაციო მოხსენება გაკეთა გამგეობის თავმჯდომარემ, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტმა ე. ხარაძემ.

ყრილობამ მოისმინა საზოგადოება „ცოდნის“ სარევიზიო კომისიის ანგარიში, რომელიც გაკეთა მისმა თავმჯდომარემ გ. ხონერკიძე.

საზოგადოება „ცოდნის“ ახლად არჩეული გამგეობის პირველ პლენუმზე თავმჯდომარედ კვლავ აირჩიეს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი ე. ხარაძე. პირველ მოადგილედ დ. გოგოზია, მოადგილედ ბ. ტატიშვილი, მ. ლორთქიფანიძე, ვ. ოყუჩავა, სწავლულ მდივნად ზ. ნოზაძე.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. სირაძე, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ი. ჩერქეზია, საკავშირო საზოგადოება „ცოდნის“ გამგეობის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ი. ფიშვესკი.

● კინოს სხლის მეორე დარბაზში ჩატარდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის გაგვირგნის გავრცელებული პლენუმი, რომელიც მიემდგვნა დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავს.

პლენუმმა განიხილა ქართული ტელეფილმების სტუდიის 1975-1976 წლის პროდუქცია. მხსენებთი გამოვიდა ზელოვანბაშვილი მ. კერესელიძე.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს მ. ქაფარიძემ, გ. პოლოცკამ (მოსკოვი), კ. დლოვანმა, დ. სიხარულიძემ, ტელეფილმების სტუდიის მთავარმა რედაქტორმა ს. კორინთელმა, კინომცოდნე ი. თაბუაშვილმა, საქართველოს რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ ი. მესხიშვილმა.

● დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავს მიემდგვნა უკრაინული კინოს დღეები საქართველოში. ამასთან დაკავშირებით ჩვენს რესპუბლიკაში ეწვივნენ უკრაინის კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივანი, სსრ სახალხო არტისტი ტ. ლეჩრუკი, საბჭოთა კინოზელოვების პროპაგანდის უკრაინის განყოფილების დირექტორი ვ. რომანენკო, ცნობილი უკრაინელი რეჟისორები, სკოლამატურგები და მსახიობები.

უკრაინელმა კინოტოგრაფებებმა წარმოადგინეს უკანასკნელ წლებში ა. ლოვენკოს სახლობის კინოსტუდიაში შექმნილი ნამუშევრები — მხატვრული ფილმები „კარპატი, კარპატი“, „ქარისკაცი, ერთი-ორი“, „მეფე მოელიან“, უკრაინის სამეცნიერო-პოპულარული და ლოკუმენტური ფილმების სტუდიაში შექმნილი სურათი „დენარისპირეთის ნირადღები“, კინოსტუდიის მულტგაერთიანების ნაწარმოებები „ტუის სიმღერა“, „როგორ მოაჩუღეს ქმრებმა ცოდლები“, და სხვ.

● ნალიბაინსკი მუშათა კლასის ცხოვრებისა და შრომის ამსახველი ფილმების საკავშირო დათვალიერებაზე, ექვსი თანაბარი პრემია მიეცა ფანაჩინი ქვენის სხვადასხვა კინოსტუდიაში შექმნილ დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ ნაწარმოებებს, მათ შორის რეისონ კ. ორლოვის ნიერ „მოსფილმში“ გადაღებულ მხატვრულ ფილმს „ჩემს თავზე ვიღებ“. ამ ფილმში სახალხო კომისარის ს. კინორიძის როლის შესრულებაზე ფანაჩინებისათვის საქართვე-



ლოს სსრ სახალხო არტისტი ელიშვიტ მალაშვილი დაჯილდოვდა ჩელიაბინსკის საათის ქარხნის სპეციალური პრემიით.



● აბეს წინაშე თბილისი ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა მორგე პრემიერად წარმოადგინა გიორგი ცხაბის მუსიკალური კომედია „მზარდილიანა“ (ქ. გოლომის „სასტუმროს დიანახლისი“ მიხედვით). ლიბრეტოს ავტორი არიან ვ. გრუზინსკი და კ. სურმაჯა.

● აბეს წინაშე ვიკატორ-ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა „ნა“-მ (ანსამბლის ხელმძღვანელი რ. ბარისაშვილი) დადასტოვა ბარდანაშვილის „ალტერნატივა“, რომელიც როც ოპერის შექმნის ცდას წარმოადგენს. ლიბრეტო ეკუთვნის ზელოვანბაშვილს დამსახურებულ მოღვაწეს რობერტ სტურუას, სიმღერის ტექსტს ნუგზარ ერგმაშვილსა და რუმუნ ბარდანაშვილს.



საქეტაქლი დადასტოვდა გ. მელუაშვიტ, მხატვარი უ. იმერლიშვილი, ქორმისტები — ი. დალიანი.

პრემიერის მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ბახტაძე, მსახიობები: ს. ლორთქიფანიძე, ა. ამირაშვილი და სხვ.

დამდგმელი რეჟისორები: რ. სტურუა, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარეცკი, მხატვარი გ. მესხიშვილი.

მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ ანსამბლის წევრები: ქ. ხელაშვილი, რ. რცხილაძე, უ. კორძაია, გ. ლორია, გ. მოლდიაშვილი, ა. ასლანაშვილი, ვ. კონდრაძე, ი. კალანაძე, დ. ჭანელიძე.



● საპარმელოს ხელოვნების მუშაოთა სახლის საგმოფენო დარბაზში გაიმართა ახალგაზრდა მხატვრის, ფერმწერის ჯემალ გუგუშაშვილის ნამუშევართა გამოფენა: ექსპოზიციანე გამოფენა წარმოადგენდა იყო პორტრეტები და ნატურმორტები, რომლებიც, სწორ შემთხვევაში, გამოირჩეოდნენ ჩანაფიქრისა და მხატვრული ამოცანების თავისებურებით და მეტყველებდნენ აუტორის ძიებებზე. კარგად გეგმონა, პორტრეტული დახასიათების უნარი ჩანდა მთელ რიგ ნამუშევრებში.

● პორტრეტში, ლიხაპონის ასოციაცია „პორტრეტალი-სსრკ“ შენიშვნაში გაიხსნა ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ღირსეულობის, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ზურაბ წერეთლის ნამუშევართა



● საპარმელოს სახლი არტისტ, კომპოზიტორ რევაზ გაბიჩაძის გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ერთ-ერთ უდიდეს ქალაქ როსტოკთან მრავალი წლის შემოქმედებითი მუშაობისა, აკადემიკოსის, მან ამ ქალაქს მთელი მისივე „როსტოკული“ სიმღერის, რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა. ახლანდელი როსტოკის თეატრმა მუშაობის ურთიერთობა დაამყარა კომპოზიტორის ბალეტის „მადლიერი“, რომელიც თეატრში დიდი წარმატების მისაღწევად მოქმედებს. სახელმწიფო დაჯილდოვებულია გერმანელმა ბალეტის მსახივრმა იოჰანეს ანდრე. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პრესა ერთხელ აღიარა ბალეტის „მადლიერის“ წარმატება. პრემიის დედს კომპოზიტორ რ. გაბიჩაძის გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისა და საბჭოთა კავშირის კულტურული თანამშრომლობის სფეროში დიდი დამსახურებისათვის მიენიჭა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ორდენი „სოციალისტური შრომის“ აქტივისტის.

გამოფენა. ეს ქართველი მხატვრის პირველი გამოფენა პორტრეტალია. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მისი ასზე მეტი ნამუშევარი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ლიხაპონმა ქართველმა

ლური სამეცნიერო სარესტრაციო სახელოსნოს საზღვარში გამოფენა. თავისი არსებობის ოცი-ოდე წლის მანძილზე სახელოსნოს თანამშრომლებმა (კ. ბაქურაძე, გ. ჯივარაძე, ლ. ჯ. გურგენიძე და სხვ.) სიცოცხლე დაუთხრეს ნაწარმებულ ძეგლებს მრავალ საერო თუ საკულტო დანიშნულების ნაგებობას. რესტავრაციების მდლიანი ხელის ქვეშ ახლად იხილეს სინათლე ტიპოგრაფიისა და

● გამომცემლობა „მე-რანის“ საგამოფენო დარბაზში გაიმართა ახალგაზრდა მხატვრის ამირან გოგოლაშვილის ნამუშევრების გამოფენა. ფერწერულ ტილოებთან და დეკორატიულ მოტივებთან ერთად წარმოდგენილი იყო მრავალი, ფანქრით შესრულებული ჩანახატი.

პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატურმორტი — ახალგაზრდა ფერმწერის ნამუშევრები ამ თანხლებაში ხასიათდება მშვიდი და პარმონიული ტონალობით. მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს მუქ საღებავებს და შექარბულობის მკაფიო კონტრასტებს. პორტრეტული ტილოები გადმოცემენ ადამიანთა გარკვეულ განწყობილებას. ნამუშევრებს შორის გამოირჩეოდა „ქაბუკის პორტრეტი“, „მარკის“, „ზამთარი“ და სხვ.

ა. გოგოლაშვილის ნამუშევრების გამოფენამ კიდევ ერთი ახალგაზრდა ფერმწერის, ლიხაპონის შემოქმედება გააცნო ფართო საზოგადოებას.

მხატვარმა გააფორმა საბჭოთა საელჩოს ინტერიერი.

აი რას წერდა პორტრეტალი კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გაზეთი „ავანტი“:

„გამოფენაზე წარმოდგენილი ფრესკებმა, კუპისკან გაიწმინდა და გამაგრა ყინვისის, გელათის ღვთისმშობლის ტარის, დერაზის, შუამთის, ქვათხევის ეკლესიათა მოხატულობანი, რესტავრირებულ იქნა სვანეთის სოფლების რამდენიმე მხატვრობა.“

გამოფენაზე წარმოდგენილი ფრესკებთან ერთად იქნა წარმოდგენილი მრავალი სხვა ნამუშევარი, რომლებიც წარმოადგენდა საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან ინფორმაციას.

● მამას წინაშე ა. ხორავას სახელობის მხახიობის სახელობის მ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე ფაკულტეტის სტუდენტებმა სადღილოში ნამუშევრად წარმოადგინეს ვეპა-ფეპაელები ცნობილი დრამა „მოკვდებილი“.

დადგმის ხელმძღვანელები არიან: კურსის ხელმძღვანელი, დოცენტი რ. მირცხულავა, რეჟისორ პედაგოგი ნ. გაჩავა, მეთვალყურის მდებარეობა — დოცენტი ნ. ნიკოლაშვილი და ნ. მგალობლიშვილი.

საბჭოთა ეროვნულ-დემოკრატიული წარმოდგენაში როლებს ასახიერებდნენ: ვ. მინდიაშვილი, მ. გელაშვილი, ნ. ბაღაშვილი, ზ. დვალაშვილი, ნ. გაგინაძე, ლ. ზანდუაშვილი, ზ. კერესელიძე, ი. დარჩიშვილი, ნ. ფეკელიძე, მ. ცხარიაშვილი, ი. საჩქაშვილი.

დგენილი ნამუშევრებში, რომელიც მრავალრიცხოვანმა დამთვალიერებელმა ნახა, ჰუმორის რიტმი, დინამიკა, ფერითა სიმდიდრე და მჭიდრობა, მდიდარი ფანტაზია და პლასტიკა.

რესტავრაციები ძეგლის სიკეთის ნაწარმოებებისა და შოპოშაშვილისათვის მათი შენარჩუნებისათვის.



● 12 ბარში ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა სსრკ სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, კომპოზიტორ იოან თაბაკიშვილის საავტორო კონცერტი.

მოსკოვში პირველად შესრულდა კონცერტი ვიოლინისათვის ორკესტრთან ერთად №2 (ფა მინორი) — სოლისტი სპ. სახალხო არტისტი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ლიანა ისაკაძე.

მეორე გაწვევითაც შესრულდა ორატორია „ნიკოლოზ მარათაშვილი“ — ტენორის, ვაჟთა ვო-

კალური ანსამბლის, გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. ასრულებდნენ სსრკ სახალხო არტისტი ზურაბ ანჭაფრადი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მამლუტ გონაშვილი, ვოკალური ანსამბლი „რუსთავი“ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ანზორ ერქომაშვილის ხელმძღვანელობით, მოსკოვის სახელმწიფო ფილარმონიის აკადემიური სიმფონიური ორკესტრი, სკავშირა რადიოსა და ტელერადიო რი ტელევიზიის დიდი აკადემიური გუნდი სსრკ სახალხო არტისტის, პრფესორ კ. ტიკაძის ხელმძღვანელობით.

● ს. შაუშიანის სახელობის სიმფონიური დრამატული თეატრის კოლექტივმა მაყურებელს უჩვენა პრემიერა ცნობილი მემკრის ბენეკ სერანაიანის სიტორიული დრამა „თათლ ბაგრევანელი“.

დამკვეთი რევიზორია — საქართველოს სსრკ დამსახურებული არტისტი გ. უშიანი, მხატვარი — გ. ტერ-მინასიანი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ა. ასატრიანს.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი დ. ამირტიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ს. ვიგაზარიანი, საქართველოსა და სომე-



თის სსრ დამსახურებული არტისტი ე. სტეპანიანი, საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი ი. ჩოფიანი, მსახიობები: ს. სოსიანი, ლ. პარმანი და სხვ.

● შმსრულა 100 წელი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, პროფესორი ლა ბაბუტაშვილი-შულგინას დაბადების. მან დიდი დავალი დასდო ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებას. იგი შესანიშნავი მომღერალი და ეროვნული ვოკალური პედაგოგის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო.

ოღა ბაბუტაშვილი-შულგინა დაიბადა ქუთაისში, ექიმის ოჯახში. პირველდაწყებითი მუსიკალური განათლება მიიღო თბილისში პროფესორების რიადნოვისა და რომინის ხელმძღვანელობით. შემდეგ სწავლა აგრძელებს პეტერბურგში, სადაც მას ბ. პრაშნიკოვი ამეცადინეს. 1901 წლის 29 დეკემბრის თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე შედგა ო. ბაბუტაშვილი-შულგინას დებიუტი. მან ჩაიკოვსკის ოპერა „პიკოქ ქალში“ ლოკის პარტია შეასრულა. დებიუტანტის დიდი მოწონება ჰქვდა. შემდეგ იგი მღერის მეოთხეების „პოვენტოტეზში“ ვალენტიანას პარტია, აიდას არიას ვერდი „ოპერაში.

ი. ბაბუტაშვილი-შულგინამ, როგორც ახალგაზრდა ნიჭიერი მომღერალი, მალე გაიქცა სახლი და

მაყურებლის აღიარება მოიპოვა. 1905 წელს მას უკვე მოსკოვის დიდ თეატრში იწვევენ, 1906 წ. კი იგი კიევისა და ოდესის საოპერო თეატრებშია. ი. ბაბუტაშვილი-შულგინა ასეთი წარმატების მიუხედავად მეცადინეობას აგრძელებს ჯერ პარიზში სსრკ პროფესორ ტეიონის, ხოლო შემდეგ მილანში ვიდალთან და ცნობილ ჯოზეფ ბრაჟისთან.

1909-10 წლების სეზონში ო. ბაბუტაშვილი-შულგინა ისევ შპობოლური თეატრის სცენაზეა. აქ წლების მანძილზე მან წამდგა პატი შეასრულა შემდეგი პარტიები: კლერის (დ არაუშვილის „ოქმულება შოთა რუსთაველში“), ტატინა (ჩაიკოვსკის „ვევნი ონეგინი“), მარია და იოლანდა (ჩაიკოვსკის „მაშვას“ და „იოლანდა“), ბატერფლი (პუჩინის „ბოჩა-ბოჩა-სანი“), აღსანიშნავია, რომ ი. ბაბუტაშვილი-შულგინა ზაქარია ფალიაშვილის უცდავი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ პირველი შემსრულებელია. სწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი ეთერის პარტიის სწესრულებიდან ტრადიციას.

1924 წელს ო. ბაბუტაშვილი-შულგინას პედაგოგად იწვევენ თბილისის

სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც იგი ათეული წლების მანძილზე დიდი ნაყოფიერებით ემსახურებოდა ქართველ ვოკალურთა აღზრდის საპტიო საქმეს. მისი ინიციატივითა და უშუალო მონაწილეობით თბილისის კონსერვატორიასთან ჩამოყალიბდა სამეცნიერო საბჭო, რომელშიც გაერთიანდნენ ვოკალისტიკა, დავოგები, ექიმები, ფიზიოლოგები, ლარინგოლოგები, ფსიქოლოგები. ამ პირველმა ცდამ საფუძველი ჩაუყარა საქართველოში ვოკალური პედაგოგიის განვითარებას მეტოდოლოგიის განმარტებებს. მან პირველმა შექმნა მუსიკალური ანთლოგია „ბაშვთა ხმის დაცვის“ განყოფილება. თვით ეწეოდა ძალზე ინტენსიურ სამეცნიერო-კვლევით მუშაობას. კონსერვატორიის ვოკალისტ პედაგოგთაგან მას პირველს მიენიჭა პროფე-

სორის წოდება. ო. ბაბუტაშვილი-შულგინამ თავი კი პედაგოგიური მოღვაწეობის პერიოდში 80-ზე მეტი საოპერო მომღერალი აღზარდა. მისი აღზრდილები არიან ცნობილი მომღერლები: ნ. კომაია, პ. ამირანაშვილი, მ. ნავაშვი, მ. ამირანაშვილი, მ. ყვარელაშვილი, ი. ფალიაშვილი, თ. თაბაკიშვილი, ამ სტრატეგიების ავტორები და სხვები. მისი აღზრდილები წარმატებით გამოდიან ჩვენის ქვეყნის გარეული ქალაქის საოპერო სცენებზე.

ო. ბაბუტაშვილი-შულგინა საოპერო თეატრის პირველი ქართველი მომღერალი ქალია, რომელსაც მიიღო საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის და შემდეგ სახალხო არტისტის წოდება.

ნუსა ვიქილასი, ლეონა გოცირიძე.





● **მინისტრების** სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ა. გელოვანისა და ო. ჩანტაძის „გამაჩვენების ღმირი“ ორ განყოფილებად. პირველ განყოფილებაში შესულია მინისტრები: „ცირკი“, „მედიანება“, „პროტექციონიზ-

მი“, „იგავი“, „პიოტერკარტი“, „ჟინ არის დამაშავე“, „ეკლავითი ინსტიტუტი“, და „უჩვეულო რეკლამა“, მეორე განყოფილებაში: „სწავლა მოსწავლეთა“, „შეხვედრა ომის ვეტერანებთან“ და „ნიღბები.“

● **ბსლბანს**, თბილისში ქალაქოქების ფართო საკონცერტო დარბაზში ინსტიტუტის ინფორმაციის სექტორმა (ხელმძღვანელი ლ. კოპალიშვილი) მოაწყო მეტად სანატრესო და შთაბეჭდილო ექსპოზიცია, მამულები ძველი თბილისისა და მისი განაშენიანებისათვის. ექსპონატები ნათლად შეფარა ჩვენი დედაქალაქის წარსული, გავლენა ქალაქის ისტორიის ძვირფას ცნობებს. უხვად იქნა წარმოდგენილი ძველი თბილისისა და ყოფილი ციხეების ამსახველი ფოტოები, ექსპონირებული იყო მე-4 არქიტექტურული სახელოსნოს ხელმძღვანელის შ. ყავლაშვილისა და ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია - რესტავ-

რაციის განყოფილების ხელმძღვანელის გ. ჯაფარიძის — ძველი ქალაქის რეკონსტრუქციის პროექტები. აქვე გაეცნობოდა მასპინძელ არქიტექტორთა ფერწერული თბილისურ პეიზაჟებს. გამოფენაზე დადი ადგილი დღითივე არტეთი ჩვენი ქალაქის ისტორიის ამსახველ მრავალ ენაზე გამოცემულ წიგნებს, ეურნალებსა და ბროშურებს. მედუდეთა და ქალაქური სიმღერების მულოები თვისებურ კოლორიტს მატებდა დარბაზში შექმნილ ატმოსფეროს.

ინფორმაციის დღედი წოდებულ ექსპოზიცია შესავალი სიტყვა გახსნა რესტრუქციის დირექტორმა გ. მირიანაშვილმა, რომელმაც

წარმოდგინა დამდეგული რევოლუცია აქარის ასრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე თ. აბაშიძე, მხატვარი — თ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი — გ. შუკანელი, ქორეოგრაფი — ა. ბურკოვი.

მონაწილეობენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი თ. ჩანტაძე, მსახიობები: მ. ლომიძე, ზ. გოგიაშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, ლ. ჩუბუა, ჯ. ბერიძე, ა. ფარცხაშვილი, ც. მელიქიძე, მ. მერკვილაშვილი, ნ. ჩაფიძე, დ. ქარდიკაშვილი, ვ. ქორილაშვილი, გ. ქორკოშვილი.

● **ამას წინათ** სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის საპროფესორო დარბაზში მოეწყო მხატვარ-სატირის - კარიკატურისტების გამოფენა დედაქალაქში — „სატირა მშვიდობისათვის ბრძოლაში“.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მსოფლიოსა და საქართველოს გამოჩენილი მხატვრების ნამუშევრები. ჩვენი რესპუბლიკიდან მონაწილეობდა მხატვარი გივი ლომიძე, რომლის ნამუშევრებსაც დიდი მოწონება ხვდა და იგი დაჯილდოვდა საერთაშორისო ეთერის ბრინჯაოს მედლით „სატირა-77“.

დამსწრე საზოგადოებას გააცნო ამ ღონისძიების არსი და აღნიშნა, რომ ეს ასლი ფორმა ინფორმაციის ხელს შეუწყობს დამატებითი ცნობების მიღებას ამ თემის ირგვლივ.

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის კათედრის დოცენტი თენგიზ კერაქელი შეერბილი საინჟინერო ესაუბრა დღევანდელ თბილისსა და ძველი ქალაქის შემონახვის საკითხებზე.

გ. ჯაფარიძე შეეხო ძველი თბილისის პროექტირების ამოცანებსა და პრობლემებს, ქალაქის დანდატებს, ცალკეულ ნაგებობებსა და მისი ატრიბუტებს შესაბამისად, კერძოდ, ისაუბრა მეტეხზე. შ. ყავლაშვილმა დამსწ-

რეთ გააცნო მის მიერ წარმოდგენილი ძველი ქალაქის რეკონსტრუქციის პროექტები, ახალგაზრდობას კომპლექსი, ილმარაქა ბარათაშვილის ქუჩის, ქალაქის ისტორიულ შენობებზე და მთელ რიგ საკირბორტო საკითხებზე. საინჟინერო პრობლემები წამოჭრეს არქიტექტორმა გ. ჯორბენაძემ. ქალაქის მთავარმა არქიტექტორმა თ. თევზაძემ, ინსტიტუტის მთავარმა არქიტექტორმა კ. კანდელაკმა.

ექსპოზიციამ ნათელი ქართული ხუროთმოძღვრთა ზრუნვა, რათა მომავალ თაობს შემოუნახოს დედაქალაქის ისტორია, მისი განვითარებული კოლორიტი.

გუშლი აკვანინი

● **თბილისის** ახალგაზრდულმა დრამატულმა სახელმწიფო თეატრმა-სტუდიამ მორიგ პრემიერ-

რად წარმოადგინა ნოდარ დუმბაძის „დიდრი“ და გურამ ღონიანაშვილის „კაცი, რომელსაც ლიტერა-

ტურა ძლიერ უყვარდა“. სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის ზ. კანდელაკს, მხატვრია — მ. ჯავახი-

ძე, კომპოზიტორი — მ. ოთელი, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ზ. კიკელიშვილი.

სპექტაკლში როლებს ასრულებენ მსახიობები: ზ. ცაბლაძე, თ. კოპალაძე, ვ. ხაჩიძე, ს. ბაკურაძე, ლ. რაოიშვილი, თ. ნაცვლიშვილი, გ. ფიცხელაური, პ. ნოზაძე, გ. ნიკოლოშვილი, ი. ხორვაშვილი და სხვები.





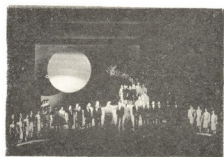
«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 6, 1977

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

«ПОХИЩЕНИЕ ЛУНЫ» НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА СССР

В ознаменование 60-летия Великого Октября в Москве, на сцене Большого театра Союза ССР была поставлена опера народного артиста СССР, лауреата Государственных премий О. Такишвили «Похищение Луны» по одноименному роману К. Гамсахурдиа. В связи с этим в журнале печатаются статьи народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, композитора Георгия Смирнова «Судьба человека, судьба народная». Впечатлениями от постановки делятся известные московские деятели культуры. (стр. 3).



КНЕВСКИЙ УКРАИНСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. ФРАНКО В ТБИЛИСИ

По приглашению «театра дружбы» в Тбилиси гастролитировал Киевский украинский академический драматический театр им. Франко. Киевляне показали спектакль «Пять сердец» А. Корнейчука. (стр. 11).

Георгий Асатиани

ГРУЗИНСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ—1973-1976 ГГ.

В статье народного артиста СССР, кинооператора Г. Асатиани дан обзор фильмов, созданных на Грузинской студии документальных и научно-популярных фильмов в 1973—1976 годах. (стр. 12).

Георгий Масхарашвили

КОРНЕЛИЯ САНАДЗЕ

В связи с присуждением народному художнику Грузинской ССР Корнелию Санадзе Республиканской премии им. Ш. Руставели, публикуется его творческий портрет.

Автор анализирует особенности искусства живописца и графика. (стр. 20).



ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ ИМЕНИ ВАСО АБАШИДЗЕ

В связи с 50-летием Тбилисского государственного театра музыкальной комедии им. Васо Абашидзе в журнале публикуется интервью с его директором, театроведом Анзором Трапалдзе и статьи музыковеда Миры Пичхадзе, композиторов Георгия Цабадзе и Шота Милорава. (стр. 24).

Алексей Аргун

ДЗУКУ ЛОЛУА

Статья посвящена жизни и творчеству известного деятеля грузинской музыкальной культуры, певца, композитора-мелодиста и дирижера Дзукку Лолуа. В ней особо подчеркнуто, что Дзукку Лолуа был одним из организаторов хоровых коллективов в Грузии, многое сделал для выявления и популяризации грузинского вокально-хореографического фольклора. (стр. 41).

Лейла Табукашвили

ЖИВОПИСНЫЕ ПОЛОТНА НИНО ДЖАПАРИДЗЕ

Произведения пятнадцатилетней школьницы привлекли внимание не только в Грузии на выставке детского рисунка, но и в Москве — в Доме литераторов несколько месяцев экспонировались полотна Нино Джапаридзе.

В статье речь идет о работах юной художницы. (стр. 44).

Вахтанг Картвелишвили

АПОЛОГИЯ ДОН КИХОТА

Статья касается вопросов театральных адаптаций известного романа Сервантеса «Дон Кихот» (стр. 47).

Мзия Хетагури

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДАВИДА КЛДНАШВИЛИ НА СЦЕНЕ ГОРИНСКОГО ТЕАТРА

Автор рецензирует спектакль Горьского театра, поставленный по произведению Давида Клдншвили — «Несчастье» и «Жертва» (стр. 55).

Алексей Лосев

О СПЕЦИФИКЕ ОТНОШЕНИЯ
АНТИЧНОСТИ К ИСКУССТВУ
Данная статья А. Лосева вклю-
чена в сборник «Эстетика и
жизнь», выпущенный московским
издательством «Искусство» в 1974
году. (стр. 59).



Зураб Чархалашвили

К ИСТОРИИ «ЭПИЧЕСКОЙ» ДРАМЫ И ТЕАТРА

Распространение понятия «эпи-
ческой» драмы и театра в искус-
стве XX века связано с именем
Бертольта Брехта. Категория
«эпического» для него «кате-
гория общественная, а не формаль-
но-эстетическая».

Она автором рассматривается в
историческом плане, придавая
большое значение теоретическим
работам самого Брехта. (стр. 70).

Тэл Урушадзе

КЛАССИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРЕ ОЦХЕЛИ

Петре Оцхели принадлежит к
числу театральных художников, в
творчестве которых классика, ее
дух нашли блестящее осмысление
и выражение.

В статье проанализированы три
постановки П. Оцхели — «Ури-
эль Акоста» К. Гуцкова, «Беат-
риче Ченчи» Шелли и «Отелло»
Шекспира. (стр. 79).

«АМФИ-ТЕАТРО» В ТБИЛИСИ

Афинская театральная труппа
«Амфи-театро» показала Тбилис-

скому зрителю два спектакли
«Эротокритос» и «Одиссея».

Публикуется информация о га-
стролях греческого коллектива.
(стр. 86).

Ирина Мерабшвили

ИНТЕРЕСНАЯ ВЫСТАВКА

Автор рассматривает произведе-
ния молодых художников, обу-
чающихся в творческих мастер-
ских Академии художеств СССР.
Произведения эти экспонирова-
лись в выставочном зале Дома ак-
тера им. Акакия Хоравы. В вы-
ставке принимали участие моло-
дые живописцы, графики, скульп-
торы. (стр. 87).

Ладо Гудиашвили

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Продолжается публикация «Кни-
ги воспоминаний» народного ху-
дожника СССР Ладо Гудиашвили.
В данной части книги автор вспо-
минает как он работал над отдель-
ными своими произведениями, об
идеях этих полотен и о художествен-
ных приемах, к которым он обра-
щался. (стр. 94).

Джурха Надирадзе

ЧЕЛОВЕК И ПИРАМИДА

Публикуется продолжение ста-
тьи археолога Д. Надирадзе об
известных археологических рас-
копках Египта и связанных с ни-
ми исследованиях древней куль-
туры Нила. (стр. 99).



ქრუნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენკოსა და ი. მურაღვის ფოტო-
ები.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაშაშვილი.

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1977.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/VI-77 წ.,
შეკ. № 1456. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-98-59.

