

# სტატუსთა ზელოვნება

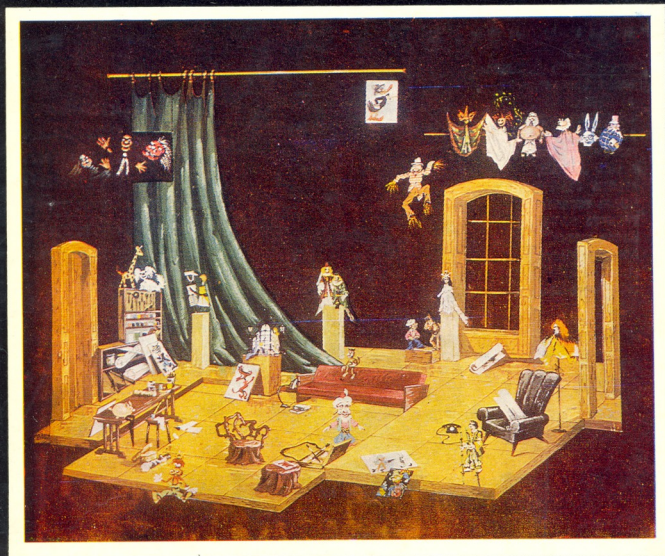
ISSN 0132-1307

ფართობი  
გვერდი

# 4

სპარტელოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უფლებიერი ჟურნალი

1986



# ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ე ვ ნ ე ბ ა

4 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უცვლელთვიური ქურონალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
მერაბ გვიია  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო ჰავაშვიანი,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ეოლოგია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშოს ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე



მიემკვნა სკკს  
XXVII შრილოზას

„ჩვენი ძალა სივართლის თქმაშია“ (ვ. ი. ლენინი)

თეატრი

მერაბ გეგია —  
ჩვენ ვიცით . . . . . 8

ზურაბ ბახტაძე —  
სასჯელის პირისპირ . . . . . 13

გიორგი ჩაროლანი —  
„საბა ხუროთმოძღვარი“ . . . . . 17

ანა ჭავჭავაძე —  
რაში რაკან ჩინარის ზარბიჭი! . . . . . 21

ნათელა არველაძე —  
ვალერიან ბუნიას თეოკრიული მოსაზრებაზე  
ერთი დღე თბილისის თეატრებში . . . . . 26  
38

ანზორ კაციტაძე —  
ვატა-ფშავლას „მოკვებითილი“ . . . . . 99

ინგმარ ბერგმანი —  
ჯადოსნოება ჯადოსნოების ბარეში  
ვახილ კივანძე —  
ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა . . . . . 111  
128

მხატვრობა

თეა ურუშაძე —  
სცენოგრაფის მშვენიერი საგჟარო . . . . . 48

ვლადიმერ ასათიანი —  
მითოლოგიური ასპექტი ლადო ბუღიაშვილის შემოქმედებაში . . . . . 88

არქიტექტურა

გივი ბერიძე —  
ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი დახელოვნებისათვის  
ირაკლი ციციშვილი —  
ვიქტორ უკათესი ზუბი . . . . . 105

მუსიკა

მუსიკალური ტელეფილმების პრობლემაზე (დისკუსია: რ. წურჭუბია,  
მ. ქუთარაძე, ნ. მოსწარაფიშვილი, ნ. ლორია, მ. ახმეტელი) . . . . . 58

მერაბ კოკოჩავილი —  
საქართველოს საბალეტოში ფილმების სტუდიის ამოცანები . . . . . 83

ფერენც ლისტო —  
ზოკანი . . . . . 138

კინო

მარინე კერესელიძე —  
წინააღმდეგობის ბაკვათილი . . . . . 43

ელდარ შენგელაია —  
დიდოსტატი . . . . . 46

ლომერ ახვლედიანი —  
მხატვარი, პროფესიონალი . . . . . 47

ლენინური პრემიის ახალი ლაურეატები . . . . . 155

პანორამა . . . . . 42

პრონიკა . . . . . 156

სტატუსთა  
ხელშეწყობა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ე. დონცოვას თეატრალური  
ესკიზები სექტაკლებისათვის; ა. არბუზოვის „ძველი არბატის ზღაპრები“; ე. დე-  
ფილიპოს „ცილინდრი“; ფ. შილერის „მარია ტრუდორი“.

1986 წ. № 4

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 99-99-99.



საქართველოს  
წიგნისწამებთა  
კავშირის  
სამდივანო

# „ჩვენი ქალა სიმართლის თქვაშია“

(მ. ი. ლანიანი)

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობა თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი ნიშანსვეტი იყო. ყრილობის მუშაობას საბჭოთა ხალხთან ერთად დიდის გულისყურით ადევნებდა თვალს მთელი პროგრესული კაცობრიობა, მოძმე კომუნისტური და მუშათა პარტიები, ჩვენი იდეოლოგიური მოწინააღმდეგეებიც კი.

ყრილობაზე წაკითხულ თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში სკკპ გენერალური მდივანი ანხ. მ. ს. გორბაჩოვი შეეხო ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკისა და სულიერი კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანეს საკითხებს, საგარეო-პოლიტიკური ვითარების გლობალურ პრობლემებს, საბჭოთა სახელმწიფოსა და პარტიის წინაშე მდგარ ორგანიზაციულ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ამოცანებს.

პოლიტიკურ მოხსენებაში, ბუნებრივია, თავისი კუთვნილი ადგილი დაიკავა სოციალისტური იდეოლოგიის, კულტურული პოლიტიკის, ლიტერატურისა და ხელოვნების აქტუალურმა საკითხებმა. ბუნებრივია, რომ დღეს პარტიის თეორიული აზროვნების ფოკუსშია მოქცეული იმ პრობლემათა სრული კომპლექსი, რომლებიც ჩვენი ცხოვრების, ჩვენი საზოგადოების, საერთოდ მსოფლიოს განვითარების თანამედროვე გარდამტეხი ხასიათიდან მომდინარეობს. დღეს სავსებით ნათელი გაჩდა, რომ ჩვენი სულიერი მოღვაწეობის, კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხების მოწყვეტა სხვა ურთიერთდაკავშირებელ ასპექტებთან — როგორცაა პოლიტიკური, ეკონომიკური, მეცნიერულ-ტექნიკური, სოციალური, კულტურულ-სულიერი და ფსიქოლოგიური — შეუძლებელია.

კულტურისა და ხელოვნების მუშაკებისათვის, სხვა სახელმძღვანელო და შორს გამიზნული თეორიულ, ფილოსოფიურ, საზოგადოებათმცოდნეობით განზოგადებულ დებულებებთან ერთად, წარუვალი მნიშვნე-

ლობა ენიჭება პოლიტიკურ მოხსენებაში და ყრილობაზე გამოთქმულ იმ მოსაზრებებს, რომლებიც საფუძვლად უნდა დაედოს ჩვენს იდეოლოგიურ და კულტურულ საქმიანობას.

მთელი ყრილობის სულისკვეთება იყო ისტორიული რეალების, სიმართლის ქვეშ მარტების სრული აღიარება. ის თეორიული დებულებანი, რომელიც ანხ. მ. ს. გორბაჩოვის პოლიტიკური მოხსენების იმ თავებშია განხილული, რომლებიც თითქოსდა უშუალოდ არ ეხებიან კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს, სინამდვილეში, არსებითად წარმოადგენენ საბჭოთა საზოგადოების სულიერი ცხოვრების ქვაკუთხედებს.

როცა ანხ. მ. ს. გორბაჩოვი ლაპარაკობდა ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების სტრატეგიულ კურსზე, მან ხაზგასმით აღნიშნა, რომ განვლილი პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური ანალიზი გვაძლევს სერიოზული დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას, ამ დასკვნებიდან კი აუცილებელი ხდება უმნიშვნელოვანესი გაკვეთილების გათვალისწინება. ოთხი უმთავრესი გაკვეთილიდან ანხ. მ. ს. გორბაჩოვმა თავში მოიხსენია სიმართლის გაკვეთილი: „პირველ მათგანს შეგვიძლია ეუწოდოთ სიმართლის გაკვეთილი. წარსულის პასუხისმგებლური ანალიზი გვიკვალავს მომავლის გზას, ხოლო ნახევარსიმართლე, რომელიც მორცხვად უვლის გვერდს მახვილ კუთხეებს, აფერხებს რეალური პოლიტიკის გამომუშავებას, ხელს უშლის ჩვენს წინსვლას“.

ამ დებულების გათვალისწინებით ახლად ადავხედოთ ჩვენი ხელოვნებისა და ლიტერატურის დღევანდელ პანორამას. რამდენ „ნახევარსიმართლეს“, მახვილი კუთხეებისა და მწვევე პრობლემების „მორცხვად“ გვერდის ახვევის რაოდენ უსიამოვნო პასუს წავაწყდებით აქ!

ამ ისტორიულ ყრილობაზე პარტიამ მთელის სიმკაცრით დაპგმო ფუქსიტიყვაობა, პომპეურობა, დეკორიუმისა და მოჩვენებთობის მთელი „ღღესასწაულებრივი ეფექტები“. „სიმართლის გაკვეთილს“ ორგანულად უკავშირდება პოლიტიკურ მოხსენებაში წამოჭრილი პრინციპული, პოლიტიკური მნიშვნელობის საკითხი — საჯაროობის გაფართოების საკითხი. „საჯაროობის გარეშე არ იქნება და არც შეიძლება იყოს დემოკრატიზმი, მასების პოლიტიკური შემოქმედება, მათი მონაწილეობა მართვაში. ეს, თუ გენებავთ, ათმილიონობით მუშის, კოლმეურნის, ინტელიგენტის საქმისადმი პასუხისმგებლობით გამსჭვალული სახელმწიფოებრივი დამოკიდებულების საწინდარი, ჩვენი კადრების ფსიქოლოგიური გარდაქმნის საწყისი პუნქტია“.

საჯაროობის გაფართოების ვრცელი პერსპექტივა საშუალებას აძლევს ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებას უფრო თამამად ილაპარაკოს ჩვენს ნაკლოვანებებსა და ხარვეზებზე, სიძნელებებზე, რომლებიც გარდაუვალაა ყოველ ცოცხალ მუშაობაში: „კომუნისტებს ყოველთვის და ყველა გარემოებაში სჭირდებათ სიმართლე“ — ხაზგასმით აღნიშნა ახ. მ. ს. გორბაჩოვმა.

ხალხის თვალს არაფერი დამალება, მან ყველაფერი იცის და სურს კიდევ უფრო მეტი იცოდეს. ასეთ ვითარებაში საჯაროობის გადატევა დაუბრკოლებლად მოქმედ სიტუაცია, ხელოვნების მუშაკების წინაშე შლის უფართოეს პორიზონტებს ცხოვრების უმთავრესი პრობლემების მართლად ჩვენების საქმეში. ჩვენ ვერცერთი ნაბიჯით ვერ წავიწვეთ წინ, თუ არ გვეყო ვეჯცაობა ფხიზლად შევაფასოთ ვითარება და ისეთად დავანახოთ, როგორც არის. „იმისათვის, რომ უპაუხისმგებლობა წარსულს ჩაბარდეს — სთქვა თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში ახ. მ. ს. გ. გორბაჩოვმა — წესად უნდა დავამკვიდროთ საგნებისათვის საკუთარი სახელების დარქმევა, ყველაფრის შესახებ პირდაპირი მსჯელობა. დროა შეგვეყვითოთ უადგილო დეკორატიურობაში ვარჯიში იქ, სადაც მომთხოვნელობას, პატიოსნებასა და პარტიულ სინდისს უნდა ვიჩენდეთ. არავის არა აქვს უფლება დაივიწყოს ლენინის მკაცრი გაფრთხილება: „ყალბი ფრანზა, ყალბი კვეხნა ზნეობრივი დალუპვაა, პოლიტიკური დალუპვის უტყუარი საწინდარია“ (ტ. 9, გვ. 363).

კვ. XXVII ყრილობის ყურადღების ცენტრში იყო ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების თვისებრივი ახალი ეტაპი — წარმოების ყოველწლიური ინტენსიფიკაცია მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის, ეკონომიკის სტრუქტურული გარდაქმნის, შრომის მართვის, ორგანიზაციისა და სტიმულირების ეფექტიანი ფორმების საფუძველზე.

უმთავრესი ისაა, რომ დაჩქარების კურსი საკითხების მთელ ასპექტებს შეიცავს, იგი არ იფარგლება ეკონომიკის დარგში მიღწეული გარდაქმნებით. იგი ითვალისწინებს აქტიური სოციალური პოლიტიკის გახორციელებას, სოციალისტური სამართლიანობის პრინციპის თანამიმდევრულ დამკვიდრებას, სასოვადობებრივი ურთიერთობის სრულყოფას, პოლიტიკური და იდეოლოგიური ინსტიტუტების მუშაობის ფორმების და მეთოდების განახლებას, სოციალისტური დემოკრატიის გაღრმავებას. მთავარი, რამაც უნდა უზრუნველყოს ჩვენი წარმატება, არის მასების ცოცხალი შემოქმედება. ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამის ცენტრში დგას საბჭოთა ადამიანი, ჩვენი ღღესასწაულის შემოქმედი. ამიტომაც XXVII ყრილობაზე განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო ადამიანის ფაქტორს, ადამიანის შემოქმედებით და შრომითი ნიჭის სრულ გამოვლენას. ჩვენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთავარი გმირი სწორედ ადამიანია, ისაა ცენტრი რეალურად ასახული სამყაროსი. ეს ადამიანი, რომელიც შრომაში ჩამოყალიბდა, რომლის მთელ სულიერ სამყაროს შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულება განსაზღვრავს. უკვე შეცვლილია, სოციალური და სულიერი კულტურის უფრო მაღალ საფეხურზეა ასული. ადამიანის ეს გარდაქმნა დამოკიდებულია და განპირობებულია თვით შრომის შინაარსის ღრმა გარდაქმნებით. ამ შინაარსის გარდაქმნაში დიდი როლი უნდა შეასრულოს სახალხო მეურნეობის ტექნიკურმა რეკონსტრუქციამ — მექანიზაციამ, ავტომატიზაციამ, კომპიუტერიზაციამ და რობოტიზაციამ, რომელსაც მკაფიო სოციალური მიმართულება უნდა ჰქონდეს.

ხშირ შემთხვევაში, განსაკუთრებით კი ბოლო დროს მოძალებულ ე. წ. „საწარმოო ლიტერატურაში“, რომელმაც თავისი გზა კინემატოგრაფიისა და თეატრისაკენ გაიკაფა, ჩვენ ვხედავთ გმირს, რომლის შემ-

დაქ. ან. კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბლ.  
საბჭოთა კავშირის

ქმნელს არა აქვს გათვალისწინებული შრომის ეს შეცვლილი შინაარსი, ანდა პირუქუ, „რელიეფურად“ წარმოდგენილი შრომის პროცესების ფონზე ძლივს მოჩანს ადამიანის ფიგურა (ამ მხრივ ბევრს სცოდავდა დაზგური ფერწერა). ამ საკითხს საფუძვლიანად შეეხო აგრეთვე სსრ კავშირის მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი გ. მ. მარკოვი.

„ჩვენი ისტორიის ყველა გარდამტეხ ეტაპზე პარტია ყურადღების ცენტრში აყენებდა მებრძოლ ადამიანს, რომელსაც დროის მოთხოვნათა კონკრეტული ხორცშესხმა უტვირთავს. სწორედ მას ეხება ჩვენი ეპოქის ყველა პრობლემა — იქნება ეს მიწისა და პურისათვის ზრუნვა თუ პლანეტაზე, მყარი, უპირობო მშვიდობისათვის მეცადინეობა. საბჭოთა მრავალეროვნულმა ლიტერატურამ ჩვენი ეპოქის გმირის სახის შექმნის უზარმაზარი გამოცდილება შეიძინა. მაგრამ დღეს ეს გამოცდილება მას აღარ ყოფნის — გამოცდილება, რომელსაც დღეს ვიძინთ, გამორჩევა უეცარი სიახლით, როგორც ყველაფერი, რაც ხალხის შემოქმედებითი შრომის ბოძოქარ ნაკადში წარმოიშობა. იმისათვის, რომ მოიპოვოს სიმართლე ამ ნაკადის შესახებ, შემოქმედი თვითონვე უნდა გადაეშვას მასში, და განსაკუთრებით ეხება ეს ახალგაზრდა მწერალს, რომელიც ეს-ეს არის იწყებს თავის გზას ლიტერატურაში.

ჩვენ გვაწუხებს, რომ ბოლო წლებში გაიზარდა ისეთი ნაწარმოებების რიცხვი, სადაც ცხადი ცხოვრებისეული პოზიციით, სულიერი სამყაროს სიმდიდრით, ხასიათის რთული დიალექტიკით გამორჩეული ადამიანის ნაცვლად, მკითხველს წარუდგება ჩვენი თანამედროვის, თუმცა თავისი დროის ნიშანთვისებების მქონე, მაგრამ მაინც ბუნდოვანი ასლი. ლიტერატურის ნაკლოვანებები კინოს და თეატრის ხარვეზებს აღრმავებენ, ვინაიდან მწერლები ასაზრდოებენ მათ პირველადი იდეებით და სახეებით“.

ჩვენმა დინამიურმა ეპოქამ მკვეთრად დააყენა საკითხი, რათა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ცოცხლად აისახოს ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებები, ჰორიზონტიდან არ ეპარბოდეს ახალი მოვლენები, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და ადამიანის სულში მიმდინარე პროცესები. ისევე როგორც სქოლასტიკა და დოგმატიზმი ყოველთვის ბორკავს ჭეშმარიტებათა კვლევას საზოგადო-

ებრივ მეცნიერებათა და ფილოსოფიის დარგში, ასევე ხელოვნების მნიშვნელობას დაყვანა ცხოვრების ასლის გადაზღვრამდე, მას ართმევს უმთავრეს ფუნქციონირებას. ლი სინამდვილის შექმნას.

ფრიად საგულისხმოა პოლიტიკურ მოხსენებაში ჩამოყალიბებული დებულება: „შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელსაც პარტია ამკვიდრებს ცხოვრების ყოველ დარგში, განსაკუთრებით სასიკეთის საზოგადოებრივი მეცნიერებებისათვის. იმედო ვკავქს, მას აქტიურად გამოეხმადურებიან ჩვენი ეკონომისტები და ფილოსოფოსები, იურისტები და სოციოლოგები, ისტორიკოსები და ლიტერატურათმცოდნეები ახალი პრობლემების გაბედული, ინიციატივიანი დაყენებისათვის, მათი შემოქმედებითი თეორიული დამუშავებისათვის“. მთლიანად კულტურისა და ხელოვნების ყოველი დარგის წინაშე დღეს დგას უმთავრესი ამოცანა: მხატვრული ფორმებით მიიტანონ ადამიანთა შეგნებამდე ახლანდელი მომენტის სიმწვავე, მისი გარდამტეხი ხასიათი. ნაცვლად გულისგამაწყალეული ჭკუის სწავლებისა და დიდაქტიკისა, საჭიროა ცოცხალი სიტყვა, ცხოვრების გულმართალი პანორამა.

ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების კავშირითიერობის განმტკიცებას გაუსვა ხაზი აგრეთვე სსრკ კულტურის მინისტრმა პ. ნ. დემიჩევმა. სოციალისტური სინამდვილის მართალი და მაღალმხატვრული ასახვა, ახლის, მოწინავეს შთაგონებულ და შთამბეჭდავი წარმოჩენა და ყოველივე იმის მღვწობარედ მზილება, რაც ხელს უშლის საზოგადოების წინსვლას — ეს არის XXVII ყრილობის მიერ განსაზღვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების მთავარი გეზი, რომელიც ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს იმ შეუპოვარ ბრძოლას, რომელსაც პარტია ეწევა დისციპლინის განმტკიცებისათვის, ცხოვრების ყველა სფეროში სოციალური სამართლიანობის დამკვიდრებისათვის, ჯანსაღი ზნეობრივი კლიმატისათვის.

ამ გრანდიოზული ამოცანების პირისპირ მთელი სიგრძე-სიგანით დგება კულტურის გლობალური გაზრების აუცილებლობა. სოციალიზმის და კაპიტალიზმის კონფრონტაციის ვითარებაში, იდეოლოგიურ ბრძოლათა წინააღმდეგობაში კიდევ უფრო მძაფრად დგება ზოგადსაქოებრივ კულტურის შე-

ნარჩუნების, გადარჩენისა და განვითარების საკითხები.

„კაპიტალიზმს ხალხობისთვის მოაქვს ის, რომ ღარიბდება კულტურა, განიარცება საუკუნეთა მანძილზე შექმნილი სულიერი ღირებულებანი. არაფერი არ ამალლებს ადამიანს იმაზე მეტად, ვიდრე ცოდნა. მაგრამ, ალბათ, თავისი არსებობის არც ერთ სხვა პერიოდში კაცობრიობას არ განუცდია სიყალბისა და სიცრუის ისეთი ზეგავლენა, როგორსაც ახლა განიცდის. ბურჟუაზიული პროპაგანდა მთელ მსოფლიოში ხალხს თავს ატებს ხელოვნურად დამახინჯებულ ინფორმაციას, თავს ახვევს აზრებსა და გრძნობებს, აპროგრამებს მმართველი ძალებისათვის ხელსაყრელ მოქალაქეობრივ და სოციალურ პოზიციას. რა ცოდნას, ღირებულებებს, მორალურ ნორმებს ჩავდებთ მოსახლეობის ინფორმირებასა და განათლების სისტემაში, უწინარეს ყოვლისა, პოლიტიკური პრობლემა.“

თავად ცხოვრება აყენებს კულტურის შენარჩუნების, ბურჟუაზიული გახრწნისაგან, ვანდალიზაციისაგან მისი დაცვის საკითხს. ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ზოგადსაკაცობრიო ამოცანაა. არ შეიძლება არ ვიფიქროთ კულტურის სფეროში იმპერიალიზმის ახლანდელი პრაქტიკის ხანგრძლივ ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ შედეგებზე, ლაგამასნისი ჩარჩობისა და ძალმომრეობის კულტის შემოქმედებით მისი გაღარიბება, რასიზმის ქადაგება, ქვედა ინსტიტუტების, დამნაშავეთა სამყაროსა და საზოგადოების „ფსკერის“ — წეს-ჩვეულებათა პროპაგანდა უნდა უტუავდეს კაცობრიობას და უტუავდეს კიდევ“ (მ. ს. გორბაჩოვი).

იმ ურთულეს პრობლემათა უზარმაზარ კომპლექსში, რომლის შესახებაც ლაპარაკი იყო ყრილობის მაღალი ტრიბუნიდან, განსაკუთრებული ყურადღება მიეცემა საბჭოთა ხელოვნების მოქალაქეობრივ პოზიციას, ადამიანის ზნეობის ამალვებას. სამართლიანად აღინიშნა, რომ დაჩქარება, ინტენსიფიკაცია ვიწრო ეკონომიური და წარმოების ცნებებში კი არ არის, არამედ შეიცავს მორალურ კატეგორიებსაც. ისინი ადამიანისაგან მოითხოვენ თვისებრივად ახალ, ზნეობრივ დამოკიდებულებას შრომისადმი, პატიოსნებას, სინდისიერებას, წესიერებისა და პატრიოტიზმის გამაძვრებულ გრძნობას. კარგად თქვა ლენინგრადის ა. ს. პუშკინის სახელობის

ღრამის აკადემიური თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ი. ო. გორბაჩოვმა: „ყოველ საღამოს ვიკრიფდები აწევა და სცენაზე გამოსვლა მარტონისაგან ვის ღირს, რომ მაყურებელი ადვზარდოთ ისეთ მოქალაქედ, რომელსაც შეეძლება არა უბრალოდ თანაუგრძნოს სიკეთისა და სამართლიანობის იდეალებს, არამედ აქტიურადაც იბრძოლოს მათი გამარჯვებისათვის. საბჭოთა ადამიანები ხელოვნების მუშაკთაგან მოვლიან ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთა ციკლები იქნებიან ჭეშმარიტად აქტიური, ცოცხალი ადამიანები, ნამდვილი ქმედების უნარი რომ შესწევთ. ერთი სანუკვარი ოცნება მაქვს — დავგა სპექტაკლი პარტიულ მუშაკზე, ნამდვილ კომუნისტზე, მებრძოლ ადამიანზე, ჩემს თანამედროვეზე. ბევრ ასეთ ადამიანს ვიცნობ, ცხოვრებისეული ურთიერთობა მაქვს მათთან. მაგრამ ლიტერატურაში, სცენაზე, კინოში ასეთი გმირები, სამწუხაროდ, ნაკლებად გვხვდება.“

ჩვენ გვკვირდება სხვადასხვანაირი გმირები, მათ შორის ისეთებიც, ეს-ეს არის რომ გამოვარჩიეთ ცხოვრების დინებაში, ჯერ კიდევ ბოლომდე რომ ვერ გამოვიცანიოთ. დაე, ხვდებოდეს ამ გმირს სიძნელები, ტრაგიკული კონფლიქტები, მაგრამ დაე რჩებოდეს იგი მაინც გმირად, ნიმუშად, რომლის ბედსაც განიცდი, რომლისაც გჯერა, რომლის მხარეზეა ჭეშმარიტება, ისტორიული ჭეშმარიტება.“

ჩვენი ქვეყნის სოციალ-ეკონომიკური განვითარების უპირველესი პირობა — შევამართოთ საზოგადოება ახალი ამოცანებისაკენ, მოვანზაროთ მათ გადაწყვეტას ხალხის, ყოველი შრომითი კოლექტივის შემოქმედებითი პოტენციალი — ადამიანთა სულიერი ცხოვრების პრიზმაშიც უნდა გადატყდეს. ეს შეუძლია ვააკეთოს ლიტერატურამ და ხელოვნებამ, რომელსაც ადრეც (მთელი საბჭოთა კულტურის ისტორია ამას ადატურებს) — გაუღვიძებია საზოგადოებრივი აქტიურობა, მისი ენერჯია და ინიციატივა. ამგვარად, აუცილებელია, რომ მხატვრული სიტყვა არ მოაწყდეს რეალურ საფუძველს და რეალობა — მხატვრულ სიტყვას, რადგან თვით ყველაზე პროგრესული იდეები „შოშვლად“ მოწოდებულნი ამა თუ იმ უნარს ნაწარმოებში, ჰკარგავენ თავიანთ მიმზღველ ძალას და უბრალო დანაშაუდ, ფორმალურ „ლოკომოტივად“ გადაიქცევიან. ლაპარაკობდა რა

სოციალისტური იდეოლოგიის ქმედითბა-  
სა და ენერგიაზე, ამხ. მ. ს. გორბაჩოვმა  
ხაზგასმით აღნიშნა, რომ თავისთავად იდე-  
ები, რაოდენ მიმზიდველნიც არ უნდა იყოს,  
ავტომატურად როდი აყალიბებს ერთიან და  
აქტიურ მსოფლმხედველობას, თუ მასების  
სოციალურ-პოლიტიკურ გამოცდილებასთან  
არ არის დაკავშირებული... „საზოგადოების  
ზნეობრივ სიჯანსაღეს, სულიერ კლიმატს,  
რომელშიც ცხოვრობენ ადამიანები, მნიშვნე-  
ლოვანწილად განსაზღვრავს ლიტერატურისა  
და ხელოვნების მდგომარეობა. ჩვენი ლიტერატურა, ასახავდა რა  
ახალი სამყაროს დაბადებას, ამასთანავე აქ-  
ტიურად მონაწილეობდა მის ქმნადობაში,  
აყალიბებდა ამ სამყაროს ადამიანს — თავი-  
სი საშობლოს პატრიოტს, კემშარიტ ინ-  
ტერნაციონალისტს. ამის წყალობით მან  
სწორად აირჩია თავისი ადგილი, თავისი რო-  
ლი საერთო-სახალხო საქმეში. მაგრამ ეს  
არის კრიტერიუმიც, რომლითაც უდგებიან  
ხალხი და პარტია მწერლის, ხელოვანის მუ-  
შაობას, რომლითაც უდგებიან თვით ლიტე-  
რატურა, საბჭოთა ხელოვნება საკუთარ ამო-  
ცანებს“.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი  
გმირის გამოჩენა ყოველთვის დაკავშირებუ-  
ლია საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე  
მაძვრ პროცესებთან, ისტორიულად მნიშვნე-  
ლოვან მოვლენებთან. ამის შესაძლებლობა  
განსაკუთრებით იზრდება გარდამტეხი დრო-  
ის, ისტორიული უღელტეხილების ვითარე-  
ბაში. საბჭოთა ხელოვნების არსი ყოველთ-  
ვის იყო სიმართლის არსი, განსაკუთრებით,  
როცა ეს სიმართლე ორგანულად იყო განპი-  
რობებული მხატვრულ აღმოჩენასთან.

„მაგრამ სიმართლე არ არის განყენებულ  
ცნება, იგი კონკრეტულია, იგი უნდა ვეძიოთ  
ხალხის მიღწევებსა და საზოგადოების გან-  
ვითარების წინააღმდეგობებში, ანუ თვით  
ცხოვრებაში, მთელი მისი მრავალმხრივობით,  
დრამატიზმითა და სიდიადით. მხოლოდ ლი-  
ტერატურა — იდეური, მხატვრული, ხალხუ-  
რი — ზრდის პატიოსან, სულით ძლიერ ადამი-  
ანებს, რომლებსაც შეუძლიათ კისრად  
იღონ თავიანთი დროების ტვირთი“.  
(მ. ს. გორბაჩოვი).

სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის  
XXVII ყრილობა შეეხო კულტურის სხვა  
უმნიშვნელოვანეს ასპექტებსაც, რომელნიც

მოიცავენ მასობრივი ინფორმაციის საშუა-  
ლებებს, კულტ-საგანმანათლებლო დაწესე-  
ბულებების მუშაობას. ქვეყნად ახლავალი-  
ლია მოძრაობა ყველა ფენის მოსახლეობის  
შეტადრე ინტელექტუალური, ახალგაზრდობის  
მაღალი კულტურისათვის. ეს მოძრაობა ახ-  
ალ საფეხურზე უნდა ავიდეს.

ყრილობაზე ითქვა, რომ როგორც საკავ-  
შირო, ისე ადგილობრივი ორგანოები ჯე-  
როვნად ვერ აფასებდნენ ქვეყნის სოცია-  
ლურ-კულტურული სფეროს მატერიალური  
ბაზის მომწიფებულ პრობლემებს. ამას შე-  
დეგად ის მოჰყვა, რომ კულტურის დაწესე-  
ბულებათა ქსელის გაფართოებისათვის, მისი  
მატერიალურ-ტექნიკური განვითარებისათვის  
დამკვიდრდა რესურსების ნარჩენების გა-  
მოყიდვის პრინციპი, მოხდა გადახრა ტექნი-  
კრატული მიდგომისაკენ. ახლა, როგორც  
ჩანს, აუცილებელია, ახალი ამოცანების მას-  
შტაბების გათვალისწინებით, გრძელვადიანი,  
საფუძვლიანად გააზრებული, მთლიანი.  
ძლიერი სოციალურ-კულტურული პოლიტი-  
კა, რომელიც მოიცავს საზოგადოების სუ-  
ლიერი ცხოვრების ყველა მხარეს, რადგან  
„ჩვენთვის სულაც არ არის სულერთი, რა  
გზებითა და საშუალებებით უმჯობესდება  
მატერიალური და სულიერი ცხოვრება, რა  
სოციალური შედეგები მოსდევს ამას“ (მ. ს.  
გორბაჩოვი).

დასამალი არ არის, რომ ჯერ კიდევ ბევ-  
რია გასაკეთებელი კულტურულ-საგანმანათ-  
ლებლო მუშაობის დონის ამაღლებისათვის.  
წესრიგშია მოსაყვანი კლუბები და კულტუ-  
რის სახლები, პარკები, მუზეუმები. განსა-  
კუთრებით მწვავედ დგას კულტურის დაწე-  
სებულებათა ტექნიკური აღჭურვის საკითხი.

წლების მანძილზე კულტურული და სპორ-  
ტული კომპლექსები „დამოუკიდებელ“, „ავ-  
ტონომიურ“ მუშაობას ეწეოდნენ, დაფანტუ-  
ლი იყო რესურსები, ნაკლებად იყო მათი  
გამოყენების ეფექტიანობა. დრომ დღის წეს-  
რიგში დააყენა ახალგაზრდობისა და მოსახ-  
ლეობის მთელი რიგი ფენების მრავალფე-  
როვანი მოთხოვნილებების დამკაყოფილების  
საკითხი. ამის უზრუნველყოფა შესაძლე-  
ბელია კულტურულ-სპორტული კომპლექსე-  
ბისა და მუშაობის ახალი ფორმების შემუშა-  
ვებისა და დამკვიდრების გზით. გაუმჯობესე-  
ბას მოითხოვს აგრეთვე კულტურის დაწესე-



ბუღბუბათა მუშაობის კოორდინაცია პროფ-  
კავშირებთან, კომკავშირთან, აუცილებელი  
ხდება სპორტის, კინოსა და სხვა სანახაობა-  
თა საერთო გეგმის საფუძველზე ერთიანი,  
განუხრელად მოქმედი სისტემის შექმნა. ჯერ-  
ჯერობით ბოლომდე არ არის მოგვარებული  
მხატვრული განათლებისა და კესთეტური  
აღზრდის პრობლემები. ყრილობის ტრიბუ-  
ნიდან ამხ. პ. ნ. დემიჩევმა აცნობა დღეგა-  
ტებს, რომ ამჟამად სკკ ცენტრალური კო-  
მიტეტის მითითებათა საფუძველზე მუშავდებ-  
ოდა ესთეტური აღზრდის საერთო-სახელმ-  
წიფო პროგრამა.

პარტიის მიერ დასახულია გოლიათური  
ამოცანა — სოციალურ-ეკონომიკური პრო-  
გრესის არსებითი დაჩქარებით მივალწიოთ  
მთელი საზოგადოების თვისობრივად ახალ  
მდგომარეობას. ამ საქმეში უდიდესი როლის  
შესრულება შეუძლია მასობრივი ინფორმა-  
ციის საშუალებებს — პრესას, რადიოს, ტე-  
ლევიზიას, ლიტერატურას და კინოაუბ-  
ლიცისტიკას.

ეს არის კულტურული პოლიტიკის ერთ-  
ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნა-  
წილი, ხოლო ამ პოლიტიკის მთავარ ამოცა-  
ნად — როგორც ყრილობაზე იქვეა — პარ-  
ტიას მიაჩნია უფართოესი გზა გაუხსნას  
ადამიანებს ნიჰის გამოსავლენად, გახადოს  
მათი ცხოვრება სულიერად მდიდარი, მრავ-  
ალმხრივი. პარტიის გადამწყვეტი ბრძოლა  
ამ დარგში რადიკალურად სასიკეთო ცვლი-  
ლებებისათვის, კულტურულ-აღმზრდელობი-  
თი მუშაობის ახლებურად წარმართვისათ-  
ვის სრულიად ესტყვისება ადამიანთა მოთ-  
ხოვნების უფრო სრულად დაკმაყოფილებას,  
ადამიანთა ინტერესებს.

თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში ამხ. მ. ს.  
გორბაჩოვმა განსაკუთრებული სიციხადით  
გამოჰკვეთა მასობრივი ინფორმაციის საშუა-  
ლებათა ამოცანები. აღნიშნა, რომ რედაქ-  
ციათა კოლექტივებმა, სატელევიზიო სამსა-  
ხურმა გაბედულად მოჰკიდეს ხელი რთულ,  
მნიშვნელოვანწილად ახალ საკითხებს, რომ  
უფრო მეტად იგრძნობა ანალიზირება და  
მოქალაქეობრიობა, სიმწვავე პრობლემების  
დაყენებაში, ნაკლოვანებისა და ხარვეზების  
კონკრეტული კრიტიკა.

ჩვენი ზნეობრივი ღირებულებების, კულ-  
ტურული პროპაგანდის და დამკვიდრებელი  
ყოველსიმომკველი საშუალებები განსაკუთ-  
რებით გააქტიურდნენ ცენტრალურ და რეგიონალ-  
ტის აპრილის პლენუმის შემდგომ განვილილ  
პერიოდში. მათ ღირსეულად გაართვეს თავი  
სერიოზულ გამოცდას. ეს ჭეშმარიტებაა, მაგ-  
რამ სადღეისოდ ამოცანები ჩვენგან მეტს  
მოითხოვენ, მოითხოვენ იმას, რაც ასე შესა-  
ნიშნავად ჩამოაყალიბა ამხ. მ. ს. გორბაჩოვ-  
მა თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში, რომე-  
ლიც ჩვენი მუშაობის ნათელ წინამძღვრად  
და წარმმართველად იქცა.

„მაგრამ ვანა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ  
ჩვენი ინფორმაციისა და პროპაგანდის სა-  
შუალებანი სრულად იყენებენ თავიანთ შე-  
საძლებლობებს? ჯერჯერობით არა. ჯერ კი-  
დეც ემჩნევა უღიმიამობა, თავი ვერ დააღწია  
სიყრტულობას, ვერ განიკურნა სიახლისადმი  
სიყრუსიგან, ხალხი უკმაყოფილოა იმის გა-  
მო, რომ საკმაოდ ოპერატიულად არ აშუქე-  
ბენ მოვლენებს, ზერედედ უჩვენებენ ბრძო-  
ლას იმ მოწინავეისათვის, პრაქტიკაში რომ  
მკვიდრდება. სამართლიან საყვედურს იწვევს  
ზოგიერთი ლიტერატურული ნაწარმოების,  
ტელეპროგრამის, კინოფილმის დაბალი დო-  
ნე, რომლებსაც არათუ იდეური და ესთეტი-  
კური სიციხადე, ელემენტარული გემოვნების  
ნიშანწყალიც არ სცხია. სერიოზულად ენდა  
გაუმჯობესდეს კინოგაქირავება, წიგნის საგა-  
მომკემლო და საყურნალო საქმე. კულტურის  
სამინისტროს, სახტელერადიოს, სახკინოს,  
სსრ კავშირის გამსახკომის, საინფორმაციო  
სააგენტოების ხელმძღვანელებმა ენერგიული  
დასკენები უნდა გამოიტანონ საზოგადოებ-  
რიობის მრავალი კრიტიკული შენიშვნები-  
დან. ნაკლოვანებანი ზოგადია, მაგრამ პა-  
სუხისმგებლობა — კონკრეტული, და ეს  
ნიადაგ უნდა ახსოვდეთ იდეოლოგიურ კად-  
რებს.“

## რუსთაველის თეატრი

# ჩვენ ვიცით...

### მერაბ გვიია

ბერტოლტ ბრანხტამ თავის შესანიშნავ ნაშრომში „ხუთი სირთულე მართლის მწერლისთვის“, — სირთულეთა გვარობა და სახეობა ასე ჩამოაყალიბა: „მამაც ი უნდა იყო და წერო სიმართლე მიუხედავად იმისა, რომ მას ყველგან ახშობენ, გონიერი უნდა იყო, რათა შეიმეცნო სიმართლე მიუხედავად იმისა, რომ მას ყველგან ჩქმალავენ, უნდა შეგეძლოს სიმართლის საომარ იარაღად გადაქცევა უნდა გქონდეს ჟნარი, რათა შეარჩიო ადამიანები, ვინც შეძლებს ამ იარაღის მოხმარებას, დაბოლოს, უნდა იყო მოხერხებულო, რათა სიმართლე ამ ადამიანებში გაავრცელო“. ამრიგად, ყველაფერთან ერთად, ბრენტის უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა აუდიტორიას, სადაც სიმართლე უნდა გავრცელებულიყო.

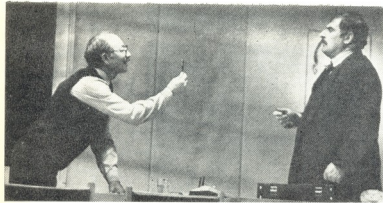
ჩვენს ქვეყანაში სიმართლეს ფართო გზა აქვს გახსნილი და ცხადია, იგი ცხოვრებაზე ღრმა დაკვირვების, საფუძვლიანი ანალიზის შედეგი უნდა იყოს. და თითქოს, ამ მოწოდების პრელუდიად იქცა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ (პიესა ა. ჰიჭინაძის და რ. სტურუასის), მაგრამ არა მშრალ დიდაქტიკად, არამედ ემოციური ზემოქმედებით აღსავსე სანახაობად, რამეთუ, რეჟისორმა, ბერნარდ შოუს შეგონების თანახმად, სცენა ერთდროულად „სალექციო აუდიტორიად და ცირკის ასპარეზად“ აქცია.

რა დაედო საფუძვლად ასეთ „კონცერტს“? ამბავი ერთი ხელმძღვანელი პირის თანადღობიდან „გადაყენებისა“ და მის ადგილზე ახლის მოსვლისა. საკმაოდ სერიო-

ზული თემა... მით უფრო დღეს, როცა მთელ ქვეყანაში ესოდენ დიდი როლი ენიჭება კადრების შერჩევას, მართვის სისტემის სრულყოფას, მათი რორგანიზაციის გზებს და მეთოდებს.

როგორც ცნობილია, ძველს ყოველთვის უჭირს ახლის აღიარება, და ამ მარადიული კოლიზიის რესტავრაცია არც იქნებოდა საინტერესო, „ძველის“ არგუმენტებში მარცვალ-მარცვალ გაბნეული რომ არ იყოს ჩვენთვის საცნაური ჭეშმარიტებანი. პროგრესი აროდეს ყოფილა სწორხაზოვანი და მისი დამკვიდრების ზოგზაგებს მრავალგზის გამოუწვევია მწვავე პოლემიკა. აქაც, ამ სპექტაკლში, „ძველი გვარდიის“ წარმომადგენელი ბატონი არჩილი, არცთუ იოლად თმობს თავის პოზიციებს და არცთუ იშვიათად, თავისი გულწრფელი მტკიცებებით, დამარწმუნებლადც გამოიყურება. მისი ძირითადი „დებულება“, რომ არსებულ ვითარებაში მართვის შემწეობით მდგომარეობა არ გამოსწორდება, თითქოს ჰაერშია გამოკიდებული, მაგრამ მაინც საგანგაშოდ ეღერს. თუმცაღა არც „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლის, ბატონ ვიორგის შეხედულებანია უნიდაგო, რომლის ღრმა რწმენით, ყოველთვის, ყველა დროში და ვითარებაში, პიროვნება, ადამიანის ფაქტორი განსაზღვრავდა ნებისმიერ პროგრესს. და ჰა, იშვა კიდევ თავსატეხი მსგავსი იმისა, რომელმა რომელი გააჩინა, კვრცხმა — ქათამი, თუ პირქიოთ.

მართლაც რომელი ფაქტორია უმთავრესი, ადამიანი თუ ადამიანთა ურთიერთობის მექანიკა? დრონი შეფობენ თუ შეფენი?



არჩილი — გ. გვეგუკორი, გიორგი — გ. ხარაბაძე

სპექტაკლი ბაღებს ამგვარ კითხვებს და ჩვენში იმ აქტივობას აღვივებს, რაც კემ-მარტიების (სიმართლის) ძიების აუცილებელი პირობაა.

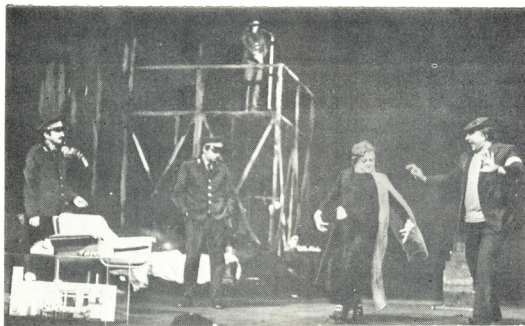
ყოველივე კი იწყება იმით, რომ ბატონი არჩილი და ბატონი გიორგი ერთმანეთს აკაბინეტში გადაეყრებიან. ორივენი ადრე მოსულან, ერთი იმისათვის, რომ ბოლომდე აიკრას „გულა-ნაბადი“, მეორე კი იმისათვის, რომ სავარძელი დროულად „მოირგოს“.

დასაწყისში მათი ურთიერთობა არ ჰგავს საკონფლიქტოს. პირველი თავაზიანი გასაუბრების შემდეგ ძველი „ხელათამაშნ ესკრის“ ახალს, რის შემდეგაც მათ შორის აშკარად მტრული, აგრესიული ურთიერთობა დამყარდება. და ჩვენც მალე ვრწმუნდებით, რომ დასაწყისში მათი ხაზგასმული თავაზიანობა, ნიღაბი იყო მხოლოდ.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მოქმედების სტრუქტურაში ეს ერთადერთი ალოგიკური მომენტია, რადგან „ამინდის“ შეცვლა მათ ურთიერთობაში „მოცემული ვითარებით“ არ არის გაპარობებული, თუმც, რეჟისორმა შემოგვეთავაზა ასეთი დეტალი: ბატონი გიორგი ჭიბის საათს უწყვეტს ბატონ არჩილს. ეს

საათი ბატონ არჩილს მაგიდაზე დარჩა. საათის გადაწოდება სპექტაკლში ფსიქოლოგიურად აქცენტირებულია (ფაქტია, რომ რეჟისორმა დროის სიმბოლო გამოიყენა), მაგრამ ქვეტექსტი არ იკითხება, რაც ერთადერთი შემთხვევაა მთელი სპექტაკლის მანძილზე. ვივარაუდოთ ასე. მინიშნებამ, რომ დროს არ შეეფერება, ბატონი არჩილი განაწყენა. და აი, ორივე „ვიოლინო“ გზას აძლევს ბრალდებათა ნიაღვარს. თუ ძველი ახალგაზრდობას მიაწერს მეტისმეტ თავდაჯერებულობას და უტილიტარიზმს, ახალს არ მოსწონს ძველი თაობის უნებისყოფობა და უპრინციპობა.

მართალია, არჩილი და გიორგი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არიან, მაგრამ მათი თვალსაზრისის სხვადასხვაობა მხოლოდ დაქმნაში დამოკიდებულებაში მკლავდება. სხვაფრივ, ზოგადად, ისინი ერთსა და იმავე მიზნებს და იდეალებს ემსახურებიან. ძველი ხელმოცარულია, რის გამოც გაღიზიანებულია, ეკვის კია ღრდნის. ახალი კი ოპტიმისტია და სჯერა თავისი ყოვლისშემძლეობა. მწვერვალი ხომ, ჩვეულებრივ, ერთი შეხედვით, უფრო ადვილი დასალაშქრო



სცენები სპექტაკლიდან

ჩანს, ვიდრე ეს სინამდვილეშია, ხოლო დამარცხებულს ხომ თავისი დამმარცხებელი უძლეველი ჰგონია? ასე რომ, მათი განწყობილება ჩვენთვის საესებით ზუნებრივი და ნაცუნობია. ამდენად, მნიშვნელოვანია ის არგუმენტები, რომელსაც ორივე მხარე იშველიებს კამათის პროცესში, და არა მათი თაობრივი ან ხასიათობრივი დაპირისპირება. სწორედ ამის გამო, ეს თეატრალური ნაწარმოები, მთლიანად „იდეათა დრამის“ უნარს განეკუთვნება.

პოლემიკის პროცესში „ძველისა“ და „ახლის“ ურთიერთობამ ბევრი ისეთი მოვლენა „ამოატივტევა“, რაც ორივესთვის სრული მოულოდნელობა იყო. ნაბიჯ-ნაბიჯ, ნელ-ნელა გამოიკვეთა კიდევ მათი ცხოვრებისეული ბიოგრაფია, კავშირი გარესამყაროსთან, რასაც ხელი შეუწყო უსიტყუო „პერსონაჟმა“ — ტელეფონმა. და ეს ჩვეულებრივი, საყოფაცხოვრებო კომუნიკაციის საშუალება — ტელეფონი, მეორე მოქმედებაში მხატვრუ-

ლი და აზრობრივი მედიტაციის საფუძველი გახდება. ეს მოხდება მას შემდეგ, როცა გაირკვევა სატელეფონო ხაზის მეორე ბოლოში ვინ იმყოფება.

აი, სულ ეს არის ვითარება, რამაც წარმოქმნა ამ „ორი ვიოლინოს“ დავა. ამას მხოლოდ ისღა უნდა დაემატოთ, რომ კაბინეტის ყოფილი პატრონი (რომელიც დისკრედიტირებულია თანამშრომელთა კოლექტიური წერილობითი პროტესტით), აღსარებასავით წარმოადგენს თავის განუხორციელებელ პროექტს, ხოლო ახალი დაუშვებს პირველ კომპრომისს, მილიციას დაუკავშირდება, რათა არჩილის ვაჟი პატიმრობიდან გამოიხსნას. ამით, ფაქტიურად, არსებობას წყვეტს წარმოდგენის ფაბულა.

მაგრამ ამჯერად, ჩვეულებრივი ამბის ნაცვლად, სპექტაკლში სიცოცხლეს განავრძობენ მოპაექრეთა არგუმენტები, და თანაც ისე, რომ იგავ-არაკებად „გარდაისახებიან“. ეს „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტების ალეგო-

რეული პლასტია. არსებობს კიდევ მეორე, რეალური შრე, გარესამყარო (ტელეფონის ზარის „ავტორები“), რომლებსაც გავეცნობით სპექტაკლის მეორე ნაწილში. ერთად აღებული, ისინი „აღმოსავლურ საკრავებად“ იწოდებიან და იმ ფონს ქმნიან, რომელშიც ნებისთ თუ უნებლოეთ „ჩაწერილი“ არიან მთავარი პერსონაჟები. მთელი პირველი მოქმედება „ორი ვიოლინოს“ დიალოგზეა აგებული და ფსიქოლოგიურ-ყოფითი დრამის პრინციპებს ემყარება. რეჟისორი არ ცდილობს რაიმე განსაკუთრებული თეატრალური ხერხების მოშველიებას და არც თვით ფსიქოლოგიური უანრის ფარგლებში გვთავაზობს რაიმე სიახლეს.

სულ სხვაა მეორე მოქმედება. კაბინეტის „რეალური“ კედლები მუშებს სცენიდან გააქვთ (რაც საკმაოდ ორზროვანია) და ახლა მის ადგილს იჭერს პირობით-ილუზორული დეკორაცია, რომლის პირველივე ხილვა გვარწმუნებს, რომ რეჟისორი რობერტ სტურუა და მხატვარი გოგი მესხიშვილი თავის თეატრალურ სტიქიას დაუბრუნდნენ. იგივე ითქმის კომპოზიტორ გია ყანჩელზე, რომელიც თითქმის მთელი პირველი მოქმედება „ჩიუტად სდუმდა“. მეორე მოქმედებაში პირველად რეზო წულუკიძე „იტყვის“ თავის სიტყვას, „ორ ვიოლინოს“, გიორგი გეგეჭკორას (არჩილი) და გიორგი ხარაბაძეს (გიორგი) „აღმოსავლური საკრავები“ თანხ-

ლებას გაუწევენ. ესენი არიან: თ. თარხნიშვილი (არჩილის მეუღლე), ი. აფაქიძე (არჩილის ვაჟი), ა. ზიდაშელი (სკოლის ამხანაგები) ზ. ლებანიძე (მამიდა), მ. ჯინორია (ამხანაგები ცენტრიდან), მ. მაღლაკელიძე (ლენა), დ. უფლისაშვილი (ეჭიმი), ლ. გაფრინდაშვილი (ზაურ კიკნაველიძე), დ. ჰაპუაშვილი (ვაჟა), ლ. გულაძე (ვაჟას მეუღლე), ზ. ბოცვაძე (მიტოვებული სატრფო), თ. ზაულთაშვილი (პასუხისმგებელი მუშაკი), ჯ. ლაღანიძე (მოირვე ჭუჭულაშვილი), ი. მახარაძე, გ. ოთარაშვილი, ტ. სარალიძე (სამი ამხანაგი), დ. კვიციანი (მილიციის უფროსი), ვ. გოგიტიძე (მილიციელი წერეთელი), ზ. ჰაპუაშვილი (ბიჭი), ლ. ჭავჭავაძე (გიორგის დედა), და ბევრი სხვანიც, ვინც აღმოსავლურ არაკებში მონაწილეობენ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლში მონაწილეობს დასის (განსაკუთრებით მამაკაცთა) თითქმის სამი მეოთხედი.

„აღმოსავლურ საკრავებს“ მუსიკალურ ლაიტმოტივად გასდევს გია ყანჩელის მიერ დრამატული სიმწყობრით, რიტმით და მელოდიით აღსავსე მუსიკალური ემფაზა „ჩვენ ვიცით!“... მეორე მოქმედებაში, „ლია თეატრისთვის“ ნიშნული დროის და სივრცის თავისუფალი მოდელირებით გათამაშდება სცენები როგორც რეალური ცხოვრებიდან, ასევე უამრავი ქვეტექსტების შემცველი არაკები. თითოეულ არაკს რეჟისორმა მო-

სცენები სპექტაკლიდან



უძებნა სცენური, პლატეკური და მუსიკალური გადაწყვეტა, თუმც სტილურად გაამთლიანა ისინი. აქ ისევე, როგორც თავის წინამორბედ სპექტაკლებში, რეჟისორი მიმართავს თეატრალური სტაფაჟის პრინციპებს (როცა სცენაზე იმყოფებიან, მაგრამ ეპიზოდში არ მონაწილეობენ სხვადასხვა პერსონაჟები), რითაც ხაზს უსვამს თეატრალური ატმოსფეროს ერთბაშისობას. აქვე ერთ დეტალზე შევჩერდებით. როგორც ვთქვით, მთელ მეორე მოქმედება „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტების უარყოფას ან დადასტურებას ემსახურება. გამონაკლისია სკოლის ამხანაგი და მისი მამიდა. მამიდის დაქინებული რჩევის მიუხედავად, „სკოლის ამხანაგი“ არ ურცავს ბატონ გიორგის. მამიდისა და ძმის შვილის იდალია, რეჩიტატიული სასიმღერო ვადალპარაკებანი, იმ სიმყუდროვით არის აღბეჭდილი, რაც მცირედით დაკმაყოფილებულთა ხვედრია. და თუმც მათი ყოფის გადმოსაცემად რეჟისორი მიმართავს ირონიულ საღებავსაც, ეს „დეუტე“ უთუოდ სიყვარულით არის ნაქსოვი, ემოციურ ფონად გასდევს მთელ მეორე მოქმედებას და მიმდინარე მოვლენების ანტითეზაა.

აგერ, ერთი არაკი შეუნიღბავად მოგვითხრობს ხელისუფალთა სიბრძოვეზე, ერთპიროვნულობისადმი ლტოლვის მანიაკალობაზე. მეორე გვიამბობს აღმოსავლური მბრძანებლის გონებაში მოულოდნელად წარმოქმნილ საკრამენტულ კითხვაზე — რა განხვავებაა კეთილშობილსა და მდაბიოს შორის? (პასუხი ასეთია: კეთილშობილი სხვებზეც ფიქრობს, მდაბიო კი მხოლოდ თავის თავზე).

მესამე არაკში აღმოსავლეთელი მბრძანებელი რთული ალტერნატივის წინაშე იმყოფება. მისი სამწყსო რწმენაზე, სურსათზე და შეიარაღებაზეა დაფუძნებული. და რაკი ეს „სამი ვეშაპი“ ხელიდან ეცლება, ერთი მათგანი მიინც უნდა შეინარჩუნოს (ბოლოს და ბოლოს ირჩევს რწმენას).

მეოთხე არაკი მოგვითხრობს იმის შესახებ, დახურული ჭურჭლიდან როგორ ასხამდნენ რძეს დახურულ კასრში (ყველამ რძის მაგივრად წყალი ჩაასხა იმ იმედით, რომ სხვა, რძეს ჩაასხამდა), ამას მოყვება არაკი ბადრიჯნის შესახებ (რომ ბადრიჯანი კარგი პრო-

დუქტია, თუ მბრძანებელს მოსწონს, ცხაღია, თუ არ მოსწონს) და ასე შემდეგ.

ცხაღია, ზოგი არაკი პირდაპირ, მეფეაქროშნებს ჩვენში არსებულ ზოგიერთ მნიშვნელოვანზე, ზოგი კი გაფრთხილებად უღერს. ამავე დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყოველ მათგანს პირდაპირი კავშირი აქვს „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტებთან.

მაგრამ რეჟისორს არ სურს არაკების სამყაროში მთლიანი „ჩაძირვა“. არაკების გვერდით იგი ვცაბავაზობა ინტორიულ პერსონაჟებს (მოკარტი და სალიერი), ფრანგულ და იტალიური ხალხური კომედიის ნიღბებს — პიეროსა და არლეკინს, და ამავე დროს, ყოფით რეალიებს (ვაჟასა და მისი მეუღლს, ზაურ კიკნაველიძის, მიტოვებულ სატრფოს, მილიციელების, გლეხების სცენებს). ამ სცენებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვთ და რეჟისორის ამა თუ იმ „სათქმელს“ ემსახურებიან. ეს სცენები „თვალსაჩინო სახელმძღვანელოებია“ ბატონ გიორგისათვის, რომელმაც დაე იცოდეს, რა გარემოსთან, ვისთან ექნება საქმე.

არაკები, ნიღბები და ყოფითი რეალიები, როგორც წესი, კონტრასტუნტის პრინციპზეა აგებული. მათში, ხშირად, მოქმედება, შინაარსი და დრამატული ინტონაცია ურთიერთგამომრიცხავია. სწორედ ამ გზით აღწევს რეჟისორი იმ სანახაობითობას და იდეათა „თამაშს“, რის შემწეობითაც იბადება უამრავი ქვეტექსტი. ცხაღია, სპექტაკლში მრავლად გვხვდება სიმბოლოები, რომელთა ახსნა დროის ფუჭი კარგვაა, რადგან სიმბოლოს ახსნის ცდა, როგორც წესი, ახალი სიმბოლოს წარმოქმნით მთავრდება. ერთი რამ ცხაღია, არაკებით, ისევე როგორც „ნიღბებით“ და ცხოვრებისეული ეპიზოდებით, რეჟისორი სხვადასხვა განზომილებაში გადმოგვცემს „ორი ვიოლინოს“ დავის შინაარსს.

ფელზენშტეინს ეკუთვნის ერთი, ჩემის აზრით, არაჩვეულებრივად მოხდენილი გამოთქმა: „ყოველივე ხილული ისევე წარმოადგენს მუსიკას, როგორც ყოველივე მოსმენილი — მოქმედებას“. რობერტ სტურუას სპექტაკლები ამისი დადასტურებაა. პლუს, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური მომენტი — რობერტ სტურუასთვის სცენური მოქმედება თვით ატარებს მუსიკის ყველა თვისებას.



მარჯანიშვილის თეატრი

# სასჯელის პირისპირ

ზურაბ ბახტაძე

მაგრამ რამდენად გამართლებულია ერთ სპექტაკლში გვერდი-გვერდ ორი განსხვავებული ჟანრის და სტილის არსებობა? ხომ არ იწვევს იგი ეკლექტიზმს? ხომ არ უშლის ხელს ესთეტიკური აღქმის მოლიანობას?

ალბათ უშლის... მაგრამ აქ საკვირველი არაფერია, თუ რეჟისორის მიზანს გავითვალისწინებთ. მეორეს მხრივ, დისონანსი, რომელსაც ორი მოქმედების განსხვავებულობა ქმნის, თუ მუსიკალურ ტერმინს მოვიშველიებთ, ის კონსონანსია, რომლის ბუნებაშიც ჭერ ვერ გავერკვეთ. ხოლო თუ მაყურებლის ინტერესს გავითვალისწინებთ, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრმა დასახულ მიზანს მიაღწია.

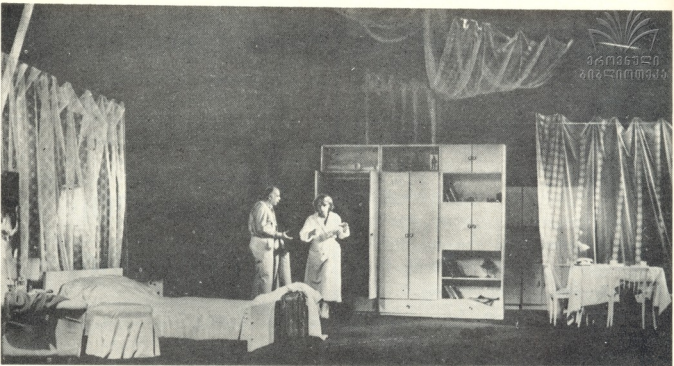
არსებობს ამავე პრობლემის მეორე შრე. იმავე სამოციან წლებში რუსთაველის თეატრს არცთუ უსაფუძვლოდ საყვედურობდნენ ეკლექტიზმს. მაგრამ თეატრი იმ დროს ძიებაში იყო და ეკლექტიზმი ამ ძიების ბუნებრივ ანარეკლს წარმოადგენდა. ვფიქრობ, რუსთაველელთა „კონცერტიც“ ასეთივე ძიების შედეგია.

სპექტაკლის ფინალში ბატონი გიორგი წარსდგება მაყურებლის წინაშე და მას მიმართავს როგორც თავისი დროის, ამჟამინდელ აუდიტორიას (პუბლიცისტიური „აპარტე“). და ჩვენც ვგრძნობთ, რომ დიდ საქმეში ჩვენგან თანადგომას ითხოვენ. სპექტაკლი ამ თანადგომისთვის გვამზადებს.

„ჩვენ ვიცით!“ — ისმის სცენიდან სპექტაკლის ფინალური აკორდი. და ჩვენც გვჭერა — თეატრმა იცის რას და რისთვის ლაპარაკობს.

ზომი სპექტაკლი, თუმცა არ წარმოადგენს გამორჩეულ მოვლენას, მაგრამ ამჟღავნებს ისეთ იდეურ-მხატვრულ ტენდენციებს, რომელთა აღნიშვნა და დაზუსტება მნიშვნელოვანია თეატრის შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის.

ქ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ასეთ სპექტაკლად გვევლინება ა. გელმანის „პირისპირ“, დადგმული რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ. პიესაში სულ ორი მოქმედი გმირია — ცოლი და ქმარი. მათ ცხოვრებაში მისახდენი უკვე მომხდარა, ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი განვლილია და ამჟამად, მეუღლეთა შორის მიმდინარეობს „ფასეულობათა გადაფასების“ მტკივნეული პროცესი. ა. გელმანმა, როგორც დრამატურგმა, სარისკო გზა აირჩია, ვინაიდან მაყურებელს ყოველთვის ურჩევნია ამბავი მის თვალწინ მოხდეს, ვიდრე მომხდარის შეფასებას უსმინოს. ქართულ თეატრში ამ პიესის დადგმისას იგივე რისკს რეჟისორიც სწევს. მაგრამ გელმანიც და ჩხეიძეც კარგად იცნობენ პიესის „შინაგანი მოქმედების ტექნოლოგიას“ და ამ გზით შეუძლიათ შექმნან დრამატული ინტრიგა.



ცოლი — თ. სხირტაძე, ქმარი — კ. მახარაძე

„ინტრიგა“ კი შემდეგში მდგომარეობს: ცოლს ქმრის დანახვაც კი არ სურს იმის გამო, რომ მათი ვაჟის დასახიჩრების მიზეზად იგი თავისი მეუღლის კარიერისტულ ზრახვებს მიიჩნევს. რაც შეეხება კონფლიქტის შემდგომ განვითარებას, იგი შეიძლება მაღალ-

მხატვრული ლიტერატურის მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებდეს, მაგრამ თეატრისთვის აუცილებელი შინაგანი დაძაბულობით ხასიათდება და დრამატურგი განვლილი ამბებისაგან გმირთა დიალოგების საშუალებით ახერხებს სიუჟეტის შექმნას,





ა. გელმანის ნაწარმოები ფორმით პიესის დიდ ნაწყვეტს ჰკავს, მაგრამ იგი თავისი შინაგანი კონსტრუქციით და მოქმედ გმირთა ურთიერთობის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით დასრულებული ნაწარმოებია. მასში იგრძნობა მწერალი, რომელსაც აქვს თავისი სათქმელი და მისი თავისებურად თქმის უნარიც. ა. გელმანს თავისი გმირები ჩაყენებული ჰყავს ისეთ მდგომარეობაში, სადაც გამოიჩნდება რაიმე არაცხოვრებელი ეპიზოდის ან არახუნებრივი, გამოთვლილი ინტონაციისა და ემოციის შეტანა. ცოლ-ქმარი ერთმანეთთან კამათის დროს ანალიზებენ ერთად განვლილი ცხოვრების შედეგებს და არკვევენ მათი ყოველი შეცდომის მიზეზს. ამ ურთიერთობის მხატვრულად აღწერა მხოლოდ იმ ბუნებრივობით არის შესაძლებელი, რაც მაშინაა აუცილებელი, როცა ჩვენს გვერდით მყოფთა აცხიერებას ავსახავთ.

ა. გელმანი თავის პიესაში ამას ახერხებს. „პირისპირ“ სოციალურად მართალი და ფსიქოლოგიურად ზუსტი ნაწარმოებია. ხოლო იმ მომენტებში, სადაც პიესის მხატვრული დონე თუ დიალოგების ლიტერატურული ხარისხი ვერ არის სა ურეოდ დონეზე, მისი ისევე თავისებური ახდენები მათ კომპენსაციას. პიესის გმირები თავიდანვე გაუზრბიან პირად პასუხისმგებლობას და უფრო ერთმანეთის სულში ქექვის ცდილობენ. მაგრამ იმავე დროს ერთმანეთი უყვართ, უპირთ ერთმანეთის დაკარგვა, და თუ ეს მაინც ხდება, მხოლოდ იმიტომ, რომ გრძობენ, მათი ერთად ყოფნა უკვე გამოუსწორებელ შეცდომებზე გაუთავებელი კამათი იქნება, ხოლო ცხოვრების შეცვლა კი არცერთს აღარ ძალუძს. მათ უკვე დახარჯული აქვთ საუკეთესო სულიერი ძალები. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი (განსაკუთრებით ქმარი) მშვენივრად ხედავენ და აღიარებენ თავის შეცდომებს და ცხოვრების შეცვლასაც ცდილობენ, ისინი იმასაც გრძობენ, რომ შეიძლება მათ ვერც ახლის შექმნა შეძლონ და ძველიც დაკარგონ. ყოველივე ამის სათავე კი ის არის, რომ აღრე ისინი თავის შეცდომებს არ ამჩნევდნენ და ფიქრობდნენ, რასაც არ ხედავენ, არც არსებობს. პიესაში კი ისინი უკვე შუა ხნისანი არიან და არ უნდათ გამოტყდნენ (განსაკუთრებით ცოლს), რომ ისინი არა მარტო საკუთარი თავის, არა-

მედ ერთმანეთის „ჩამოყალიბებაშიც“ სცოდნენ. მათ ადრევე რომ ასევე დაუნდობლად ეთქვამ ერთმანეთისთვის სმართლუ, შეიძლება მაშინ აღარ დაქრებოდათ ამდენად მართლის ერთ დღეში თქმა და თანაც ამაოდ. მათ ლაპარაკს შედეგი არ მოაქვს — ცხოვრების შედეგი კი სახეზეა — დასახიერებელი „შვილი და დანგრეული ოჯახი, რომელიც „ფიზიკურად“ რომც არ დაინგრეს, შინაგანად უკვე დაშლილია. ა. გელმანი პიესაში ქმრის, როგორც ხელმძღვანელის სახესაც გვიჩვენებს და მასურებლისთვის იოლად წარმოსადგენია მისი, როგორც მმართველის პორტრეტიც. ამ ხაზს რეჟისორი კიდევ უფრო ამძაფრებს და ქმარს — კ. მახარაძეს, მასურებლის წინაშე მარტო ტოვებს პიესის დანაშაულის სპეციფიკურად „გამოყოფილი“ მონოლოგით, რითაც იგი ხალხთან და ცხოვრებასთან პირისპირ რჩება.

სუბტყალში ცხოვრებისეული სიტუაციები, მათი დრამატული საფუძველი და მიზეზ-შედეგობრიობა ბუნებრივად ნაჩვენები. მასურებელი გრძობს, რომ ის, რაც მოხდა, სხვა შედეგს ვერ გამოიღებდა, ეს ოჯახი იმ დღიდანვე იყო განწირული, რა დღესაც საძირკველი ჩაუყარეს, და რადგან წეობრიობის პრობლემა სუბტყალში კიდევ უფრო გამწვავებული და ფსიქოლოგიურად გამოკვეთილია, მასურებელი თვალნათლივ ხედავს ცოლ-ქმრის უბედურების მიზეზს.

გელმანის პიესა მარტო ადამიანურ ურთიერთობას კი არ ეხება, არამედ ქალისა და კაცის, ცოლ-ქმრის ურთიერთობასაც.

პიესის გმირები ძალზე ნაცნობები და ბუნებრივები არიან. გელმანის მწერლური ფანტაზია არ ჩრდილავს მათი ცხოვრების რეალობას. ცოლ-ქმრის ურთიერთობაში ყოველდღიური ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ვულგარულობაც ისეთი დონით შეაქვს, რამდენიც ასეთ საკითხზე დაწერლ პიესას აუცილებლად სჭირდება. ასეთი ტიპის პიესა ქართული სცენისთვის ჩვეულებრივი, ყოველდღიური მოვლენა არ არის და თუ იგი თ. ჩხეიძის შემოქმედებასთან რაღაცით მაინც ახლო თავისი შინაგანი ბუნებით, ქართულ მსახიობებს ამდაგვარი პიესების თამაშის დიდი ტრადიცია არ გააჩნიათ და ისინი ჯერჯერობით „აკლომატიზაციის“ პერიოდში იმყოფებიან.

თამარ სხირტლაძისა და კოტე მახარაძის როლების შესვენება მკითხველს არ სჭირდებათ, ვინაიდან ბოლო ათი-თხუთმეტე წლის მანძილზე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მათ ბევრი სახე ვააცოცხლეს და აღნიშნული პეროდის რეპერტუარში თვალსაჩინო ფიგურებს წარმოადგენენ.

თ. სხირტლაძე თავისი გმირის სახეს უშუალოდ ცხოვრებიდან იღებს და ასეთ სიტუაციაში მყოფი ქალისთვის დამახასიათებელი თვისებები ავსებს. იგი ნატურალიზმამდე მიღწეული ბუნებრიობით ვაღმოკურებს გაბოროტებული ცოლის მოუწესრიგებელ შინაგან სამყაროს და სალი განსჯის უნარს მოკლებულ ემოციურობას. თ. სხირტლაძეს სჯერა თავისი მსახიობური ნიჭისა და გადაჭარბების შიშის გარეშე თამაშობს. იგი ადრეც გვიანახავს როლებში, სადაც თავშეკავებული ემოციურობა სჭირდება და მას ეს კარგად გამოსვლია. ამ სპექტაკლში იგი გზას აძლევს თავის ემოციებს და მყურებლის თანაგანცდასაც იწვევს.

კ. მახარაძე თამაშის დროს ნატურალობას უთავსებს საკუთარ დამოკიდებულებას თავისი გმირის მიმართ. ასეთი ხერხებით თამაშის საბაბს თვით პიესის გმირის სახე იძლევა, მაგრამ ეს იმავე დროს, რეჟისორული და მსახიობური არჩევანიც არის, რომლის სისწორე მხოლოდ მიღებული შედეგის ხარისხით ფასდება. ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში დაცული არ არის ხერხის გამოყენების თანმიმდევრულობა. ქმრის როლში შესვლისა და მისი დისტანციიდან ჰერტის პროცესებიც ყველა ეპიზოდში ვერ აღის სასურველ კონდიციამდე. ზოგჯერ კი გმირს ისეთი შტრიხები აქვს მინიჭებული, რაც მისთვის ბუნებრივი არ უნდა იყოს.

მიუხედავად ამისა, კ. მახარაძის მიერ შექმნილი სცენური სახე, უაღრესად შთაბეჭდავია. სპექტაკლში არის შემთხვევებიც, როდესაც ერთ-ერთი პარტნიორის მოქმედებასა თუ ემოციურ აფეთქებას არ მოჰყვება აუცილებელი საპასუხო რეაქცია. მაგალითისათვის შეიძლება ქმრის პირველი გაცხარების დასახელება, რომელშიც ცოლს არა აქვს სალაპარაკო, მაგრამ მას უსიტყვო ქმედება მოეთხოვება. ასეთი მომენტები ზედმიწევნით დრამატულია და ორივე მსახიობის მიერ მაღალ დონეზე შესრულებული.

თ. ჩხეიძე სპექტაკლში ცდილობს ყოფითი

და ფსიქოლოგიური დრამის ელემენტების შეთავსებას. ჩვენ ვიცით იმ ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები, რომლებშიც, რომლებთანაც რეჟისორმა შესძლო შეხვედრა კონტაქტის დამყარება. ისინი არა მხოლოდ კარგად, არამედ ორიგინალურად, თავისებურად არიან დადგმულნი და უპირველეს ყოვლისა, წაკითხულნი. ყველა პიესა თუ ინსცენირება ერთნაირი ლიტერატურული ლირებისა არ არის და არც მათი მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები შეიძლება იყოს ერთნაირი ხარისხისა, მაგრამ თ. ჩხეიძეს, ხშირად, ჩვენს მიერ მრავალჯერ წაკითხულ და ძალზე ცნობილ კლასიკურ ნაწარმოებშიც კი შეაქვს საკუთარი ინტერპრეტაცია და ინტონაცია. ასე ვაზარება-ვადაფასება კი უფრო მეტად ესაპირობება ისეთ ნაწარმოებს, როგორცაა „პირისპირ“, რომელშიც არის ნამდვილი დრამატურგის ელემენტები და მათი წინ წამოწევის შემთხვევაში შეიძლება სასურველი შედეგის მიღება. რეჟისორის ფანტაზიის მით უფრო მეტი გასაქანი ეძლევა, რაც უფრო კარგ ნაწარმოებთან აქვს საქმე და თ. ჩხეიძეს ვერ მოვთხოვთ, რომ „პირისპირ“ ისეთივე მხატვრულ მასშტაბში აიყვანოს, როგორც მან შეძლო „ჯაყოს ხიზნების“ აყვანა, მაგრამ ვფიქრობ, შეიძლებოდა იმ მხატვრული დონის მიღწევა, რომლის გარანტიასაც ყველა შემთხვევაში იძლევა თ. ჩხეიძის რეჟისორული შემოქმედება.

შენიშვნების მიუხედავად, სპექტაკლი ხასიათდება საერთო სადადგმო კულტურით, იმ განწყობილების შექმნის უნარით, რაც აუცილებელია მყურებელთან კონტაქტის დასამყარებლად და რასაც რეჟისორი და მსახიობები მთელი სპექტაკლის მანძილზე ახერხებენ. სხვა შემთხვევაში, შენიშვნების გამოთქმასაც არ ექნებოდა აზრი. თეატრის ერთ-ერთი დიდი ბედნიერება ხომ ის არის, რომ მას ყოველთვის შეუძლია სპექტაკლზე იმუშაოს, დახეწოს ცალკეული დეტალები და ეპიზოდები. ამას აზრი აქვს მითუმეტეს მაშინ, როდესაც სპექტაკლი მყურებელს აინტერესებს და მოსწონს.



მეგზის თეატრი-სპულია

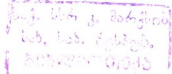
„საბა ხუროთმოძღვარი“

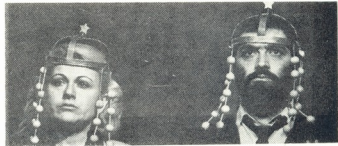
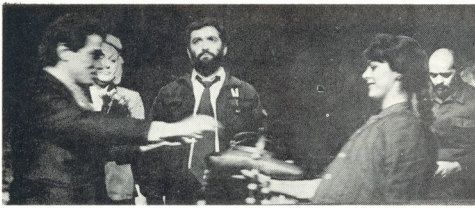
გიორგი ჩართოლანი

მეტახის ახალგაზრდულმა დრამატულმა თეატრ-სტუდიამ მყოფრებელს ახალი სპექტაკლის პრემიერა უჩვენა — ა. მრეველიშვილის „საბა ხუროთმოძღვარი“.

საერთოდ ყოველი დრამატული წარმოდგენა განიხილება არა როგორც ცალკეული, დამოუკიდებლად არსებული ხელოვნების ნიმუში, არამედ თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ერთიან პროცესში გარკვეული ადგილისა და როლის მქონე მოვლენა. დღევანდელი ქართული თეატრის ცხოვრებაში კი პრობლემატიკის თვალსაზრისით, ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი ართმობს არ უნდა იწვევდეს და, შეიძლება ითქვას, გარკვეულ ასპექტში ერწყმის კიდევ მიმდინარე თეატრალურ დინებებს. პრობლემა, რომელიც სპექტაკლში არის დასმული, ადამიანის არსებობის, მისი მორალური მრწამსისა და საზრისის ერთ-ერთ მთავარ განმსაზღვრელ პრობლემას წარმოადგენს. პიესის და სპექტაკლის ავტორმა (ა. მრეველიშვილი) დროულად და მტკივნეულად დასვა და საჯაროდ გამოიტანა ეს საკითხი. საბა ხუროთმოძღვარისათვის წარსულის ქექვა არა მხოლოდ იმისათვისაა საჭირო, რომ შემდგომ იამაყოს რანი ვყოფილვართო, არამედ იმისათვის, რომ გაარკვიოს, დღეს კი ვართ ისინი, რადაც თავს ვრაცხთ. ვაშენებთ თუ არა იმ საძირკველზე, რომელიც ისტორიამ ჩაგვიყარა. სწორედ ამიტომ იკვლევს საბა

ასე გამეტებით ქვევრის იმ პატარა ნატეხის წარმომავლობას, ახალი ქალაქის მშენებლობის დაწყებისას რომ იპოვა. ეს ნატეხი მისთვის თავისი ყოფის, წარსულის და სინდისის ნატეხია, იმ სინდისისა, რომელსაც ფესვი ღრმად გაუდგამს წარსულში და რომლის დასამარებასაც მისდა უნებურად ასე გამეტებით ცდილობდა ერთ დროს. სინდისის ამ ერთმა პატარა ნატეხმა იხსნა იგი მორალური განადგურებისაგან, მაგრამ ერთი ნატეხით მთელი ვერ აღდგება, ამიტომ ამბობს საბა ბოლოს — ავაშენებთ, თუ საქორწინო სასახლეს ვერა, პირამიდას მიწაც ავუგებთ დამარხულ წარსულსო. დიახ, საბას ისღა დარჩენია, პირამიდა აუგოს გარდაცვლილ ყოფას. რამეთუ იგი მას ვეღარ დაიბრუნებს. საბასათვის ერთმანეთისაგან განუყოფელია და (სავსებით სამართლიანად) განვითარების სამივე პროცესი — წარსული, აწმყო და მომავალი. მისგან განსხვავებით, მისი მეუღლისათვის ეს პროცესები მხოლოდ სხვადასხვა მეცნიერებათა შესწავლის ობიექტებია და არა სისხლხორციულად შეგრძნებადი რამ. ელენესათვის წარსული ისტორიკოსთა კვლევის საგანია მხოლოდ და არა ის ფესვი, რომელზედაც აწმყო და მომავალი იზრდება. მისთვის მთავარია არა ის, თუ რანი ვიყავით, არამედ ის, თუ რანი ვართ, და ამ ორ ცნებას შორის იგი შემაკავშირებელ ნიშანს ვერ ხედავს. ელენესათვის





სცენები სპექტაკლიდან. (მარჯვნივ) წამყვანი — ზ. ცინციკლაძე, საბა ხუროთმოძღვარი — თ. ნაცელიშვილი, ბრმა მოხუცი — პ. ნოზაძე, ელენე — გ. პატარიძე

ბედთან ბრძოლა დამღუბველი ჭიდილია და ამიტომ გაუბრძის იგი ამ შეტაკებას. ელენესა და საბას ხანგრძლივ დიალოგებში ჩანს მრწამსი და მსოფლშეგრძნება ჩვიდმეტწლის მანძილზე ერთ ჭერქვეშ მცხოვრები ადამიანებისა, რომელნიც თურმე აბსოლუტურად განსხვავებულად აზროვნებდნენ. ამ დიალოგში და საერთოდ, საბას დიალოგებში ვხედავთ ადამიანის პიროვნებად ქცევის პროცესს და მის მიერ არჩევანის ვაკეთების სირთულეს. საბამ, რომელმაც უდიდესი ავტორიტეტი მოიპოვა, ერთბაშად მიიღო გადაწყვეტილება უარყოს განვლილი ცხოვრების გზა, რამეთუ იგი ტყუილზე იყო აგებული და ქვეშარტებისათვის, საკუთარი სინდისის აღდგენისათვის სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გასწიოს. რასაკვირველია, საბას არ ძალუძს დაანგრიოს უკვე აშ-

ენებული ქალაქი, რომლის ძირშიც საუკუნეები განისვენებენ. ე. ი. არ შესწევს უნარი და ანგრიოს ფუნდამენტალურად აგებული, უზუსტესად განზომილი, მისხალ-მისხალ, აგურ-აგურ ნაგები ცხოვრება, მაგრამ მას ერთი კი ძალუძს: უარი თქვას მომავალში თავისი ცხოვრების წესის ამგვარ განგრძობაზე და ამით სულის სამუდამო სიმშვიდე მოიპოვოს. ხუროთმოძღვრის ავან განსხვავებით, მისი მეუღლისათვის ფაქტიურად არაფერი არ იცვლება. დანაშაულის აღიარება კი მხოლოდ ბაგათაგან მოწყვეტილი სიტყვებია და არა სულიერი მონანიება. ელენესათვის მიწა, ისევ და ისევ, მეცნიერული კვლევის ობიექტია და იგი ვერასოდეს ვერ გაუგებს იმ მიწას, რომელიც საბას სიტყვებით რომ ვთქვათ,

სულ მუდამ გვებაახება. ჩვენ მხოლოდ ყურის  
გდება უნდა შეგვეძლოს. ჩა ფორმით, როგორ  
იქნა ეს სათქმელი წარმოჩენილი სპექტაკ-  
ლში? როგორც აღვნიშნე, პიესა პრობლემა-  
ტიკის თვალსაზრისით საინტერესო და შეიძ-  
ლება ითქვას, აქტუალურია, მაგრამ სათქმე-  
ლის გამოხატვის საშუალებანი მოკლებულნი  
არიან იმ აუცილებელ ნიშან-თვისებას, რო-  
მელსაც მალაღმბატურულობა ჰქვია. პიესის  
სიუჟეტური ქარგა და პრობლემატიკა სპექ-  
ტაკლში მოკლებულია ბუნებრიობის ელფერს.  
კონფლიქტი დაუსრულებელი, დაუმუშ-  
ავებელი და გარკვეულწილად არადამაჯრე-  
ბელია. მოქმედ გმირთა სახეებს კი აკლიათ  
ფერადოვნება, რამაც გამოიწვია ის, რომ  
სპექტაკლში მსახიობთათვის გაურკვეველი  
დარჩა რა და როგორ უნდა ითამაშონ. ტექ-  
სტი, რომელსაც ისინი სცენიდან წარმოსთქ-  
ვამენ, ქმედითი, სისხლსასვე სახეების შექმნ-  
ის საშუალებას არ იძლევა.

მეტეხის თეატრ-სტუდიის სპეციფიკას წა-  
რმოადგენს არა მარტო ის, რომ აქ წარმოდ-  
გენები იმართება ტაძარში, რომელიც გარეგ-  
ნულად ძლიერ განსხვავდება ჩვეულებრივ  
თეატრებისაგან, არამედ ის, რომ იგი სტუდ-  
იაცა (სახელმწიფო ახალგაზრდული დრამა-  
ტული თეატრი-ტუდია), რაც თეატრის  
არსებობის უპირველესი განმსაზღვრელი თვა-  
სება უნდა იყოს. სტუდიურობა ბევრ რამეს  
მოიცავს საკუთარ თავში და, პირველ რიგში,  
იმ ძალთა თანდათანობით შემოქმედებით  
სრულყოფას, რომელთა მეშვეობითაც მხატ-  
ვრული ნაწარმოები იქმნება. შესაბამისად,  
თეატრ-სტუდიამი უნდა იდგმებოდეს „ჩვე-  
ულებრივი“ თეატრებისაგან განსხვავებული,  
შემოქმედებითად სპეციფიკური წარმოდგე-  
ნები, კიდევ ერთი განმარტება: თეატრი  
ახალგაზრდულია, რაც ნიშნავს არა მარტო  
იმას, რომ აქ წამყვან ბირთვის ახალგაზრდებ-  
შეადგენენ, არამედ იმასაც, რომ სწორედ  
ახალგაზრდა მსახიობთა პროფესიული დაოს-  
ტატების, დლითდღე მათი ზრდისა და შემ-  
ოქმედებითი მომწიფების მომსწრენი უნდა  
იყუთ, და არა იმ შესაძლებლობათა მაქსიმ-  
ალური ექსპლუატატორნი, რომელიც მათ  
ბუნებრივად აქეთ. სამწუხაროდ, თეატრი-  
სტუდია თანდათან კარგავს იმ ფუნქციას, რის-  
თვისაც იგი არსებობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ თეატრის დარ-  
ბახის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე,

პარტერსა და სცენას შორის მანძილი თითქ-  
მის უმნიშვნელოა, მსახიობთა უმრავლესობა  
მოკლებულია მაყურებელთან კონტაქტი-  
უნარს. ძირითად სათქმელს დარბაზში მსახი-  
ბნი თითქმის მხოლოდ მშრალი ინფორმა-  
ციის სახით ლებულობენ, რისი მიზნუბედი  
მრავალგვარია. დავიწყით მეტყველებით.  
პიესის ენა საკმაოდ ლამაზი და სასაიმოვნო  
მოსასმენია, მაგრამ, ამასთან, მას არქაიზმის  
ელფერი დაჰკრავს. სწორედ ამის გამო, თით-  
ქმის ყოველი მოქმედი გმირის და განსაკუთ-  
რებით საბა ხუროთმოძღვარის შემსრულე-  
ბელი მსახიობის (თ. ნაცილოშვილი) თამაშ-  
მეტწილად დაკლამაციურ ხასიათს ლებულობს.  
მსახიობი ცდილობს რაც შეიძლება ლამაზად  
ხატოვანად და მკაფიოდ წარმოსთქვას ტექსტი,  
მაგრამ იკარგება ის ვნება, რის გამოც ტექს-  
ტია შექმნილი.

სპექტაკლის პირველი სცენა წარმოადგენს  
ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობ, საოცრად  
ყოფით და იდენტურ გამოსახვას იმ ყოველ-  
დღიური თათბირებისა, რომელიც ასე ხშირი  
და დამახასიათებელია ჩვენი ყოველდღიური  
ცხოვრებისათვის. საქორწინო სასახლის გახს-  
ნის წინ თავმჯდომარემ (თ. ჩხიკვაძე) რასაკვი-  
რველია, საფუძვლიანად უნდა მოისმინოს,  
განიხილოს, შეათანხმოს და ა.შ. გახსნისათვ-  
ის საჭირო ყოველი წვრილმანი, დაწყებული  
მომარაგებიდან და მხატვრული პროგრამით  
დამთავრებული. თ. ჩხიკვაძის თავმჯდომარე  
ყველაფრის საქმის კურსშია, შეშენებლობის  
ყოველ დეტალს აკონტროლებს. საკუთარი  
აზრიც კი აქვს ჩამოყალიბებული ამა თუ იმ  
საკითხზე, მაგრამ მისთვის მაინც მთავარია  
ყოველივე შეთანხმებით, უფლებამოსილებით  
იყოს შესრულებული. იგი საოცრად „საქმი-  
ანი“, „ენერგიული“ თავმჯდომარეა, რომელს-  
აც არ ავიწყდება ამ თანამდებობისათვის  
საჭირო არც ერთი ატრიბუტი: მოულოდნე-  
ლი და უადგილო ყვირილი, ყოველთვის ზედ-  
მიწეხნით და სხვაზე „უკეთ“ ცოდნა და ა.შ.  
მის გვერდით თათბირისთვის აუცილებელი  
პირები: მოადგილე (ბ. კორკოტაძე) და  
პროფკომის თავმჯდომარე (ნ. კვიციანი),  
პირნათლად ასრულებენ თავიანთ ვრთადერთ  
ფუნქციას: ყველფერში დეთანხმონ თავმჯდ-  
ომარეს და არავითარი წინააღმდეგობა არ  
გაუწიონ მას. სასახლის სახეიმოდ გახსნის  
მხატვრული ნაწილის რეჟისორი (ზ. ბაბუნაშ-  
ვილი) საოცრად თვითდაჯერებული კაცია,

რომელსაც ღრმად სწამს საკუთარი ნიჭიერებისა. ზ. ბაბუნაშვილის გმირს იმის უნარიც კი აქვს, თავმჯდომარეს რალა-რალაყვებში არ დაეთანხმოს, უარი სთქვას მხატვრული პროგრამის ზოგიერთი ნაწილის შეცვლაზე და ა. შ... ეს მას ზეტ გაბედულობას, თვითდაჯერებულობას და საკუთარი თავის ავტორიტეტულობის შეგრძნებას მატებს, ამიტომ მუდამ გაბღენძილი და ამაყი დადის სცენაზე; მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოჩამოთვლილი თვისებანი მსახიობს მაცურებლამდე მხოლოდ გარეგნული გამომსახველობითი საშუალებების ზუსტი კოორდინირების საშუალებით მოაქვს. საჭიროა მსახიობმა უფრო მეტად დაგვანახოს ამგვარ თვითდაჯერებულ ხელოვანთა შინაგანი ბუნება, მათი საზოგადოებრივი და მოქალაქეობრივი მრწამსი.

თავმჯდომარე, მისი მოადგილე, პროფკომი და რეჟისორი, დანარჩენი მოქმედი გმირებისაგან განსხვავებით, სცენაზე საუბრობენ თანამედროვე ქართულით, რითაც კიდევ ერთხელ განმარტავს რეჟისორი ამ ორი განსხვავებული სამყაროს შეუსაბამო თანარსებობას. საბა ხუროთმოძღვარს არ ძალუქს იმ უდიდესი მექანიზმის დაშლა, რომლის უნებური მსახიობი და მშენებელიც თვითონ შეიქნა.

სპექტაკლში ცოტაა მხატვრული მეტაფორები. მსახიობთა თამაშს არ ახლავს აქტიური ფიზიკური ქმედებანი. რეჟისორმა შეგნებულად თქვა უარი ამგვარ გამომსახველობით საშუალებაზე, რათა შიშველ სცენურ გარემოცვაში (მხატვარი მ. ჭავჭავაძე) შიშველი დიალოგის საშუალებით ეთქვა ის, რაც მას მიზნად ჰქონდა დასახული. მაგრამ, ამასთან, ვფიქრობ, ბოლომდე და სრულყოფილად მაინც ვერ მოხერხდა ჩაფიქრებული იდეის ხორცშესხმა, რადგან სპექტაკლის ცხოველყოფილობის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობებს მისი რიტმი წარმოადგენს, რაც საოცრად დუნე და შენელებულია სპექტაკლში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რეჟისორის ჩანაფიქრის სრულყოფა სპექტაკლში თითქმის მხოლოდ მსახიობთა საშუალებით უნდა მომხდარიყო, რის გამოც მსახიობები აღმოჩნდნენ რთული ამოცანის წინაშე. ხშირ შემთხვევაში სპექტაკლში ისინი ამ ტვირთის სიმძიმეს ვერ უძლებენ. ზოგიერთი მსახიობისათვის დაუდგენელია მოქმედების ამოცანა,

თითქმის უმეტეს ნაწილს კი აკლია <sup>ჩულის</sup> უზუსტესი, ფილიგრანული დამუშავება, რაც შეუმჩნეველი არ რჩება დარბაზში მყოფი მაცურებლისათვის და რაშიც, <sup>შეუქმედებელი</sup> მსახიობისა, რეჟისორი სცოდავს. სპექტაკლში რეჟისორული აზროვნება უშუალოდ მსახიობთა თამაშით უნდა გამოხატულიყო. სპექტაკლი კი უმთავრესად სწორედ რეჟისორის მიერ სახეების სწორ და ამომწურავ დამუშავებასაა მოკლებული. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა საბას დიალოგებში ელენესთან და გიგოსთან. გიგოსთან საბას დიალოგში უნდა ხდებოდეს იმ ურთულესი შინაგანი პროცესების ჩვენება, რასაც თ. ნაცვლიშვილის გმირი განიცდის: საბას პირველად ამ სცენაში ეპარება ეჭვი განვლილი ცხოვრების გზის შემართებაში. პირველად დგება მისი სინდისი ეჭვის სასწორზე. სწორედ ამგვარი პროცესების მსხვილი პლანით ჩვენება მოეთხოვება მსახიობებს. მოთამაშეთა შორის თითქმის არ არსებობს შინაგანი კონტაქტი, პირიქით, მაცურებელს ისეთი შთაბეჭდილებაც კი ექმნება, თითქოს ისინი სცენაზე ხელსაც კი უშლიან ერთმანეთს. მართალია, ამ სცენაზე რეჟისორმა ისინი თავდაპირველად სხვადასხვა სიმართყეებზე განალავა და მათ შორის წითელი თასით ზღვარი გაავლო, რითაც მეტაფორულად გვიჩვენა ამ ორი მოქმედი გმირის განსხვავებულ საფუძველზე დგომა, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობთა შესრულებაში უგულებელყოფილ იქნას აუცილებელი შინაგანი სცენიური ურთიერთკონტაქტი. რაც შეეხება გიგოს როლის შესრულებელს (ე. ლებანიძე), იგი თავისი გმირის მხოლოდ გარეგნული იერის მოძებნით დაკმაყოფილებულა.

ელენესა და საბას დიალოგებში დრამატურგიული ტექსტისა და მათი სცენური ქმედების შეუსაბამობა, ამ ორი მსახიობის ურთიერთობას არადამაჯერებელს და არაბუნებრივს ხდის. გ. პატარიძის ელენეს აკლია ემოცია და ცხოველი სურვილი დაიცვას საკუთარი პოზიციები. ელენე ხომ ჰქვიანი ქალია, რომელიც ბოლოს და ბოლოს დადგა საშინელი არჩევანის წინაშე: ან ბავშვი უნდა შეენარჩუნებინა, ან ქალაქს ქვევრის ნატეხი წაელო მეცნიერთათვის. მან ბავშვი ამჯობინა. შეცდა? ვინ იცის. მართალია თუ დამნაშავე ელენე თავის არჩევანში, ამას მაცურებელი გა-



# რაზე რეკონ- ჩინარის ზარები?!

ანა ჭავჭავაძე

პარტიის რაიკომში მოდის თვრამეტი წლის ახალგაზრდა და ითხოვს სერიოზულ, სპასუხისმგებლო საქმეს: „მინდა ვიყო კომუნურნიების თემმჯდომარე!“ რას იზამს ამ სიტუაციაში რაიკომის მდივანი — გაიცანებს და ხუმრობით გაისტუმრებს ყმაწვილს, თუ მუშტს შემოკრავს მაგიდაზე და კარისკენ მიუთითებს?

„ანა ფრანკი ცამეტი წლის იყო...“ „ფრანკი მათემატიკოსი გალუა თექვსმეტის...“ „მოცარტი კი სულ ექვსისა, როდესაც...“ ამ არგუმენტების შემდეგ მართლაც ძნელია დიმილის შეკავება და არჩილ გავაშელიც მხარს უბამს ბადრი ლომიძის ბავშვურობას. მაგრამ უცნაური სტუმარი უღარესად მომთხონი და სერიოზული აღმოჩნდა, და შესაძლოა სწორედ ამ ბავშვური უშუალობითა და ასაკისათვის შეუფერებელი სიმტკიცით მოაჯადოვა გავაშელი, აიძულა სერიოზული თვალით შეეხედა ამ უჩვეულო შემთხვევისთვის. ასეა თუ ისე, თვრამეტი წლის ბადრი ლომიძე აირჩიეს ჩინარის კომუნურნიების თემმჯდომარედ.

თავისი მიწისა და მასზე მშრომელი გლეხ-

დასწყვეტს, რალა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ მას მსახიობი აზრის სწორი კორდინირების საშუალებას მისცემს. გ. პატრიძის ელენე კი სპექტაკლში ერთგვარად სქემატურ ხასიათს იღებს, რომლის სახე განვითარების ნაცვლად თანდათანობით უფერულდება. სწორი შინაგანი კონტაქტითაა აგებული საბა ხუროთმოძღვრისა და ბრმა მოხუცის გასაუბრების სცენა, სადაც მაცურებელს გარკვეულად სჯერა პ. ნოზაძის ბრმა მოხუცისა, იმ ტყვილისა, რომელსაც იგი სცენაზე წარმოაჩენს, და სჯერა იმ იდეის ჭეშმარიტებისა, რომლის ქომავადაც იგი გვევლინება. პავლე ნოზაძე მიმართავს ძალზე ძუნწ გამოძახებლობით საშუალებებს, მაგრამ სათქმელს ძალზე ზუსტად და ემოციურად წარმოაჩენს. მსახიობი ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი ფერადოვნება მისცეს ხასიათს. არ შემოიზღუდოს სათქმელის მხოლოდ ზედაპირული მხარის ჩვენებით და მოწოდებული იდეის მრავალი კუთხე დაგვანახოს.

სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება არა მხოლოდ მის ფონს წარმოადგენს, არამედ გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვასაც იძენს.

საყვირი სპექტაკლში საბას სულის, ზოგჯერ ბედისწერის (მას სხვადასხვაგვარი ფუნქციები აქისრია) გამოხატულებაა. მისი დიალოგი უხილავ მესაყვირესთან აღიქმება როგორც საბას საუბარი საკუთარ სინდისთან, მსაჯულთან.

სპექტაკლი მთავრდება მუხრან მჭავარიანის ლექსით „ვიითარცა მტკვარი“, რომელსაც მსახიობი ზ. ცინცილაძე კითხულობს. ამგვარი დასასრული გარკვეულად აჯამებს სპექტაკლის ზოგად სათქმელს, მის საზოგადოებრივ პოზიციას: თუ რანი ვიყავით, რანი ვართ და რანი ვიქნებით მომავალში.

სპკპ XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილ სპექტაკლების დეკადაზე, რომელიც კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების თაოსნობით მოეწყო, აჩვენებს რესპუბლიკის 13 თეატრის თითო წარმოდგენა.

პრემიით აღინიშნა: გორის გ. ერისთავის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი — კ. ლორთქიფანიძის „მთას დაუბრუნდა მთელი“ (რეჟ. ი. კაკულია), მხარაძის ა. წუწუნავას სახელობის სახელმწიფო თეატრის დადგმა — ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“ (რეჟ. ვ. ჩიგოგიძე), ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის — „მიღების დღე“ (პიესის ავტორი ა. ჩხაიძე, რეჟ. ელგარ ევაძე), ს. ჭან-

ბას სახელობის სახელმწიფო აფხაზური თეატრის — „ჩინარის მანიფესტო“ (ა. ჩხაიძე, რეჟ. ვ. კოვე); პრემიები მიენიჭათ მსახიობებს: გ. გეგეჭკორს — არჩილის როლის შესრულებისათვის, გ. ხარაბაძეს — გიორგის როლის შესრულებისათვის (რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლში „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის ალმოსავლური საკრავების თანხლებით“), კ. მხარაძეს — მთავარი როლის შესრულებისათვის კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლში „პირისპირ“, მ. თომაძეს — ეთერის პარტიის შესრულებისათვის თბილისის სააპერო თეატრის სპექტაკლში „აბესალომ და ეთერი“.

კაცის სიყვარულით, პასუხისმგებლობის მაღალი შეგრძნებით აღსავსე ენერგიული, მოქმედებას მოწადინებული ჩვენი თანამედროვე ახალგაზრდის სახე მრავალმხრივ მიმზიდველია მოზარდ მაყურებელთა თეატრებისთვის. მათ დარბაზებსაც ხომ ბადრი ლომიძის თანატოლები ავსებენ, და თუ ყოველი მათგანი არ გამოირჩევა ა. ჩხაიძის გმირის ხასიათის სიმტკიცით, ბრძოლისუხარიახობით, შინაგანი მოუსვენრობით, საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზაციით, ცხოვრებაში აქტიური ჩარევის სურვილი ხომ მაინც ნაცნობია ყველა მოზარდისათვის. ამიტომ გაკვირვებას არ იწვევს თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ინტერესი ა. ჩხაიძის პიესისადმი „ჩინარის მანიფესტი“.

მიწა — ადამიანის მაცოცხლებელი, არის მშობელი მისი ზნეობის, შინაგანი კეთილშობილების — ესაა ა. ჩხაიძისა და მისი გმირის მთავარი საზრუნავი. მიწისა და გლეხკაცის ურთიერთგავეშირი და ურთიერთგაგება ბაღებს ღდეს არაერთ შეკითხვას და ამიტომ რეჟისორ ნ. ჯანდიერის სპექტაკლის მთელი მოქმედება საგარსლებიანი კაბინეტიდან წითელი მზის სხივებში გახვეულ ტრამალზეა გატანილი. სცენასა და დარბაზს შორის „ბეწვის ხიდი“ გადებული — ახალგაზრდა გმირის მიერ არჩეული ციკაბო გზის საკმაოდ ნათელი სიბოლო. მხატვარ ნ. გაფრინდაშვილის მიერ შემოთავაზებულ ამგვარ დეკორატიულ გადაწყვეტაში უკვე ამოიკითხება განაცხადი პრობლემათა მასშტაბურ ხედვაზე.

სპექტაკლის პირველი ეპიზოდზე შესაბამისადაა გააზრებული და თავიდანვე სერიოზული, დაფიქრებული საუბრისათვის განაწყოვს მაყურებელს. ხელმოცარული ადამიანის უიმედობით დაკავშირება ჩამავალ მზეს სოფლების შემოვლის შემდეგ დაღლილი რაიკომის მდივანი. მეორე ჩამოვლება და ბავშვური ინტერესით უკირკიტებს თოხსა და ბარს, თითქოს მათ საიდუმლოებას უნდა ეზიაროსო. იქ, სოფლებში, რაღაცაში კიდევ ერთხელ დარწმუნდა ს. შედეკოვის არჩილ გავაშევი, კიდევ ერთხელ მოუხდა სიმართლისათვის თვალის გასწორება (ან იქნებ პირიქით — თვალის დახუჭვა). და სწორედ ამ დროს დაატყდება თავს ეს ჩინარელი „აქტივისტი“.

ასე იწყებს სპექტაკლს რეჟისორი ნ. ჯანდიერი და ხაზგასმით უვლის გვერდს გავა-

შელისა და ბადრის საუბრის მოუტრდუნელობის ეფექტს. პირიქით, გუშინდელი სკოლადამთავრებული ბიჭის თამაშის განცხადება, რაიკომის მდივნის ხანგრძლივი ფიქრისა და განჯის, იმედისა და სასოწარკვეთის, ერთობ, შექმნილი სიტუაციის ლოგიკურ შედეგად წარმოგვიდგება. ს. შედეკოვის გავაშევი თითქოს შინაგანად ელოდა რაღაც ამგვარს. ამიტომ მის ბადრისადმი დამოკიდებულებაში ინტერესი ჭარბობს ირონიას და თვით ახალგაზრდა გმირის საქციელიც უფრო პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს.

გ. ფარაჯანოვის ბადრიც მეტად შეიგრძნობს თავისი საქციელის მართებულობას. იგი თითქმის დარწმუნებულია, რომ გაუგებენ და მხარს დაუჭერენ. ეს თვითდარწმუნება და, მეორეს მხრივ, დაბნეულობა, გარკვეულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მის გმირს და მსახიობიც ამ ურთიერთგაშორებისგან თავისებებში წარმოგვიდგენს მას. გ. ფარაჯანოვი-ბადრის ბავშვურობა ყოველთვის რომელიმე მომდინარეობს გულუბრყვილობიდან. კოლმეუქნეობის ყოფილი თავმჯდომარეების შეკრებაზე იგი ცოტათი თამაშობს კიდევც, ცდილობს მიაპიტი ბავშვის იერით გული მოულობს უფროსებს, მაგრამ ბოლომდე ვერ ეგუება არჩეულ როლს და რამდენიმე წუთის შემდეგ ბრანზმორეული გადადის იერიშზე. შემდეგ კი თავხედობისთვის მამის ქაზრით გალახული თავმჯდომარე მართლაც მეხუთეკლასელი ბავშვივით ზღუქუნება.

დასაბუღ საქმიან საუბრებს პიესისაში ორგანულად ერწყმის დუმბაძისეული სიმსუბუქით, მომხიბლავი დასავლური იუმორით გაცოცხლებული თანასოფელთა შეკრების სცენები. მიუხედავად იმისა, რომ თვით ჩინარელებს გლახთა ხასიათები ჩვენთვის კარგად ცნობილი და საყვარელი ტიპაჟების თავისებურ განმეორებას წარმოადგენენ, მსახიობები ოსტატურად ქმნიან ცოცხალ, ინდივიდუალურ სახეებს და ეს სცენებიც მაყურებლისთვის უშუალობასა და კოლორიტს იძენენ. გ. არველაძის ცინიკოსი ანდრო, ენამახვილი რეპლიკებით რომ აზნეებს ახლადგამომცხვარ თავმჯდომარეს, ი. ბალას სამსონი — დარბაზისელი, თითქოს გულჩათხრობილი და ამავე დროს მახვილი თვალის მქონე, ირონიული კაცი, მირიან ვაშაყიძე (მ. ჭავჭავაძე) — უსიტყვო, გაუბედავი, მაგრამ კეთილი ადამიანი, ბადრის თანაკლასელი, თავისი მაღალფარდ-





სცენება სპექტაკლან. არჩილი — ს. შვედუკოვი, სანდრო — ი. ავაზოვი, ბადრი — გ. ფარაქანოვი

ოგნებით ღიმილისმომგვრელი ზაზა (ი. მიხალევსკი) მომგებიან ფონს უქმნიან ლომიძის, ცოტა არ იყოს, პლაკატურ გამოსვლებს.

რეჟისორს კიდეც ურთი სახასიათო პერსონაჟი შემოყავს სპექტაკლში — კოლმეურნეობის უხუცესი თავმჯდომარის, გალაქტიონის ცოლი თამარი. მოხუცები ერთად დადიან კრებებზეც და გამგეობის სხდომებზეც, თუმცა გამგეობის წევრი მხოლოდ გალაქტიონია, მისი ენერგიული თანამგზავრი კი მეტ აქტიურობას იჩენს კამათში. ამაოდ მიიწევს გალაქტიონი სიტყვის სათქმელად; მე-

უღლე გამუდმებით კალთაზე ექაჩება — „შენ არ ინერვიულო“, და ქმრის მაგივრად ლაპარაკობს. ოსტატურად გაითამაშებენ რეჟისორის მიერ შეთხზულ ამ მშვენიერ კომიკურ დუეტს ახალგაზრდა მსახიობი ვ. ტაგიროვი და მისი უფროსი კოლეგა ტ. კირიჩენკო.

მიუხედავად ამისა, სპექტაკლში კომიკურისკენ გადახრა არ მომხდარა და სპექტაკლი თავდაპირველ სერიოზულ ინტონაციას ინარჩუნებს. მაგრამ სწორედ სოფლის ამ სცენებში გამოვლინდა სსტა არანაკლებ მნი-

შენელოვანი ხარვეზი, რომელმაც შემდგომ უფრო ფართო ხასიათი მიიღო. მსახიობების თამაში, თვითმყოფადი, საინტერესო ხასიათების შექმნა თითქოს რეჟისორის ერთიან კონცეფციას უნდა ემსახურებოდეს, ამდებრედეს მას. მაგრამ მოხდა პირიქით. სწორედ თავისთავად ცოცხალ, ქმედით ეპიზოდებში დაირღვა სპექტაკლის პირველ სცენაში გამოვლენილი რეჟისორის მიმართულუბა კონკრეტული, ნათლად გამოხატული მიზნისაკენ; დაიკარგა პოზიცია, უფრო ზუსტად, მთავარი სათქმელი დაქუცმაცდა ხასიათების თანამიმდევრული მოტივირების ხარჯზე და სპექტაკლმა უფრო კამერული ელერალობა შეიძინა.

უფრო საგრძნობი გახდა ამ ერთიანობის რღვევა სპექტაკლის მეორე ნაწილში. სოფლის მეურნეობის სამმართველოს უფროსის, დიმიტრი ლაშისა და გავაშელის საუბარი პიესის ერთ-ერთი ცენტრალური და, ჩემის აზრით, თავისი მრავალპლანაობით საინტერესო სცენაა. ჩინარის კოლმეურნეობის პარტიული კომიტეტის მდივნის ლადო გედენიძის დაწვრილებითი ინფორმაციის შემდეგ რაიკომის მდივანიც და სამმართველოს უფროსიც იძულებულნი არიან სათანადო ზომეჭი მიიღონ. ლომიძის ახალი გეგმა საკოლმეურნეო მიწის ცალკეულ ოჯახებზე ნაკვეთად მიმარგებას ითვალისწინებს და, ერთის შეხედვით, ამ პროექტს მართლაც პოლიტიკური მნიშვნელობა შეიძლება მიენიჭოს. ლაშმა (მ. ნეროასოვი) — და გავაშელი მცირე ხნით გაისტუმრებენ ლადო გედენიძეს (ი. აივაზოვი) და თავს უფლებას მისცემენ სალი თვალთ შეხედონ შექმნილ სიტუაციას, გული გადაუხსნან ერთმანეთს. არცერთს არ ძალუძს დადაროს თავისი აღფრთოვანება თვრამეტი წლის ბიჭის სითამამისა და მოსაზრებულობის წინაშე. მაგრამ ლადო დაბრუნებისთანავე უმაღლ მათი თანამდებობისათვის შესაფერის პოზიციას უბრუნდებიან და ამის შემდეგ დიმიტრი ლაში სიტუაციის მოსაგვარებლად ჩინარს ესტუმრება.

ამ სცენის დრამატული შინაარსი და მოქმედ პირთა განწყობილების თითქმის კომიკური გარდაქმნა უჩვეულო, თითქმის გროტესკულ ეფექტს ქმნის და, ვფიქრობ, შესაბამის გადაწყვეტას მოითხოვს. სპექტაკლში ეს ეპიზოდი მოკლებულია სათანადო აზრო-

ბრივ აქცენტობას, ქმედითობას, სიმკვეთრეს. იგი სცენის სიღრმეში ამალღებულ ტერასაზე გათამაშდება და მსახიობთა საუბარშიც კი ბუნდოვნად ისმის დანახარჯი დაღწეულად, გავაშელისა და ლაშის, პიესის ყველაზე არაერთმნიშვნელოვანი, წინააღმდეგობრივი ხასიათები, რომელთა შინაგანი კონფლიქტი, გაორება, ცხოვრებისეული შესუსტყვისობების გარკვეულ მოდელს წარმოადგენს, მასურებლის ყურადღების მიღმა რჩება. ამის გამო არ გამოიკვეთა ამ ორი ადამიანის ბადრისგან უხილავი ურთიერთკავშირის, შინაგანი ერთიანობის ხაზი და თვით ლომიძის სახესაც დააკლდა მნიშვნელოვანი ფერი.

მეორე ნაწილში მოქმედების თითქმის ნახევარი „ბეწვის ხილზე“ მიმდინარეობს. აქ შესდგება ახალგაზრდა თავმჯდომარისა და ლაშის საუბარი და მამა-შვილი ლომიძეების შეხვედრა. ეს ორივე ეპიზოდი ბადრისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან დაწყვეტილების მიღების მომენტს ასახავს. რას აირჩევს იგი — თავისი იდეის ერთგულებას თუ თავმჯდომარის სავარძელს? ლაშხიც სწორედ ამ საკითხს აყენებს მის წინაშე, მაგრამ თითქმის დარწმუნებულაია, რომ ბადრი თავმჯდომარის უფლებებს ამკობინებს. სხვაგვარად თითქოს არც შეიძლება მოხდეს. გ. ფარჯანოვის ბადრი მთელი საუბრის განმავლობაში ხილის ციკაბო კედლებს ეჭიდება, ხან იერიშზე ციკადის, ხან უკან იხევს და ცდილობს წონასწორობის შენარჩუნებას. ამდენად, რეჟისორის მიზანი — ვიზუალურად გამოხატოს არჩევანის წინაშე მყოფი ახალგაზრდა გმირის შინაგანი ბრძოლა, ხაზი გაუსვას სიტუაციის სიმძაფრეს, — ნათელზე ნათელია. მაგრამ, ჩემის აზრით, ეს ზედმეტად ილუსტრაციული გადაწყვეტა და მისი გამოხატვის ხერხები დახვეწას საჭიროებენ.

უკმარისობის გრძნობას ისიც აღრმავებს, რომ პირველ მოქმედებაში ავანსცენაზე გადებული ხიდი სრულიად გამოუყენებელი რჩება და მასურებელსა და მსახიობს შორის ერთგვარ ბარიერად იქცევა. ხოლო სპექტაკლის მეორე ნაწილში მას თითქმის მთავარი ფუნქცია აკისრია და ესეც არღვევს მხატვრულ თანამიმდევრობასა და ერთიანობას.

„ჩინარის მანიფესტში“ თეატრის დასის: და მისი რეჟისორის არაერთი ღირებული

თვისება გამოვლინდა. ეს სპექტაკლი იმითა-  
ცაა მნიშვნელოვანი, რომ ძალზე დიდი და  
მრავალმხრივი საშუალებები შექმნათ ახა-  
ლგაზრდა მსახიობებს და, უნდა ითქვას,  
რომ მათ საუკეთესო მხრიდან გამოავლინეს  
თავი. და მაინც, თეატრის პოზიცია, მისი  
დამოკიდებულება დასახული საკითხებისად-  
მი, მისი კრიტიკული პათოსი ბოლომდე მაინც  
არ გამოვლინდა. ახალგაზრდა მსახიობების-  
თვის განკუთვნილი წარმოდგენა, ვფიქრობ,  
მეტრ სიმძაფრით, ქმედით, სახიერ ფორმაში  
უნდა განიხილავდეს პრობლემებს. მსაყურე-  
ბელს უნდა იწვევდეს გულახდილ საუბარ-  
ზე, აიძულებდეს დაიკავოს გარკვეული პო-  
ზიცია, ამის შესაძლებლობას თვით დრამა-  
ტურგი იძლევა. პირდაპირ დარბაზისაკენ მი-  
მართული ბადრის მონოლოგები, რომლებიც  
ამბავსაც გვიყვებიან და გმირის შინაგან გან-  
წყობილებასაც გადმოგვცემენ, საკმაოდ ფა-  
რთო შესაძლებლობებს უქმნიან თეატრს. ამ  
დრამატურგიული ხერხის საფუძველზე შე-  
იძლებოდა, ალბათ, უფრო თამამი თეატრა-  
ლური ხერხების გამოყენებაც და მსაყურებე-  
ლსა და გმირს შორის ცოცხალი კონტაქტის  
დამყარებაც. არადა, სწორედ ეს მონოლოგე-  
ბი თითქმის შეუქმნეველი დარჩა მსაყურე-  
ბელს.

ა. ჩხაიძე თავისი გმირებისთვის ყველაზე  
მნიშვნელოვანი არჩევანის მომენტში ამთავ-  
რებს პიესას, ისე რომ, საკითხი ფაქტურად  
ვადაუჭრელი რჩება. სოფლის ზარის ძლიე-  
რი რეკვა უფრო და უფრო ხშირდება და  
შემამფოთებელ გუგუნში გადადის. პიესის  
ამგვარი ფინალი, ერთის მხრივ, მსაყურებელს  
აყენებს არჩევანის წინაშე, აქტიური პოზი-  
ციისკენ მოუწოდებს მას და, ბუნებრივია,  
ეგვივე მოთხოვნებს უყენებს თეატრს.

რეჟისორ ნ. ჯანდიერის სპექტაკლი ქორ-  
წელის მხიარული შემახილებით მთავრდება.  
ბადრისა და იამზეს გაბედნიერებას ულო-  
ცავენ თანასოფლელები. ყველას უხარია და  
ამომავალი მზეც უხვად აბნევს თავის სით-  
ბოს... და თუმცა არავინ გვატყობინებს, რა  
არჩევანი გააკეთა ბადრი ლომიძემ იქ, სახა-  
ლხო კრებაზე, მსაყურებელი მაინც ოპტიმი-  
სტურადაა განწყობილი და, მე ვიტყვოდი,  
უდარდელად ტოვებს დარბაზს.

დარბაზში კი მოზარდები სხედან, ბადრი

ლომიძეზე სულ ორიოდე წლით უმცროსი  
ახალგაზრდები და, სწორედ ამიტომ, სახე-  
ინოდ ვერ უნდა იცლიდეს თეატრი. სულ  
ცოტაც და ეს დღევანდელი ბავშვები დამოუ-  
კიდებელ ცხოვრებას დაიწყებენ, ადრე თუ  
გვიან ისინიც აღმოჩნდებიან არჩევანის წინა-  
შე. თეატრიც ამ ახალი ცხოვრებისთვის უნ-  
და ამაზღებდეს თავის მსაყურებელს.

გასაგებია, რომ ცხოვრებამ უკვე გადაჭრა  
ჩინარის მანიფესტისა და საერთოდ ამგვარი  
თამამი ექსპერიმენტების ბედი. ზადრი ლო-  
მიძის პროტოტიპები დღეს საყოველთაო  
მსჯელობის, მიბაძვის, ტელეეკრანის გმირე-  
ბი არიან და რამდენიმე წლის წინათ დაწე-  
რილი ა. ჩხაიძის პიესა, დღეს უკვე სხვაგვა-  
რად აღიქმება. მაგრამ რა ერთმნიშვნელოვა-  
ნი იქნებოდა ეს ნაწარმოები, მხოლოდ ექს-  
პერიმენტის დამკვიდრებისთვის რომ იყოს  
მოწოდებული. დრამატურგისთვის „ჩინარის  
მანიფესტში“ აღამიანის აქტიური საქციე-  
ლი, მისი შინაგანი ბრძოლის შედეგი, ზნეო-  
ბრივი არჩევანია მთავარი.

გავიხსენოთ ა. ჩხაიძის ერთ-ერთი უკა-  
ნასკნელი პიესის გმირი რამაზ ავალიანი  
(„მიღების დღე“). მთელი მოქმედების მან-  
ძილზე აღმასკომის საბჭოს თავმჯდომარე პი-  
რდაპირ ატყვევებს მოზოვენლებსაც და მა-  
სზე სტატიის დასაწერად მოსულ ყურნალის-  
ტსაც თავისი პრინციპულობით, კეთილსინ-  
დისიერებით, მაგრამ შემდეგ მარტოდ დარ-  
ჩენილი ვერ თმობს თავისი მეთათელასელი  
შვილის „ხუთიანს“, იღებს ყურმილს და  
რეკავს სკოლის დირექტორთან სათხოვნე-  
ლად.

ასე რომ, აღამიანს, მით უფრო მაშინ,  
როდესაც დიდი პასუხისმგებლობა აკისრია,  
ყოველ ნაბიჯზე უხდება გადაწყვეტილების  
მიღება და ყოველთვის როდი უძლებს ცდუ-  
ნებებს. ამიტომ რეკენ ა. ჩხაიძის პიესაში  
ჩინარის ზარები და ამაზე უნდა აფიქრებ-  
დეს მოზარდთა თეატრი თავის მსაყურებელს.

# ვალერიან გუნიას თეოკიული მოსაზრებანი

ნათელა არკელაძე

ვალერიან გუნიას გამოჩენილი ადგილი განეკუთვნება ქართული თეატრის ისტორიაში. უპირველესად იგი აქტიური პიროვნება და შემოქმედი გახლდათ. სასცენო ხელოვნების ქეშმარიტი მცოდნე და ოსტატი მრავალმხრივი საქმიანობით გამოირჩეოდა. ისევე როგორც ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი და სხვანი, მხოლოდ სასცენო შემოქმედებით არ იფარგლებოდა მისი მოღვაწეობა. იგი იყო თეატრის ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, თეორეტიკოსი, რედაქტორობდა პერიოდულ პრესას, ხელმძღვანელობდა გარკვეულ სეზონებს, ღვამდა სპექტაკლებს, აქტიურად იყო ჩაბმული ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, წერდა პიესებს, თარგმნიდა, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას და სხვ. იგი სისხლხორცეული ნაწილი აღმოჩნდა აღნიშნული პერიოდის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა.

პროფესორი დ. ჯანელიძე აღნიშნავს: „გუნიას სასცენო მოღვაწეობის 35 წლისთავზე გამოითვალეს, რომ მას მიღებული ჰქონდა მონაწილეობა 370 სხვადასხვა სახელისა და ხასიათის პიესაში; ზოგ პიესაში ის ორსამ და ოთხ როლსაც ასრულებდა, ასე რომ, მას ნათამაშევი ჰქონდა ხუთასამდე როლი“.<sup>1</sup>

ქართულ სცენაზე ორასამდე სპექტაკლი განუხორციელებია.

მის მიერ დაწერილი, თარგმნილი თუ გამოკეთებულია ასამდე პიესა.

ილია ჭავჭავაძემ მიიწვია იგი „ივერიის“ თანამშრომლად. როგორც ცნობილია, კრიტიკულ წერილებს „ვალეო იას“ ფსევდონიმით აქვეყნებდა.

1886 წელს რედაქტორობდა ვ. აბაშიძის მიერ დაარსებულ ყოველკვირეულ სალიტერატურო და სამხატვრო გაზეთ „თეატრს“.

1887 წლით არის დათარიღებული რვეული, რომელშიც მას სხვადასხვა პიესაზე მუშაობის დროს მიზანსკენები ჩაუხატავს. სპექტაკლზე მუშაობის ამგვარი ფორმა იმხანად ქართულ თეატრში უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენდა.

1905 წელს, ტრ. რამიშვილის „მეზობლებზე“ მუშაობის დროს, შექმნილი აქვს მთავალი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმა, რაც საერთოდ იშვიათობაა ამ პერიოდის თეატრისათვის.

ვალერიან გუნია ორგანიზატორული ნიჭითაც იყო დაჯილდოებული. 1928 წელს მას მიანდეს მოგზაურის დასის შექმნა, რომელსაც თვითვე ხელმძღვანელობდა.

პროფესორი ნ. ურუშაძე აღნიშნავს, რომ: „როდესაც ქართულ თეატრს ახალგაზრდა კადრების აღზრდის კერა ჯერ არ გააჩნდა, ვ. გუნია მ ცხრაასიან წლებში შემოიღო ე. წ. გამოსაცდელი წარმოდგენები. ამ საშუალებით შესძინა მან ქართულ სცენას ნ. დავითაშვილი, ე. ანდრონიკაშვილი, შ. დადიანი, ალ. იმედაშვილი და სხვანი.“



ლ. მესხიშვილთან ერთად 1911 წ. მან და-  
არსა პირველი დრამატული კურსები.

გამოიყვანა სამწერლო ასპარეზზე ი. გრი-  
შაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ნ. შიუჯაშვილი  
და სხვანი.

ვ. გუნია პრესასაც ჩინებულად ხელმძღ-  
ვანელობდა, სცემდა წიგნებსა და ბროშურ-  
ებს.

1887 წ. დაიწყო „საქართველოს კალენდ-  
რის“ გამოცემა...

1896 წ. რედაქტორობდა და გამოსცა ყო-  
ველდღიური ვახუთი „ცნობის ფურცელი“.

1907 წ. ვ. გუნიას რედაქტორობით გამო-  
დიოდა ყოველკვირეული იუმორისტული  
ჟურნალი „ნიშადურა“<sup>2</sup>.

ამ არასრული აღწერიდანაც სრულიად ნა-  
თელი ხდება, რაოდენ მჭიდროდ იყო იგი  
დაკავშირებული ქართველი ერის კულტუ-  
რულ ცხოვრებასთან, რამდენად ფართოა  
მისი ინტერესების არე და საქმიანობის მას-  
შტაბი.

ქართველი თეატრმცოდნეები თანამედრ-  
ოვე სასცენო ხელოვნების პრობლემების  
გაშუქებისას ხშირად იყენებენ ვ. გუნიას  
თეორიულ მოსაზრებებს. მაგრამ ჯერ კიდევ  
არ არსებობს სპეციალური გამოკვლევა,  
ფუნდამენტური ნაშრომი, თეატრმცოდნეო-  
ბითი ანალიზი მისი მრავალსახოვანი მოღვა-  
წეობისა.

აქამად ჩემი მიზანია მივაკვირო ვ. გუნია-  
ს თეორიულ ნააზრევში იმ „რაციონალურ  
დარსცვლას“, რომლებმაც ნიადაგი შეამზა-  
დეს ქართული სათეატრო აზროვნების შემ-  
დგომი განვითარებისათვის. ჩემი მიზანია სა-  
განგებოდ წარმოვაჩინო ობიექტური ღირ-  
ებულების განსაზღვრა.

აღნიშნული საკითხის თაობაზე ვალერიან  
გუნიას არაერთგზის გამოუთქვამს აზრი. სა-  
თეატრო მუზეუმში დაცული მისი არქივის  
ნაწილი და მის ბინაზე არსებული საარქივო  
პასალა ამის საუკეთესო დასტურია. განსაკუ-  
თრებული მნიშვნელობისაა მისი ნაშრომი  
„ქართული თეატრი (1879-1889)“. ამჯერად  
ძირითადად მასში გამოთქმულ ნააზრევს გა-  
ნვიხილავ.

ვალერიან გუნიას გამოკვლევა „ქართ-  
ული თეატრი (1879-1889)“ არის აღდგენი-

ლი ქართული თეატრის ისტორიის სრულყოფი-  
ლი სურათის გადმოცემის ერთ-ერთი წინა-  
რველი მცდელობა.

აღნიშნული პერიოდის ქართული სათეა-  
ტრო ხელოვნების ნებისმიერი საკითხის შე-  
სწავლისას ამ ნაშრომს მკვლევარი გვერდს  
ვერ აუვლის. ამდენად, მისი მნიშვნელობა  
ქართული თეატრის ისტორიის კვლევისათვის  
ქეშმარიტად ფასდაუდებელია.

ვალერიან გუნიას ზემოთ ნახსენები ნაშ-  
რომი შეიდი თავისგან შედგება და მიმოიხი-  
ლავს სათეატრო ხელოვნების თითქმის ყო-  
ველ საკითხს. რა თქმა უნდა, გამოკვლევის  
ანალიზის დროს უნდა გავითვალისწინოთ  
მთავარი: 1. რა სახის სასცენო შემოქმედე-  
ბასთან გვაქვს საქმე ამ ათწლეულში; 2. ავ-  
ტორის მსჯელობის პათოსი როგორ განსაზ-  
ღვრა თავად კვლევის ობიექტმა; 3. რა არის  
მასში ეპოქის ნიშნით აღბეჭდილი და რა იძი-  
ენს გლობალურ მნიშვნელობას.

კ. სტანისლავსკის მოსაზრებებთან ვ. გუ-  
ნიას ნააზრევის შეჯერებისას, ჩემი კვლევის  
მიზანია ქართველი აქტიორის მსჯელობის მას-  
შტაბისა და პერსპექტივის წარმოჩენა.

ვალერიან გუნიას ნაშრომი „ქართული  
თეატრი“ უადრესად მნიშვნელოვანი გამო-  
კვლევაა როგორც ქართული თეატრის ის-  
ტორიის, აგრეთვე თეორიის თვალსაზრისი-  
თაც. ავტორი დასაბუთებულად მსჯელობს  
ყოველ საკითხზე, მთელი რიგი დებულებანი  
თავისი დროის სათეატრო ხელოვნების პრო-  
ბლემებით არის შემოსაზღვრული. მისი მო-  
საზრებათა ნაწილი კი მნიშვნელოვნად წინ  
უსწრებს ქართული მუდმივი დასის საქმიან-  
ობას და აქტუალურია თანამედროვე სათეატ-  
რო ხელოვნებისათვისაც.

ამრიგად, ქეშმარიტებას მოკლებული არ  
უნდა იყოს იმისი მტკიცება, რომ ვალერიან  
გუნიას დასახელებული გამოკვლევა თავისი  
პათოსითა და უტყუარი მონაცემებით ქარ-  
თული სათეატრო აზროვნების განვითარების  
მნიშვნელოვან დოკუმენტს წარმოადგენს.  
ამიტომაც სრულიად კანონზომიერია მეცნი-  
ერულ ნააზრევში მისი ასეთი ხშირი გამო-  
ყენება.

ვიდრე საკვლევი საკითხის ანალიზს შევეუ-  
დგებოდე, მიზანშეწონილად მიმაჩნია მკით-



ვალერიან გვინია

ხელს გავაცნო ვ. გვინიას მოსაზრებანი სა-  
თეატრო ხელოვნების დანიშნულებაზე, გა-  
მოთქმული ზემოაღნიშნულ კრებულში:

„თეატრი ხელს უწყობს და შველის ცხოვ-  
რების კანონს და სადაც საერთო კანონე-  
ბის ძალა მთავრდება, იქ იწყება ზნეობრივი  
კანონების მოქმედება ხალხზე და ამ ზნეობ-  
რივი კანონების სამსჯავრო მხოლოდ თეატრ-  
ია, თეატრი სჯის ყოველივე მრუდეს და  
უწყესს და ამავე დროს სიბოროტის და სი-  
სამაჯლის გვერდით გვიჩვენებს სიკეთეს,  
სრულ ზნეობას და ჭეშმარიტებს. თეატრი  
თვალს გვიხელს და გვაფრთხილებს ცხოვ-  
რების ყოველი განსაცდელისაგან, რომელ-  
ნიც წარმოსდგებიან უმეტეს შემთხვევაში  
ადამიანის უღონობისაგან, გულისთქმისა,  
უგუნურობისა და უზნეობისაგან“ (გვ. 91).

„...თეატრი აღმზრდელია ხალხისა, იგი  
სკოლაა. ზნეობრივი და გონებრივი მავალი-  
თების შთამწერველია...“ (გვ. 19).

„თეატრის წყალობით ხალხთა შორის  
ხდება ახლად დაკავშირება, ერთმანეთის გა-  
გება და გაცნობა, საერთო წადილთა და სუ-  
რვილთა ერთად შედუღება...“

თეატრისთანა საოცარი ზეგავლენა, ისე-  
თი ძლიერი და შეუფერხებელი მოქმედება  
კერძოდ ყოველ კაცზე და საზოგადოდ მთელ

ხალხზე, შეუძლებელია. ისე არაფერი ასაზ-  
რდობებს და განავითარებს ადამიანს სულ-  
ერი და გონიერ მოთხოვნისაგან, ესევე არაფე-  
ერი აცხოველებს და ამალლებს სიბოროტისა-  
გორც სათეატრო ხელოვნება“ (გვ. 91-92).

„...თეატრის დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალ-  
ხთა განათლებაში, ეროვნების დღეგრძელო-  
ბაში, მათი ზნეობრივი ძალღონის გაორკეც-  
ებაში...“ (გვ. 94).

ვ. გვინია თავდაპირველად მიუთითებს თე-  
ატრის, როგორც საზოგადოებრივი ინსტი-  
ტუტის, მაღალ ზნეობრივ დანიშნულებაზე,  
მის მებრძოლ, აქტიურ ბუნებაზე; განმანათ-  
ლებლურ როლზე; ადამიანთა გამაერთიანებელ  
ტრიბუნაზე; ადამიანის გონებისა და სულის  
განმწმენდ კათედრაზე. ამ მხრივ იგი ილია  
ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვასო აბაშიძე-  
ის, კოტე ყიფიანისა და სხვათა თანამოაზ-  
რეა და გამოხატავს თავისი ეპოქის სულის-  
კვეთებას.

შემდგომ ვ. გვინია წერს, რომ: „თეატრში  
სცენაზე ყველა ხელოვნებანი თავს ერთად  
იყრის: მწერლობა, პოეზია, მუსიკა, მხატვ-  
რობა, არქიტექტურა, სკულპტურა და სხვა.  
ამ ერთობლივ ხელოვნებათაგან, დამჭურად  
გადახვეულნი და დაკავშირებულნი, ნაწი-  
ლებიდან შემდგარი ძლიერება — თეატრი,  
წარმოადგენს ერთ ახალ სხეულს, ერთ კერ-  
ძო ქვეყანას. თეატრში სცენიდან დღაღებს  
ყოველი ნათელ-ცხოველი აზრი, სცენიდან  
იგმირება ბიჭიერება, სიბოროტე და სისა-  
ჩაღლე, ხოლო იქიდანვე გაისმის სიმართლის  
ქება, ზნეობის და სიკეთის დიდება“ (გვ. 92).

სათეატრო ხელოვნების სინთეზური ხასი-  
ათი, სხვადასხვა შემოქმედთა გაერთიანება  
და პარმონიული თახარსებობა, ერთი  
მთლიანობის შექმნისათვის თახაშრომლო-  
ბა, თვისებრივად ახალი მთლიანობის — სპე-  
ტაკლის შექმნა — ასე განსაზღვრა ვალე-  
რიან გვინიამ სასცენო ხელოვნების ბუნება.  
მისი დროის თეატრი ასეთ პოლიფონიურო-  
ბას იშვიათად აღწევდა, მთლიანი ნაწარმოე-  
ბის შექმნაც ასევე იშვიათობას წარმოად-  
გენდა, მაგრამ სასცენო ხელოვნების ჭეშმა-  
რიტი მცოდნე, ვ. გვინია, უდიდესი ალღოს  
შემწეობით სცენის ხელოვნების განვითარე-  
ბის პერსპექტივას აგნებს. როგორც უკვე  
აღინიშნა, ამ მხრივ ვ. გვინიამ მნიშვნელოვ-  
ნად გაუსწრო წინ თავისი დროის სათეატრო  
აზროვნებას.

ყველაზე საგულისხმო მინც ის არის; რომ ნარკვევის ავტორი ქმნის რა სათეატრო საქმის წარმოების ობიექტურ სურათს, ა.ა. ხელებს რამდენიმე მიზეზს, რაც თეატრის განვითარებას აფერხებდა:

1. „...ქართულ დასს თუ აკლდა რაიმე და დღესაც აკლია, ეს ის არის, რომ მას არ ჰყავს მეორე და მესამე ხარისხის მოთამაშენი, რომელნიც არანაკლებ პირველ არტისტებზე საჭირონი არიან პიესის ჯეროვანი და ხელოვნური წარმოდგენისათვის, აგრეთვე რიგიანი რეპერტუარისათვის“. (გვ. 13).

2. „...მტკიცედ შემოფარგლული სურვილითა და შეხედულებათა უქობლობა“. (გვ. 14).

3. „...ჩვენ არც სამყოფი რეპერტუარი გვაქვს, არც სკოლები, ან ამგვარი დაწესებულებანი, სადაც მოთამაშეთა ხელოვნება იზრდებოდეს, ხასიათი და გონება იწვრთნებოდეს“. (გვ. 13).

4. „თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივ ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოვლად შეუძლებელია თეატრის ავ-კარგობა, მეტ-ნაკლებობა მჭიდროდ არ იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავ-კარგობაზე, მის ცხოვრვ მოქმედებაზე და წინმსვლელობაზე.“

ამიტომაც თეატრის საქმე ყველგან და განსაკუთრებით ჩვენში ნებაუნებლიედ იმგვარ კილოს და ფერს იღებს, რაც საზოგადოებრივ ცხოვრებას ეტყობა“. (გვ. 15).

როგორც ვხედავთ, ვალერიან გუნია ქართული თეატრის ნაკლოვანებათა განსჯაში განსაკუთრებულად გამოჰყოფს თეატრისა და საზოგადოების ურთიერთგანამაპირობებელ ფაქტორს და პროფესიონალიზმის პრობლემას.

პროფესიული აზროვნებისათვის, სპეციალური განათლებისათვის სასწავლებლის საკითხის წამოჭრა საგულისხმო ფაქტს წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია მისი მოსაზრება ან-სამბლური შესრულების თაობაზე, თანამოაზრობისა და შემოქმედების ერთიან მრწამსზე. ამ მოსაზრებათა გაცნობა გვაფიქრებინებს, რომ მათი ავტორი სასცენო ხელოვნების განვითარების ეკონომიკურებას ამჩნევს, პერსპექტივას ხედავს და ცდილობს ამ თვალსაზრისით გამოკვეთოს მისი თანამედროვე თეატრის ავ-კარგი.

ვალერიან გუნია მოღვაწე გახლდათ, მას-



კონსტანტინე სტანისლავსკი

შტაბურად მოაზროვნე ხელოვანი და სათეატრო საქმიანობის ჭეშმარიტი ოსტატი, ამ-იტომაც განიხილა და საჯაროდ გამოიტანა ქართული თეატრის ჭეხილი. ამ მხრივ მისი წერის მანერა, მიუკერძოებელი მსჯელობა, მკაცრი სიმართლის თქმის უნარი და უდიდესი სიყვარული ერის კულტურისადმი, ჭეშმარიტად ილიასეულ პათოსს გვახსენებს. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ სწორედ ილია ჭავჭავაძემ მიიწვია იგი „ივერიის“ თანამშრომლად. ილიამ თავიდაცვე იგრძნო ვალერიან გუნიაში მოღვაწის პოტენციური შესაძლებლობანი, შესაძლოა „ივერიაში“ თანამშრომლობამაც გაამძაფრა მასში ბრძოლის ენის, შეუირებლობა ნაკლი-სადმი და საქმისადმი თავდადების უნარი.

საგულდაგულოდ სწორედ იმით გამოცვაი ვ. გუნიას ზემოთ დასახელებული მოსაზრებანი, რომ ნათელი გახდეს მთავარი: ის თვისებები, რომელთა შესახებაც მსჯელობს ავტორი, შემოქმედებითი პროცესის ქვაკუთხედს წარმოადგენენ. ანსამბლური შესრულება და თანამოაზრობა დასის ერთიან შემოქმედებით პრინციპს ეფუძნება. ამ თვისებათა განმტკიცება და წარმოჩენა კი სარებეტიციო პროცესის შეცვლასთან იყო დაკავშირებული. ვ. გუნია პირდაპირ განაცხადა: „ჩვენს თეატრს ეჭირება ცვლილება“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს სახეცვლილება მისაღწევი იყო ყოველ საფეხურზე — სარეპერტუარო პოლიტიკიდან დაწყებული, შემოქმედებითი პროცესის, სათეატრო ეთ-

რისა თუ ადმინისტრაციულ-ფინანსური მხარის ჩათვლით, ამიტომაც ცალკე გამოყო საკითხი: „რა ესაჭიროება ქართულ თეატრს“.

როგორც ცნობილია, იმხანად დრამატურგისა და აქტიორის შემოქმედებითი თანხმობა განსაზღვრავდა სპექტაკლის ხარისხს. სათეატრო ხელოვნების განვითარების იმ ეტაპზე, რომელსაც განიხილავს ვ. გუნია. უკვე ჩნდება რეჟისორ-ადმინისტრატორის სახეცვლილების პროცესი, რომელმაც სასცენო ხელოვნებაში რეჟისორ-ხელმძღვანელის საქმიანობა გამოკვეთა. ამ პროცესს აგნებს ვ. გუნია: ამიტომაც ჩემი კვლევის საკითხისათვის სწორედ ამ სამუთხედლის: დრამატურგის, აქტიორისა და რეჟისორის ურთიერთშემოქმედების საკითხსაც შევეხებო.

ვალერიან გუნია აღნიშნავს, რომ: „დრამატული თხზულება დანიშნულია არა წასაკითხავად, არამედ საჯარო წარმოსადგენად, სადაც იმის ზემოქმედება და გავლენა ათასი და ათათასი კურსისა და ფერის, წლოვანებისა და სქესის, მიმართულებისა და განვითარების ხალხზე ასე თუ ისე მოქმედებს, ამალღებს და ასპექტაქებს მისი სულის და გონების განძს, გზას უჩვენებს პატონანური მოქმედებისაკენ, ზრდის მათს ნებისყოფასა და გრძობას“. (გვ. 27).

ვ. გუნია უხსნატად აგნებს, რომ პიესის უმთავრესი აღრესატი — სცენა! პიესა ხომ საჯაროდ წარმოდგენისათვის არის განკუთვნილი. ე. ი. პიესა საშუალებაა, რომელიც მომავალ სანახაობას საძირკველს უქმნის. საჯაროდ წარმოდგენილი სანახაობა-სპექტაკლი დრამატურგის სიტყვის სცენური ტრანსფორმაციის აქტია. ეს პროცესი კი ზემოქმედების თვალსაზრისით უფრო მასშტაბური და ძლიერია: „სიტყვა, რომლითაც დრამატურგი გვიხსნის და გვიშლის ადამიანის ბუნების შეუწყვეტელ დრამატულ თუ კომიკურ მოვლენებს, უსცენოდ ისე ძლიერ მოქმედი არ იქნებოდა, როგორც სცენაზე გაგონილი... განა ერთი და იგივეა კითხვა დრამატული თხზულებისა და ზილულად, სახიერად, სურათებად მისი თვალწინ წარმოდგენა. ცხოველი ადამიანი სისხლბორცვიანად და ყოველივე მისი მეტყველი ფსიქოლოგიური მოძრაობით, რა თქმა უნდა, მეტს გვაგრძობინებს და მეტს გვაგებინებს, ვი-

დრე უსულო სიტყვები ქალაღზე დაწიწილი“ (გვ. 8).

როგორც ვხედავთ, ვალერიან გუნია უხსნატად ვადმოგვეცემს სცენის ხელოვნების ძირეულ თვისებებს:

1. სცენური ქმედება, აღმოცენებული მწერლის სიტყვაზე, აგრძელებს მის უმთავრეს თვისებას — შეუწყვეტელი მოვლენების მსვლელობას;

2. პიესაზე აღმოცენებული ქმედება თავისი სახიერებით, ფსიქოლოგიური მოძრაობით და აქედან გამომდინარე, ზემოქმედებით, უფრო მასშტაბურია.

კ. სტანისლავსკი ნაშრომში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ არაერთხელის მსჯელობს პიესაზე მუშაობის თვისებებზე. აჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ დადგმის ისტორიის აღწერისას აღნიშნავს: „მრავალსახოვან ჩეხოვს, როგორც ყოველ მხატვარ-დრამატურგს, გააჩნია კიდევ ერთი მხარე, რომელიც მომართულია საკუთრივ სცენისაკენ, ჩვენსკენ, არტისტებისაკენ, — ეს არის პიესის წმინდა თეატრალური საფუძვლი და პრინციპი. მისეული გაგება ჩვენი ხელოვნების ამოცანაა, მისი არსისა, ტექნიკისა, წერის ხერხისა და სხვ. ...ჩვენ, ამ საქმის სპეციალისტებს, გვმართებს აწ განსვენებულის შემოქმედების შესწავლა სწორედ ამ დრამატურგიული, სცენური და არტისტული ასპექტითაც“.

როგორც ვხედავთ, დრამატული თხზულება გარდა ლიტერატურული ღირებულებისა, მნიშვნელოვანია თავად სცენური კანონების თვალსაზრისითაც. რადგანაც თავისი სტრუქტურით პიესა განკუთვნილია საჯაროდ წარმოდგენისათვის, იგი უკვე შეიცავს სცენური ტრანსფორმაციისათვის ტექნიკურ შესაძლებლობებს. ამ თვისებებზეა აგნებს ვ. გუნია.

კ. სტანისლავსკი ნაშრომში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ (I ნაწილი) აღნიშნავს, რომ „როლი ითხოვს გამუდმებულ სცენურ სიცოცხლეს და არსებობის თითქმის შეუწყვეტელ ხასს“.

პრესაში არსებული მოვლენების თანდათანობითი განვითარება, ქმედების ერთიანი სისტემის შექმნა, პერსონაჟთა ერთიანი ცხოვრების წარმოჩენა — სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთ კანონს წარმოადგენს. როგორც



ხედავთ, მას ვ. გუნია და ვ. სტანისლავსკი საგულდაგულოდ გამოჰყოფენ.

შემდგომ, დასახელებულ კრებულში ვ. გუნია აღნიშნავს: „განა შესაძლებელია ქალღღებზე დაიწეროს ყველაფერი ის, რასაც ადამიანი ფიქრობს და გრძნობს? განა ყოველი სულის და გულის წუთიერი მოძრაობა შესაძლებელია ქალღღებზე დაინიშნოს? ეს ყოველად შეუძლებელია. ადამიანის ბუნებაში იმდენი აუარებელი რამ მოიპოვება, რომლის გამოხატვა არც აზრით, არც მართლმსაჯულობით და არც სიტყვით არ გამოითქმება. ტანის მოძრაობა, სახე, თვალები, ხმა — აი, ამათი შემწეობით შეიძლება ყველაფერი გამოიხატოს, ხოლო ეს ყოველივე სცენის კუთვნილებაა.“ (გვ. 82).

სრულიად სამართლიანად სთვლის ვ. გუნია, რომ სცენის ხელოვანთა მიზანია ადამიანის შინაგანი ვიბრაციის, ან როგორც თვით წერს: „სულის და გულის წუთიერი მოძრაობის“ გამოცემა. რა სახის სათეატრო მიმდინარეობასთანაც არ უნდა გვეკონდეს საქმე. ამ მოუხელთებელი ცვლილების გამოსახვა — სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი მიზანსწრაფვაა. სულ ერთია — ეს იქნება ერთელ მიგნებულის ფიქსაცია და შემდგომ რეჟისურის სახით წამოდგენა, ემოციური მეხსიერების შემწეობით გაცოცხლება თუ ყოველ კერძო შემთხვევაში (ყოველ სპექტაკლზე) იგივე ემოციური მეხსიერების მეშვეობით ხელახლა განცდილი პროცესის სახითა და ფერადოვნების ახალი სპექტრით გადმოცემა. სწორედ ამ სულიერი თრთოლის, მისი წარმომშობი შინაგანი იმპულსების ვარიაციათა პარტიტურის მიკვლევაა ნებისმიერი სასცენო ქმნილების სიცოცხლისუნარიანობის თავიდათავი.

სასცენო ხელოვნების ამ თვისებაზე თვალსაჩინოდ მიუთითებს კ. სტანისლავსკიც: „...ჩვენი შთავარი ამოცანა მარტო ის კი არ არის, რომ განვსახიეროთ როლის ცხოვრება მის გარეგნულ სახიერებაში, არამედ უმთავრესი ის გახლავთ, რომ სცენაზე შევქმნათ როლისა და ჰიესოს შინაგანი ცხოვრება, ამ სხვის ცხოვრებას მივუსადაგოთ ჩვენი პიროვნული, ადამიანური გრძნობები, გადავცეთ მას საკუთარი სულის ორგანული თვისებები“<sup>5</sup>.

ვ. გუნია ზუსტად აგნებს სამსახიობო ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებებ-

ის მეტყველსა და ძლიერად მოქმედ ბუნებას. ასახელებს რა სასცენო შემოქმედებით უპირველეს მიზნად ადამიანის სულიერ მოძრაობის გადმოცემას, მიუთითებს კი საშუალებებზე, იმ „იარაღზე“, რისი შემწეობითაც აღწევს სცენის ხელოვანი თავის განზრახვას: „ტანის მოძრაობა, სახე, თვალები, ხმა“. როგორც ვხედავთ, ვ. გუნია იმ გამორჩეულ ოსტატთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთაც გაცნობიერებული აქვთ არჩეული პროფესიის არსი და მიზანდასახულება, ამავე დროს შეუძლია სხვებისთვისაც ხელმისაწვდომი გახადოს საკუთარი მიგნებანი.

ტანის მოძრაობაში, ცხადია, პირველყოველისა პლასტიკა იგულისხმება და მას გამოჩრეული ადგილი განეკუთვნება სასცენო ხელოვნებაში — ასეა აღნიშნული ნაშრომში. ტანის მოძრაობაში შესაძლოა ვ. გუნია ფიზიკურ მოქმედებასაც გულისხმობდა. ყოველ შემთხვევაში მარტივ ფიზიკურ მოქმედებას მაინც, ვინაიდან ტანის მოძრაობა — პლასტიკური ნახაზი — ფსიქოფიზიკური ქმედებაა, აზრისა და სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის სახიერი საშუალებაა. მართლაც, ხელოვნების სხვა სახეობასთან შედარებით, სცენას ერთი უპირატესობა აქვს — ადამიანის იმპროვიზირებული ცოცხალი მოქმედება.

ვ. გუნია მსახიობის ფსიქოფიზიკურ აპარატს უპირატესობას ანიჭებს მწერლის სიტყვასთან შედარებით, იგი ვერც მართლმსაჯულობით შეიცვლებაო. როგორც ვხედავთ, გამომსახველ საშუალებათა ნამდვილობასა და დამაჯერებლობას მნიშვნელოვან თვისებად მიიჩნევს.

კ. სტანისლავსკიც სწორედ ამას აღნიშნავს: „სად უნდა ვეძებოთ და როგორ უნდა შევქმნათ სიმართლე და რწმენა საკუთარ ბუნებაში? შინაგან შეგრძნებებსა და მოქმედებაში, ხ. ი. ადამიანის ფსიქიკურ ცხოვრებაში ხომ არა? მაგრამ შინაგანი შეგრძნებები ძალზე რთული მისაყვლევიანია, ჭირვეული და მოუხელთებელია, ამავე დროს ძნელია მათი ფიქსაცია. იქ, შინაგან საყაროში, სიმართლე და რწმენა ან თავისთავად იბადება, ანდა იქმნება ძალზე რთული ფსიქოტექნიკის შემწეობით. უფრო ადვილია სიმართლისა და რწმენის მიკვლევა სხეულის შემწეობით, სულ მარტივი, უბრალო ფიზიკური ამოცანებითა და მოქმედებით. ისინი მყარ-

ნი, ხელმისაწვდომი, ადვილად დასაწახნი არიან. ისინი ემორჩილებიან გონების კარნახს, ამავე დროს მათი ფიქსაცია ადვილია, აი, ამიტომ. პირველ რიგში მათ მივმართავთ ზოლმე, რათა მათი დახმარებით დავიწყოთ როლზე მუშაობა\*.

როგორც ვხედავთ, კ. სტანისლავსკიცა და ვ. გუნიაც მსახიობის ხელოვნების მიზანს გარდასახვაში ხედავენ, პერსონაჟის სულიერი სამყაროს თვლით მოუხელთებელ ცვლილებათა შეცნობასა და გადმოცემას მიიჩნევენ აქტიორის შემოქმედების უპირველეს ანოცანად. ამ შინაგანი სულიერი ცვლილების ასახვისათვის კი მატერიალური საშუალებები: საკირო — მსახიობის ფიზიკური გამომსახველობითი საშუალებანი. ამ მხრივ მათი პოზიცია თანახმიერია.

მსგელობს რა სასცენო ხელოვნების თავისებურებაზე, ვ. გუნია აღნიშნავს: „სასცენო ხელოვნების განსაკუთრებული თვისება ის არის, რომ სხვა ხელოვნებაში არტიტებს რაიმე მასალა აქვთ ხელთ და იმ მასალებიდან ჰქმნიან თავიანთ ხელოვნებას, ზოლ სასცენო არტისტი თვითონ, თავის ვადად არის მასალა თავის სისხლბორკით და გარძნობა-გონებით. ეს ცხოველი მასალა იმით არის ყურადსაღები, რომ ერთსა და იმავე დროს მასალაც არის და შემქმნელიც და ისიც მრავალმხრივი შემქმნელი.“ (გვ. 82-83).

როგორც ამ ნააზრევიდან ირკვევა, ვ. გუნიაც, აქტიორში „შემქმნელსა“ და „მასალას“ ხედავს, ზუსტად აგნებს სასცენო ხელოვნების იმ ინდივიდუალობას, რომელიც საგანგებო ნიშნით აჯილოვებს სცენის ოსტატთა შემოქმედებს. ამ მხრივ იგი კ. ყიფინისისა და ვ. აბაშიძის თანამოაზრეა, თავის მხრივ კი ეხმიანება მსოფლიოს მოწინავე სცენის ოსტატთა მოსაზრებებს.

საგულისხმოა ვ. გუნიას შემდეგი ნააზრევიც: „სასცენო ხელოვნება ანუ აქტიორის ხელოვნება ახორციელებს და ასახიერებს მწერლის ნაწარმოებს. ეს განხორციელება მარტო სიტყვიერი როლია, არამედ სისხლბორკში შედღებულა. გამსჭვალვა და ჩაძრობა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამოიკვება მისი იდუმალი, თვლით შეუქმნეველი სულის მოძრაობისა, მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა, გრძნობა ოდნავ დასაწახნი გულის ცახცახისა, შეგნება სიტყ-

ვაში მიმალული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და უფრო დიდ ნიჭსაც თხოვლობს.“ (იქვე, გვ. 83).

როგორც ვხედავთ, სასცენო ხელოვნებას იგი აქტიორის ხელოვნებასთან ავიკვებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისთვის სცენის უპირველეს შემოქმედ მსახიობი წარმოადგენს. მხოლოდ მსახიობს, მის ფსიქოფიზიკურ ბუნებას ძალუძს მოახდინოს მწერლის სიტყვის ტრანსფორმაცია ცოცხალ ქმედებაში. ამ ორგანულ პროცესში შესაძლებელია სცენის სხვა შემოქმედთა მონაწილეობამ კატალიზატორის როლი შეასრულოს, მაგრამ მათ, მართალია, აქტიური, მაგრამ მაინც დამხმარე ფუნქცია აქვიათ. შემოქმედებითი პროცესის ამ უცილობელი თვისებას ვ. გუნია აგნებს და მიუღის სიცხადით ასაბუთებს. როლზე მუშაობას იგი პროცესის სახით წარმოგვიდგენს და მსახიობის მიერ ტექსტის შესწავლის სახეობასაც მიუთითებს:

1. ნაწარმოების გათავისება: სისხლბორკში შედღებება;

2. ადამიანის ბუნების შეცნობა, მისი სულიერი სამყაროს ღრმა შრეების შთაწვდომის უნარი; შინაგან წინააღმდეგობათა ამოცნობის აუცილებლობა; ადამიანის სულიერი სამყაროს მოუხელთებელი ვიბრაციის ამოცნობა;

3. ამ შინაგანი მოძრაობის მიზეზთა მიგნება, ტექსტის სიტყვათა შორის ჩაღრმავება; აზრის გაშფოვრა.

ამ პროცესის ორგანული მსეველობისათვის მხოლოდ მწერლის თხზულების შესწავლა არაა საკმარისი, თავად ცხოვრების, ადამიანის ბუნების შეცნობა და ცოდნა აუცილებელი. სასცენო შემოქმედების ეს თავისებურება საერთო კანონის სახით არსებობს სათეატრო ხელოვნებაში.

თუკი მსახიობი დრამატურგის სიტყვის საშუალებით და ადამიანის ბუნების ცოდნით ქმნის პერსონაჟის სცენურ სიციცხლეს, იგი გვევლინება ამ ახალი მხატვრული მთლიანობის შემოქმედად. ეს მთლიანობა კი რეალურად არსებობს კანონებზეა აღმოცენებული. ამას კ. სტანისლავსკი მცნების სახით ჩამოაყალიბებს: „სცენური ქმნილება უნდა გვარწმუნებდეს, უნდა გვინერგავდეს რეალურად ყოფნის რწმენას, უნდა ნამდვილად არსებობდეს ბუნებაში, ცხოვრობდეს

ჩვენში, ჩვენთან ერთად, და არა გვეჩვენებოდეს არარსებულად, მიახლოვებულად წარმოგვიდგენდეს თავის ყოფას“.<sup>7</sup>

თავის კრებულში ვ. გუნია აღნიშნავს: „როგორც მწერლის გონებაში წერის დროს იბადება ჯერ რაიმე თესლი, მერე ის თესლი იხსნება და თანდათანობით განვითარებაში შედის და ბოლოს სრულიად იღებს რომელიმე სრულ სახეს და ცხოველდება, ასევე ხდება აქტიორის გონებაშიაც და არათუ მართკმის გონებაში, არამედ თვით მის ბუნებაშიც. აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელიც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავხორციელებება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნებაუნებლიედ მის გულსა და ღვიძლში შედის“.  
(გვ. 83).

შეადარა რა მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიას მსახიობის როლზე მუშაობის პროცესს, ვ. გუნიამ აქტიორი პერსონაჟის ავტორად (უფრო სწორად, თანაავტორად) აღიარა. მართლაც, მწერალიცა და აქტიორიც ქმნიან ცოცხალ ადამიანს, ბუნებრივ განცდასა და მართალ გრძობას, რეალურად შეისაძლებელ ქმედებას, ობიექტურად არსებულ მხატვრულ სინამდვილეს, აზროვნების გარეგნულ სისტემას და ა. შ.; ორივესათვის ფანტაზიის წყაროს ობიექტური სინამდვილე წარმოადგენს, ობიექტურად არსებული რეალობაა მათი მხატვრული აზროვნებისათვის ბიძგის მიმცემი.

ეს კი სასცენო შემოქმედების ძირეულ კანონთა რიგს განეკუთვნება.

შემთხვევითი არ არის, რომ მსახიობი სწორედ მწერალს შეადარა ვ. გუნიამ. დრამატურგი და მსახიობი — როგორც ცნობილია, ეს ორი კომპონენტი განსაზღვრავდა მაშინ სასცენო შემოქმედებას. მსახიობსა და დრამატურგს შორის არ დგას „შუამავალი“ — რეჟისორი. (მით უფრო „შუამავლის“ ის სახეობა, რაც სადღეისოდ არის ცნობილი, იმ პერიოდის სასცენო ხელოვნებაშიც საერთოდ არ არსებობდა).

ამიტომაც პერსონაჟის სცენური ვარიანტის ავტორად ვ. გუნია აქტიორს სთვლის. მისთვის მსახიობი მწერლის მიერ შექმნილი პერსონაჟის თანაავტორია სცენური ხორციშესხმის დროს.

თანამედროვე თეატრში თავად თანაავტორობის მცნება უფრო გავრთოვდა, რადგანაც სპექტაკლსა და როლზე მუშაობის პროცესში ნებისმიერი ამოცანის გადაწყვეტა მსაქმედებთან ერთად სწარმოებს. ამიტომაც სადღეისოდ სპექტაკლისა და როლის თანაავტორობის საკითხიც უფრო გართულებულია. მსახიობი, ეს უპირველესი მაგი სასცენო შემოქმედებისა, თანაავტორთა ჯგუფის წევრად იქცა და მიუხედავად ამისა, იგი მაინც უპირველესი შემოქმედია პერსონაჟის სცენური სიცოცხლის მინიჭების პროცესში.

ვ. გუნიამ ზუსტად ჩამოაყალიბა სასცენო შემოქმედების ეს თავისებურებაც, ხოლო მსახიობისა და მწერლის თანაავტორობის პრობლემის წამოჭრით, თავისი ეპოქის სათეატრო ესთეტიკის ტენდენცია გამოავლინა.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ვ. გუნია გარდასახვის, გარდაქცევის აქტს განვითარების სახით წარმოგვიდგენს და მას თესლიდან სიცოცხლის დაბადების პროცესს აღარებს.

მართლაც, თუკი მსახიობი-მასალა მსახიობ-შემოქმედის დიქტატით, მწერლის სიტყვასა და სინამდვილის კანონებზე დაყრდნობით ცოცხალი მთლიანობას ქმნის — ეს პროცესი საერთოდ სიცოცხლის დაბადების კონტექსტში უნდა განვიხილოთ.

უნდა არსებობდეს თესლი, ნიადაგი და მიზანი. ვ. გუნიასათვის თესლი — აზრია, რომელიც ჯერ მსახიობის გონებაში მწიფდება, ხოლო შემდგომ მთელ მის ადამიანურ ბუნებას მოიცავს. როგორც ვხედავთ, ნიადაგს თესლის გავლევებისკენ მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის მთლიანობა წარმოადგენს. ახალი მხატვრული მთლიანობის ფესვები მთელ მის ადამიანურ ბუნებაშია განფენილი — მხოლოდ ამის შემდეგ გარდაიქმევა მსახიობი „სხვა კაცად“. ეს პროცესი ტვინის მომნიჭებელია, რადგანაც მსახიობი ამ „სხვა კაცის“ შემქმნელია, ხელოვანია, ჭეშმარიტი ავტორია. მთლიანად ამ ახალი სიცოცხლის (როლის) დაბადების პერიოდი გონების დიქტატით, გონების განმგებლობით. მისი რეგულარული შედამხედველობით მიმდინარეობს. ეს ცნობიერი პროცესია, რომელმაც მოქმედებაში უნდა ჩააბას, აამოძრავს ქვეცნობიერება.

კ. სტანისლავსკი ნაწრომში „ერთი დადგომა“

ისტორია“ (რომელზედაც მუშაობდა 20-იან წლებში)“, აღნიშნავს: „ჩვენი ხელოვნებაში შემოქმედია თავად არტისტის ბუნება, მისი ინტუიცია, ქვეცნობიერება... ხელოვნება, შემოქმედება თამაში არ არის, არც სიყალბეა, არც ტექნიკის ვირტუოზულობაა, არამედ ჩვენი სულიერი და ფიზიკური ბუნების ძალდაუტანებელი შემოქმედებითი პროცესია... შეადარეთ ჩვენი მოღვაწეობა ბუნების სხვა, ასეთსავე ორგანულ შემოქმედებას და თქვენ შეამჩნევთ გასაოცარ მსგავსებას. მაგალითად: არტისტის შემოქმედებაში, როგორც ნებისმიერ სხვაში, შეიმჩნევა დათესვის, განაყოფიერების, ჩასახვის, შინაგანი და გარეგნული სახიერების, ფორმის, ნებელობის, ცნობიერების, სულიერი არსის, თვისებების, ზნე-ჩვეულებების, ბოლოს და ბოლოს (ცოცხალი არსების) დაბადების ანალოგიური პროცესი, ტყუილუბრალად ხომ არ ამბობენ, არტისტმა როლი შეაოა“.

„სისტემის“ ავტორის მსჯელობანი, რა თქმა უნდა, სასცენო შემოქმედების მეცნიერული შესწავლის სახეობას წარმოადგენს. მისი მცნებები მეცნიერული თეალსაზრისითაც აღსანიშნავია, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ ვ. გუნიამ მაშინ ჩამოაყალიბა თავისი შეხედულებანი, როდესაც სამსახიობო შემოქმედების მეცნიერული კვლევა და ანალიზი ჯერ კიდევ არ სწარმოებდა.

შემოქმედებითი პროცესის თაობაზე კრებულში ვ. გუნია წერს: „არტისტი თავდაპირველად გრძნობს პიესის მშვენიერებას, მერე მის კერძო ნაწილებს სინამდვილეს. ეს სიმშვენიერი და სინამდვილე არტისტის ბუნებას ნელ-ნელა იპყრობს. არტისტი ჯერ ბუნდოვნად, მაგრამ თანდათან უფრო ნათლად ხედავს მოქმედი პიერების შთანაფიქრსა ხეგს, რომელსაც მისი ფიციხი და შემოქმედებითი ფანტაზია სხეულს აძლევს, სისხლხორციით ავსებს. არტისტი სანამ როლს შეასრულებს, მანამ ათასფრად წარმოიდგენს მას თავის გონებაში, იგი შედის გარჩევაში, აწონ-დაწონებაში, დანაკლისს ავსებს და მეტს აკლებს. ერთი სიტყვით, რანდავს და ალაზათებს თავის საყვარელ საგანს, რომელიც თავის გულსა და სულში, ტერნსა და გონებაში უნდა ჩაისვას“ (გვ. 84).

რადგანაც ვ. გუნია თავად გახლდათ საკუთარი როლების რეჟისორი, ამიტომაც როლზე მუშაობის სპეციფიკის განსაზღვრისას

სრულ დამოუკიდებლობას ანიჭებს აქტიორს. თანამედროვე თეატრში, რეჟისორული თეატრის ეპოქაში, მსახიობის პირადი ეფექტურობა სახის შექმნის პროცესში რეჟისორული დაპატიტატი შეზღუდულია, რამაც ერთგვარად გამოიწვია დისპროპორცია თავად შემოქმედებით პროცესში. ამჟამად სწორედ ეს პრობლემა იქცა თანამედროვე სცენის ოსტატთა მსჯელობის საგნად და მოღვაწეობის ქვაკუთხედად. ძველ თეატრში კი აქტიორი მაყურებლის პირისპირ იდგა ყოველგვარი „მუამავლის“ გარეშე, მწერლის თხზულებასა და ობიექტური სინამდვილის წინაშე, რაც მაქსიმუმამდე ზრდიდა მსახიობის პირად შემოქმედებით ინიციატივას როლზე მუშაობის პროცესში. ძველი თეატრის ეს თვისება ახალ ხარისხში და თვისებაში გადაზრდილი უთუოდ უნდა აღორძინდეს თანამედროვე სასცენო ხელოვნებაში. ამიტომაც კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს იმ პერიოდის სცენის ოსტატთა მოსაზრებების შესწავლა, ობიექტურად შესაძლებელი და პრაქტიკულად მისაღები გამოცდილების გაზიარება და გამოყენება. ამ მხრივ ვ. გუნიას ნააზრევი უთუოდ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს.

რეჟისორის შემოქმედებითი ავტორიტეტის ზრდით წარმოქმნილ ამ წინააღმდეგობასთან საბრძოლველად წარმართა კ. სტანისლაესკიმ ძიებანი ანაპეროდამატულ სტუდიაში. ამჟმედითი ანალიზის მეთოდის“ უპირველესი დირსტება იმაში მდგომარეობს, რომ ვაწრონასწორის მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებით ურთიერთობაში წარმოშობილი დისპროპორცია, დისპარმონია, რამაც მსახიობი მორჩილ „შემოქმედალ“ აქცია. ამაზე მიუთითებს მ. კნებელიც: „კ. სტანისლაესკის მთელ ცხოვრებას წითელ ზოლად ვასდევს ოცნება გონიერი არტისტზე, — მსახიობ-შემოქმედზე, რომელსაც ხელწიფება ნაწარმოების დამოუკიდებლად გააზრება, როლის მოცემულ პირობებში აქტიური მოქმედება. კ. სტანისლაესკის საგანგაშო სიმპტომად მიაჩნდა თეატრში მსახიობის დამოუკიდებლობის მცირადი შეზღუდვაც კი, და ამგვარი ვითარების პირველსავე შემთხვევას სასტიკ ბრძოლას უტყბადება“<sup>10</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში მომძლავრდა სასცენო ხელოვნებაში აქტიორის შემოქმედებითი

პასიურობა, „სისტემის“ ავტორიც ყველაზე მეტად ამ ვითარების წინააღმდეგ იღვწოდა. თავად კ. სტანისლავსკი „რეესტორული თეატრის“ ერთ-ერთი შემქმნელი და მისი ავანგარდი, ყველაზე ადრე ჩაუფიქრდა შემოქმედებითი პროცესის ამ ურთულეს საკითხს. შემდგომში „ტოტალური“ რეისუსის აქტივობის ეპოქაში, კიდევ უფრო ხელშესახებად შეინიშნება აქტიორის ინერტულობა. სადღესოდ კი ეს პრობლემა განვაშს იწვევს თავად სცენის ოსტატთა მოღვაწეობაში. ეს პრობლემა თანამედროვე სასცენო ხელოვნების უპირველეს საკითხს წარმოადგენს, რომლის წარმატებულ გადაწყვეტაზეც ბევრად არის დამოკიდებული მომავლის სათეატრო ხელოვნება.

ამ პრობლემის კვლევამ ძალაუვნებურად წარსულისკენ მიაპყრო ჩემი მზერა. XIX საუკუნის II ნახევრის სასცენო შემოქმედებისადმი ჩემი განსაკუთრებული დაინტერესებაც უპირველესად ამან განაპირობა.

წარმოადგინა რა როლზე მუშაობა პროცესის სახით, ვ. გუნიამ იგი შემდეგ ეტაპებად დაპყო:

1. მთელი პიესის სიმშვენის შეგრძნება, მთელი პიესის შესწავლა და მწერლის აზროვნების თავისებურების გაცნობა;

2. შემდგომ მისი „კერძო ნაწილები“ ანალიზი;

3. მსახიობი ნაწარმოების ძირფესვიანი შესწავლის შედეგად თანდათან უფრო მკაფიოდ ქმნის წარმოსახვაში „შთანაფიქრ სახეს“ — ჯერ მის კონტურს.

4. შემოქმედებითი ფანტაზია თანდათან „სხეულს აძლევს“ ამ კონტურს, ე. ი. ახალ-ახალ თვისებებს პოულობს და მას მატერიალურ, ხელშესახებ ფორმას უქმნის—„სისხლხორციით ავსებს“.

5. პერსონაჟის თვისებათა მრავალმხრივი ასპექტით წარმოადგენა ყველაზე სახიერის მიგნება, სრულყოფა („რანდავს და ალახავს“) — საკუთარი ფსიქო-ფიზიკური მასალით გაცოცხლება,

ასეთია როლზე მუშაობის საერთო სქემა. რასაც მნიშვნელობა არც სადღესოდ დაუკარგავს. კ. სტანისლავსკის „სისტემა“ ძირითადად ასეთ სქემას ემყარება, რასაკვირველია, სცენის რეჟორმატორი ყოველი ეტაპის, ყოველი სცენური ამოცანის ახსნის დროს მეცნიერულ მიღწევებს ეყრდნობა და

მცნების სახით აყალიბებს ყოველ მიგნებას ეს კი მხოლოდ კ. სტანისლავსკის მოღვაწეობისათვის არის დამახასიათებელი.

დრამატურგისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობაზე კ. სტანისლავსკი წერს: „ოთჯი დრამატურგი უნდა ესწრაფვოდეს, რომ არტიტი თანამშრომლად გადააქციოს, მასობსაც უნდა შესწევდეს უნარი დრამატურგი თანაშემწედ გაიხადოს. ეს დაახლოება მომდინარეობს სულიერი თანახმიერებიდან, სიტყვიდან, ტექსტიდან, ყოველივე უნდა შეიგრძნოს და შემდგომ გადმოისცე და წარმოაჩინოს ხმითა და სიტყვით“<sup>11</sup>.

კ. სტანისლავსკიმ ზუსტად განსაზღვრა, რომ შემოქმედებით პროცესში, როლზე მუშაობის დროს, მსახიობმა თანამოსაქმედ, თანაშემწედ უნდა გაიხადოს დრამატურგი. მსახიობი რაც შეიძლება მეტად უნდა ჩაღრმავდეს ტექსტში, როგორც „მყვინთავმა“, იქ, ფსევრზე, დაღეკილი იმპულსები აღმოაჩინოს, ნაწარმოების შრებში განფენილ მასალაში პერსონაჟის თვისებათა ნაირგვარობას მიაკვლიოს, რომ შექმნას ავტორის იდეისა და აზრების გამოხატველი ცოცხალი, ადამიანური ვნებები, გაცდები და საქციელთა წყება. აი, ამ პროცესში, ამ ცოცხალი, რეალურად შესაძლებელი ვნებებისა და საქციელთა სისტემის მიკვლევისას, დრამატურგი, მისი ტექსტი, მსახიობის ცნობიერი და ქვეცნობიერი ბუნების ამოქმედების შემწედ უნდა იქცეს.

ვ. გუნიამ ტექსტზე მუშაობის ამგვარ სახეობას თავად მიაკვლია და გაცნობიერა კიდევ:

კ. სტანისლავსკიმ საგანგებოდ გამოპყო პიესის პირველი წაკითხვიდან მიღებული შთაბეჭდილების უდიდესი მნიშვნელობაც კი: „მე გადაწყვეტ მნიშვნელობას ვანიჭებ პირველ შთაბეჭდილებას... საჭიროა უდიდესი ყურადღებით მოვეპყროთ როლის პირველი გაცნობით მიღებულ შთაბეჭდილებას, რაც წარმოადგენს შემოქმედებითი პროცესის პირველ ეტაპს“<sup>12</sup>.

და რადგანაც სასცენო ხელოვნებაში შესწავლა, ანალიზი ნიშნავს პერსონაჟის თვისებათა, როლის ფიზიკური და ფსიქიკური პარტიკულის შექმნას, ამიტომაც პიესის შესწავლა თავისთავად ნიშნავს როლის სცენური სიციოცხლის წარმოქმნისათვის, მატერიალური განსხეულებისათვის საჭირო ცნობ-

ების მიკვლევას. შემოქმედებითი პროცესის ამ თავისებურებას უთუოდ აგნებდა ვ. გუნიაც. მას მცნების სახით არ ჩამოუყალიბებია მოსაზრებანი, როგორც ეს კ. სტანისლავსკიმ მოახდინა, მაგრამ მისი ნაშრომის ძირფესვიანი ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ ქართველი არტისტი ასეთ დასკვნამდე მივიდა უთუოდ საკუთარი შემოქმედებითი ბუნების ანალიზის შედეგად. ეს ბუნება კი ერთნაირია ყოველი დროის სასცენო შემოქმედებისათვის. სწორედ ამ მომენტზე გვიბძვება ვ. გუნის აღნიშნულ ნააზრევში თანამედროვე სასცენო შემოქმედების თანხმობერბა აღმოგვეჩინა.

როდესაც აღვნიშნე, შემოქმედებითი ბუნება უცვლელია დროსა და სივრცეში, მხედველობაში მქონდა, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში დრამატურგის მიერ შექმნილ პირობებს (რომელსაც დღეს ემატება სათეატრო კომპონენტთა კომპლექსური ურთიერთშეთანხმების შედეგად წარმოქმნილი პირობები) ეგუება მსახიობის ფსიქოფიზიკური მასალა, მისი რაობა კი უცვლელია. რა თქმა უნდა, ყოველ კერძო შემთხვევაში საქმე გვაქვს ამ ბუნების ინდივიდუალურ სახეცვლილებასთან. მაგრამ ზემოთ ხსენებული საკითხის კვლევის დროს მხედველობაში მქონდა სწორედ მსახიობის ფსიქოფიზიკური ბუნების რაობა და არა ამ ბუნების ინდივიდუალური სახეობა ყოველ კერძო შემთხვევაში.

დამაფიქრებელია ვ. გუნის მითითებაც პიესის „კერძო ნაწილების“ სიმშვენის შესწავლის თაობაზე. აქ შესაძლებელია ვიგულისხმოთ ერთის მხრივ, პიესაში მიმოხილული ფაქტებისადმი ყურადღებაც; მეორეს მხრივ კი პიესის ნაწილებად დაყოფის მოთხოვნაც. ადვილი შესაძლებელია, რომ თავად ვ. გუნია პიესაზე და როლზე დამოუკიდებელი მუშაობის დროს ამ რაციონალურ თვისებასაც იყენებდა. შეუძლებელია მთელი პიესის, მთელი როლის, პერსონაჟის მთელი სცენური ცხოვრების მთლიანობის ერთი ხელის მოსმით შეცნობა და შექმნა. მთლიანი კარკასის, სქემის შექმნაც კი პიესისა და როლის ნაწილების შესწავლის და ანალიზის შედეგად ხდება. ამ კანონსაც მიაკვლია ვ. გუნია.

როგორც ცნობილია, კ. სტანისლავსკიმ პიესის ჯერ ნაკვეთებად დაყოფის მოთხოვნა წამოაყენა. ნაშრომში „მსახიობის თავის და-

ვზე მუშაობა“ (I ნაწილი) ცალკე გამოყოფილი ერთი თავი და მას „ნაკვეთები და ამოცანები“ შეარქვა<sup>13</sup>, შემდგომ კი, როდესაც „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ არსი განმარტებულია, პიესის მოვლენებად დაყოფის მნიშვნელობა დაასაბუთა. „მოვლენათა რიგის“ შექმნა პიესაზე და როლზე მუშაობის ახალი სახეობისათვის აუცილებელ მოთხოვნად იქცა.<sup>14</sup>

უდიდეს მნიშვნელობას იძენს ვ. გუნის შემდეგი მოსაზრებაც: რომ მსახიობმა გონებაში მიაკვლიოს არა ერთი როლის მონახაზს, არამედ „მოქმედი პირების შთანაფიქრ სახეს“ (ხაზი ჩვენია — ნ. ა.). როგორც ჩანს, ვ. გუნია თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში არა მარტო თავისი პერსონაჟის სახეობებს აკვლევდა, არამედ მოქმედ პირთა ურთიერთქმედებასაც აგნებდა და ურთიერთობის სახეობასაც ავლენდა. ამით კი კიდევ უფრო მეტ საზრდოს აწვდიდა ფსიქოფიზიკურ მასალას სრულქმნილი ხასიათის შეცნობისათვის. ეს მოსაზრება ქეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს, ვინაიდან ყოველი პრაქტიკოსის თეორიული შეხედულებანი უპირველესად ხომ საკუთარი შემოქმედებითი ლაბორატორიის ანალიზის შედეგად ჩამოყალიბდება ხოლმე.

საინტერესოა, რომ ვ. გუნის ერთი რომელიმე როლი სპექტაკლის ნაწილად წარმოუდგენია. ამიტომაც მსახიობს პირველ პირობად სთავაზობს „მთელი პიესის მშვენებების შეგრძნებას“, შემდგომ მისი ცალკეული ნაწილების სიმშვენის წვდომას. ვ. გუნია არ ამბობს როლის ცალკეული ნაწილების, იგი მთელი პიესის, მთელი ცხოვრების (რა თქმა უნდა, პიესაში აღწერილი სინამდვილის, რომელიც თავის თავად ობიექტური სინამდვილის აღქმის ერთ კერძო შემთხვევას წარმოადგენს), ნაწილების შეცნობას მოთხოვს. ამიტომაც შესაძლებლად მიმაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ ვ. გუნია თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში სწორედ ზოგადიდან კერძოსაკენ მიდიოდა; მთელი პიესის, მოქმედ პირთა ურთიერთობების მთლიანი სურათიდან კერძოსაკენ — საკუთარი როლისაკენ, ამიტომაც ჩამოაყალიბა თეორიულ ნააზრევში როლზე მუშაობის ასეთი სახეობა, თანამედროვე სასცენო ხელოვნებაში, მის საუკეთესო ქმნილებებშიც იგივე პროცესი დასტურდება, რაც კიდევ უფრო ზრდის აღნიშნულ ნაშრომის მნიშვნელობას.

მოქმედ ჰირთა ურთიერთობის გამოკვეთას ითხოვს ვ. გუნიდა და დასძენს: „ისე ძნელი არაფერი არ არის აქტიორისათვის, როგორც ჩვენება ყურისგაღებისა. მომეტებულად აქტიორის ნიჭი მხოლოდ ამით-ღა შეიძლება დაფასდეს.. ყველანი საერთოდ და ყოველი კეროდ იმას უნდა ცდილობდეს, რომ შესაფერი სრული ზეგავლენა იქონიოს მაყურებელზე, ეს არის აქტიორთა საგანი. ყოველ აქტიორს მტკიცედ შეგნებული უნდა ჰქონდეს, რომ იგი მხოლოდ ერთი ნაწილია რომელიმე საგნისა და არამც და არა მც თვით საგანი“. (დასახელებული კ. ე. ბ. ლი, გვ. 89).

როგორც ვხედავთ, ერთიანი ნაწარმოების შექმნა, მთლიანობის მიღწევა, მსახიობთა შესრულების ჰარმონიული შეკავშირება, ბუნებრიობა ურთიერთობათა წარმოჩენაში — ვ. გუნიას მოთხოვნათა ძირეულ რაკლში ხვდება. მისი დროინდელი თეატრი ამგვარ ჰარმონიულ ერთობას იშვიათად აღწევდა (და თუ აღწევდა, მხოლოდ რამდენიმე ოსტატის ნიჭიერების წყალობით), მაგრამ მნიშვნელოვანია, რომ მან ასეთი შესრულება დაასახელა სცენის ოსტატთა მოღვაწეობის „საგანად“, წარმოაჩინა მათი საქმიანობის მიზანიც — მთლიანი ნაწარმოებისაკენ სწრაფვის შეგნება. ამით კი სათეატრო ხელოვნების განვითარების პერსპექტივას მიაკვლია. როგორც ეს ცნობილია, თანამედროვე სცენის მსახურთა მოღვაწეობის ძირითადი ტენდენციად სწორედ სპექტაკლის, როგორც ერთი მთლიანობის შექმნა წარმოადგენს. ჭეშმარიტებას მიაკლებული არ უნდა იყოს იმისი მტკიცება, რომ ვ. გუნიას ეს მოსაზრება ჩვენი დროის სათეატრო ესთეტიკის თანახმიერია.

ამყამად თავად ანსამბლის მცნება გაფართოვდა, უფრო მასშტაბური, ყოვლისმომცველი გახდა, ვინაიდან ითვალისწინებს სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთზემოქმედების, ორგანული თანაარსებობის პრინციპის დაცვას. ეს ერთიანობა კი მიღწეულია დრამატურგის, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, განათების ეფექტის, რეკვიზიტის, ხმაურის პარტიტურის ჰარმონიული სინთეზით. იდეალურ შემთხვევაში (ეს კი ამყამად იშვიათობას აღარ წარმოადგენს) ყოველი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტა კომპლექსურად ხდება, თანახმიერების მიღწევა კი სწორედ იმის შეთვისებით

სწარმოებს, რომ ყოველ მოღვაწეს შეგნებული აქვს: „იგი მხოლოდ ერთი ნაწილია რომელიმე საგნისა და არამც და არამც საგანი“, როგორც ამას თავის დროზე აღნიშნავდა ვ. გუნიდა.

მიაკვლია რა სცენის ხელოვანთა საქმიანობის „საგანს“ (ერთიანი წარმოდგენის შექმნას), ვ. გუნიამ ამიტომაც წამოსკრა ანსამბლური შესრულების საკითხი. იმ დროისათვის ეს უფრო საგულისხმო ფაქტს წარმოადგენს, მით უფრო, რომ ჯერ კიდევ ცალკეული ჯადოქარი ვარსკვლავების ხელოვნებას აქვს დაპყრობილი მსოფლიო სცენა. მეინინგელებისა და ა. ანტუანის თეატრების შემოქმედებით პრინციპს ჯერ მხოლოდ ვიზუალურად ეზიარა მსოფლიო თეატრალური საზოგადოება და ჯერ კიდევ გათავისებულები არ არის სასცენო ხელოვნების ეს ახალი პრინციპი, ხოლო მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, სადაც ეს პროგრესული სადადგმო კულტურა ახალ ფაზას წარმოქმნის სათეატრო ხელოვნებაში, მხოლოდ ათიოდე წლის შემდეგ შეიქმნება.

#### შენიშვნები:

1. ვალერიან გუნიდა — კრებული. „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ“, „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 39.
- 2 ნათელა ურუშაძე, ქართული თეატრის ამბავი, „ნაკადული“, თბ., 1982, გვ. 201.
- 3 К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, М., «Искусство», 1962, с. 336.
- 4 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. II, М., «Искусство», 1954, с. 310.
- 5 К. С. Станиславский, Уж. Соч., т. IV, с. 386.
- 6 იქვე, გვ. 175.
- 7 К. С. Станиславский, Уж. Соч., т. IV, с. 386.
- 8 იქვე, გვ. 530-532.
- 9 იქვე, გვ. 385.
- 10 М. Кнебель, О том, что мне кажется особенно важным, М., «Искусство», 1971, с. 45—46.
- 11 К. С. Станиславский, Уж. Соч., т. IV, с. 181.
- 12 იქვე, გვ. 191.
- 13 იქვე, გვ. 148.
- 14 იქვე.



# ერთი დღე თბილისის თეატრებში

14 თებერვალი

## ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი

„შოპენიანა“, „კარმენ-სიუიტი“

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა მსაჯობა დასწრის უჩვენა ერთაქტიანი ბალეტების მორიგი წარმოდგენა, რომლის რეპერტუარს შეადგენდა „შოპენიანა“, შექმნილი ფრედერიკ შოპენის ნაწარმოებების საფუძველზე და ბიზე-შჩედრინის „კარმენ-სიუიტი“.

სპექტაკლი დაიწყო ზუსტად დანიშნულ დროს. აღსანიშნავია, რომ ოპერისა და ბალეტის თეატრი გამოირჩევა სპექტაკლების ორგანიზაციის მაღალი კულტურით. თეატრს აქვს კიდევ ერთი კარგი ტრადიცია: წარმოდგენის დაწყებამდე თეატრის ხელმძღვანელობა საგანგებო ყურადღებით ხვდება მსაჯობებელს, უცხოელ სტუმრებს, კონტროლს უწევს, რომ ყველამ დროულად დაიკავოს საკუთარი ადგილი. ამის გამო სპექტაკლის მსვლელობას ხელს არ უშლის დაგვიანებული მსაჯობები, შედეგად ყოველთვის სასურველია. თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, შემოქმედებითი კოლექტივი მრავალრიცხოვანია. მიუხედავად ამისა, მსახიობთა დასიც და ორკესტრიც ყოველთვის მზადაა სპექტაკლის დროული დაწყებისათვის. გარდა ამისა, საბალეტო წარმოდგენებს სისტემატურ ყურადღებას აქცევენ რეპეტიტორები, რაც კიდევ უფრო ამაღლებს შემსრულებელთა აქტიურულ პასუხისმგებლობას. ასე იყო ამ დღესაც. სპექტაკლის მსვლე-

ლობისას ადგილი არ ჰქონია არც ერთ ტექნიკურ ხარვეზს.

სპექტაკლის დამსწრეთა რაოდენობა არცთუ ისე სახარბიელო იყო. მსაჯობებელი ნახევრად ავსებდა დარბაზს. ამ სპექტაკლის მხატვრული დონე იმსახურებს მსაჯობებლის მეტ ყურადღებას.

პირველ მოქმედებაში წარმოდგენილი იყო „შოპენიანა“. ეს ბალეტი მიეკუთვნება ე. წ. უსიუეტო ბალეტებს. მისი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული თავისებურებებიდან გამომდინარე, ფ. შოპენის მუსიკალური სამყაროს წარმოსაჩენად მსახიობებს მოეთხოვებათ მეტი ლირიულობა, ჰაეროვნება, რისთვისაც მათ, მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკის გარდა, დახვეწილი პლასტიკა და ემოციურობაც მოეთხოვებათ. კორდებალეტი განიორჩეოდა ორგანიზებულობით, დახვეწილი მოძრაობებით, მუსიკალური რიტმის შეგრძნებით, რის შედეგადაც მ. ფოკინის ქორეოგრაფიულ ნახაზში არსებითი ხარვეზები არ ყოფილა. მსახიობებმა შეძლეს მსაჯობებლისთვის გადმოეცათ ფ. შოპენის მუსიკის ფერადოვნება და ლირიულობა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სილფიდების დუეტი ლ. ჩხიკვიშვილისა და ნ. გრინევიცკაიას შესრულებით.

მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ი. ჯანდიერი და სოლისტი თ. ვაშაქიძე, დახვეწილი საცეკვაო მანერით, უაღრესად პლასტიკურობით და ლირიულობით გამოირჩევა მათი შესრულება ფ. შოპენის მეშვიდე ვალსში. „შოპენიანას“ შემსრულებელთა მაღალმა ესთეტიკურმა დონემ შესაბამისი შთაბეჭდილება მოახდინა მსაჯობებელზე, რასაც ხელი შეუწყო საორკესტრო შესრულებამ (დირიჟორი თ. ჯაფარიძე).

ერთაქტიანი ბალეტების მეორე ნაწილს წარმოადგენდა ბიზე-შჩედრინის „კარმენ-სიუიტი“, რომელიც, როგორც მუსიკალური, ასევე ქორეოგრაფიული სტილის



მხრივ აბსოლუტურად განსხვავდება „შოპენიანასაგან“. პ. მერიმეს ცნობილი ნოველის „ქარმენის“ გმირთა დრამა მოცემულია მკაცრ, სუფთა ესპანური ტემპერამენტით აღსავსე ქორეოგრაფიულ ნახაზში, მსახიობებმა (ქარმენი— ნემსიწვერიძე, ხოსე—საქართველოს სსრ დამსახ. არტისტი ნ. მაღალაშვილი, ტორერო — თ. ვაშაყიძე, კორეხიდური — ვ. ბახტაძე და ბედისწერა — ა. აბესაძე) შექმნეს შთამბეჭდავი პლასტიური სახეები. ორკესტრი ამჟღავნადაც გამოირჩეოდა ორგანიზებულიობითა და პასუხისმგებლობით (დირიჟორი —

ი. ჭიაურელი), რამაც შესაბამისად უზღვევს მხატვრულ ღონეზე.

მიუხედავად იმისა, რომ 14 თებერვალს ერთაქტიანი ბალეტების სადამოხვე წარმოდგენილი იყო ორი განსხვავებული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული სტილის ბალეტი, საბალეტო დასმა შესძლო მაყურებლისთვის ეჩვენებინა ორი განსხვავებული სამყარო.

ნინო ლავითაშვილი  
ვიქტორია აუზობაშვილი

## რუსთაველის თეატრი

### „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური სპირაჰების თანხლებით“

6 იანვარს რუსთაველის თეატრში შედგა პრემიერა სპექტაკლისა „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური სპირაჰების თანხლებით“, რომელიც მიეძღვნა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას.

14 თებერვალს რუსთაველის თეატრში უჩვეულო ხალხმრავლობა იყო. რ. სტურუას ყოველ ახალ დადგმას სიხარულით ხვდება მაყურებელი. დიდი ინტერესს, ერთი მხრივ, სწორედ იმით იყო გამოწვეული, რომ ენახათ სპექტაკლი, რომლის ლიტერატურული წყაროც და დადგმაც ეკუთვნის სახელგანთქმულ რეჟისორს. არის მეორე მხარეც, ქართული მაყურებელი თითქოს გზას უღოცავდა აესტრალიაში საგასტროლოდ მიმავალ დასს.

ამ დღეს თეატრს სასურველი მაყურებელი ჰყავდა. სპექტაკლს ესწრებოდნენ აღაშინებები, რომელთაც ესმით თეატრის მნიშვნელობა და აფასებენ მას. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ დარბაზსა და სცენას შორის სწრაფად დამყარდა სასურველი კონტაქტი. სპექტაკლის რიტმს თითქოს შეესატყვისა მაყურებლის გულისცემა.

დარბაზში ტევა არ იყო. იართუსზე ფეხზე იდგა მაყურებელი, რაც მცირეოდენ ხმაურს იწვევდა. მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია სპექტაკლის მსვლელობისათვის, არც შორეული მგზავრობის მოლოდინს უმოქმედია დასის წევრებზე — საოცრად მობილიზებულად და დამაჯერებლად წარმართეს სპექტაკლი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სპექტაკლს მცირე ხარვეზად ვასდევდა არასინქრონული განათება. მაგრამ იმედია, ეს ნაკლი დროთა განმავლობაში გამოსწორდება.

რუსთაველის თეატრის დასმა ღირსეულად უმასპინძლა მაყურებელს. თავის მხრივ ქართველმა თაყვანისმცემლებმა მქუხარე აპლოდისმენტით გზა დაულოცეს საგასტროლოდ მიმავალ დასს.

ნინო ჭიბია  
მარიამ მახარაშვილი

## „ჭიქა ფყალი“

ნებისმიერი თეატრალური კოლექტივი განსაკუთრებული მღელვარებით ელოდება მასპინძელთან შეხვედრას. გამონაკლისი არც გრიზოლოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრია. მოლარე და კაპელინური თანაბრად გრძობენ შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნის აუცილებლობას. სანდომიანი, გულისხმიერი და მოკიდებულებით, პატივისცემით განგვაწყობენ ტექნიკური პერსონალისადმი.

რიგით სპექტაკლს, ე. სკრიბის „ჭიქა ფყალი“, ა. წ. 14 თებერვალს, შერეული მასურებული ესწრებოდა. ერთნი ინტერესით აღდევნებდნენ თვალს წარმოდგენას, მეორენი პირადი საუბრით გატაცებულნი, მოვალეობის მოხდის მიზნით თუ შეხედავდნენ სცენას. მოსწავლეებმა მასურებელთა დარბაზის პირველი ორი რიგი დაიკავეს, შეიძინეს თეატრალური პროგრამა და რბილ საყარძლებში გაუჩინარდნენ. განსაკუთრებით გულგრილებმა ათი წუთით დაიგვიანეს. სამართლიანი შენიშვნები და გულისწყრომა დაიმსახურეს. (როგორც ჩანს, გრიზოლოვის თეატრში, ისევე როგორც ყველგან, გაფრთხილება: მესამე ზარის შემდეგ მასურებელი დარბაზში არ დაიშვება, ჯერ კიდევ არ შესულა ძალაში).

ვფიქრობთ, გრიზოლოველთა სპექტაკლებზე დაგვიანებას სისტემატური ხასიათი არ უნდა ჰქონდეს. გამონაკლისს კი იმით ვამართლებთ, რომ ახალი სეზონიდან წარმოდგენის დაწყების დროის შეცვლა ყველასათვის არ არის ცნობილი. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის ადმინისტრაციამ დროულად იზრუნა საჭირო ინფორმაციის მიწოდებაზე, მასურ-

ებელთა ყურადღების გაფანტვას თავიდან ასაცილებლად, უკეთესი იქნებოდა კაპელინერებს შესაფერისი დრო შეეჩინებინათ. სურათის შეცვლით გამოწვეული აუცილებელი პაუზა) „ურჩი“ მასურებლის დარბაზში შემოსაყვანად.

დამდგმელმა ჯგუფმა (რეჟისორი — ლ. ჯაში, მხატვარი — ე. დონცოვა, ქორეოგრაფი — ა. ძნელაძე) ეყენ სკრიბის პიესის მუსიკალური ვერსია შემოგვთავაზა. კომპოზიტორ თ. ჯაიანის მუსიკა მელოდიურობის მიუხედავად, ილუსტრაციულ ხასიათს ატარებს. შეიძლება ამის მიზეზია ფონოგრამის ჩართვა ცოცხალ სცენურ ქმედებაში. დაფიქსირებული ემოციის ექსპლაცაცია, მკაცრი სინქრონიზულობის მიუხედავად, სათანადო შედეგს ვერ იძლევა. მიკროფონით შესრულებული მუსიკალური ფრაგმენტები, ჩადგმული, საესტრადო ნომრების შთაბეჭდილებას ახდენენ.

სკრიბის კომედიის თავისებურება დიალოგის ოსტატურ წარმართვას, ფერადოვან ინტონირებას მოითხოვს. მსახიობები ე. კილასონიძე (დედოფალი ანა), ბ. კახინცო (ბოლინგეროვი), ტ. სოლოვიოვა (პერცოგინია მალბორო) ჩვეულებრივად საუბრობენ. მათ შესრულებაში მოულოდნელობის ეფექტი თითქმის არ არსებობს. სახოვანებას მოკლებული დიალოგები დუნეს ხდინა წარმოდგენის საერთო მსვლელობას. ინერტული და ნაკლებ გამომსახველია საცეკვაო სცენები. სპექტაკლის მონაწილეთა შორის შედარებით საინტერესოდ წარმოსდგებიან — ს. დროზოვი (არტურ მეშემი) და ს. კონიუშენკო (აბიგაილ ჩერჩილი). ახალგაზრდული გზნება, უშუალოა, აქტიურსა და ყლგარდს ხდის მათ სცენურ სახეებს. კარის მანდილოსნის ეპიზოდურ როლში ყურადღებას იმსახურებს მსახიობი ი. მეღვინეთუხუცესი.

გრიზოლოველთა რიგითი სპექტაკლი დამამაყოფილებლად შეიძლება შევაფასოთ. სასურველი იქნებოდა მეტი გატაცება, მეტი ხალისი, მეტი აქტიორული უშუალოა, რათა კომედიის მუხას (პირმცინარე თალიას) აღარ გაეცურებინოს თეატრალური ზეიმის სანუკვარი მოლოდინი.

# მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი

## „ქამუშაძის გაჭირვება“

შპანასკნლი, გამაფრთხილებელი ზარი დიდი ხნის დარეკილია (სპექტაკლი იწყება 20 საათსა და 07 წუთზე), — „დაიწყო სპექტაკლი!.. დავსხდეთ, დავსხდეთ!“ — მოისმის კაპელდინერისა და მასწავლებლების არეული ხმები და ჭკორდ მომსკდარი მოზარდი მაყურებლები, რომლებიც მხოლოდ სპექტაკლის დაწყების შემდეგ ესტუმრნენ დარბაზს, სიცილ-კისკისითა და სკამების ბრაზუნით მიიკვლევენ გზას „ხელსაყრელი ადგილისაკენ“, სცენაზე გამოფენილი მსახიობები კი ამასობაში მოთმინებით ელიან დარბაზის მოწესრიგებასა და ამოდ ნანატრ სიმშვიდეს.

სცენაზე არიან დავით კლდიაშვილისეული გმირები „ქამუშაძის გაჭირვებიდან“, — ტრემლიანი სიცილის ქემპირიტი ოსტატები...

სპექტაკლში განსაკუთრებით საინტერესო სცენურ სახეებს ქმნიდენ მსახიობები: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ლ. ჯაყელი და ო. ბადათურია (ეკვირინე, ლევან ქამუშაძე), მ. კიკაჩიშვილი (ოტია ქამუშაძე), ა. მახარობლიშვილი (ბეგლარ ჭინჭარაძე), შ. ქრისტესაშვილი (ბესარიონ ქამუშაძე) და ბიჭი (ნ. ჩხივიშვილი). საყურადღებოა, აგრეთვე, საკმაოდ ორიგინალურად გადაწყვეტილი მასობრივი სცენები და მუსიკალური ანტურაჟი. (მუსიკალური გაფორმება დ. გურგენიძისა, კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე), რომელიც ორგანულად ერწყმის სპექტაკლის საერთო კონტექსტს და ხელს უწყობს წარმოდგენის ესთეტიკურ აღქმას და რეჟისორული შთანაფქრის უკეთ გაგებას.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ დავით კლდიაშვილის შემოქმედება და მათ შორის „ქამუშაძის გაჭირვება“, სასკოლო საპროგრამო ნაწარმოებია და მაყურებელთა უმრავლესობისთვისაც, რომელთაც წარმოადგენდნენ I, 29-ე, 46-ე, 102-ე საშუალო სკოლების VIII-X კლასის მოსწავლე-

ები, ნაცნობი და საინტერესო უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მიუხედავად წარმოდგენის/სათანადო რიტმული მიმდინარეობისა და მსახიობების კეთილსინდისიერი დამოკიდებულებისა საკუთარი როლისადმი, სპექტაკლის პირველივე აკორდებიდანვე ნათლად გამოიკვეთა ახალგაზრდა მაყურებლების არასერიოზული დამოკიდებულება თეატრისადმი, მათი გულგრილობა და უტიფარი რეაქციები სცენაზე მიმდინარე ქმედებათა მიმართ.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არ შეწყვეტილა გაუთავებელი გადალაპარაკებები, უაზრო და უადგილო სიცილ-ხარხარი, უხეში რეპლიკები, სტვენა, ტაში, შოკოლადის ჭამა და სხვა. რა თქმა უნდა, აღწევდა მსახიობთა სენამდე და უარყოფით გავლენას ახდენდა სპექტაკლის ხარისხზე, რის გამოც იმ საღამოს საკმაოდ დაბნეულად გამოიყურებოდნენ ახალგაზრდა მსახიობები: მ. მაჩაიძე (სონია) და ნ. ვარძელაშვილი (პატარა ბავშვი), რომლებიც ყოველი ახალი სიტყვის წარმოთქმის შემდეგ დამფრთხალ მზერას აპყრობდნენ დარბაზს და ცდილობდნენ მაყურებელთა სიღრმეში წარმოჩენილ სახეებში ამოეკითხათ თეატრისადმი მათი აგრესიული დამოკიდებულების მიზეზები...

დასრულდა სპექტაკლი, მოზარდი მაყურებელიც ხმაურით მიაწყდა გასასვლელ კარს და უკან დატოვა ნასუფრალად ქცეული, დაცარიელებული დარბაზი, აქეთ-იქით მიყრილ-მიყრილი ტკბილეულის ქაღალდებითა და დაჭმუჭნული პროგრამებით.

უსურბე ყოველივე ამას და გული გიკვდება, ნუთუ ესენი არიან ქართული თეატრის მომავალი მაყურებლები და გულშემატკივრები, რომელთაც ელემენტარული ზრდილობის წესებიც კი არ გააჩნიათ საზოგადოების თავშეყრის ადგილებში და მით უმეტეს თეატრში, რომელსაც დიდმა საზოგადო მოღვაწეებმა ერის აღმზრდელის როლი მიანიჭეს.

აღბათ უკვე დროა, საშუალო სკოლის მოსწავლეებს ჭერ კიდევ ადრეული ასაკიდანვე განვუმატროთ თეატრის დანიშნულება, რათა მოზარდთა ქართულმა თეატრმა მიიღოს მომზადებული და კეთილგანწყობილი მაყურებელი.

თამარ ჩუთათიალაძე  
კითხვან აპოკოვა

## „საბა ხუროთმოძღვარი“

მემბნის თეატრმა წარმოადგინა სპექტაკლი „საბა ხუროთმოძღვარი“. პიესის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია სანდრო მრევილიშვილი.

ნახევრად განათებულ დარბაზში თითო-ორთა ადგილა თავისუფალი, მალე ისინი შეიესო. მყურებლები შოთმენლად ელიან სპექტაკლის დაწყებას, მაგრამ სპექტაკლი იგვიანებს. თეატრში ყოველი წუთი თითქოს უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე სხვა რომელიმე სიტუაციაში იგივე დრო. წარმოდგენების დაგვიანებით დაწყება კი ძალიან გავრცელებულია ქართულ თეატრში.

სპექტაკლი დაიწყო. სცენის შუა ადგილას მაგიდა დგას, მაგიდაზე კი საპროექტო ხაგებობანია. პატარა, მყუდრო სცენურ მოედანზე კარგად იკითხება ქალაქის მკვეტი. შემოდის თავმჯდომარე (თ. ჩხიკვაძე), პროფკომის თავმჯდომარე (ნინო კვიციანი), მოადგილე (ბადრი კორკოტაძე) და რეჟისორი (ხაზა ბაბუნაშვილი). მოქმედებები თავიდანვე გავწვიან ინფორმაციას, თუ რის შესახებ იქნება სპექტაკლი. ირკვევა, რომ განთქმულმა ხუროთმოძღვარმა (თ. ნაცვლიშვილი) ააგო ქორწინების სასახლე

და მალე მის გახსნასაც იზეიმებენ. ის კი არა და, პროფკომის თავმჯდომარე და თავმჯდომარე ახალ სასახლეში უნდა დასწავლიან ხელი. რეჟისორი კი (მსახიობი ნ. ბაბუნაშვილი) რეპეტიციას ატარებს სასახლის გახსნასთან დაკავშირებით.

შესავალმა ნაწილმა მაყურებელი ვერ დაინტერესა. არაფერი არ ხდება. არის ლაპარაკი მხოლოდ. უზომოდ გავრძელდა ექსპოზიცია, და ალბათ ამიტომაც იყო მაყურებელთა შორის გაუთავებელი ჩურჩული და გადალაპარაკება.

საბა ხუროთმოძღვარი ეხება „ქალაქის ფსევდოს“ — მის ლეგენდებს, მის საფუძველს. მეუღლის (გ. პატარაია), მძლოლის (პ. ქადაგიშვილი), ბრმა მოხუცი (პ. ნოზაძე) დაკითხვების და საერთოდ ქალაქის წარსულის ძიების მთელი პროექტი „ოიდიპოს მეფის“ ასოციაციებს იწვევს. მრევილიშვილის პიესაშიც არის ამის მინიშნება. ბრმა მოხუცი კი პირდაპირ ტირიხის ჰვავს!

პროგრამას აწერია „სპექტაკლის ხანგრძლივობა 1 სთ. 40 წუთი“. თავისთავად კარგია ასეთი ინფორმაცია. ყველა თეატრის პროგრამაზე რომ ეწეროს პრემიერის დღე და სპექტაკლის ხანგრძლივობის დრო, უკეთესი იქნებოდა.

მაგრამ მეტეხის თეატრის წარმოდგენა იმ დღეს საათსა და 15 წუთში დამთავრდა. თუ ეს წარმოდგენის რეალური დროა, მაშინ პროგრამა უნდა გასწორდეს. ზოგჯერ მუსიკის ფონზე ცუდად ისმოდა სიტყვები. ამ მომენტსაც უნდა მიექცეს ყურადღება.

მაია კიანაძე  
რუსუდან ბაღვაშვილი

## პანორამა

### ხველა დროის ხველაზე სასტიკი ფილიმი

კვლავ არ ცხრება ჰოლივუდის უჩანსკენელი „ბოე-ვიკის“ — „რემბოს“ ირველივ ამტუდარი აზრთა შეხლა-შეხობა. ამ ფილმის მიმართ სოლარული დამოკიდებულება ნათლად გამოიხატა დასავლეთ გერმანიაში მისი დემონსტრაციის დროს. შპარინგერის მიერ შექმნილი გაზეთი „ბილიდ“ ყოველნაირად ცდილობს დიდი რეკლამა გაუყეთოს ამ „ყველა დროის ყველაზე სასტიკი ფილმს“. გაზეთის გვერდებზე მთელი ანშლავია გაშლილი: „გადის „რემბო“ — შემოსავალი იქნება სრული“.

ფილმში ნაქვენები ყოველი ახალი მკვლელობის შემდეგ მაყურებელი სულ უფრო და უფრო აღეგზ

ნება. პარტერი სიამოვნებით კრუსუნებს, როცა მტრი. საგან მარტოოდენ აბოლებული ჩეკმა რჩება. რემბოს მიერ ზუსტად ნატყორცნ ისარს დარბაზიდან წამოძა. ხილით ეხმარებოიან: „ახლა კი ცოტათი ასტივიდება თავი!“ — ამას იუწყება ყურნალი „შტერნი“. პირველ ათ დღეში ფილმი ორმა მილიონმა კაცმა ნახა, ზოგიერთმა მათგანმა პრემიერის დღეს სურათს ოთხჯერ უყურა, რათა არ გამოჰპარვოდათ რემბოს მიერ ვიეტნამის ომში ჩადენილი მკვლელობების არც ერთი დეტალი. პარადოქსი ისაა, რომ ატლანტიკის აქეთა მხარეს არავის აინტერესებს ფილმის „პატრიოტული“

(გაგრძელება 52 გვ.)

# ზნაობის გაკვეთილები

## მარინე კერესელიძე

„საქართველოს მემორალეთუხუცესი“.

სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი — რ. თაბუჯაშვილი, ოპერატორები — გ. რეხვიაშვილი, ი. ბარამიძე. მხატვარი — ო. შამათავა, რეჟისორები — ი. პაპავა, ი. ტრიპოლსკი. საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემბატინე“, 1985 წ.

რევაზ თაბუჯაშვილის ფილმები განსაკუთრებული, გამორჩეული მოვლენაა ქართული საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში. ყველა წრისა და ყველა ასაკის მკითხველის შეუხელებელი ინტერესი ამ ნაწარმოებების მიმართ უკვე თავისთავად მეტყველებს მათ დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე.

თავიდანვე ვიტყვი, რომ რევაზ თაბუჯაშვილის ფილმებზე საუბარი შეუძლებელია როგორც წმინდა კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებზე. პირადად მე არ შეზღუდვა კინოხელოვნების კანონებით მათი შემოწმება-გაანალიზების, კომპოზიციურ თუ მონტაჟურ „ხარვე-

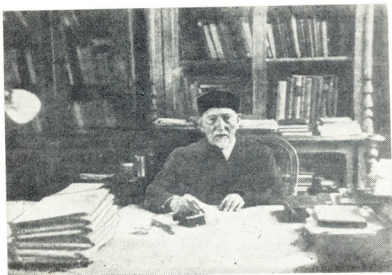
ზეზზე“ ყურადღების გამახვილებისა და საუბრის სურვილი. ცალკეული ეპიზოდების, მთლიანად ფილმების უმოციური ზემოქმედება იმდენად ძლიერია, რომ უპირველეს ყოვლისა ფიქრობ მათ არსზე. ეს სულ ღზვა სახის ნაწარმოებებია, რომელთა მნიშვნელობა სცილდება კინემატოგრაფის ფარგლებს და ფართო — ეროვნულ, საზოგადოებრივ მასშტაბებს აღწევს.

რევაზ თაბუჯაშვილის ფილმების გმირები არიან „ზნეობით წმინდა და სულით მალალი“ ადამიანები, ვისთვისაც განუყრელი იყო რწმენა და მამულიშვილობა, სიტყვა და საქმე.

მალალი მიზნები და ქვეყნის, ერის საქმისადმი თავდადება ღვთაებრივი შუქით მოსავდა მათ ყოველ ნაბიჯს. ამ შუქით არის გასხვიოსნებული ფასდაუღებელი მამულიშვილური ღვაწლი ექვთიმე თაყაიშვილისა. მის ნათელ ხსოვნას ეძღვნება რევაზ თაბუჯაშვილის ახალი ფილმი „საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესი“.

„ეს ფილმი მცირე რამ გახსენებაა დიდი ექვთიმე თაყაიშვილის ღვთაებრივობის წლებისა. ჩვენ არც გვიცდია შექვიდებოდით მისი უკიდევანო, ვერსადსასტევი და ვერასაწონი ნაღვანის სრულყოფ-

ექვთიმე თაყაიშვილი





ნინო პოლტორაკაია —  
თაყაიშვილი

ილ წარმოჩინებას“. — გვაუწყებს ფილმის შესავალი ტიტრი. მაგრამ რ. თაბუკაშვილი მხოლოდ ფასდაუდებელი საგანძურისა და მისი ერთგული მკველის ფათერაქებით აღსავსე ოცდაოთხწლიანი თავდადასავლით როდი იფარგლება. ექვთიმე თაყაიშვილის ბედის ორიენტირებით ფილმის ავტორი მყაყრბელს საკუთარ ცხოვრებისეული ხაზის სისწორეს ამოწმებინებს, დიდი მეცნიერისა და მის გვერდით მყოფთა სახელებითა და სახეებით წარსულის გაცოცხლებისას, გარდასულ დროთა სივრცეში მათი ბიოგრაფიის ეტაპების აღდგენისას დროთა კავშირს შეაგრძნობინებს, რათა უფრო ზუსტი და ცხადი გახდეს დღევანდელ და ხვალინდელ პრობლემათა არსი.

რევაზ თაბუკაშვილის გადაღებულ ფილმებს შორის „საქართველოს მექუტუტლეთუხუცესი“ ყველას ჰარბობს თავისი ქრონომეტრიურობით და ეს მაშინ, როდესაც ფილმის სახებით რიგს ძალზე მწირი მასალა: რამდენიმე ფოტო და საფრანგეთის არქივებში მოძიებული ეპოქის შესატყვისი დოკუმენტური

კინოკადრები დაედო საფუძვლად. მაგრამ არსად არ გტოვებთ კადრში ცოცხალი ექვთიმე თაყაიშვილის არსებობის შეგრძნება. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ იმას, რაც დიდ მეცნიერსა და მის ერთგულ მეუღლეს — ნინოს თავს გადახდათ, ყურადღებით და შეუწყვეტლოვ თვალს ადევნებდა კინოქრონიკერის კამერა. სახვითი რიგი ისეა შერჩეული, აწყობილი და დამონტაჟებული, რომ არქივებში მოძიებული თითქოსდა უცხო კინომასალა კონკრეტული ადამიანის ბიოგრაფიის საბუთად იქცა. აქ ტექსტი კი არ ავსებს და განმარტავს გამოსახულებას (როგორც ეს რ. თაბუკაშვილის წინა ფილმებში იყო), არამედ პირიქით, გამოსახულება ხელშესახებასა და „ნივთიერს“ ხდის მონაყოლს.

...საისტორიო-საეთნოგრაფიო თუ წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების კუთვნილება, თბილისის მუზეუმის, ეროვნული გალერეისა და საეკლესიო მუზეუმის ქონება განძი გელათის, ხობის და მარტვილის მონასტრებისა; არქეოლოგიური კოლექციები ზუგდიდისა და თბილისის სასახლეებიდან; დიდი მთავრის სასახლის ბიბლიოთეკა და უძველესი ქართული ხელნაწერები: წყაროსთავის ოთხთავი — მოქედელი ბეჩა ოპიზარის მიერ, ბერთის ოთხთავი ბეშქენ ოპიზარის მოქედლობით. თამარ მეფის გულსაკიდი ჯვარი, ხატი ბიჭვინთის ღვთისმშობლისა თუ დავით კურაპალატის ჯვარი, ტბეთის ოთხთავი თუ ჯვარი დავით აღმაშენებლისა; პანტიკაპეის კოლექცია და სტეფანწმინდის განძი, მოქვის ოთხთავი და განძი ახალგორისა — რამდენიმე რამ იყო ამ საგანძურში პირადად ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ არქეოლოგიურად მოპოვებული, საქმოსანთავან გამოსყიდული თუ მოურიდებლად ან ეშმაკობით ვინმესთვის წართმეული.

ფილმის ავტორი გაპყვა 1921

წელს ბათუმის პორტიდან გასული საფრანგეთის კრეისერის „ერნესტ რენანის“ მარშრუტს, ამასთანავე ამ მარშრუტის სრული სიზუსტით გავლას კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ ცდილობდა ექვთიმე თაყაიშვილის საზღვაო მგზავრობის საგარაუდო განწყობილების აღდგენას. მაყურებლის თვალწინ წარმოსდგება სახე მოღვაწისა, ვის ღვაწლსაც განსაკუთრებით აფასებდნენ ილია ჭავჭავაძე და იაკობ გოგებაშვილი და ეოსაე აკაკი წერეთელი თავის ლექსში მემკვიდრედ თვლიდა.

არქივში დაცულია ექვთიმე თაყაიშვილის ერთი იმდროინდელი წერილი რუსეთში საქართველოს აკადემიურ საქმეთა წარმომადგენლის დამიანე ჯგუშვიას სახელზე:

„შემიძლია დაგარწმუნოთ, რომ წამოღებული სიძველენი ხელუხლებელია და კარგად დაცული. თქვენ წინადადებას მაძლევთ: „დავბრუნდეთ საქართველოში და ჩამოვიტანო ის სიძველენი... თქვენ ისე გაქვთ წარმოდგენილი თითქოს ეს ჩემზე იყოს დამოკიდებული, მაგრამ ეს ასე არ არის... მე გამოვეყვი ნივთებს როგორც მეთვალყურე... დაბრუნება განძისა შეიძლება მხოლოდ მთავრობის დადგენილებით. მე არა მაქვს უფლება მივიღო ეს ნივთები...“

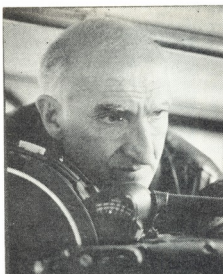
არქივებში დაცულ საბუთებზე, ფართო საზოგადოებისათვის ნაცნობ და უცნობ ფაქტებზე დაყრდნობით, მათი შეპირისპირებით რ. თაბუკაშვილი მოგვითხრობს უცხოეთის მიწაზე ქართული საგანძურის თავგადასავალს და ცდილობს წარმოაჩინოს თავად ექვთიმე თაყაიშვილის როლიც და ის ერთსულოვნება, რომელიც ჩვენი ეროვნული საუნჯის გადარჩენის საქმეში გამოიჩინა უცხოეთის მიწაზე მცხოვრებმა თითოეულმა ქართველმა. მარტო ის ფაქტი რად ღირს, რომ უარი ითქვა „მეტროპოლიტენ მუზეუმის“ მიერ შემოთავაზებულ სესხზე, რომელიც,

ფაქტიურად არავის დიდად არ ავალდებულებდა. პასუხი ამ წინადადებაზე ასეთი იყო: „...სხვა რომ ვალი ავიღოთ, ის პირადად პირობებისათვის აღებული ვალი იქნება, მისი გასტუმრება კი მომავალში, მხოლოდ ეროვნული განძით შეგვეძლებოდა...“

უკიდურეს სიღუბჭირობში ცხოვრობდა კაცი, რომელსაც შეეძლო ერთ დღეში უმდიდრესი ადამიანი ყოფილიყო: პირადი ნუმისმატიკური კოლექციის რამდენიმე მონეტას უნდა შელეოდა, რათა ერთბაშად დიდი თანხის მფლობელი გამხდარიყო. მაგრამ იმისათვის, რომ სამშობლოსათვის ერთი მონეტაც არ დაეკარგა, მან არჩია დღ-ღილობით ეძოვებინა მარჩენალი თხა, რომლის რძე, ხშირად მისი და ნინოს ერთადერთი საყვები იყო...

რ. თაბუკაშვილი არსად არ მითართავს ამბის დრამატისაციის ხერხს, სამაგიეროდ, კონტრაპუნქტი მისი თხრობის, სიტყვისა და გამოსატლების კონტრასტზეა აგებული. ამ ხერხებით აღდება ეკრანზე ცხოვრება კაცისა, ენაც ეყო ძალა უსახსროსა და მოუსაფარს „წალმართი გზით გაველო ცთუნებებით სავსე ცხოვრების ხეივანი“, ვინც ზნეობის უმძიმესი ტვირთით ასე მსუბუქად მიიტანა ამა სოფლის აღმართულამდე.

იყავ პატრონანი, ერთგულად ემსახურე შენს საქმეს, შენს ერს. ეს, ალბათ, ძნელია, მაგრამ უფრო საიმედო. — ამ სიტყვეებს ეკრანდან პირდაპირ არ გვეუბნებიან. ეს სიტყვები ბუნებრივად რომ იბადება დროსა და სივრცეში წარმოჩენილი სვე-ბედლიდან, დღახანს, იქნებ საზუღამოდაც გაჰყვება მაყურებელს, როგორც სახარების მცნება, როგორც შრომითა და ყოველდღიური საზრუნავით აღსავსე ცხოვრების შეუვალი კანონი.



ლევან პაატაშვილი

## დიდოსტატი

ელდარ შენგელაია

ლემპან პაატაშვილთან დიდი ხნის მეგობრობა მაკავშირებს, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ჩვენი უშუალო შემოქმედებითი კონტაქტი სულ ახლახან შედგა — ფილმზე „ციხფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. ადრეც მსმენია მისი საქმისადმი თავდადებისა და იშვიათი შრომისმოყვარეობის შესახებ, ეკრანზეც მიხილავს ამ უკომპრომისო პროფესიონალიზმის შედეგი — მაძიებელი ხელოვანის, ჭეშმარიტი ოსტატის კამერით გადაღებული ფილმები, რომელთა სახვითი გადაწყვეტა არაერთი საერთაშორისო ჯილდოს ღირსი გამხდარა და ახლა საშუალება მომეცა თვალნათლივ მეხილა იგი გადასაღებ მოედანზე, შემოქმედების პროცესში.

მის ირგვლივ ატმოსფერო ყოველთვის უაღრესად დამუხტულია. იგი არასოდეს არ კმაყოფილება უკვე შექმნილით, ცდილობს მიიგნებულის სრულყოფას, მის ახალ ხარისხში ტრანსფორმირებას, რაღაც ახლის აღმოჩენას, დამკვიდრებას — მუდამდღე პროფე-

სიის საზღვრების და ეკრანის ესთეტიკური სივრცის გაფართოებისაკენ მისიწრაფის, თანამედროვე ესთეტიკის ძიება ლევან პაატაშვილის შემოქმედებაში ნორმატიული ტექნიკური პარამეტრებისაგან გადახრას ემყარება, რაც, ხშირად, ლაბორატორიასთან კონფლიქტის საბაბიც ხდება, მაგრამ საბოლოო ჯამში გამარჯვებულნი ჭეშმარიტი ხელოვნება რჩება. მიუხედავად რთული ხასიათისა, მასთან მუშაობა უაღრესად საინტერესო და სასარგებლოა კინემატოგრაფიული პროცესის თითოეული რგოლის წარმომადგენლისათვის.. ბატონი ლევანი უაღრესად მკაცრი და მომთხოვნია სხვების მიმართ და თავდაც მუდამ მზად არის უდრტკინველად იმუშაოს ნებისმიერ დროს და ნებისმიერ პირობებში, თუკი ამას საქმე მოითხოვს.

ლევან პაატაშვილი არა მარტო მაღალი კლასის ოპერატორი, არამედ ჭეშმარიტი მხატვარია, რომელიც ყოველთვის მთლიანობაში ხედავს ფილმს, ცალკეული კადრების ეფექტურობისაკენ კი არ მისწრაფის, არამედ ზრუნავს მთელის სტილურ ერთიანობაზე, დაუშრეტელი ფანტაზიისა და შესაშური ენერჯიის ხელოვანი — იგი ფილმიდან ფილმში იმადლებს კლასს და სტილის ნამდვილ დიდოსტატად გვევლინება. სრულიად უმნიშვნელო შტრიხები თუ განათების ეფექტები მის ფილმებში აცოცხლებენ სივრცეს. ასე მოივონა მან მაგდის ნათურები „ციხფერი მთების“ ზამთრის ნოველებში, რომლებიც სუსხიან დღეს თბილ ბინებში გამეფებული სიმყუდროვის შეგრძნებას ქმნიან, ან კიდევ ფანჯრიდან შემოჭრილ მზის სხივთა ათინათები კედლებსა და სახეებზე, რომლებიც ზაფხულის სითბოთი და ჰაერით ავსებენ სივრცეს.

ლევან პაატაშვილი თხემით ტერფამდე კინემატოგრაფისტია. იგი აზროვნებს ხელოვნების ამ სახე-



ობის კატეგორიებით. მისი რაფინირებული გემოვნება, ღრმა განსწავლულობა მუდამ ეტყობა ფილმს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ძალიან დელიკატურია მუშაობაში და არასოდეს თავს არ გახვევს საკუთარ ხედვას.

ლევან პაატაშვილის შემოქმედებითი გზა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ დაიწყო. ამ გზამ იგი

ფართო ასპარეზზე გაიყვანა. რამდენიმე წელია, რაც ბატონო ლევანი კვლავ მშობლიურ სტუდიის დაუბრუნდა. მისი მოსტელევიზიული ფილმში“ უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია მთელი ქართული კინოსთვის, ვინაიდან ასეთი ხელოვანის გვერდით მუშაობა უთუოდ მოითხოვს სწორებას ამ დონესა და პროფესიონალიზმზე.

## მხატვარი, პროფესიონალი

ლომერ ახვლედიანი

ლევან პაატაშვილს 60 წელი შეუსრულდა. ამ დროს უნებურად აჯამებენ ხელოვნების მიერ განვლილ გზას, მაგრამ ლევან პაატაშვილის გადაღებული ყოველი ახალი ფილმი იმდენად განსხვავებული და იმდენად მოულოდნელია, რომ არ იძლევა შემაჯამებელი ზღვრის გავლების შესაძლებლობას. იგი განუწყვეტლივ ეძიებს. ვინც საგანგებოდ დააკვირდება მის გადაღებულ ფილმებს, უთუოდ შენიშნავს ოპერატორის ფიჭობას და ფანტაზიის განუწყვეტლივ მოძრაობას, ახლის, ადრინდელისაგან განსხვავებულის შექმნისაკენ სწრაფვას.

დღესაც მახსოვს ის აღტაცება, რომელიც მის მიერ გადაღებულმა „სხვისმა შვილებმა“ გამოიწვია. მე მაშინ კინოში მუშაობაზე არც ვფიქრობდი. ლევან პაატაშვილი ჩემთვის ლეგენდარულ პიროვნებად იქცა და ეს შარავანდელი მას დღემდე მოჰყვა.

იგი ნამდვილი პროფესიონალია. საქმისადმი, პროფესიისადმი მისი დაჟინებულიება სამაგალითოა. იგი მუდამ ჩვენს პროფესიაში მიმდინარე პროცესების საქმის კურსშია. არ არის არცერთი ტექნიკური სიახლე, რომელიც მას პრაქტიკულად არ გამოეყენებინოს, რაღაც ბავშვური ჟინით არ გამოეცადოს მისი გამომსახველო-

ბითი შესაძლებლობები. თხუთმეტწუთიანი ურთიერთობის დროსაც კი ადამიანს უამრავი სასარგებლო ინფორმაციის მიღება შეუძლია მისგან. ლევან პაატაშვილი უშუაგულად და დიდი ხალისით უზიარებს თავის ცოდნასა და გამოცდილებას ყველას, ვინც კი ინტერესს გამოიჩენს. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე ოპერატორთა სახელოსნო სწორედ ლევან პაატაშვილს მიჰყავს.

ლევან პაატაშვილი პირუთენელია შეფასებაში, ვერ ეგუება უსაქმურობას, დაუდევრობას, საქმისადმი არაპროფესიულ დამოკიდებულებას. ამავე დროს, გულწრფელად უხარია თავისი კოლეგის კარგი ნამუშევრის ხილვა და ყოველთვის აღფრთოვანებით ლაპარაკობს მასზე.

მისი ხასიათის შესანიშნავი თვისებაა საოცარი ბრძოლისუნარიანობა. ლევან პაატაშვილის შემეყურეს შემიძლია ვთქვა, რომ 60 წელი არაფერია არ ყოფილა.

მე მინდა ვუსურვო მას, რომ კიდევ დიდხანს არ დაკარგოდეს ამ შესანიშნავ ხელოვანს, მხატვარს, პროფესიონალს ახლის ძიების ახალგაზრდული ჟინი.

## თეა ურუშაძე

„შემოქმედებითი მიგნებებით აღბეჭდილი, ძალზე შთამბეჭდავი და საინტერესო თეატრალური სამყარო გადაიშალა მაყურებლის თვალწინ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, თბილისის გრიბოედოვის სახელობის აკადემიური თეატრის მთავარი მხატვრის ევგენია დონცოვას ნამუშევართა პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც „მხატვრის სახლში“ გაიმართა და შემოქმედის მრავალწლიანი შრომის ნაყოფი გამოამჟღავნა.

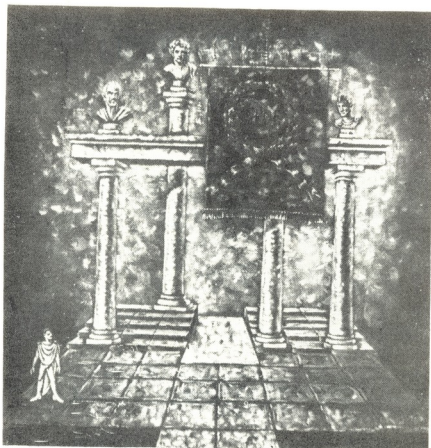
როსტოვში, სადაც მხატვარი დაიბადა და გაიზარდა, თავის ოჯახში იგი აღრეული ბავშვობიდან ეზიარა თეატრალურ ხელოვნებას. ირგვლივ ყველა თეატრის თაყვანისმცემელი იყო და გოგონას წარმოსახვაც სასცენო სამყაროს უტყრიანობდა. ამ სამყარომ დააწყებინა ხატვა და ბუნებრივად მიიყვანა იგი მომავალი პროფესიის არჩევის გადაწყვეტილებამდე — 1944 წელს იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შევიდა. შესანიშნავი ქართველი მხატვრების — დავით კაკაბაძისა და სერგო ქობულაძის ხელმძღვანელობით სწავლამ ღრმა ზეგავლენა იქონია ახალგაზრდა სცენოგრაფის შემოქმედებითი გზის წარმართვაზე, მისი პროფესიული მრწამსისა და ოსტატობის ჩამოყალიბებაზე.

ევგენია დონცოვას მიერ შესრულებული თეატრალური ესკიზები

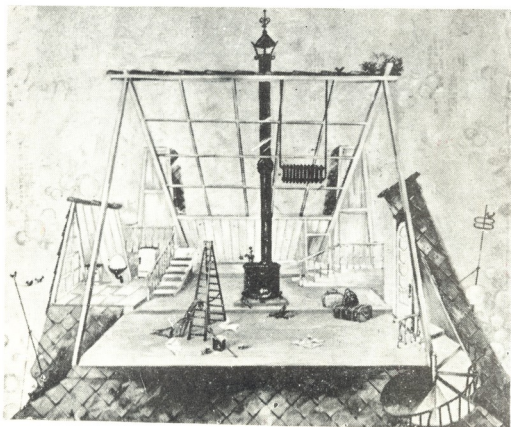
ბის გაცნობისთანავე, სადიპლომო შრომების დაცვაზე რომ იყო წარმოდგენილი (ძმები ტურების „სახლი მოსახვევში“), დიდი გამოცდილების მქონე, შესანიშნავმა სცენოგრაფმა, ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის მთავარმა მხატვარმა ირ. შტენბერგმა ახალგაზრდა მხატვარი მასთან სამუშაოდ მიიწვია. და, აი, უკვე სამხატვრო აკადემიის დამთავრებისას ე. დონცოვა თბილისის ერთ-ერთი წამყვანი თეატრის კოლექტივში მოხვდა. ირ. შტენბერგთან თანამშრომლობამ უაღრესად კეთილნაყოფიერი გავლენა იქონია მის შემდგომ დახელოვნებაზე. 1964 წლიდან ე. დონცოვა უკვე ამავე თეატრის მთავარი მხატვარია.

ბუნებრივია, მრავალწლიანი მოღვაწეობის ქანძილზე მხატვარმა ითანამშრომლა სულ სხვადასხვა კონცეფციის მქონე რეჟისორებთან. სპექტაკლები გააფორმა არა მხოლოდ თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობისა და სომხურ დრამატულ თეატრებში, არამედ მოსკოვსა და ლენინგრადში, სარატოვში, ნოვოსიბირსკში, რიგაში, დონეცკში, ოდესსაში... თითოეულ რეჟისორთან მუშაობა მ. დონცოვას მხატვრული აზროვნების ახალი მხარეჟი, მისი ინდივიდუალობის ახლებურად გამხსნელი. აქ მხოლოდ გავიხსენებთ ამ რეჟისორთა სახელებს: ა. თაყაიშვილი, ლ. ვარპახოვსკი, გ. ბრილი, მ. კუჭუხიძე, პ. ფომენკო, ა. ტოვსტონო-



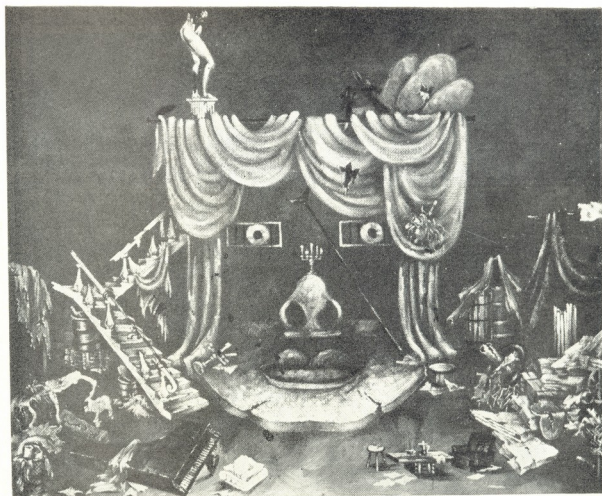


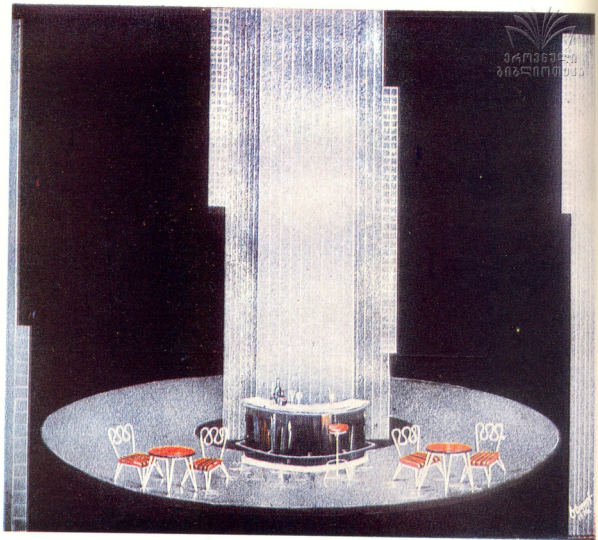
ლაზარევის ბაღეტი „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ (სარატოვის  
ნ. ჩერნიშევსკის სახელობის ოპერისა და ბაღეტის თეატრში)  
ნ. საიშანის „უცხიშველი ბალახზე“





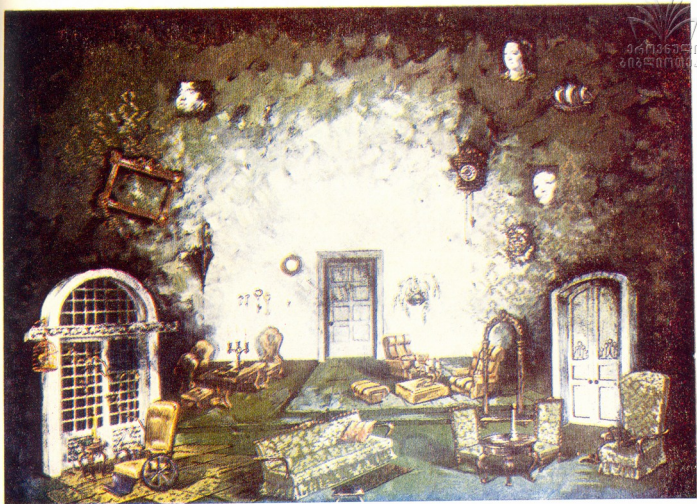
ე. სკრიბის „ჭიკა წუალი“. კოსტიუმების ესკიზი  
დ. პატრიკის „პამელა“





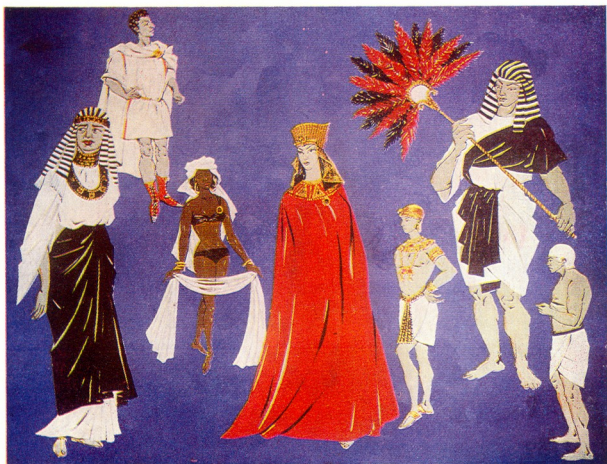
ვ. დელმარის „დაუთმე ადგილი ზვალინდელ ღღეს“  
ე. იურანდოტის „შეცხრე წმინდანს“

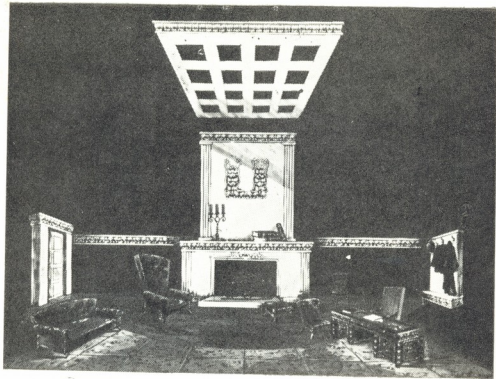




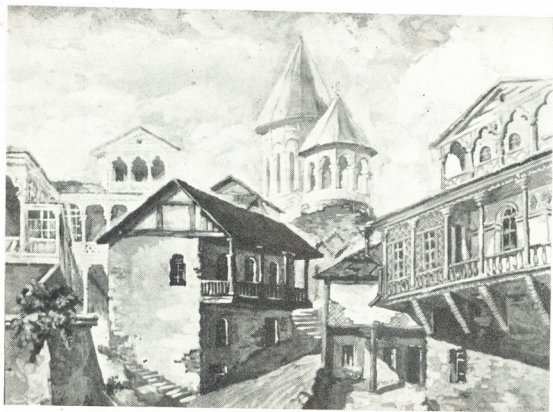
ერკენის  
გიგლიძის

ი. ერკენის „ქატა-თაგვობანა“  
დ. პრისტლის „კეისარი და კლეოპატრა“





ა. კრისტის „ბრალდების მოწმე“  
ქველ თბილისის კუთხე





ღარეჯანის სახაზღე  
ძველი თბილისი

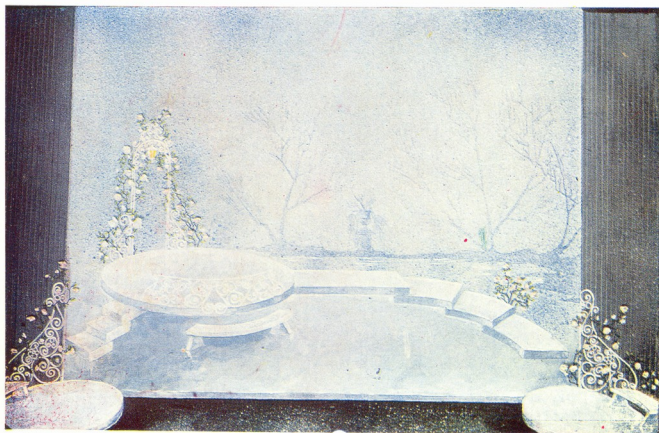


ერეკლე  
ნიჭიჭიჭი





პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“ (ოდესის ოპერისა და ბალეტის თეატრი)  
ი. კალმანის „მარიცა“ (თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი)





გოვი, ს. აკმაქანი, გ. ჟორდანი, ვ. აზინიანი, ვ. ბაგრატიანი, ფ. საფაროვი და მრავალი სხვა.

იმ ცვლილებებთან ერთად, თეატრალური მხატვრობის მიერ განვილილ გზას საერთოდ რომ ახასიათებს, ე. დონცოვას ესკიზებსა და მაკეტებში ნათლად ჩანს ავტორის შემოქმედებითი კრედი, დროის მოთხოვნის ერთგულება და ინდივიდუალური ხელწერა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში საკუთარი დამატებულიება დრამატურგიისა და მისი გმირების მიმართ. ამიტომაც ასე მრავალფეროვანია სცენოგრაფიული გადაწყვეტანი პლასტიკური იდეებისა და ხერხების მხრივ. აქ არის ნოვატორული მიგნებანიც და გასული დროის სათეატრო გამოცდილებიდან აღებული საშუალებებიც — მხატვრის მიერ პროფესიულად გადააზრებული და დროის თანხმობად ქცეული.

ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიში“ გამოყენებული მხატვრული განზოგადება და სიმბოლიკა ჩვენს წინაშე ღრმა ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით წარმოსახავს ნაცნობ გმირებს. სცენაზე რომანის მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდი გათამაშებული, მაგრამ მიგნებული იმეგარი სახეობრივი წყობა, როცა მაყურებლის მეხსიერება თვითონ ავსებს მოვლენათა ფრაგმენტულ განვითარებას, ძირითადი მოქმედების გარემოს მხატვარი ქმნის ცენტრში, შავ ფონზე, მარჯვნივ და მარცხნივ კი ხდება საგნობრივი სამყაროს ცვლა.

ა. ოსტროვსკის „უმზითოვში“ ცალკეული ეპიზოდებია გამოყოფილი და ამიტომაც მხატვარი სასცენო ატრიბუტების შეცვლით სივრცის ტრანსფორმირებას ახდენს, ხოლო რეალური ყოფითი საგნების რამდენადმე სტილიზებით, მხატვრული სახის თეატრალურ გამომსახველობას აძლიერებს,

მ. გორკის „უქანსკენელის“ თქოს ყველაფერი ტრადიციულია — პიესის სასცენო გარემო, კოსტუმები, გრომი. სპექტაკლის ემოციურ-სახეობრივი გამომსახველობის მისაღწევად მხატვარს კარგად აქვს გათამაშებული მუქყავისფერი ფარდები. ერთგვარ ტიხრებად ქცეული უამრავი ფარდა ქმნის ლაბირინთებს, ქსოვილი დაპატრონებია მთელ ამ სახლს, ხან გადაიხსნება, ხანაც წაფეხავრება ბინადართა ზოგჯერ პირქუშ და ზოგჯერ მხიარული ცხოვრების სურათებს. ბოლო სურათში კი ამ ოჯახის სულისშემხუთველ ატმოსფეროში მძლავრად იჭრება განახლების ქარი, რომელსაც ვეღარ აკავებს ეს მძიმე ფარდები.

სხვადასხვა დროს ე. დონცოვამ ა. არბუზოვის სამი პიესის სცენოგრაფიაზე იმუშავა („ძველი არბატის ზღაპრები“, „ძველმოდური კომედია“, „სასტიკი თამაში“). სპექტაკლში „ძველი არბატის ზღაპრები“ მხატვარს ჯადოსნური თეატრალური მხატვრის სახელოსნოში შევყავართ. აქ ყველაფერი მომხიბვლელი და იდეალურია, ზღაპრული არსებები, თოჯინები, ნიღბები... ყველაფერს ოცნებისა და მშვენიერების თაყვანისცემის ბეჭედი აზის, წარმოქმნის დრამატურგიის სულისკვეთების ადექვატურ ატმოსფეროს. სულ სხვა გვარი ხასიათისა, თითქოს ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი სცენოგრაფია სპექტაკლისა „ძველმოდური კომედია“. დონცოვა ცალკეული კონკრეტული დეტალით მიაჩვენებს მოქმედების გარემოს, ამავე დროს აღწევს დიდ სიმართლეს და ღრმა ემოციურ გამომსახველობას. სცენოგრაფია მსახიობებს ეხმარება გახსნან ოდნავ ირონიული შეფერილობის დრამატული ატმოსფერო. პიესაში „სასტიკი თამაში“ მოქმედ პირთა ხასიათები ურთიერთ წინააღმდეგ-

ობრიობაში იხსნება და მხატვარიც ავგებს გონებამახვილურ გადაწყვეტას, როცა მონაცვლეობის პრინციპით სცენის სხვადასხვა მხარეს ავებს ეპიზოდებს.

თანამედროვეობის მახინჯი მოვლენება ამათორბებული ვ. შუკშინის სატირულ კომედიაში „ენერგიული ადამიანები“, რომელიც დიდი წარმატებით მიდიოდა გრიბოედოვის თეატრში. ფარდაგადახსნილ სცენაზე მხატვარს თავიდანვე შეჰყავს მყარებული მოქმედ პირთა საცხოვრებელ გარემოში, სადაც ძვირადღირებული მოსართავი ნივთების დახვავებული და სახლის ბინადართა მომხვეჭელობაზე, ლატაკ სულიერ სამყაროზე მიანიშნებს.

ზღაპრის შესატყვისად, კაშკაშა ფერადოვანი ჰარმონია ქმნის საერთო დაწყობილებას რ. ვოლკოვის „ზურმუხტის ქალაქის ჯადოქრის“ გაფორმებაში. აქაც, მხატვარს, გონივრულად აქვს გამოყენებული სხვადასხვა საგნობრივ სახედ დეკორაციის ტრანსფორმაციის ხერხი. ესკიზი ამ სპექტაკლისთვის გამოირჩევა კოლორისტული სიმდიდრით, ფაქიზი ფერადოვანი ნიუანსებითა და მხიარული ზღაპრული გროტესკულობით.

ძნელაა თუნდაც გაცვრით შეეხო უამრავი სპექტაკლის სცენოგრაფიას, რაც კი თეატრის ფანტიკურად მოყვარული ამ მაღალნიჭიერი მხატვრის ხელიდან გამოსულა. თავისი საქმისადმი უფაქიზესი დამოკიდებულება ნათელჰყო დიდ პერსონალურ გამოფენაზე წარმოდგენილმა თითოეულმა ესკიზმა, მაკეტამ. ეს ნაწარმოებები არა მხოლოდ დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის სახეით ენაზე სახიერი გადატანაა, არამედ აღბეჭდილია უდიდესი საშემსრულებლო გულმოდგინებით, დახვეწილი ოსტატობითა და ნატურალური გემოვნებით. თეატრალურ ესკიზებს ხშირად დამოუკიდებელი მხატვრულ ღირსებები აქვთ.

მათში ვლინდება მხატვრის სურვილი — თითოეულ დეტალს ჰქონდეს თავისი სათქმელი, განტვირთოს სცენა უმეტველო ზედმეტობისაგან, შექმნას პიესის ემოციური შინაარსი შესატყვისი და მსახიობთათვის მოსახერხებელი, პლასტიკურ-კოლორისტული მეტყველი გარემო, ამავე დროს, ზეაწეულად თეატრალური, სადა და ლაკონიური.

ე. დონცოვას შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საქართველოს და სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწესთან რ. ნალბანდიანთან ერთობლივად განხორციელებულ სცენოგრაფიას. ძირითადად ეს არის მუსიკალური სპექტაკლები — ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა. ერევანსა და ბაქოში მხატვრებმა გააფორმეს ა. არუთიუნიანის ოპერა „საიათ-ნოვა“. ორივე სპექტაკლის მხატვრობაში მიღწეულია მუსიკისა და პლასტიკის ჰარმონიული ერთიანობა, დროის სულისკვეთების, ეროვნული კოლორიტის გადმომცემი სცენური გადაწყვეტა, რომელშიც დიდ როლს თამაშობს სწავცენო ხერხების მოულოდნელი, გონებამახვილური მიგნებანი.

ჰ. ჩაიკოვსკის ოპერის „პიკის ქალის“ გაფორმება მხატვრებმა პირობითი ხერხებით განახორციელეს. სცენოგრაფიის პლასტიკური სახე ნათელ წარმოდგენას ქმნის მოქმედების ადგილზე. პეიზაჟისა თუ ინტერიერის დეტალების წარმოსახვისას იგი აცილებულია სრულყოფილებიდან. ცალკეული ეპიზოდების გარემო მიიწეულია ძალზე ძუნწად, მაგრამ მიღწეულია ღრმა გამომსახველობა. ფერადი კოლონები და ქალი შავი ხავერდის ფონზე გათამაშებულია სხვადასხვა კომპოზიციამი. საერთო ფერითი გამაყვევან მკაცრია. მხატვრებმა მიაღწიეს საგაფორმებო დეტალებისა და მსახიობთა მოქმედების, მოქრობის ჰარმონიას,

ა. მელიქოვის ბალეტ „ლუგენდა სიყვარულზე“ დეკორაციებში ცისფერ-ლურჯი მოზაიკის ლამაზი ელერადობა ხმას უწყობს მუსიკას. ფერთა ციმციმი, დინამიკური შუქ-ჩრდილი სივრცის ცოცხალ შეგრძნებას ბაღებს და მოქმედ პირთა მოძრაობის თანახმიერია.

ბალეტ „დონ-კიხოტის“ დეკორაციები და კოსტუმები გამოირჩევა მოულოდნელი, გაბედული შეხამებითა და მოდიფიკაციებით, მდიდრული კოლორით. თანამედროვეობის გრძობითაა აღბეჭდილი სპექტაკლის „პოემა სევანზე“ გაფორმება. მხატვრებმა შესძლეს ბალეტში დაემკვიდრებინათ დღევანდლობის ატმოსფერო. გაფორმება გვხიბლავს ნათელი მაყორული ტონების გადასვლებით, დეკორატიული დეტალებისა და შუქის ეფექტების სწრაფი მონაცვლეობით. საინტერესოაა წარმოსახული სევანის ტბის ოვალი, იქმნება შორეული სივრცეების ცოცხალი შთაბეჭდილება.

ისტორიული და ცხოვრებისეული დამაჯერებლობითაა აგებული ინტერიერები ლახარევის ბალეტში „ანტონიუსი და კლეოპატრა“. კონტრასტებზე აგებული კოლორიტიც ხელს უწყობს ძალზე ამბლელვებელი, ემოციური სანახაობის შექმნას.

ე. დონცოვას მიერ სპექტაკლებისთვის შექმნილი კოსტუმების ესკიზებში გახსნილია გმირთა ხასიათები, ხაზგასმულია პერსონაჟთა ესა თუ ის სახასიათო ნიშანი, მათში მიღწეულია თანხმიერება მთლიანად სპექტაკლის გაფორმებასთან. მხატვრის მიერ წარმოდგენილი ტიპაჟი მსახიობებს ეხმარება ფსიქოლოგიური სახის შექმნაში.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მაკეტების შესრულების მაღალი დონე. ეს ნამუშევრები, რომლებიც მხატვრული და ტექნიკური დახვეწილობით ხასიათდებიან, ხელ-

შესახებ წარმოდგენას ქმნიან სპექტაკლის გაფორმებაზე.

ზუსტად დაახასიათა ე. დონცოვას შემოქმედება რეჟისორმა, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ტრუსტონოვამ: „ე. დონცოვას შემოქმედებით ინდივიდუალობა ვლინდება სადადგმო ჩანაფიქრის ფაქიზ აღქმასა და ავტორის სტილის ზუსტ შეგრძნებაში. თეატრის სპეციფიკის ღრმა ცოდნა მას შესაძლებლობას აძლევს შექმნას სპექტაკლის საერთო ქსოვილთან ორგანულად შერწყმული დეკორაციები, სადაც ყველაფერი მსახიობისთვისაა გამიზნული“.

ამიტომაც ბუნებრივია მხატვრის ხელოვნების ფართო აღიარება. დონცოვასეული სცენოგრაფია სხვადასხვა დროს ხუთგზის აღინიშნა საკავშირო პრემიებით.

ევეგნია დონცოვას მიღიარ ფანტაზიასა და წარმოსახვაზე, გამოგონებლობასა და მხატვრულ გემოვნებაზე მეტყველებს მის მიერ შესრულებული თეატრალური აფიშებიც, ხოლო შემოქმედებითი ინტერესების სიფართოვეზე — დაზგური ნაწარმოებები, პეიზაჟები, თბილისური ხედვები. თეატრალურ ესკიზებთან ერთად გამოფენაზე წარმოდგენილმა ამ ნაწარმოებებმა მხატვრის ფართო სამყარო გადაგვიშალა. ინდივიდუალური დახასიათების სიმახვილით ხასიათდება ბ. პიასეცის, თ. ბელიუსის, დ. შოთაძის, პ. პლისეცისა და სხვათა პორტრეტები. პოეტური განწყობილებითა და ლირიზმით გვხიბლავს პეიზაჟური სურათები.

და მაინც, ევეგნია დონცოვას შთავონების უშრეტე წყარო — თეატრის საუფლოა, — ამოუწურავად მრავალსახა, ურთულესი და უსაზღვროდ მრავალფახანავოვანი პრობლემა-ამოცანების შემცველი, რამდენადაც დაკავშირებულია კაცობრიობის არსებობის მანძილზე შექმნილ დრამატურგიულ მსა-

ლასთან. ეს კი, მომადლებული ნი-  
ჭიერების გარდა, თეატრის სამსა-  
ხურში ჩამდგარი ყოველი შემოქ-  
მედისაგან ითხოვს ფართო განათ-  
ლებასა და ერთლიაცობას, უსასრუ-  
ლო ძიებებს, საქმისადმი უდიდეს  
ერთგულებას. ევგენია დონცოვა  
იმ მხატვართაგანია, ვისი პროფე-  
სიონალიზმი ყველა ამ საგანგებო  
თვისებას აერთიანებს. ამის ნათ-  
ელი გამოხატულებაა ათეულობით

სპექტაკლი, რომელთა შექმნა-  
შიც მონაწილეობა მიუღია და  
გარკვეულწილად განუპირობებია  
კიდევ მათი წარმატება. ამის და-  
დასტურებაა ის ვრცელი, შესანი-  
შნავი გამოფენაც, რომელმაც სა-  
თეატრო ხელოვნების თაყვანისმ-  
ცემლებს ნათელი წარმოდგენა შე-  
უქმნა ჩვენს რესპუბლიკაში მოღ-  
ვაწე კიდევ ერთი ძალზე საინტე-  
რესო მხატვრის შემოქმედებაზე.

## პანორამა

იხ. 42 გვ.

მოტივები. ევროპის ალგაზრობამ საერთოდ არც კი  
იცის, რომ ამერიკა ვიეტნამის წინააღმდეგ აწარმოებ-  
და ბრძოლას). რემპოს დასავლეთგერმანულ თაყვანის-  
მცემლებს აინტერესებთ ამ მძლეთამძლე კაცისმკვ-  
ლელის თავდასასვალი, ხოლო რაც შეეხება მოქმე-  
დების ადგილს, იგი შეიძლება თუნდაც ჰონოლულუ  
ყოს.

მაგრამ „შვიდობის მოძრაობისა“ და „ანტიფაშის-  
ტების კავშირის“ წევრები სწორედ ფილმის „პატრი-  
ოტულმა“ და პოლიტიკურმა მოტივებმა აღაშფოთეს.  
ქალაქ ბრემენში დემონსტრანტებმა ალყა შემოარტ-  
ყეს ერთი-ერთი კინოთეატრის ფოიეს, ობერპალატენში  
მძაფრი სუნის გამოძიებელი ბოზმა ააფეთქეს, კახე-  
ლი — ორად გაუფიქლო პუბლიკუმში კანონდებლო-  
ბიდან ამოგლეჯილ ფურცლებს ისროდა. „რემპოს“  
მოწინააღმდეგეები მის აკრძალვას მოითხოვდნენ სისხ-  
ლის სამართლის 131 პარაგრაფის საფუძველზე („ძა-  
ლადობის პროპაგანდის შესახებ“), ხოლო ფილმის  
მომხრეები იშველებდნენ კონსტიტუციის მუხლს  
ცენზურის დაუშვებლობის შესახებ. ქალაქ ბიობლი-  
გენში სარკელაშო პლაკატზე გაჩნდა წარწერა „რეი-  
განი — მკვლელია“. ჰაზურგსა და დარმშტადტში  
უცნობი პირები ტელეფონით კინოთეატრების აფე-  
თქებით იმუქრებოდნენ.

ვიეტნამის ელჩმა ბონში ამ ფილმის დემონსტრა-  
ციის გამო პროტესტი განუცხადა ფედერალურ მთა-  
ვრობას. საგარეო საქმეთა ფედერალურმა უწყებამ  
„სინანულით“ აღნიშნა, რომ საცენზურო საქმეები  
მხოლოდ და მხოლოდ „კინომრწევლების ნებაყოფ-  
ლობით თვითკონტროლის“ კომპეტენციაში შედის.

მიუხედავად საზოგადოებრივი აზრის ამ აღშფოთე-  
ბისა, კინოთეატრების მფლობელებს იმის იმედი აქვთ,  
რომ დემონსტრანტები ვერ მიაღწევენ შარშანდელ  
წარმატებას. საქმე იმაშია, რომ 1968 წლის მიწურულს  
ამერიკული კინოსურათის „წითელი განოაღის“  
(ამ ანტისაბუკოთა ფილმის გამო ჩვენი გურ-  
ნალი უკვე წერდა ერთხელ. რედ.) დასავლეთ გერმან-  
იის ეკრანებზე ჩვენებისას მაყურებლებმა დარბაზურ  
ისროლეს ზეთის მუკავით სავსე ბოთლები, ფხვიერ  
საღებავით გატენილი ტომრები, ცრემლსადენი ბომ-

ბები, ფილმი საბოლოოდ ამოიღეს რეპერტუარიდან  
მას შემდეგ, რაც ხანძარი გაუჩნდა და დაიწვა ავტო-  
ნობილისტთა კინოთეატრი ჰამბურგში.

## მსირობეული რადიოპროპაგანდა

ამ ბოლო დროს თვით ამერიკელებმა იგრძნეს, რომ  
ევროპაში ძალიან გაიზარდა ანტიამერიკული განწყო-  
ბილება და ახლა ყოველ ღონეს ხმარობენ, რათა თა-  
ვისი გავლენა შეინარჩუნონ პლანეტის ამ რეგიონში.  
ყველაზე მეტი აქტიურობა ამ მხრივ „ამერიკის ხმის“  
მესვეურებმა გამოიჩინეს. ამ რადიოსადგურმა დაიწ-  
ყო სპეციალური გადაცემების სერია ევროპელთათვის.  
მათა „განფიქნა“ ის გაუგებრობა, რომელიც წარ-  
მოიშვა დასავლეთ ევროპის ახალგაზრდებს შორის  
(ამას კი ყველაზე მეტად უფროსის ვაშინგტონი)  
პროპაგანდაც სწორედ ამ ახალგაზრდების მისამართი-  
თა მიზართული და „ხმის“ ხელმძღვანელები ვარაუ-  
დობენ დაფარონ „ინფორმაციის დეფიციტი“ მეორე  
მხოლოდ ომის შემდგომი მილიონობით ახალგაზრდის  
შეგნებაში.

პროგამის ერთ-ერთი დირექტორი ჩარლზ უიჯი  
ქამდეც კი მივიდა, რომ განაცხადა: „შესაძლებელია,  
რომ ბევრს არასწორი წარმოდგენა აქვს ჩვენს ქვეუ-  
ნაწი და ჩვენს ხალხზე და არ ესმით, რომ ამერიკა  
ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირებს კულტურას, ტრა-  
დიციას, კულტურულ ფასეულობებსა და თავისუფლე-  
ბის დაცვის პრობლემას“. მაგრამ მთელი ეს კულტუ-  
როლოგიური სტატუსი დაამსხვრია დასავლეთ ევროპის  
რადიოსადგურების ერთ-ერთი წამყვანი თანამშრომ-  
ლის ფ. სტენერის განცხადებამ: „რასაკვირველია, ჩვენ  
ამ ახალ სამსახურს განვიხილავთ როგორც პოლიტი-  
კური მიზნებისათვის გამიზნულ პროპაგანდას“, უფრო  
დიპლომატიურად „მოაზრენი“ კი აცხადებენ: „ჩვენი  
ძირითადი მიზანია მსმენელების გავაცნოთ ამერიკული  
ცხოვრების არა პოლიტიკური ასპექტები, არამედ  
უბრალო ამერიკელების ყოველდღიური ცხოვრება“  
(ფრენკ სკოტი — „ამერიკის ხმის“ უწყების დირექ-  
ტორი ევროპაში).

(გაგრძელება 57 გვ.)

# ხუროთმოძღვრითა შემოქმედებითი ღახელოვნებისათვის

გივი ბერიძე

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნებ-ის“ 1983 წლის № 5-ში გამოქვეყ-ნებულ წერილში, რესპუბლიკის უმაღლეს სასწავლებლებში არქი-ტექტორთა კადრების მომზადებ-ის პრობლემებს რომ ეხებოდა, აღ-ვნიშნავდით არქიტექტორ-პრაქ-ტიკოსების კვალიფიკაციის ასა-მაღლებელი კურსების ორგანიზა-ციის აუცილებლობაზეც.

დღესდღეობით ეს საკითხი იმ-დენად აქტუალურია, რომ საჭირო-ებს უფრო დეტალურ განხილვ-ას. პრობლემა მჭიდრო კავშირშია ურთულეს პრაქტიკულ საკითხებ-თან და ყველა დაინტერესებული ორგანიზაციის ყურადღებას უნდა იმსახურებდეს.

ცნობილია, რომ უმაღლესი სა-სწავლებლის დამთავრების შემდ-ევ სხვადასხვა საპროექტო ან სა-მეცნიერო ორგანიზაციაში მომუ-შავე არქიტექტორთა დიდი ნაწი-ლი სათანადოდ ვერ ერთევა სა-პროექტო-დაგეგმარებითი ამოცა-ნების გადაწყვეტის რთულ პროც-ესში. ბუნებრივია, აკადემიური სწავლების პერიოდში მიღებული ცოდნა საჭირო სისრულით ვერ უზრუნველყოფს რთული კომპლ-ექსური პრობლემების გადაჭრას. ეს მოითხოვს პრაქტიკულ გამოც-დილებას, ცოდნის გაღრმავებას, იმ ცოდნისა, რომელიც სწავლების პროცესით არ არის გათვალისწი-ნებული.

ახალგაზრდა კადრების სათანა-დო დახელოვნებისათვის აუცილე-ბელია გარკვეული პერიოდი, საჭ-ირო ხდება საწარმოო-შემოქმედ-ებით სფეროში კარგად გარკვევა. ზოგჯერ ახალბედა არქიტექტორი, თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობ-ების წყალობით, კოლექტივის აქ-ტიური წევრი და თანამოაზრე ხდება, იმაღლებს კვალიფიკაციას, ყალიბდება გათვითცნობიერებუ-ლი სპეციალისტი, აღჭურვილი მა-ღალი მხატვრულ-შემოქმედებითი და ტექნიკური ცოდნით. ზოგ შე-მთხვევაში კი ეს პროცესი უფრო წინააღმდეგობრივია, პასიური, სპეციალისტის შემდგომ დახელო-ვნებას აფერხებს. თითოეული არქიტექტორი პრაქტიკული საქ-მიანობისას ბეჯითად უნდა მუშა-ობდეს თავის თავზე, რათა მის მი-ერ შექმნილი ნაწარმოებები თანა-მედროვეობის მოთხოვნებს პა-სუხობდეს.

როგორც წესი, სპეციალისტ ცოდნას უნდა იღრმავებდეს ყოველ 5-7 წელიწადში, რაც გაპირობებულია მის წინაშე მდგომი ახ-ალი ამოცანებით, დაპროექტების პროგრესული მეთოდების ათვის-ებითა და სამეცნიერო-ტექნიკუ-რი მიღწევების გათვალისწინების აუცილებლობით. ნაკლებობა თანამედროვე ტიპები, ქალაქგეგ-მარებითი თეორიული და პრაქტი-კული საკითხების ახლებური გა-

აზრება მუშაობის ტრადიციული მეთოდების განახლებას ითხოვს.

ხუროთმოძღვრთა დახელოვნებას უნდა მივალწიოთ სწავლების ახალი მეთოდების დანერგვით. მულტივალ მზარდი ინფორმაცია, რომელიც უნდა აითვისოს თანამედროვე სპეციალისტმა, სასწავლო პროცესში სამეცნიერო-შემოქმედებითი გამოკვლევებისა და მიღწევების გათვალისწინებას ითხოვს. ამაში უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება ფართო ინფორმაციას და მის შემოქმედებით გააზრებას. ეს კი უნდა ხდებოდეს ფუნდამენტური გამოკვლევების შედეგად მიღებული ცოდნის საფუძველზე, რომლის წყარო მსმენელისათვის უნდა იყოს უმაღლესი კვალიფიკაციის სპეციალისტი და სათანადო ლიტერატურა.

კვლევის შედეგებს არქიტექტურის დარგში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება საპროექტო-დაგეგმარებითი სამუშაოების რთული ამოცანების გადაწყვეტისას. საჭირო ხდება ფუნდამენტური და გამოყენებითი გამოკვლევების შედეგების ერთობლივი ცოდნა, რომლის დროსაც პირველი პრიორიტეტი ენიჭება და მისი მიმართულებები „ადეების“ გენერატორად“ გვევლინება.

ატომური ელექტროსადგურებისა და ხომალდების აგება შეუძლებელი იქნებოდა ფუნდამენტური გამოკვლევების ჩაუტარებლად, ფიზიკაში ატომური საიდუმლოების ამოსახსნელად, ან გენური და უჯრედული ინჟინერიის გამოცდილების გარეშე, რაც მიღწეული იყო ფართო გამოკვლევებით ბიოლოგიაში და ა. შ...

არქიტექტურული შემოქმედების სრულყოფილი წარმართვისათვის ხუროთმოძღვარმა ღრმად უნდა გააანალიზოს სამეცნიერო გამოკვლევები, საპროექტო-დაგეგმარებითი მასალების დამუშავებისას უნარიანად გამოიყენოს მოზღვავებული ინფორმაცია, ძიებ-

ის პროგრესული მეთოდები, განაზოგადოს მშენებლობის პრაქტიკის შედეგები და ა. შ.

სწორედ ამიტომ მომწოდდა საკითხი არქიტექტურული შემოქმედების კვალიფიკაციის ამაღლების კურსების ჩამოყალიბების აუცილებლობის შესახებ. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს ქვეყანაში მთელი რიგი სპეციალობებისათვის (სამედიცინო, პედაგოგიური და სხვ.) არსებობს კვალიფიკაციის ამაღლების სავალდებულო სისტემა, არქიტექტურის დარგში კი ასეთი სწავლების სისტემა არსებობს მხოლოდ მოსკოვსა და კიევში.

ხუროთმოძღვრთა კვალიფიკაციის ამაღლების საქმეს თავისი ისტორია აქვს. მე-19 საუკუნის ბოლოს, პეტერბურგში, მიმოსვლის გზათა სინეირო ინსტიტუტში სპეციალურად იკითხებოდა ლექციები. ცნობილი პროფესორები დამწყებ სპეციალისტებს აწვდიდნენ დამატებით მასალას საინჟინრო საქმის თანამედროვე მიღწევების შესახებ. ამ ღონისძიებას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ახალგაზრდა ინჟინრების დახელოვნებაში.

საბჭოთა კავშირში ხუროთმოძღვრთა კვალიფიკაციის ამაღლების საკითხებს განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო საკავშირო არქიტექტორთა კავშირის ჩამოყალიბების დროიდან. ეს ღონისძიება აუცილებელი იყო საბჭოთა არქიტექტურის იდეოლოგიური ბაზისის შემდგომი განმტკიცებისათვის. 1934 წელს შეიქმნა „საბჭოთა კავშირის არქიტექტორთა არქიტექტურული ფონდი“, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანა იყო ხუროთმოძღვრთა კვალიფიკაციის ამაღლება. ამ საქმეში პირველი ცდა ტარდებოდა არქიტექტურის აკადემიასთან ჩამოყალიბებულ არქიტექტურის დახელოვნების ფაკულტეტზე. 1934 წელს გამოცემულ არქიტექტურის



აკადემიის კურნალში აღნიშნულ-  
ია: „არქიტექტურის დახელოვნებ-  
ის ფაკულტეტი აერთიანებს მოს-  
კოვის არქიტექტურული აქტივის  
მნიშვნელოვან ნაწილს. ფაკულტე-  
ტის მსმენელები დაკავებული არ-  
იან დიდი მასშტაბისა და მნიშვნ-  
ელობის კომპლექსების პროექტ-  
ებზე მუშაობით. მუშაობენ რა 2-  
3 წლის განმავლობაში წარმოებ-  
იდან მოუწყვეტელი, ისინი თავისი  
სამუშაო დროის ნახევარს უთმო-  
ბენ ცოდნის გაღრმავებას არქიტ-  
ექტურის და ხელოვნების ისტორი-  
ის, მხატვრული დაოსტატების,  
მშენებლობის საქმის დარგში“.  
სტატიაში აღნიშნულია, რომ საკ-  
ავშირო არქიტექტურის აკადემი-  
ის ხუროთმოძღვართა დახელოვნ-  
ების ფაკულტეტი... „მოწოდებუ-  
ლია მოამზადოს საბჭოთა არქიტ-  
ექტურის ოსტატთა მაღალკვალი-  
ფიციური კადრები“.

1935 წლის ბოლოს ამ ფაკულ-  
ტეტის ბაზაზე დაარსდა არქიტექ-  
ტორთა კვალიფიკაციის ამალგამის  
ინსტიტუტი, რომელმაც 1940  
წლამდე იარსება. სამამულო ომის  
შემდგომ აღნიშნული სისტემა აღ-  
დგენილი იქნა. დიდხანს მუშაობდა  
ნაყოფიერად არქიტექტორთა დახ-  
ელოვნების ორწლიანი კურსები  
მოსკოვის არქიტექტურის ინსტი-  
ტუტის ბაზაზე. აქ ამჟამადც იმა-  
ლდებენ კვალიფიკაციის სპეცია-  
ლისტები არქიტექტურისა და ქა-  
ლაქთმშენებლობის განხრით. ბო-  
ლო 30 წლის მანძილზე კურსები  
დაამთავრა სამი ათასამდე არქიტ-  
ექტორმა, რომლებიც ამჟამად ჩვე-  
ნი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში  
მოღვაწეობენ.

ხუროთმოძღვართა დახელოვნე-  
ბის კურსების მიზანია მსმენე-  
ლთა პროფესიული ცოდნის, მხა-  
ტვრულ-გრაფიკული ოსტატობის  
ამაღლება, სრულყოფილი ინფო-  
რმაციის მიწოდება თანამედროვე  
არქიტექტურის აქტუალური ამო-  
ცანებისა და მომიჯნავე დისციპლი-  
ნების ირგვლივ, სამამულო და სა-

ზღვარგარეთული არქიტექტურა-  
ლი მიღწევებისა და თანამედროვე  
სამეცნიერო-ტექნიკური სახელოვნუ-  
ლის გაცნობა.

არქიტექტორთა კვალიფიკაციის  
ამაღლებს ინსტიტუტის ავტორი-  
ტეტი ყოველწლიურად იზრდება.  
თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ  
იზრდება ამ კურსებზე მოხვედრის  
მსურველთა რიცხვიც, ცხადი გახ-  
დება სიმწელები და ეს კი თავის-  
თავად განაპირობებს ამგვარი კუ-  
რსების ჩამოყალიბების საჭიროე-  
ბას სხვა ინდუსტრიულ ცენტრებ-  
ში, მათ შორის თბილისში, სადაც  
ამ დარგის მაღალკვალიფიციურე-  
ბული პროფესორ-მასწავლებლებ-  
ის ფართო კონტინგენტია.

გვაქვს საფუძველი წამოგვკრათ  
საკითხი იმის თაობაზე, რომ საბ-  
ჭოთა კავშირის მასშტაბით ჩამო-  
ყალიბდეს სწავლების ერთიანი  
სისტემა, რომლის ცენტრი იქნება  
მოსკოვში, ხოლო ფილიალები ცა-  
ლკეულ რეგიონებში. ეს საშუალ-  
ებას მოგვცემს ფართოდ ჩავებათ  
ახალგაზრდა არქიტექტორები კვა-  
ლიფიკაციის ამალგამის კურსებზე  
სწავლებაში. აქ ყველა პირობა უნ-  
და იყოს შექმნილი მათი შემოქმე-  
დებითი დახელოვნებისათვის.

სწავლებისას საჭიროა გავითვა-  
ლისწინოთ არქიტექტორთა პრაქ-  
ტიკული მოღვაწეობის ძირითადი  
მიმართულებები, პროფესიის სპე-  
ციალიზაცია. საამისოდ მიზანშე-  
წონილია ჩამოყალიბდეს ცალკე-  
ული ჯგუფები, უფრადლება გამახ-  
ვილდეს ქალაქთმშენებლობის თე-  
ორიისა და პრაქტიკის, საცხოვრე-  
ბელი და სასოგადოებრივი შენობ-  
ების ტიპოლოგიის საკითხებზე, სა-  
მრეწველო შენობებისა და ნაგებ-  
ობების დაპროექტების პრინციპ-  
ებზე, ლანდშაფტური არქიტექტუ-  
რის, ბუნების დაცვის პრობლემ-  
ებზე და სხვ.

ურბანიზაციისა და თანამედრო-  
ვე სამეცნიერო-ტექნიკური პრო-  
გრესის პირობებში ყველა სახის  
დასახლებული ადგილების შემ-

დგომი განვითარებისა და არსებული რეკონსტრუქციის პრობლემები ზედმიწევნით აქტუალურია. სოციალურ-ეკონომიკური ძვრები ქალაქებისა და სოფლების დაგეგმარებასა და განაშენიანებაში განპირობებს რთული ქალაქთმშენებლობითი ამოცანების წამოჭრას. ეს კი ქალაქგეგმარებელთა მალალ კვალიფიკაციას საჭიროებს სხვადასხვა სახის პროექტების შედგენისას.

სამუშაოდ, ჯერ კიდევ ხშირია დაბალ დონეზე შესრულებული საპროექტო მასალები, დაუსაბუთებლად შედგენილი დოკუმენტაცია, რაც გამოუსწორებელ შეცდომებს იწვევს. ქალაქთმშენებლობის თავისებურება ის არის, რომ დღეს დაშვებული თითქოს უმნიშვნელო შეცდომა მოგვიანებით ზდება აშკარა და მისი გამოსწორება კაპიტალური დაბანდებების ზედმეტად ხარჯვასთან ერთად, საპროექტო სამუშაოს ხელახალ შესრულებას იწვევს.

თანამედროვე არქიტექტურის აქტუალურ ამოცანებს შორის საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების ტიპოლოგიურ საკითხებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამ ობიექტების მრავალსახეობა, მათი დაგეგმარებითი სტრუქტურის სირთულე და თავისებურებანი საჭიროებს დაპროექტების სპეციფიკურ პრინციპებს, ინდუსტრიალური მშენებლობის პირობებში სამშენებლო ბაზების შესაძლებლობათა ცოდნას. ეს კი გარკვეულწილად ართულებს საპროექტო-დაგეგმარებით სამუშაოს. სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის თანამედროვე დონე და მისი შემდგომი განვითარება გული-სხმობს სამშენებლო ინდუსტრიის ტექნოლოგიის გათვალისწინებას და საინჟინრო სამუშაოების რთულ პროცესს.

ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი კვალიფიკაციის ამაღლების ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებ-

ას უნდა შეადგენდეს სამრეწველო მშენობებისა და ნაგებობების დაპროექტების რაციონალური პრინციპების სრულყოფილ გამოყენება, რისთვისაც საჭიროა ამ ობიექტების სპეციფიკური საკითხების შესწავლა. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ჩვენი რესპუბლიკის უმაღლესი სასწავლებლები არ ამზადებენ სპეციალისტებს სამრეწველო ობიექტების დაპროექტების დარგში. ამ საკითხს მხოლოდ მოსკოვის არქიტექტურის ინსტიტუტი აქცევს დიდ ყურადღებას და ყოველწლიურად უშვებს სათანადო პროფილის არქიტექტორებს. სამრეწველო მშენებლობა, რომელსაც დიდძალი კაპიტალური დაზანდება ხმარდება, ამჟამად ამ სპეციალობის კადრებს მწვავედ საჭიროებს.

დღესდღეობით შეინიშნება ლანდშაფტური არქიტექტურისა და ბუნების დაცვის დარგში სპეციალისტების ნაკლებობა. აქაც პრობლემა ბევრია და მათი დროული გადაჭრა სახალხო მეურნეობის განვითარების უმნიშვნელოვანესი საქმეა. საჭირო ზდება ამ დარგის სპეციალისტთა დახელოვნება და მათი უფრო ნაყოფიერი მუშაობა ქალაქთმშენებლობის საპროექტო-დაგეგმარებითი ამოცანების გადაწყვეტაში.

ინდივიდუალურ მიდგომას ითხოვს თემების შერჩევა და სწავლების მეთოდოლოგია იმ მსმენელთათვის, ვისაც ხელმძღვანელი თანამდებობეზე უჭირავს — ქალაქსა და რაიონული ცენტრის მთავარი არქიტექტორებისათვის. მათს ოსტატობასა და ორგანიზატორულ ნიჭზე ბევრია დამოკიდებული დასახლებული ადგილების დაგეგმარებასა და განაშენიანებაში, საქალაქო გარემოს შექმნაში. სწავლების პროცესში მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს ისეთ თემებს, როგორცაა რეკონსტრუქციის მეთოდოლოგია, ქალაქების ტერიტორიული განვითარების პროგნოზირება,

მოსახლეობის განსახლების პრინციპები, საცხოვრებელი და სამრეწველო მშენებლობის ურთიერთგანთავსება, დასახლებული ადგილების გარემოს გაჯანსაღება, ბუნების დაცვა და ა. შ.

სწავლების პროგრამაში დიდი ადგილი უნდა დაიკავოს ისეთმა დისციპლინებმა, როგორცაა სოციოლოგია და ეკონომიკა, რაიონული დაგეგმარების საფუძვლები, თანამედროვე ქალაქთმშენებლობის პრობლემები, ეკოლოგიის აქტუალური საკითხები. აქ მიღებული ცოდნა აქტურად უნდა ხმარდებოდეს მსმენელთა პრაქტიკულ მოღვაწეობას.

კვალიფიკაციის ამაღლების პროცესში ისეთი საპროექტო სამუშაოები უნდა ტარდებოდეს, რომლებიც ადგილობრივი საქალაქო ორგანიზაციების მიერ იქნება შეკვეთილი და გამიზნული მშენებლობაში დასაწერად, ე. ი. ხუროთმოძღვართა შრომა ორიენტირებული იყოს რეალური მოთხოვნილებისაკენ.

ჟუდიტორიული მეცადინეობის გარდა მსმენელებისათვის აუცილებელია შემოქმედებითი მივლინებები ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონებში, თანამედროვე არქი-

ტექტურული ობიექტებისა და არქიტექტურული ხუროთმოძღვრული ძეგლების გასაცნობად, ჩანახატების შესასრულებლად, რაც უთუოდ სარგებლობას მოუტანს მათ.

აუცილებელია სპეციალური ლიტერატურის, სახელმძღვანელოებისა და დამხმარე მასალების გამოცემა, განსაკუთრებით მშობლიურ ენაზე. ეს იმისთვისაცაა საჭირო, რომ მსმენელებმა გამოიყენონ დამოუკიდებელი მუშაობის დროს. დღესდღეობით ქალაქთმშენებლობისა და არქიტექტურის თეორიული საფუძვლების შესახებ ქართულ ენაზე ლიტერატურა არ არსებობს, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ნაშრომს — სოფლის დასახლების ადგილების დაგეგმარებაზე და ძირითადად ისტორიული ხასიათის წიგნებს არქიტექტურის დარგში.

თანამედროვე სინამდვილე აქტუალურს ხდის ისეთი ღონისძიებების გატარებას, რაც შემოქმედებითი კადრების პროფესიული სრულყოფისაკენ იქნება მიმართული. ამის ერთ-ერთი პირობაა ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი დახელოვნების კურსების ორგანიზაცია.

## პანორამა

ნ. 52 გვ.

როგორც ვა. „ინტერნეშნლ ჰერალდ ტრიბიუნს“ აღნიშნავს — გადაცემათა ეს ახალი სამსახური (GA — ევროპა) პირველი ამ 25 წლის მანძილზე, რომელიც პირდაპირ ევროპაზეა დამოკიდებული. გადაცემები შეიცავენ პოლიტიკურ სიახლეებს, კომენტარებს, მუსიკალურ და გასართობ პროგრამებს. გადაცემები ქრტიანობით ინგლისურ ენაზე სწარმოებს, მაგრამ უახლოეს მომავალში ვარაუდობენ პროგრამებს გერმანულ, იტალიურ, ფრანგულ და ესპანურ ენებზე. ცოტა მოგვიანებით კი ნიდერლანდურ და სკანდინავიურ ენებზე.

ახლა ვნახოთ, თუ ინფორმაციის რა „დეფიციტზე“ ლაპარაკი ევროპაში. სტატისტიკა უკველწამიერად უარყოფს ამერიკელთა ამ ფარისევლურ მტკიცებას და ადასტურებს, რომ ინფორმაციის ნაკადში აშკარა გადხარა არსებობს ამერიკელთა სასარგებლოდ. ასე მაგალითად, ევროპის პარლამენტში წარმოდგენილი ცნობების თანახმად, ამერიკა ინარჩუნებს კინოზარის 70% — საბერძნეთში, 80% — მოლანდიაში და 92% —

დიდ ბრიტანეთში. თვით ამერიკაში კი, 1984 წლის მონაცემებით, არც ერთი უცხოური ფილმი არ იყო იმ ას ორმოც ფილმს შორის, რომელიც უველწამე ტი წარმატებით სარგებლობდნენ. ამ დროს კი საფრანგეთში იმ სამოც ფილმს შორის, რომელსაც წარმატება ერგო, 31 ამერიკული იყო.

ამგვარმა და სხვა ანალოგიურმა ფაქტებმა საშუალება მისცა „ინტერნეშნლ ჰერალდ ტრიბიუნს“ მომზადებულეს ეთქვა, რომ „თუ ფრანგები ბევრს ფიქრობენ ამერიკაზე იმ ფილმების შედგად, რასაც ისინი უყურებენ — საეჭვოა, რომ ამერიკელებს საერთოდ ახსოვდეთ ფრანგები“...

მიუხედავად ამისა, ამერიკის ტელე და კინოექსპანსიის დეჰმატა მასრეზული რადიოპროპაგანდაც, უპირველესად ევროპელი ახალგაზრდობის ნდობის მოპოვების მიზნით.

(გაგრძელება 87 გვ.)

# მუსიკალური ტელევიზიის პრობლემა

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკისმცოდნეობის სექციამ, ურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკალურ განყოფილებასთან ერთად, განიხილა უკანანკენილი ათი წლის მანძილზე შექმნილი მუსიკალური ტელევიზიები. დისკუსიაში, რომელიც წამოიწყო მუსიკისმცოდნეთა ჯგუფმა, ჩაერთო საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელი, რესპუბლიკის სახალხო არტიტი მ. კოკჩაშვილი. ვებედავთ მათ წერილებს.

## რუსულან წარწერა:

ტელევიზიის „მუსიკალურ პრობლემებზე“ მუსიკოსების მსჯელობა, ცხადია, ე. წ. „ტელესპეციალისტის“ პოზიციებიდან ვერ წარიმართება. შესაძლოა, მომავალში ამ დარგის ვიწრო სპეციალისტებიც გამოჩნდნენ. ამჟამად ტელევიზიის თეატრალურ პროგრამებზე მსჯელობის „მონოპოლია“ თეატრმცოდნეებს უპყრიათ, ტელევიზიებზე მსჯელობისა — კინომცოდნეებს. რაც შეეხება მუსიკას სატელევიზიო კადრში თუ მის მიღება, იგი ჩვენში სპეციალური განხილვის საგანი არასოდეს გამხდარა და კინო-თეატრმცოდნეების მსგავსად მასზე ლაპარაკს მუსიკისმცოდნეები ვიწყებთ. ჩვენ არსებითად ყველა ის პრობლემა გვაღელვებს, რომელიც საქართველოს ტელევიზიის ნებისმიერი ყანრის პროდუქციის მუსიკალურ მხარეებთანა დაკავშირებული და მიგვაჩნია, რომ საკითხის ასე დაყენება მართებულია. უკვე მივეჩვიეთ იმას, რომ მუსიკა (უფრო ხშირად ე. წ. მსუბუქი) ჩვენს ყოფაში განუსაზღვრელი დოზით შემოვიდა. ამ თითქოსდა მისასალმებელ ფაქტს რეალურად სავალალო შედეგი მოჰყვა — ადამიანებს მუსიკის მიმართ მომხმარებლური დამოკიდებულება გაუჩნდათ, მუსიკა მათი ყოფის ფონი გახდა, კომფორტის ნაწილი და ამდენად, მისმა შინაარსებულმა მხარემ თავისთავადი მნიშვნელობა დაკარგა. დღეს ზოგჯერ მუსიკის ნამდვილი მოყვარულიც მიდის კომპრომის-

ზე, როცა რადიოპროდუქტორიდან თუ ტელევიზორიდან მომდინარე მუსიკის მოსმენას სხვა საქმიანობას უთავსებს. თანამედროვე პირობებში ამ პროცესს, სამწუხაროდ, წინ ვერ აღუდგები, მაგრამ, ამის საპირისპიროდ, რადიო-ტელევიზიამ ისეთი გზები უნდა ეძიოს, რომელიც მუსიკასთან მისი მსმენელის ურთიერთობას ისტორიულად ჩამოყალიბებული და ესთეტიკურად გამართლებული ფორმით განახორციელებს. ამიტომ დღეს განსაკუთრებით მწვავედ დგას საკითხი — როგორ იყენებს ტელეხედავ, კერძოდ კი საქართველოს ტელეხედავ თავის შესაძლებლობებს იმისათვის, რომ მუსიკას, მხატვრულად ღირებულ მუსიკას ტელეაუდიტორიამ თავისი ყურადღება დაუთმოს.

რასაკვირველია, ჩვენ ვითვალისწინებთ იმას, რომ ტელეხედავ, უპირველეს ყოვლისა, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებად, კომუნიკაციის უნივერსალური არხი, იგი ამიტომაც შემოიჭრა ასე მძლავრად ადამიანების ცხოვრებაში. და თუმცა ტელეხედავ მიმართულია მრავალმილიონიან აუდიტორიაზე, მან, არსებობის არც თუ ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე, მაინც მოახერხა თითოეულ ჩვენგანში ჩაენერგა მასთან ყოველდღიური კონტაქტის მოთხოვნილება, შეეცალა ჩვენი ცხოვრების წესი. არ გვავიწყდება ისიც, რომ ტელეხედავ ინფორმაციის საშუალებად რჩება მაშინაც, როცა იგი

მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვან — საგანმანათლებლო ფუნქციას ასრულებს. უფრო მეტიც, ტელეხედვა ხშირად ინფორმაციით ტვირთავს ვასართობ პროგრამასაც. ალბათ, იდეალური სატელევიზიო პროგრამა ყველა ფუნქციას ერთდროულად უნდა ატარებდეს, ერთ-ერთის პრიორიტეტით. შესაძლოა, ასეთ შემთხვევაში წარმოჩნდება სრულყოფილად ტელეხედვის ფენომენი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტელესაზროვნო სისტემის უნიკალური ბუნება. ცხადია, ამ სისტემის ვათვალისწინებით უნდა იქმნებოდეს ნებისმიერი ქანრის ტელეპროდუქცია და, მათ შორის, მუსიკალურიც. ჩვენ ანგარიშს ვუწვევთ ტელეხედვის სპეციფიკას და სწორედ ეს გვაიძულებს შევეუბრებოდეთ მუსიკის ასე ხაზგასმულად მომხმარებლურ ექსპლუატაციას სატელევიზიო დროის უმეტეს ნაწილში. მაგრამ ამის სანაცვლოდ უფლებაც გვაქვს ტელევიზიისაგან მოვითხოვოთ ყოველმხრივ მაღალპროფესიულად შესრულებული მუსიკალური ტელეკმნილებები — არა მუსიკალური ხელოვნების პრესტიჟისათვის, არამედ ისევე ტელეაუდიტორიის საკეთილდღეოდ, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური აღზრდისათვის. პრაქტიკამ დაადასტურა, რომ ეს ადვილი საქმე არ არის. პრაქტიკის სიმწვლეები აისახა შესაბამის თეორიულ შრომებშიც და იმ ფაქტებშიც, რომ კამათი მთელი რიგი პრინციპული საკითხების ირგვლივ დღესაც გრძელდება.

მაგალითად, კრიტიკოსთა ერთ ნაწილს მიაჩნდა (და დღესაც მიაჩნია), რომ ტელეხედვა უშუაშაალია მუსიკოსსა და მსმენელს შორის, ამიტომ მუსიკირების პროცესის ტელედემონსტრირება არაუთარ განსაკუთრებულ ხერხებს არ მოითხოვს. სხენი ტელეხედვას ხელოვნების დამოუკიდებელ, ახალ დარგად მიიჩნევენ და ამდენად, თვლიან, რომ „მუსიკის ჩვენება“ მის კანონებს უნდა დაემორჩილოს. რომელი მოსაზრებაა ჭეშმარიტებისათან უფრო ახლოს? ამაზე პასუხი ჯერ ვერ გაუციათ, პრაქტიკა კი თანდათან გვარწმუნებს, რომ ტელეესთეტიკას თავისი კანონები მუსიკის ინტერესებიდან გამოჰყავს.

მართალი გითხრათ, საქართველოს ტელე-

ვიზიის მუსიკალური პროდუქციის ნაწილი მაღალმატერიებზე ფიქრის საბაზს არ იძლევა.

ამეაშინდელი განხილვის საგანი კონკრეტულია. ჩვენ ვნახეთ 1975 წლიდან შექმნილი 10-მდე მუსიკალური ტელეფილმი, ოცამდე სიუჟეტური ფილმ-კონცერტი, ორი ტელებალეტი და საუბარიც მათ ირგვლივ უნდა წარიმართოს.

როგორც პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, ტელეფილმების შემქმნელ შემოქმედებით ჯგუფში მთავარი არის რეჟისორი, რომლის იდეის რეალიზებისაკენაა მიმართული მთელი ჯგუფის, მათ შორის მუსიკალური რედაქტორის მუშაობა. ამას გრძნობს ტელემაყურებელი. ამასვე აღსატურებენ ის მუსიკოსებიც, ვისაც ტელევიზიისათან თანამშრომლობის გამოცდილება აქვთ. ეს ასევე უნდა იყოს, რომ კოლექტიური ჩანაფიქრი მხატვრულად მთლიან მოვლენაში განხორციელდეს. რა თქმა უნდა, ასეთ პირობებში კიდევ უფრო მაღალია რეჟისორის პასუხისმგებლობა. ამიტომ ტელეფილმის ან ტელესპექტაკლის შექმნას ყველას ვერ ანდობ. საქართველოს ტელევიზიაში შექმნილი ყველა ტელესპექტაკლი ან ტელეფილმი ერთ დონეზე არაა შესრულებული, მაგრამ როცა არსებობს მ. თუმანიშვილისა და თ. ჩხეიძის სატელევიზიო სპექტაკლები, მ. კოკიაშვილისა და ს. ჩხაიძის ტელეფილმები, უკვე გვაქვს სრული უფლება ვილაპარაკოთ ამ ტელეეაწარებში ეროვნულ ტრადიციებზე. მაშასადამე, ერთობ მნიშვნელოვანი საკითხია, ვინ „აკეთებს“ ტელეპროდუქციას.

შეიძლება ითქვას, რომ პროფესიონალი მუსიკალური რეჟისორი და მით უფრო, მუსიკალური ტელერეჟისორი ჩვენ საზოგადოდ არა გვყავს. მე მხედველობაში არა მყავს თეატრის ის რეჟისორები, რომლებიც მუსიკალურ სპექტაკლებს დგამენ, არც ის ნოვატორული ძიებები, რომლებიც ამ მიმართულებით ხორციელდება ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე.

როგორც ტელესპეციალისტები თვლიან, სატელევიზიო მუსიკალური რეჟისურა არსებითად წარმოადგენს მუსიკალური რეჟისურის ძირითადი პრინციპების განვითარებას

ტელევიზიისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური კანონზომიერებების პირობებში. მუსიკალური ტელერეჟისორების კადრების საპროდუქციო მართო ჩვენ როდი ვლაპარაკობთ. ამის შესახებ ცენტრალურ პრესაშიც არაერთგზის დაწერეს, უკანასკნელად, მაგალითად, გასულა წლის 6 ოქტომბრის „პრედაში“. საქართველოში ამ პრობლემის გადაწყვეტის რეალური შესაძლებლობა გვაქვს. როგორც ცნობილია, წელს ტელევიზიამ ტელერეჟისორების შევსება მიიღო საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტიდან. კურსდამთავრებულთაგან ერთ-ერთის — ა. ვახტანგოვის სადიპლომო ნამუშევარი ლიანა ისაკაძეს მიეძღვნა. ჩემი აზრით, მასში ახალგაზრდა რეჟისორმა შესძლო ელექტრონული ვიდეომონტაჟის ხერხები მუსიკისა და მუსიკოსის სამსახურში ჩაეყენებინა. ნამუშევარში ყურადღება მიიქცია არა მარტო ლ. ისაკაძის ინდივიდუალობის სიმკვეთრემ, არამედ ე. წ. მუსიკალური ბგერადი რიგის მოწოდების კულტურამაც, რაც ყველაზე მეტად აკლია ხოლმე ჩვენს ტელეპროდუქციას. არ ვიცი, მომავალში იმუშავენ თუ არა ა. ვახტანგოვი მუსიკალურ ტელეჟანრებში, სასურველი კი, ალბათ, იქნებოდა. როგორც ავკისხნეს, მისი პირველი ნამუშევარი ისეა ჩაწერილი, რომ ხანგრძლივი დროით ფირის შენახვის ვერ უზრუნველყოფს. არადა, იგი საინტერესო მხატვრულ-დოკუმენტურ მასალას შემოუნახავდა მომავალ თაობებს ამ შესანიშნავი ხელოვანის შესახებ.

დავუბრუნდები ისევ მუსიკალური ტელე-სარეჟისორო კადრების მომზადების საკითხს. თავის დროზე ტელერეჟისორის ფაქულტეტზე მიღება თეატრალურმა ინსტიტუტმა ტელევიზიისა და რადიომუშყველობის სახელმწიფო კომიტეტის დავეუბლო ჩაატარა. იქნებ ახლო მომავალშიც შესაძლებელი გახდეს შესაბამისი საკავშირო ინსტიტუტის ბაზაზე მუსიკალური პროფილის ორი-სამი ტელერეჟისორის მომზადება? საკავშირო იმიტომ, რომ ამისათვის საკმარისი არაა მუსიკალური განათლების მქონე ახალგაზრდების საზოგადოდ ტელერეჟისორებად აღზრდა. როგორც ჩანს, უკვე სწავლის პერიოდში უნდა მოხდეს ვიწრო სპეციალიზაცია, ჯერ მუსიკალური რეჟისორის ზოგადი პრინციპების დაუფლება, ხოლო შემდეგ, დაოსტატება ამ პრინციპების ტელეტექნიკასა და ტელეესთეტიკასთან შეთვისებაში.

მაგალითად, ჩვენ ვნახეთ ტელეფილმი „იშვილების ოჯახი“, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორმა ნ. გარდაფხაძემ გადაიღო. განა შესანიშნავი ფაქტი არაა, რომ მისი მუსიკალური მუსიკალური განათლება აქვს? ჩემი აზრით, იგი მოვალეაა დასპეციალისტდეს მუსიკალურ ტელერეჟისურაში და თავდადებით იზრდოს მისი მომავალი აღმავლობისათვის. ჯერჯერობით კი იმას ვერ ვიტყვით, რომ მის პირველ დამოუკიდებელ ფილმს (სადიპლომოს და, როგორც განვიგობრბა, სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო ნაჩქარევად გადაღებულს) ეს გარემოება რაიმე განსაკუთრებულ კვალს აჩენდეს. შესაძლოა, ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელიც ამავე დროს მუსიკისმცოდნეცაა, უფრო პრინციპული უნდა ყოფილიყო ფილმის ლიტერატურულ ტექსტზე მუშაობისას. უშუალო საუბრის ატმოსფეროს შექმნა ცნობილი მხატვრული ხერხის გახლავთ, მაგრამ სწორად აქაა საპირო დიდი ოსტატობა — ყველაფერი ზუსტად უნდა გამოთვალო, იმპროვიზაციის ილუზია კი შექმნა. ვფიქრობ, ასევე შეიძლებოდა რეჟისორის ფილმიდან ამოეღო ის ეპიზოდი, სადაც ბატონი ლუარსაბი, შესანიშნავი პედაგოგი და ოჯახის მამა, ჩვენი სავიოლინო შემსრულებლობის ბრწყინვალე წარმოდგენების — მარინე, ირინე და ნანა იშვილების აღმზრდელი, იგონებს „შემთხვევას, როდესაც მან პატარა მარინე მიცემული დავალების შეუსრულებლობისათვის დასაჯა... ვიოლინოს დამტყვევით! დასჯის ასეთ სასტიკ ზომას ბავშვზე რომ ცუდი ზემოქმედება არ მოუხდენია, ამაში ქალბატონ მარინეს მთელი საშემსრულებლობა და პედაგოგიური მოღვაწეობა გვარწმუნებს. ნურც ისე გაივებთ, თითქოს რეჟისორისაგან მაინცდამაინც სინამდვილის შელამაზებას, ხელოვანის გაიდევლებას მოვითხოვე. მაგრამ ვეჭვობ, რომ სხვადასხვა მიზეზის გამო აუცილებლობას წარმოადგენდა ამ მოვლენების შეტანა ფართო მაყურებელზე მიმართულ ფილმში.

მიუხედავად ამისა, „იშვილების ოჯახი“ იმ კატეგორიის ფილმებს განეკუთვნება, რომლებიც ყურადღებას იმსახურებენ საკუთრივ აღბეჭდვის ობიექტით. საბედნიეროდ, ჩვენს მიერ ნანახ დოკუმენტურ ფილმთა უმეტესობა ასეთთა რიცხვიდან იყო, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ 10 წლის მანძილზე ალბათ, რაოდენობრივად მეტის შექმნაც შეიძლებოდა. იმაში, რომ დღეს არ არსებობს

დოკუმენტური ფილმი შალვა მშველიძეზე; რომ არ არის დოკუმენტურად ფირზე აღბეჭდილი უკანასკნელი წლების მუსიკალური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები (თუნდაც ერთს შეგახსენებთ — თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ტრიუმფული გასტროლები მოსკოვში), ამაში ტელევიზიონთან ერთად ბრალი უთუოდ მიუძღვით თავად მუსიკოსებს და შესაბამის მუსიკალურ ორგანიზაციებსაც.

განა დიდი სიხარული არ მოგვანიჭა ისეთმა ფილმმა, როგორც არის „მესტრო“ (რეჟისორი ზ. ინაშვილი)? უყურებ, უსმენ ანდრია ბალანჩივაძეს და გძმობ: რამდენადღაც იგი ასე უბრალო და ახლობელია, იმდენად გამორჩეულიცაა, იმ სამყაროდანაა, ადამიანები თავიანთ წარმოსახვაში მაღალი სული-სა და ნათელი გონების საუფლოდ რომ სახავენ. შესაძლოა, ფილმი დაზღვეული არ არის ტელე-კინემატოგრაფიული ნაკლოვანებებისაგან — უნდა დავეთანხმოთ კინომოდენე მ. კერესელიძეს, რომელმაც ყურსად „სამჭოთა ხელოვნების“ 1984 წლის მეათე ნომერში აღნიშნა, რომ ფილმი „მესტრო“ ძირითადად იმ ნაცნობ სქემას ეყრდნობა, რომლის მიხედვითაც ჩვეულებრივ იქმნება კომპოზიტორის ფილმი-პორტრეტი, ფილმი-ბიოგრაფია. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ რეჟისორი ძირითადად მუსიკალური მასალის მოწოდების ილუსტრაციულ ხერხს ვერ-ღებდა, რადგან მას, როგორც არამუსიკოსს, უჭირს სმოვანი და ხედვითი რიგების შინაარსეულ-ფორმალური სტრუქტურების ზუსტ შესაბამისობაში მოყვანა, რაც გააძლიერებდა თვით მუსიკის ზემოქმედებას. მაგრამ, ჩემი აზრით, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ფილმში არ შედევნება „გმირის პიროვნების ავტორისეული მხატვრული კონცეფცია“ და რომ „გაუგებარია, თუ რისი თქმა სურდა თვით ავტორს ა. ბალანჩივაძეზე, როგორც ხელოვანსა და მოქალაქეზე, როგორც ადამიანზე“. დიახ, რეჟისორი დეკლარატიულად თავს არ ვეახვევს რაიმე განსაკუთრებულ კონცეფციას, რადგან მისი გმირი არის ანდრია ბალანჩივაძე — როგორც მ. კერესელიძე წერს, „საოცრად კინოგენური“ მუსიკოსი და მოაზროვნე, რომლის „თანდაყოლილი არტი-სტიკით, მისი პიროვნული მომიხიზვლობით არის გასხვივებული“ მთელი ფილმი; რადგან ბალანჩივაძისეული კომენტარი ფილმს არა მარტო „საოცრად თბილ, ადამიანურ

ინტონაციას ანიჭებს და გმირთან უმეტესო კონტაქტის, მასთან დაახლოების პირობებს ქმნის“ (რითაც, სხვათა შორის, ეხმარება ტელევიზიონის ტელეესთეტიკის განვითარება), არამედ სწორედ ამ კომენტარში და კიდევ მრავალ სხვა „თავისთავად საინტერესო და ღირებულ ინფორმაციულ წერ-ბრანში“ (მარტო ის კადრი რად ღირს, რომელზეც ტელეკამერამ აღბეჭდა ბატონი ანდრიას ჭაბუკური სულის გზნება და შინაგანი მოკრძალება, როცა იგი მომღერალ ნატაშა კუბტენკოსთან ერთად თავისი ვაჟის, ჯარჯის აკომპანემენტის ქვეშ ძველზე ვოკალურ დუეტს მღერის!) იხსნება ანდრია ბალანჩივაძე, როგორც დიდი მუსიკოსი და ამალღებულები პიროვნება, იხსნება მისი ჰარმონიული მსოფლშეგრძნებისა და განსაკვირვებელი ოპტიმიზმის სათავეები. ვფიქრობ, ყოველივე ამის დანახვა შესანიშნავად მეტყველებს თავად რეჟისორის პოზიციაზე, ხოლო დანახულის ასეთნაირი ძილდუტანლობით ფირზე აღბეჭდვა უთუოდ ამაყვანებს რეჟისორულ მხატვრულ კონცეფციას.

რაც შეეხება „მუსიკის ჩვენებას“, ეს ერთი ურთულესი პრობლემაა, რადგან არსებითად, ტელევიზია მისწრაფვის იმის ჩვენებისაკენ, რისი დანახვაც შეუძლებელია. მუსიკის სპეციფიკური ბუნების გამო ნათქვამი — იგი იწყება იქ, სადაც პოეზია მთავრდება. ამიტომაც თვლიდნენ, რომ შეუძლებელია მუსიკის ალემენტარული გამოახულების შექმნა და სწორედ ესაა მიზეზი, რომ თითქმის ყოველთვის უკმარობის გრძნობას იწვევს მუსიკის ვიზუალური დაკონკრეტება. თითქოს ბუნებრივია — ყღერს ლირიკული მუსიკა და ტელეოპერატორის კამერაც ბუნების ლირიკულ სურათებს, უფრო ხშირად, მაგალითად, ყვავილებით მოფენილ მინდორს ხატავს, პეროიკული ხასიათი ძირითადად ცეცხლივლი გორბო მთების ან კლდიდან მოხეთქილი ჩანჩქერის ასოციაციას ბადებს. ყველაფერი ეს უხვად იყო ჩვენს მიერ ნანახ ფილმებშიც. ზოგჯერ ეს სტერეოტიპი თვით ლიტერატურული ტექსტითაა გამოწვეული, მაგრამ რატომღაც სწორედ ასეთ შემთხვევაში „ლალატობენ“ ფილმის შემქმნელები ტრადიციას. მასწავლებდა ერთი ეპიზოდი ფილმიდან „ალექსი მაჭავარიანი“: კომპოზიტორი გვიამბობს, როგორ ცდილობდა იგი თავის მუსიკაში დაცხატა მშობლიური კუთხის მომიხიზვლავი ბუნება. ტელეკამერა გვიჩვენებს

ქართლის ლამაზ ბუნებას, ნამდვილ წალკოტს. ამ ტექსტსა და საკადრო გამოსახულებას ა. მაჭავარიანის ადრეული წლების ნაწარმოებების ბრწყინვალე ლირიკული ფურცლები აშკარად უფრო მიესადაგებოდა, ვიდრე ფილმის ავტორების მიერ შემოთავაზებული ფრაგმენტი მისივე მეორე სიმფონიიდან, რომლის სტილისტიკა სრულიად ეწინააღმდეგება წარმოთქმულისა და წარმოსახულის იდილიურ-პასტორალურ ტონალობას.

ასეა თუ ისე, ბუნების სურათების ჩვენება მუსიკის „ტელედეემონსტრირებისას“ თავს ვერ დავდევნებ, მაგრამ, როგორც ჩანს, არ უნდა დავკვირვდეს, რომ მუსიკა მკლავნდება საშემსრულებლო რეალიზაციაში და როგორც სპეციალისტები თვლიან, შესრულების აქტის, მუსიკირების პროცესის ჩვენება ყველაზე უფრო ბუნებრივი და ხელსაყრელია ტელემაყურებლისათვის, თუმცა, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ტელეკამერა ახერხებს ამ პროცესის დინამიური ბუნების ფიქსირებას. ჩემი აზრით, ეს ნაწილობრივ მაინცაა მიღწეული ფილმში „ახალი წახნაგი“ (რეჟ. ლ. თაქთაქიშვილი), რომელიც ლ. ისაკაძეს ეძღვნება. ამაში, ვფიქრობ, რეჟისორის ნატურის გამომსახველობა უფრო დაეხმარა, ვიდრე საშემსრულებლო პროცესის ბუნებაში წვდომის უნარი. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს უნარი სულაც არაა საჭირო იმისათვის, რომ მიხვდე — არ შეიძლება შემსრულებელი კადრში თითქმის 4 წუთის მანძილზე გაშეშებული კამერით აჩვენო, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, დოკუმენტურ ფილმში „არჩილ კერესელიძე“ (რეჟ. გ. კერესელიძე). მედია ამირანაშვილი ასრულებს კომპოზიტორის ერთ-ერთ უკანასკნელ და საუკეთესო სიმღერას „ვედრება“ გალაკტიონის ლექსზე. მთელი სიმღერის მანძილზე ვუყურებთ კუნსტკამერაში გამომწყვდეულ მომღერალს ანფასში, წელში გადპირულს, საშუალო პლანში, მაყურებელი მისი სახის გამომეტყველებასაც ვერ ადევნებს თავს. საქმე ისაა, რეჟისორი არც ცდილობს რაიმე ილონის მომღერლის ეკრანზე გასაცოცხლებლად, კადრში მუსიკის შესაბამისი განწყობილების შესაქმნელად. ამისათვის კი შეიძლებოდა საკმარისი ვამპდარიყო სულ რამდენიმე რეჟისორულ-თეატრალური შტრიხი.

ეს შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ არახელსაყრელ პირობებში აყენებს

ტელეკამერა თვით მხატვრულად ლირიკულ მუსიკასაც, როცა ავტორები ფორმალურად უდგებიან მუსიკისა და გამომსახველობის შესატყვისობის საკითხს. თითქოს ყველაფერი რიგზეა — ელერს ფონოგრამა, კადრში მომღერალია, მაგრამ კამერა კონტაქტს ვერ ამყარებს შემსრულებელსა და მსმენელს შორის. აგებს ყველა: სიმღერა, რომელიც არსებითად წყვეტს ზემოქმედებას მეორე კუპლეტიდან, რადგან იგი არც ყურისათვის არსებობს და არც თვალისათვის; მომღერალი, რომელიც საკარც შესრულების პირობებში შესანიშნავად ასრულებს ამ სიმღერას, კადრიდან კი ერთობ უინტერესოდ გამოიყურება, რადგან მისი შესრულება მსმენელზე არაა მიმართული; აგებს ტელემსმენელი, რომელსაც ფილმის ავტორებმა ესთეტიკური სიამოვნების მიღების შესაძლებლობა მოუსრულეს.

კიდევ უფრო ძნელი შემთხვევაა, როცა ტელეკამერა არახელსაყრელ პირობებში აყენებს ისეთ მუსიკას, რომელიც თავისთავადაც იწვევს არაერთმნიშვნელოვან დამოკიდებულებას. მხედველობაში მაქვს „ცისფერი ტრიოს“ რეპერტუარი. სიმღერები, რომლებსაც ტრიო ასრულებს, არსებითად თანამედროვე ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშებს წარმოადგენს. თუმცა მათი კუმეტსობის ავტორთა ვინაობა ცნობილია. როგორც ეს ფოლკლორისთვისაა დამახასიათებელი, ისინი ჩვენი ყოფის განუყოფელ ნაწილს, უფრო ზუსტად, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ გარემოს შეადგენენ. ისიც ბუნებრივია, რომ ამ სიმღერებს თითქმის ერთნაირი მანერით მღერიან. ვერ ვიტყვდი, რომ პირადად მე შემიძლია ამ ყაიდის სიმღერებს ხანგრძლივად ვუსმინო საკონცერტო ესტრადიდან. ჩემთვის ისინი ბუნებრივად ელერენ გარკვეულ ყოფით სიტუაციაში. „ცისფერი ტრიოს“ თავისი მანერა აქვს. მისი შესრულებით ეს ისედაც ტკბოლხმოვანი ჰანგები კიდევ უფრო „დამტკბარია“. ასეთი სიმღერა ხანგრძლივად ვერ დაიპყრობს ადამიანის მთელ ყურადღებას, თუ სმენასთან ერთად თვალსაც არ ექნა საზარდო. ფილმი-კონცერტის „მღერის სპი-ის ვეთა ვოკალური ტრიო“ (რეჟ. გ. გაბელია) შექმნელები შეეცადნენ ეს საზარდო რაც შეიძლება მსუყე ყოფილიყო. სინამდვილეში კი მათ ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ ანსამბლის მრავალრიცხოვანი თავყანისმცემლებისათვის მისი საშემსრულებლო მანერისა და რეპერტუარის შეზღუ-



დულობა და ერთფეროვნება დაენახებინათ. ასევე ცუდი სამსახური გაუწიეს მათ ცნობილი მხატვარი ქალის ეკატერინე ბაღდაძის სახელოსნოსაც, რომელშიც დატრიალდა მუშანსურ-თბილეთელი სენი. გემოვნება მყარი და ერთგვაროვანი ცნება არაა და მასზე არ გამოთბენო — უთქვამთ. მაგრამ არ უარყოფენ იმასაც, რომ არსებობს ცუდი გემოვნება და უფლება არა გვაქვს ტელეხედვის ავტორიტეტით შემაგებულ მოვახვით იგი თავს ჩვენს მიმდობ აუდიტორიას.

ამ თვალსაზრისით, სამწუხაროდ, დიდად სკოდავენ ირმა სოხაძეზე, ნუნუ გაბუნიაზე, მედეა ძიძიგურზე გადაღებული ფილმ-კონცერტები. ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს რეჟისორისა და მხატვრის ნამუშევარი მედეა ამირანაშვილისა და ცისანა ტატიშვილისადმი მიძღვნილ ფილმ-კონცერტებში. ვფიქრობ, ყოველივე ამასვე პასუხისმგებლობა ეკისრება ყველას — არა მარტო რეჟისორს ან შესაბამის რედაქციას, არამედ ტელეხედვის სამხატვრო საბჭოსაც, რომელსაც უნდა ეყოს პრინციპულობა და ეკრანისაკენ გზა არ მისცეს აშკარად სუსტ პროდუქციას.

და ბოლოს, რამდენიმე სიტყვა საქართველოს ტელევიზიაში შექმნილ ორ ფილმ-ბალეტზე — „მწირი“ და „პრომეთეოსი“. ახალი ეპირის დასამკვიდრებლად რეჟისორ ზ. კაკაბაძისა და ბალეტმასტერ მ. ლავროვსკის ძიებების მნიშვნელობაზე ლაპარაკი, ვფიქრობ, საჭირო არაა. მათი ნამუშევრების წარმატებაზე მეტყველებს ისიც, რომ ორივე ფილმი პრემიებითა აღნიშნული — „მწირმა“ 1978 წელს მოიპოვა „გრან-პრი“ ფილმ-ბალეტების VI საერთაშორისო ფესტივალზე ნიუ-იორკში, ხოლო „პრომეთეოსი“ პრემიით აღინიშნა ქ. კიევში გამართულ ტელეფილმების საკავშირო ფესტივალზე. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ეს ფილმ-ბალეტები ნაკლოვანებებისაგან დაზღვეულნი არიან. ჩემი აზრით, საესებით მართებულია კინომცოდნე გ. გვახარისა კრიტიკული შენიშვნები, რომელიც მან გამოთქვა „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე („ცეკვა ეკრანზე“, 1983 წ. № 3). ამ ფილმების ეფექტებზე მიმართული რეჟისორული სტილისტიკა, არასპეციალისტსაც დაუეჭვებლივ ათქმევინებს, რომ მათში გამოყენებულია გადაღებისა და მონტაჟის ყვე-

ლა არსებული ტექნიკური ხერხი. ამასთან, ვერ ვიტყვი, რომ ამ ხერხებით მიღებული ეფექტი ყოველთვის ორგანულად დაემატება თავად ქორეოგრაფიას, და მით უმეტეს, მუსიკის სტილისტიკას. ამ მხრივ უკეთეს შთაბეჭდილებას ტოვებს „მწირი“, რადგან დ. თორაძის მუსიკა გარკვეული თვალსაზრისით ითვალისწინებს კინო (თუ ტელე) დრამატურგის პრინციპებს. ამ ფილმ-ბალეტის მუსიკა და ქორეოგრაფია თითქმის არც ისწრაფვის ლიტერატურული პირველწყაროს პოეტურ-ფსიქოლოგიური სიღრმეებისაკენ. კამერაც ურთულესი ტექნიკური ხერხებით და, ერთი შეხედვით, დინამიურად, მაგრამ არსებითად სქემამატრად და შინაგანი დაძაბულობის გარეშე წარმოგვისახავს კომპოზიტორისა და ბალეტმასტერის მიერ შემოთავაზებულ ლერმონტოვისეული „მწირის“ ვერსიას.

რაც შეეხება „პრომეთეოსს“, შეიძლება ითქვას, რომ აქ ქორეოგრაფია და რეჟისურა სკრიპაინის მუსიკისაგან სრულიად განსხვავებულ სტილისტიკაშია გადაწყვეტილი. მთავარი ისაა, რომ „ცეცხლის პოემაში“ იდეა უწყვეტად, სიმფონიური განვითარების ლოგიკით იშლება, ფილმში კი — ქორეოგრაფიული მიზანსცენებისა და კადრების კალეიდოსკოპური მონაცვლეობის პრინციპით, ე. ი. სრული შეუსაბამობაა მუსიკალური და ქორეოგრაფიულ-ხედვითი მასალის ორგანიზაციის რიტმში. გარდა ამისა, მხატვრული კონტექსტიდან სრულიად ამოვარდნილია ქართულ ხალხურ ჰანგზე აგებული თავისთავად ლამაზი და ეფექტური პროლოგი და ეპილოგი, რომელიც არსებითად ვერაფრით ამდიდრებს ფილმის ავტორების საკმაოდ სწორხაზოვან მხატვრულ კონცეფციას. მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ჩემი აზრით, საქართველოს ტელევიზიის ეს ფილმ-ბალეტები საინტერესო შემოქმედებითი ძიებების მაჩვენებელია. ძიება კი გზაა გამარჯვებისაკენ.

**მარიამ ქაშიარაძე:**

მხატვრული ტელევიზია, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი სახეობა, უკვე კარგა ხანია მსჯელობის საგნად იქცა, თუმცა გასარკვევი, დასასაბუთებელი, საკამათო დღესაც ბევრია: ამასვე ვიტყვი მუსიკალური ტელევიზიის შესახებ, რომელიც არ არის განებივრებული კრიტიკის ყურადღებით. ამ უმნიშვნელოვანესი სფეროსადმი ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ღმირი უკვე უხერხულიცაა და მიუტევებელიც.

ტელევიზიაში ხომ ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში, მის საზოგადოებრივ შემეცნებაში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა მანამდე, სანამ თეორეტიკოსებმა გადაწყვიტეს პრობლემა — „ხელოვნება იგი, თუ ინფორმაციის საშუალებაა?“ ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის აღიარების შემდეგ მოხდა მისი კანონზომიერებების, ესთეტიკური კრიტერიუმებისა და სოციოლოგიური ფუნქციების დადგენა.

ვფიქრობთ, დროა მუსიკოსებიც ჩავეერთოთ ამ პროცესში, გავანალიზოთ და განვაზოგადოთ განვლილი შედეგები, ვიზრუნოთ ტელევიზიაში მუსიკის ბედზე და მის მომავალზე.

საქართველოს ტელევიზიის მიერ მისი არსებობის მანძილზე გადაღებულია მრავალი მუსიკალური ტელეფილმი. 1961 წ. აქ პირველად საბჭოთა კავშირში გადაიღეს ტელეოპერა (კომპოზიტორ ნ. გიგაურის „გამზრდელი“ აკაკი წერეთლის პოემის მიხედვით). აქვე დაიდგა ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „ჯილიო“ (1963 წელს ჯანხიშვილის მოთხრობის მიხედვით). გადაღებულ იქნა კომპოზიტორ ნ. გაბუნის სატელევიზიო ბალეტი „ყვავილი და გრიგალი“

(1967 წ.) შეიქმნა ტელეფილმები ცნობილ მომღერლებსა და კომპოზიტორებზე. ფილმ-კონცერტების, მუსიკალურ-დოკუმენტური ფილმების რიცხვი საგრძობლად გაიზარდა ტელეფილმების სპეციალური სტუდიის ორგანიზაციის შემდეგ (1966 წ.). ყურადღებას იმსახურებს აქ გადაღებული ზოგიერთი ფილმი, განსაკუთრებით კი „ძველი ქართული საგალობლები“; (1969 წ. რეჟ. სოსო ჩხაიძე), ამ ფილმის ღირსი დამსახურება იმაშია, რომ მასში მხატვრულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი ის საერთო ნიშან-თვისებები, რომლებიც საფუძვლად უდევს ძველი ქართული ხელოვნების ისეთ უნიკალურ მონაპოვრებს, როგორცაა ქართული საგუნდო პოლიფონია, ხუროთმოძღვრება, ფერწერა, მინანქარი.

ბოლო ათი წლის მანძილზე სატელევიზიო ფილმების სტუდიის მიერ ოცდაათამდე ფილმი გადაღებული, რომელთა შორისაა როგორც დოკუმენტური ფილმები, ისე ფილმ-კონცერტები.

ამ ფილმების რეტროსპექციამ უდავოდ ცხადყო ევოლუციის პროცესიც, რაც 70-იანი და 80-იანი წლების ტელეპროდუქციაში შეინიშნება, ნათლად წარმოაჩინა ის ჩრდილოვანი მხარეებიც, რომლებიც ამ ფილმებში იჩენს თავს და შტამპად ქცეული, ფილმიდან ფილმში გადადის.

დიდ ილიას უთქვამს „დაუმტკიცებელი და უსაფუძვლო ქება, ლანძღვაზე საწყენია პატიოსანი კაცისთვისო“; ჩვენც ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე გადავხედოთ ჩვენს საერთო საქმეს.

ამ წერილს მუსიკალური ტელეფილმების სრულყოფილ ანალიზზე არ აქვს პრეტენზია. იგი მხოლოდ ზოგიერთი მტკივნეული საკითხის დაყენების ცდას წარმოადგენს.

მუსიკალურ ფილმში ტელეეკრანის გამოსახულება მინიმუმ ორ პირობას უნდა პასუხობდეს: 1) უნდა შეესაბამებოდეს მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსს, ხანაოსა და სტრუქტურას; 2) რაც შეიძლება მკაფიოდ და რელიეფურად გადმოსცემდეს მუსიკოსთა საშემსრულებლო სტილს, მანერას. რასაკვირველია, ამ პირობების დაცვაზე უფრო მეტი ყურადღება უნდა აქციათ მხროლველ ისეთ ოპერატორსა და რეჟისორს, რომლებსაც გააჩნიათ საფუძვლიანი მუსიკალური განათლება, სათანადო კვალიფიკაცია. პირველი პირობა თავისთავად ახალი არ არის; განა საჭიროა იმის შეხსენება, რომ კადრების მონტაჟი და ხედვის ცვლა მუსიკალური ნაწარმოების ფორმიდან, მისი შინაარსიდან და შინაგანი რიტმიდან უნდა მომდინარეობდეს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ პირობას ხშირად არღვევენ პრაქტიკაში და ამის მაგალითები ჩვენს სატელევიზიო პროდუქციაშიც უხვად მოგვეპოვება: თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვანო ორ მაგალითს. რუსთავისა და გორის სამუსიკო სასწავლებელთა გუნდებზე გადაღებულ ფილმში „სიმღერა ჩვენი თანამგზავრია“ სრული შეუსაბამობაა მუსიკასა, ტექსტსა და ხედვით პლანებს შორის. უკანასკნელ კადრებში, სადაც დიქტორის ტექსტს — „წინვლა და გამარჯვება ვუსურვოთ“ — თან ახლავს ძროხების და ხარების გამოსახულება გუნდის გალობის ფონზე; სრული შეუსაბამობაა ქორეოგრაფიასა და მუსიკას შორის ფილმში „ეკვაკეს ლატავრა ფოჩიანი“. რა თქმა უნდა, კიდევ შეიძლება ასეთი ნიმუშების მოყვანა.

საშემსრულებლო მანერა წარმოადგენს შესრულების პროცესში მუსიკოსის სხეულის მოძრაობათა იმ ერთობლიობას, რომელიც მსმენელს უადვილებს მუსიკის აღქმას კონცერტის დროს, რასაც შეიძლება თვალთ „მოსმენა“ ვუ-

წოდოთ: „მე ვერ ვიტან მუსიკის მოსმენას დახუჭული თვალებით, მხედველობის მონაწილეობის გარეშე — წერდა ი. სტრავინსკი.“ მუსიკის მხედველობითი აღქმა, რომელიც შესაძლებელია და სხეულის ყველა მოძრაობითაა წარმოქმნილი, აუცილებელია, რათა შევიგრძნოთ მუსიკა: „თელი სისასისით“. მართლაც, განა შეიძლება შემსრულებლის შემოქმედებითი პორტრეტის დახატვა მისი სპეციფიკური საშემსრულებლო მანერის ჩვენების გარეშე, იქნება ეს მეეოლინე, პიანისტი თუ დირიჟორი?!

რასაკვირველია, ყველა შემსრულებელი ამ „არსენალს“ თავისებურად ფლობს; ის, ვინც ერთხელ მაინც დასწრება საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრისა და მისი ხელმძღვანელის ლიანა ისაკაძის კონცერტს, მასზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას მოახდენდა ისაკაძის არტისტიკაში, მიმიკა, პლასტიკა, მდიდარი საშემსრულებლო ექსპრესია. რაოდენ დასანანია, რომ ყოველივე ეს ნაკლებად აისახა ფილმში „ახალი წახანაგით“ (1984 წ.), რომელიც ლ. ისაკაძის შემოქმედებით პორტრეტს გვიჩატავს როსინის პატარა საზეიმო მესაზე მუშაობის პროცესში. ფილმი ვერ გვიქმნის შთაბეჭდილებას ლ. ისაკაძის საშემსრულებლო სტილისტიკაზე, თუნდაც იმიტომ, რომ კამერა უძრავია, კადრში ხშირად ჩანს მხოლოდ სახის ნახევარი. გაუგებარია რაში დასჭირდა რეჟისორს რეპეტაციებს შორის ქუჩის პანორამისა და გამკვლელობის ზურგის ჩვენება; ფილმში ნაჩვენებია უნდა ყოფილიყო ერთ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესი (როსინის მესა) და ამ პროცესის შედეგი — როსინის მესის საკონცერტო შესრულება, რაც ფილმს წერტილს ლოგიკურად დაუსვამდა. ფილმი კი რატომღაც მთავრდება რესპივის ნაწარმოების

საკონცერტო შესრულებით: იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რეჟისორმა ვერ შეავსო განკუთვნილი მეტრაჟი და რესპივის ნაწარმოებს ამის გამო მიმართა.

აღნიშნულ პროდუქციაში მცირერიცხოვნად და სუსტად არის წარმოდგენილი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქანარი — შემოქმედებითი პორტრეტი. ამ ფონზე მკვეთრად გამოირჩევა პაატა ბურჭულაძეზე შექმნილი ფილმი «მოწოდება», რომელშიც მოზიდულია ცოცხალი დოკუმენტური მასალა, შთაბეჭქდავად არის მოწოდებული ფართო ინფორმაცია, ლეგიკურად და დინამიკურად ვითარდება ამ ფილმის დრამატურგია, ამიტომაც აქ მიზანი მიღწეულია — ფილმი ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის პაატა ბურჭულაძის პიროვნებაზე, შეუნელებელი ინტერესით ვეცნობით მის შემოქმედებით ცხოვრებას.

ქართული ტელეფილმების ყველაზე სუსტი რგოლია სიუჟეტური ფილმკონცერტები: ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებენ მომღერალთა მონაწილეობით გადაღებული ამ ქანარის ნიმუშები.

ტელევიზიამ შეიმუშავა ხერხების მთელი კომპლექსი. ასეთია თუნდაც, სიმღერა ფონოგრამის ქვეშ, რასაც ხშირ შემთხვევაში ბოროტად იყენებენ ხოლმე ფილმის დამდგმელები. საკმე ისაა, რომ ფონოგრამა რეჟისორს საშუალებას აძლევს შემსრულებლებს თავისუფლად შეურჩიოს ანტურაჟი. და აი, ფონოგრამებით წარმოდგენილი მომღერლები „მღერიან“ სრულიად უჩვეულო პირობებში — ზღვის სანაპიროზე, კლდეებში, პარკში და ტყეში, გემსა და ავტომობილში. ასეთია მოქმედების გარემო სიუჟეტურ ფილმ-კონცერტებში: „მღერის ნუნუ გაბუნია“, „მედეა ამირანაშვილი“, „ცისანა ტატიშვილი“, „ირმა სოხაძე“. კოსტიუმების აღლუმი, „მძიმე“ თეატრალური გრიმი, მუსიკალური

ნაწარმოებისათვის სრულიად შეუფერებელი გარემო წარმოქმნის სიყალბის შეგრძნებას (მაგ. მ. ამირანაშვილი როსინის ტრანსტელს მღერის ავტომანქანის საჭესთან, მოტორის ხმის ნაცვლად ისმის სიმფონიური ორკესტრის ქლერადობა).

მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება ხომ განუმეორებელი აქტია, რომლის დროსაც ხდება შემსრულებლის სულიერი და ფიზიკური ძალების სრულ მობოლიზაცია. შესრულების მომენტში წარმოქმნილი ემოციური დაძაბულობა გადაეცემა მსმენელს, რაც მასში საპასუხო რეაქციას, ემოციურ რეზონანს იწვევს. ფილმ-კონცერტების უმრავლესობაში არ იგრძნობა ყოველივე ეს, უფრო მეტიც — მსმენელთათვის აშკარა ხდება შემსრულებლის ემოციური მდგომარეობის სიყალბე, რასაც გამაღიებელი მინასავით ახეულს სატელევიზიო ეკრანი, მით უფრო მაშინ, როცა რეჟისორები მიმართავენ მსხვილ პლანებს.

ძნელია ითქვას, შემოქმედებითი ძიების რომელ მიმართულებას მეტი წარმატება ელის მუსიკალურ ტელევიზიაში. ერთი რამ კი აშკარაა, მუსიკისა და გამოსახულების შეუსაბამობის მინიმუმამდე დაყვანას შეძლებენ მხოლოდ მუსიკალურად განათლებული სცენარისტები, რეჟისორები, ოპერატორები, ის, ვინც მუშაობის დროს იხელმძღვანელებს სანოტო ტექსტით.

ჩვენს მიერ ნანახმა ფილმებმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა იმაში, რომ ტელემუსიკა მაშინ აღწევს მხატვრულ ეფექტს, როდესაც მოძებნილია მუსიკის შესაძლებლობის აქტიური გამოყენების საშუალებები, მისი ენის, სტილის, დრამატურგიული აზროვნების წარმოჩენის ფორმები. ტელევიზია მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში გახდება მუსიკალური ხელოვნების მოკავშირე.



## ნახო მოისწრაფიშვილი:

როცა ვმსჯელობთ უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე შექმნილ ქართულ მუსიკალურ ტელეფილმებზე, უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ საქართველოს ტელეფილმების სტუდიას არსებობის ხანმოკლე ისტორია აქვს. ამიტომ საეხსებო ბუნებრივია, რომ აქ თავს იყრის მრავალი გადაუჭრელი პრობლემა, რაც თვით სტუდიის თანამშრომლებმაც კარგად იციან. და მაინც, აუცილებელია ამ პრობლემების დღის წინათლეზე გამოტანა, თუკი გვინდა, რომ ფირებზე ღირსეულად აღიბეჭდოს ქართული მუსიკალური კულტურა.

ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა მაღალმხატვრული დოკუმენტური ფილმების შექმნა. ტელე-დოკუმენტალისტებს უაღრესად საპატიო მისია აკისრიათ — მათ მომავალ თაობებს ცოცხლად უნდა შემოუწინონ ჩვენი გამოჩენილი თანამედროვეების უკვდავი სახეები და ხმები, მათი ხელოვნება. ამიტომაც განსაკუთრებით დიდია დოკუმენტური მუსიკალური ტელეფილმების მნიშვნელობა ეროვნული კულტურის ისტორიისათვის. მომავალი თაობისათვის ყოველი ასეთი კადრი ხომ ძვირფასი დოკუმენტის ღირებულებას იძენს. უპირველესად სწორედ დოკუმენტური კადრების გამოა ფასეული ბოლო ათწლეულში გადაღებული ტელეფილმები ანდრია ბალანჩივაძეზე („გვიამბებთ თქვენს შესახებ, მაესტრო!“), ალ. მაკავარიანზე, არჩილ კერესელიძეზე, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტზე; თამარ იშხნელზე („სულიკო“). თუმცა, ამ ფილმების მხატვრული დონე არათანაბარია. სამწუხაროდ, დოკუმენტური მუსიკალუ-

რი ტელეფილმების რაოდენობა მცირეა, კამერის ყურადღების მიღმა დაჩენილი არა ერთი სახელოვანი მოღვაწე — ის კომპოზიტორები, შემსრულებლები თუ მუსიკოსი-მკვლევარები, რომელთა სახელებთან დაკავშირებულია თანამედროვე ქართული მუსიკალური კულტურის მნიშვნელოვანი ძეგლები და მონაპოვრები.

განა დასანანი არაა ის ფაქტი, რომ არც კინოფირზე და, ასე განსაჯეთ, არც მაგნიტოფირზე არ შემოგვრჩა გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნის ვიკი ორჯონიძის სახე და ხმა. არადა, ვ. ორჯონიძე ათეული წლების მანძილზე საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური ავტორი იყო. მისთვის არაერთგზის მოგვისმენია რადიოთი და ტელევიზიითაც.

აბა, წარმოიდგინეთ, რა გულსატკეპნი იქნებოდა, ტელეფილმების სტუდიას დროულად რომ არ გადაეღო რევაზ ლალიძესთან საუბარი, სადაც ქართველი ხალხის ეს საყვარელი კომპოზიტორი ძალზე ცოცხლად, უშუალოდ, საინტერესოდ გვიამბობს თავის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, გვიზიარებს თავის შეხედულებებს მუსიკაზე. სწორედ ამ საუბარმა გაუჩინა მრავალი თაყვანისმცემელი რ. ლალიძის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ ტელეგადაცემას. დღეს ეს უკვე უნიკალური ფირია, რომელმაც მომავალ თაობებს რ. ლალიძის ცოცხალი სახე შემოუწინა.

ვინც საქმეში ჩახედულია, კარგად იცის, თუ რა დიდი შრომაა, რა დიდი წვალება დასჭირდა ანზორ ერქომაიშვილს, რათა მოეძია, აღედგინა და ფირფიტების სახით გამოეცა ჩვენი დიდებული წინაპარი-მომღერლების ადრინდელი ჩანაწერები, აბა წარმოიდგინეთ, რა

ხელმოცარულები, რა ღარიბები ვიქნებოდით. ეს უნიკალური დღენები რომ არ აღმოჩენილიყო. ნიშანდობლივია, რომ ამ შესანიშნავ წამოწყებას საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტი მეურვეობს.

ერთი სიტყვით, გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს უნიკალური ტელეფირების შექმნა, რათა მომავალ თაობებს არ დასჭირდეს თავის მტვრევა ჩვენი დღეების მუსიკალური ცხოვრების გამომზეურებისათვის. ალბათ, უპრიანია ტელეფილმების სტუდიის ყოველთვიურ გეგმაში გათვალისწინებული იყოს ქრონიკალურ კადრებში ყველა ღირსშესანიშნავი მოვლენის ასახვა.

დღის წესრიგში ასევე უნდა დავაყენოთ მნიშვნელოვანი, აქტუალური მომენტის აღბეჭდვის პრობლემაც, რასაც განსაკუთრებით მოითხოვს საშემსრულებლო ხელოვნება. ჩვენი სახელოვანი შემსრულებლების, უპირველესად მომღერლებისა და მოცეკვავეების ჩაწერა-გადაღებისათვის ისეთი მომენტი უნდა შევარჩიოთ, როცა ისინი შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნას განიცდიან. ამის ნიმუშად გამოდგება ვიდეოფილმი პაატა ბურჭულაძეზე (რეჟისორი — ი. ბარანცევა) — შედარებით ხანმოკლე შემოქმედებითი „სტაჟის“ მქონე ახალგაზრდა მომღერალზე, რომლის გადაღება დროულად მოხდა. ამ ფილმს გულგრილად ვერ უყურებ, იმდენად მაღალია მისი მხატვრული დონე, დოკუმენტური ღირებულება, იმდენად კარგად და მრავალმხრივად არის მასში წარმოდგენილი დღეს უკვე საქვეყნოდ სახელგანთქმული ხელოვანის სახე.

რაც უფრო მდიდარია ფილმის ინფორმაციული მხარე, მით უფრო მატულობს მისი დოკუმენტური ღირებულება. ამ მხრივ სცოდავს ტელეფილმების სტუდიის ზოგიერთი საუკეთესო ნა-

მუშევარიც კი. ჩემი აზრით, მეტი ინფორმაცია შეიძლება ყოფილიყო ისეთ საინტერესო ფილმში, როგორცაა „საქართველოს სახელმწიფო სიმფონი კვარტეტი“ (რეჟისორი დ. ბათიაშვილი). ეს ფილმი ძალზე პოეტური და დინამიკური ტელემოთხრობაა, მასში ზუსტად არის დაჭერილი მთავარ გმირთა საინტერესო და ძალზე ფაქიზი შინაგანი ბუნება. მაგრამ ვინც ამ შემოქმედთა ცხოვრებასა და მოღვაწეობას იცნობს, დამეთანხმება, რამ მასში ინფორმაციის ნაკლებობა იგრძნობა. ეს, ჩემი აზრით, სცენარის ბრალია. მდიდარი ინფორმაციული მასალა უპირველესად სწორედ სცენარში უნდა იყოს ჩადებული. სცენარიდან უნდა გადავღდეს ეკრანზე ხელოვანის შემოქმედებითი ცხოვრების ყველაზე საინტერესო ფურცლები.

უმთავრეს პრობლემათა რიგს მიეკუთვნება გადამღები ჯგუფის დამოკიდებულება მუსიკალურ ხელოვნებასთან — მუსიკალური ტელეფილმების ამ უმთავრეს ელემენტთან. მუსიკალური ფილმში რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრის ნამუშევარი ისე უნდა იყოს ორგანიზებული, რომ იგი კი არ ჩქმალავდეს, არამედ ამძაფრებდეს მუსიკის აღქმას. ამ მხრივ ხშირად სცოდავენ ფილმ-კონცერტები, სადაც მუსიკა უნდა იყოს მთავარი გმირი, ყველაფერი დანარჩენი კი მუსიკის აღქმას უნდა ემსახურებოდეს. ვანა შეიძლება სიმფონიური ორკესტრის კონცერტის დროს სოლოს ვიოლინო ასრულებდეს, ეკრანზე კი ვხედავდეთ იმ ინსტრუმენტალისტებს, რომლებიც ამ დროს არ უკრავენ? საყვედურს იმსახურებს ის ოპერატორი, რომელიც კამერულ ორკესტრზე გადაღებულ ტელეფილმში დიდი დოზით გვიჩვენებს მყურებლისაკენ ზურგშექცეულ ლიანა ისაკაძეს. საქმე ისაა, რომ რეჟისორი და ოპე-

რატორი მუსიკალურ პარტიტურას უნდა კითხულობდნენ და კადრირებას აწარმოებდნენ პარტიტურის საფუძველზე.

ფილმ-კონცერტებს ახასიათებთ გარემოს სიყალბე. მხედველობაში მაქვს მუსიკის შესრულება მისთვის სრულიად შეუფერებელ, ხელოვნურ ვითარებაში. რბილად რომ ვთქვათ, უხერხულია, როცა შავი ზღვის სანაპიროზე კლდის პირზე მდგარი, მკერდმოლედილ საკონცერტო კაბაში გამოწყობილი მედეა ამირანაშვილი (მის მზემოკიდებულ სხეულს სმჩნევია საბანაო კოსტუმის სამბრების კვალი), ასრულებს ვერდისა თუ ლალიძის საოპერო არიებს. გაუგებარია, თუ რატომ მღერის ნუნუ გაბუნია ბიჭვინთის დასასვენებელი სახლის კიბეებზე. საზოგადოდ ზღვისპირა პეიზაჟი ქარ-

თული ფილმ-კონცერტების განუყოფელი ანტურაჟია. ასევე სტერეოტიპად იქცა მუსიციერება მთელი თბილისის ხედებისა და პრეტიქტურული დეტალების ფონზე. რა თქმა უნდა, ზოგჯერ გარემო მუსიკასთან კავშირშია. უმეტესწილად კი პეიზაჟური გარემო ტელეფილმებში მხოლოდ დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს.

ჩემი დრმა რწმენით, ფილმ-კონცერტების გადაღების დროს მიზანშეწონილია ბუნებრივი, ნატურალური გარემოს გამოყენება, საჭიროა კრეალისტური მუსიკალური ატმოსფეროს შექმნა. ეს შეიძლება იყოს კადრი კონცერტიდან, ან ისეთი ინტერიერიდან, რომელიც მუსიკას შეესატყვისება და უზრუნველყოფს მის აღქმას.

## ნანა ლორია:

ბარბად არის ცნობილი, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტელევიზია ჩვენი საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში. დღითიდღე იზრდება მისი სოციალური ფუნქცია, მდიდრდება ტექნიკური აღჭურვილობა, შემოქმედებითი შესაძლებლობები. შესაბამისად იზრდება მასობრივი კომუნიკაციის ამ ძალავერი საშუალების თეორიული გააზრების, მისი შესწავლის აუცილებლობა მეცნიერების სხვადასხვა დარგის პოზიციებიდან.

მისასალმებელია, რომ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირისა და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ინიციატივით მოეწყობოლო წლებში შექმნილი ქართული მუსიკალური ტელეფილმე-

ბის განხილვა, რის შედეგადაც სატელევიზიო სტუდიის მუსიკალური პროდუქცია პირველად მოექცა მუსიკოსთა ყურადღების ცენტრში. როგორც იქნა, დაირღვა ხანგრძლივი დღეობილი ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემის მიმართ, როგორიცაა მუსიკისა და ტელევიზიის კავშირი, რომელსაც უკვე მრავალი წლის ისტორია აქვს. ჩვენ კი მხოლოდ ახლა ვიწყებთ ამ პრობლემის წამოწყევას.

შევჩერდები ფილმ-კონცერტის ჟანრზე, რომელსაც ტელეფილმების სტუდიის პროდუქციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამ ჟანრში ძალზე ცოტაა ისეთი ნიმუში, რომელზედაც თამამად იტყვი: მუსიკისა და ტელეხელოვნების სინთეზმა ჭეშმარიტად ახალი მხატვრული მოვლენა წარმოშვაო. როცა უყურებ ქართულ ფილმ-კონცე-

რტების უმეტესობას, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ჯერაც არ არის დახსენებული ამ ენარის სპეციფიკა. ასე თუ ისე, ფილმ-კონცერტების ავტორთა წინაშე მწვავედ დგას მუსიკის ვიზუალიზაციის პრობლემა, რომელსაც კარგა ხანია სწავლობენ ტელევიზიის სპეციალისტებიცა და მუსიკოსებიც. ამ პრობლემას განიხილვენ სპეციალურ ლიტერატურაშიც და საკავშირო პრესის ფურცლებზე, სადაც წამოჭრილია სხვა მრავალი სპეციფიკური საკითხიც — დაწყებული რიტორიკამით და დამთავრებული ფირზე მუსიკის აღბეჭდვის ტექნიკით, სხვათა შორის, გაანალიზებულია ხმის რეჟისორის ფუნქცია, რაზედაც დღად არის დამოკიდებული ფირზე ჩაწერილი მუსიკის ხარისხი.

ქართულ ფილმ-კონცერტებს შორის ცოტაა ისეთი ნიმუში, სადაც თავისი მოწოდების სიმალლეზე დგას ყველა ზემოთაღნიშნული კომპონენტი, ჩემი აზრით, ასეთს წარმოადგენს ტელეფილმი „რუსთავი“ (სცენარის ავტორი მ. შევარდნაძე, რეჟისორი — ს. ჩხაიძე), რომელიც ქართული ხალხური მუსიკის პროპაგანდის ამოცანას ისახავს. ავტორებმა ეს ამოცანა გადაწყვიტეს ანსამბლ „რუსთავის“ წევრების საშუალებით. ამ ფილმის მთავარი გმირები სწორედ ისინი არიან. ფილმიდან ჩანს, თუ რაოდენ ღრმა და ორგანულია ხალხურ სიმღერასთან მათი კავშირი. რეჟისორმა ს. ჩხაიძემ მკვეთრად წარმოაჩინა თითოეული მათგანის შემოქმედებითი სახე, მათი მრწამსი და გამაერთიანებელი იდეა. მთავარი კი ისაა, რომ აშკარად ჩანს თვით სოსო ჩხაიძის პოზიცია, მისი მაღალი დამოკიდებულება ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისადმი. აი, სწორედ ამიტომაც უაღრესად აქტიური ფილმში ახმოვანებული ქართული ხალხური სიმღერების ფუნქცია, ნათლად მკვლევანდა მათი შემოქმედების ძალა.

თემატურად საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული რეჟისორ ლ. ჭანტურიშვილის ფილმები „სიმღერა ჩვენი თანამგზავრია“, რომელიც გორისა და რუსთავის მუსიკალური სასწავლებლების საგუნდო კოლექტივების მოღვაწეობას გვაცნობს და „მღერიან სტუდენტები“, რომლის მთავარი პერსონაჟი თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ვაჟთა გუნდია. ორივე ფილმში აღბეჭდილია მორიგი რეპერტივის პროცესი. მაგრამ რეჟისორი შავი სამუშაოს წვრილმანებზე კი არ ამახვილებს ყურადღებას, არამედ მუშაობის პროცესზე და მის შედეგებზე.

სატელევიზიო მუსიკალურ ფილმებს შორის გაცილებით მეტია ის ფირები, სადაც მწვავედ დგას მუსიკის ვიზუალიზაციის პრობლემა. ასეთია ფილმი „ცეკვავს ლატავრა ფოჩიანი“, ამ ფილმს ლიტურთემალ გასდევს გიტარაზე აქლერებული ესპანური წარმოშობის ლაიტთემა, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიასთან, ქართულ საცეკვაო მუსიკასთან და რაღა თქმა უნდა, არც თვით ლატავრა ფოჩიანის საშემსრულებლო ხელოვნებასთან. წარმოუდგენელ გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე, როცა ამ თემის ფონზე ლ. ფოჩიანის მიერ შელახოს ილეთები სრულდება.

იგივე პრობლემა დგას ფილმებში „მედია ამირანაშვილი“, „ცისანა ტატიშვილი“, „პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ტრიო“, „მღერის ნუნუ გაბუნია“ და სხვა, რომლებშიც ჩანადიქრი დამაჯერებელი არაა სწორედ მუსიკისა და გამოსახულების არაორგანული შეერთების გამო.

მცირერიცხოვანია ისეთი ფილმ-კონცერტები, რომლებიც ეძღვნება კომპოზიტორთა შემოქმედებას. ასეთია ფირი, რომელზედაც აღბეჭდილია ო. თაქთაქიშვილის „მე-



გრული სიმღერები“ და „სატრფი-  
ალო სიმღერები“ ავტორის საინ-  
ტერესო კომენტარებითურთ. რე-  
ჟისორული თვალსაზრისით კი მუ-  
სიკალური მასალა მოწოდებულია  
ერთფეროვანი, არამომგებიანი  
ფორმით. სასურველი იყო რაკუ-  
რსების უფრო თანმიმდევრული  
და დინამიური ცვლა, მუსიციუ-  
რის პროცესის შესაბამისად.  
ზემოთ გამოთქმული მოსაზრე-

ბები მუსიკალური ტელეფილმების  
შეფასების მოკრძალებულ ცდა/  
დაბეჭდვით შეიძლება მხოლოდ  
იმის თქმა, რომ მუსიკალური ტე-  
ლეფილმების უმეტესობა შექმნი-  
ლია ნაჩქარევად, სახელდახელოდ.  
მათ შექმნას წინ არ უძღვის და-  
ძაბული, გააზრებული მუშაობა.  
ქვეშაობიტი ხელოვნების ნიმუშე-  
ბი კი მხოლოდ ამის შედეგად იბა-  
დება.

## მანანა ახმეტელი:

დღითიდღე იზრდება მუსიკალური ტე-  
ლეხედვის ზემოქმედების ძალა, მისი მასშ-  
ტაბები. იგი ასაზრდოებს უზარმაზარ აუდი-  
ტორიას, უზომო რაოდენობით სთავაზობს  
მას სხვადასხვა დონისა და ხარისხის მუსი-  
კას. სპეციალისტები, მუსიკოსებთან ერთად,  
დიდი ხანია სწავლობენ ტელეხედვის ამ სფე-  
რას. ქართული მუსიკისმცოდნეობა კი მუ-  
სიკალური ტელეხედვის პრობლემებისადმი  
შეუწყნარებელ გულგრილობას იჩენს.

ქართული მუსიკალური ტელეფილმების  
მიმოხილვა ამ პრობლემების წამოწევის მო-  
კრძალებული ცდაა, რასაც საქართველოს  
სატელევიზიო ფილმების სტუდიაშიც თანა-  
გრძნობით შეხვდნენ. განსაკუთრებული მზა-  
რდაჭერა ვიგრძენით სტუდიის სამხატვრო  
ხელმძღვანელის მერაბ კოკოჩაშვილის მხრი-  
დან, რომელმაც მოგვიწოდა მუსიკალური  
ტელეფილმების საფუძვლიანი, სერიოზული  
შესწავლისაკენ. მისი დახმარებით ძღვომა-  
რეობას გავეცანით და ენახეთ 1975-1985  
წლებში შექმნილი 30-ზე მეტი ფილმი, საი-  
დანაც გარკვეულ წარმატებებთან ერთად,  
მოსჩანს ნაკლოვანებებიცა და ძიებების  
ცდებიც.

ათწლიანი პროდუქციის დათვლიერებამ  
მრავალი საკითხი წამოჭრა და დავაფიქრა  
მუსიკალურ ტელეფილმებში მუსიკის ასა-  
ხვისა და წარმოსახვის ზოგიერთ შეუსაბა-  
მობაზე. ამ ფაქტს ვერსად ვერ წაუხვალ,  
მით უფრო, რომ ეს შეუსაბამობა (მცირედი

გამონაკლისის გარდა) ფილმიდან ფილმში  
გადადის და სულ უფრო სტაბილური ხდება.  
ამას აღსტურებენ ამავე ეურნალის ფურც-  
ლებზე ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეების  
მიერ მოტანილი მავალითები სხვადასხვა  
დროს შექმნილი მუსიკალური ტელეფილმე-  
ბიდან. ისინი მუსიკალური ხელოვნებისადმი  
არაპროფესიულ დამოკიდებულებაში ხედავენ  
ამ შეუსაბამობის მიზეზებს. მეც ვიზიარებ მათ  
აზრს და ვეცდები შეეხედო ამ ფაქტს როგორც  
მუსიკალური, ისე სატელევიზიო სპეციფიკ-  
ის პრიზმიდან. ცხადია, თავს არა ვღებ ტე-  
ლეხედვის უნივერსალური ბუნების, მისი  
ურთულესი მექანიზმის ცოდნაზე, ამ ყოვე-  
ლისშემძლე სამყაროში დაგროვილი უზარ-  
მაზარი გამოცდილების განზოგადებაზე. ვი-  
ხელმძღვანელებ საკუთარი დაკვირვებებით  
და დავეყრდნობი მხოლოდ იმ თავისებურე-  
ბებს, თავს რომ იყრიან ტელეხედვის ზე-  
დაპირზე. მათი დანახვა თავისუფლად შეუძ-  
ლია შეუიარაღებელ თვალს.

პირველ რიგში, შევხები დროის ფერო-  
მენს, ახალი განზომილება, ახალი ინტერ-  
პრეტაცია რომ ჰპოვა ტელეხედვაში. ეს მო-  
ხდა მაშინვე, როგორც კი კამერამ წამიერი,  
წუთიერი ცხოვრების აღბეჭდვა დაიწყო და  
დიდამიწაზე არეკლილი ცოცხალი სინამდე-  
ოლე ღთერში გაუშვა. ეს გამოსახულება ეკ-  
რანმა მაშინვე მიიღო. და მაინც, უკვე წარ-  
სულს ეკუთვნოდა წამიერების აღბეჭდვის  
დრო, თვალის დანახვამების უმაღლე რომ  
ჩრება, ისტორიას ბარდება, არარეალური  
სამყაროს ბინდარი ხდება. ასე გამოვლინა

ცისფერმა ეკრანმა სწრაფწარმოავალი სინამდვილიდან წამიერების გამოხმობის ზებუნებრივი უნარი, იმავეითვე რომ განსაზღვრა მისი არსი და ამოცანები, მისი უზარმაზარი მომავალი. დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა საოცარი აღმოჩენები გააკეთა ტელეხედვამ წარსულიდან აწმყოში დროის დაბრუნებისა და მისი უკვდავოფისათვის. ამ სასწაულმა მოახდინა არნახული, არგაგონილი რამ — გაუქმა განუყოფლობის ცნება, შეაჩერა ყამთა სროლა.

ეს საკვირველი ფენომენი ნამდვილ მსხენლად მოველინა ხელოვნების სწორედ იმ დარგებს, რომლებიც ცოცხლობენ მხოლოდ დროის განსაზღვრულ მონაკვეთში და სამუდამოდ ქრებიან, ისტორიას ბარდებიან განხორციელების უმალვე. მხედველობაში მაქვს კონცერტებისა და სპექტაკლების სახით წარმოდგენილი მუსიკა და თეატრი, რომლებსაც ტელეხედვა მოველინა როგორც ყველასე მძლავრი და გავლენიანი მოკავშირე, როგორც ყოვლისშემძლე მფარველი. ამ მოკავშირემ აპოვინა მათ არსებობის ხანგრძლივი ტელეხედვური ფორმა, მისი შემწეობით მუსიკალურმა და სათეატრო ცხოვრებამ შეხსიერება შეიძინა. ასე მიეცა დასაბამი ახლებოქსა, განუზომლად რომ გააფართოვა ამ ხელოვნებათა გავრცელების არე და რომელიც საოცრად კომუნიკაბელურიც აღმოჩნდა.

ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ მაგალითები თვით საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური პროგრამებიდანაც. ავიღოთ. თუნდაც, ვიდუფარზე სამუდამოდ აღბეჭდილი ის საოცარი კონცერტები და სპექტაკლები, რომლებსაც დროდადრო ვეცნობით ხოლმე პაატა ბურჭულაძის ჭეშმარიტად პატრიოტული მისწრაფებების შემწეობით. ამ უნიკალური ფირების საშუალებით ჩვენს ცხოვრებაში შემოდის უზარმაზარი მუსიკალური კულტურა, მკვიდრდება სამომდგრლო, საოპერო ხელოვნების უმაღლესი ეტლონები. და ჩვენც, ენით აუწერელი მღელვარებით განვიცდით ბუნებაში უკვე არარსებულ იმ გენიალურ წუთებს, რომლებსაც სხვადასხვა დროს (ამ უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე!) მსოფლიოს სახელგანთქმულ სცენებზე ასადგურებდებ ჩვენი დროის ფენომენალური მომდგრლები, დირიჟორები, მაღალი კლასის საშემსრულებ-

ლო კოლექტივები. ამ ფირების დახმარებით გავიცანით მრავალი ლეგენდარული არტისტი, მრავალ განუყოფელ სახელოვან დავესწარი, ერთგვარად გავერკვეთ საოპერო რეჟისურისა თუ სცენოგრაფიის ტენდენციებშიც. რად ღირს ჯერ მარტო მარია კალასის კონცერტი, რომელმაც გვაგრძობინა ამ ღვთაებრივი მომდგრლის ჩაფერფლილი ცხოვრების იღუმალება და სიდიადე, მისი ცოცხალი სუნთქვა მოიტანა ჩვენამდე. და განა შეიძლება მუსიკოსმა თუ მუსიკოსმოყვარულმა მიიღოს ამაზე უფრო ძვირფასი საჩუქარი? ამ გადაცემებისათვის მადლობას მოვხატუნებთ საქართველოს ტელევიზიას.

არანაკლებ შთაბეჭდავი მავალითების მოყვანა შეიძლება ცენტრალური ტელევიზიის მუსიკალური პროგრამებიდანაც, სადაც ხშირად არის ხოლმე ჩართული ჩვენი დროის უდიდესი მუსიკოსების დ. შოსტაკოვიჩის, ს. რისტერის, ე. გილელსის, ე. მრავინსკის, დ. ოსტრახის, გ. როდესტვენსკის, ლ. კოვანის, გ. სვირიდოვის, ი. არხიპოვას, ე. ნებაზცოვას, ე. ნესტერენკოს, ვ. ატლანტოვის და სხვათა კონცერტები, საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის საოპერო თუ საბალიტო სპექტაკლები, ფრაგმენტები სხვადასხვა დროის ჩატარებული ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკოს-შენსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსიდან, მუსიკალური ფესტივალებიდან, უსხოელი მუსიკოსების გასტროლებიდან და სხვა მოვლენებიდან. საგულსხმოა, რომ ამ შესანიშნავი მუსიკალური საღამოების ფიქსირება სატელევიზიო ფორმების სტუდიის კომპეტენციამაც შედის. დღეს ფილმებად ქცეული ეს კონცერტები თუ სპექტაკლები შესულია საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ოქროს ფინდში.

ქართული მუსიკალური ტელეფილმების განხილვამ კე დაგვარწმუნა, რომ აქ იშვიათად აფიქსირებენ ცოცხალ მუსიკალურ სინამდვილეს, ნაკლებად ან სულ არ იყენებენ დროის ტელეხედვურ ფენომენს, რის გამოც ტელე და კინოობიექტივის ყურადღების მიღმა რჩება ფილარმონიული თუ თეატრალური ცხოვრების ღირსშესანიშნავი ფაქტები და მოვლენები. ეს აუნაზღაურებელი დანაკლისი აღარბებს ქართულ მუსიკალურ კულტურას, რომლის მემატიანე, სხვათა შორის, სატელევიზიო ფორმების სტუდიაც უნდა იყოს. მხედველობაში მაქვს ამ უკანასკნელი ათი

წლის მანძილზე ჩვენი დედაქალაქში გამართული არა მარტო ცალკეული კონცერტები და სპექტაკლები, არამედ ისეთი მასშტაბური მუსიკალური ფორუმები, როგორც იყო „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული“, „საბჭოთა მუსიკის საკავშირო ფესტივალი“, მოსკოვში ფართოდ წარმოდგენილი „ქართული მუსიკის დღეები“, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი მუსიკალური წარმოდგენილი მდიდარი რეპერტუარითა და მაღალმახატვრული სპექტაკლებით, რომელთა შორის იყო რ. სტურუას თანაავტორობით შექმნილი ორი ახალი ქართული ოპერა — ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“ და გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“, თავდაყირა რომ დააყენეს საოპერო თეატრზე ჩვენი წარმოდგენები. ამავე პერიოდში დაარსდა სამი სხვადასხვა პროფილის (ბიჭვინთის, თელავის, გორის) მუსიკალური ფესტივალი. ამ მოვლენების მიღმა იშლება მდიდარი სამყარო, რომელშიც კონცენტრირებულია მუსიკალური ხელოვნების მიღწევები, არეკლილია მისი ძვრები, სიახლეები. ეს ფაქტები გვიამბობენ ქართული მუსიკალური კულტურის აღმავლობაზე, მასშტაბების ზრდაზე, ინტერნაციონალური კავშირებზე გაფართოებაზე. ამიტომაც, ზემოთ აღნიშნული მოვლენები დამოუკიდებელი ფილმების შექმნას იმსახურებდნენ.

ასეთი მომენტების ხელიდან გაშვება უგულვებელყოფს ტელეხედვის დანიშნულებას, ეწინააღმდეგება მის უნივერსალურ ბუნებას, რომელსაც იმთავითვე მჭიდროდ დაუკავშირდა ცნება „დოკუმენტური“. ტელეხედვას სწორედ ამიტომ უწოდებენ ცხოვრების სარკეს, ცოცხალი სინამდვილის აღბეჭდვის მძლავრ საშუალებას. იგი მოწოდებულია ეს საშუალება აქტიურად და რაც შეიძლება ოპერატიულად გამოიყენონ და კულტურას შეუნარჩუნოს ყოველივე, რაზედაც დამოკიდებლია მისი წინსვლა. ამდენად, ტელეხედვას თვით ცხოვრება აწვდის საარსებო რესურსებს, ნაირფეროვან მასალას, განსაზღვრავს მისი არსებობის წესს, ფორმებისა და ყანრების წრეს, პრობლემატიკას. სატელევიზიო ფილმების სტუდია — ნაწილია ტელეხედვისა, ამიტომ მასაც გამახვილებული უნდა ჰქონდეს საზოგადოებრივ პროცესებზე რეაგირების, ამ პროცესებში სწრაფი ადაპტაციის ინსტინქტი. დიახ, ტელეხედვა, პირველ რიგში, სოციალური

ინსტიტუტი! და რაკი, ქართული მუსიკალური კულტურის ზემოაღნიშნული ფაქტები და მოვლენები განეკუთვნებიან უმნიშვნელოვანესი სოციალური პროცესების რეაგირებას, უპირველესად, სწორედ ისინი უნდა მოხვედრილიყვნენ სატელევიზიო ფილმების სტუდიის მხედველობის არეში. (საქმეს ვერ შველის ერთფერადი მუსიკალური გადაცემები, რადგან ფირების დიდი ნაწილი ეთერში გასვლისთანავე იშლება, რაკინდ მნიშვნელოვანი მასალა არ უნდა იყოს მათზე აღბეჭდილი).

მაგრამ იმისათვის, რომ ტელეხედვამ მიზანდასახულად გამოიყენოს მასზე დაკისრებული ფუნქციები, იგი უნდა ხელმძღვანელობდეს მაღალი კრიტერიუმებით. მუსიკალური ფილმების დიდი ნაწილი კი მეტყველებს კრიტერიუმების უქონლობაზე. ამ ფრიად სერიოზული მიზეზის გამო დასცილდა სტუდია ცოცხალ მუსიკალურ სინამდვილეს, ყველა იმ შემოქმედებით კერასა და ორგანიზაციას (თვით საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურ გადაცემათა რედაქციასაც), რომლებსაც მუსიკალური კულტურის მართვა აბარიათ. (სხვათა შორის, სატელევიზიო ფილმების სტუდიამო ჩვენი ვიზიტი და მისი პროდუქციის მიმოხილვა ამ კონტაქტების დამყარების მოკრძალებული ცდაცაა). არადა, სატელევიზიო ფილმების სტუდია თავის პერსპექტიულ გეგმებს ამ ორგანიზაციებთან შეთანხმებით უნდა ადგენდეს, მათთან კავშირში უნდა წარმართავდეს თავის სარეპერტუარო პოლიტიკას. დღეს კი ამ კავშირების გაწყვეტის გამოა მისი მუსიკალური პროდუქცია ეგზომ ქრელი და უსისტემო. კრიტერიუმების უქონლობითვე აიხსნება ბევრი ისეთი ფილმის გადაღებაც, რომელთა არსებობა გამართლებული ან აუცილებელი არაა, რადგან მათში ახმოვანებული მუსიკა არ ამდიდრებს მსმენელს, არაფერს მატებს კულტურას და ამდენად, რაიმე ესთეტიკურსა და სოციალურ ღირებულებას მოკლებულია. ეს, პირველ რიგში, საეკრანო პროდუქციანთა იქმის, რომელსაც სატელევიზიო ფილმების რეპერტუარში ფრიად საპატიო ადგილი უკავია.

და რაკი ტელეხედვა პროპაგანდის მძლავრი საშუალებაა, რაც უაღრესად ზრდის მის აღმზრდელობითსა და განმანათლებლურ ფუნქციას, ამიტომ დაბალი ხარისხის მუსიკ-

ალური პროდუქციის პროპაგანდით იგი და-  
თვურ სამსახურს გვიწევს, ნაცვლად იმისა,  
რომ მოახდინოს მისი ფილტრაცია. ამის მი-  
ღწევა კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ,  
როცა შეიარაღებულნი ვართ პროფესიული  
კლანით, როცა ვხელმძღვანელობთ მაღალი  
კრიტერიუმებით. კრიტერიუმების უქონლო-  
ბით შექმნილი მდგომარეობის ფონზე კი,  
ყველაფერთან ერთად, აქტიურდებიან ის ცა-  
ლკუული პირები, რომელთა „ნამოღვაწარი“  
ზოკლებულია რაიმე ფასს და რომლებიც  
შესაშური ენერჯით იბრძვიან თვითდამკვი-  
დრებისათვის. ამისათვის კი ტელეხედვა  
(ითი უფრო ტელეფილმი) ყველაზე ხელსა-  
ყრელი და მომგებიანი ასპარეზი. რა დასა-  
მალა და ზოგიერთ მუსიკალურ ტელეფი-  
ლმსაც ამჩნევია ასეთი ზედდაწილის კვალი.

დიახ, მუსიკალური ტელეხედვა მხოლოდ  
მაღალი კრიტერიუმების მომარჯვებით გამი-  
ჯნავს ერთმანეთისაგან პოზიტიურსა და ნე-  
გატიურ ტენდენციებს, მოახდენს მუსიკალ-  
ური პროდუქციის სელექციას, მუსიკალურ  
ცხოვრებაში ჰერმანენტულად წარმოქმნილი  
მოვლენების, ფაქტების, ობიექტების გადარ-  
ჩევას და ყურადღებას გამამხვილებს მხოლოდ  
იმაზე, რაც ნამდვილად იმსახურებს მხა-  
რდაჭერას. ყოველივე ეს კი გამოიწვევს მუ-  
სიკალური კულტურისა და მუსიკალური ტე-  
ლეხედვის ინტერესთა შესაბამისად, რაც  
ორივეს დიდ სამსახურს გაუწევს, გაამდიდ-  
რებს ჩვენი ხალხის სულიერი ცხოვრებას.

და თუ ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას მი-  
უღებდებით მაღალი კრიტერიუმებით, დავრწ-  
მუნდებით იმაშიც, რომ არც თუ ხშირად იბა-  
დებიან ჰემსარიტად მაღალმხატვრული ფაქ-  
ტები, მოვლენები, ობიექტები. ათი წლის  
მანძილზე მუსიკალური ფილმებისათვის გა-  
მოყოფილი დრო იქნებ სამყოფიც ყოფილიყო  
ჰემსარიტად ღირებულის აღბეჭდვისათვის?  
30 მუსიკალური ფილმი ცოტა როდინ!  
მაგრამ ამ პროდუქციიდან ღირებულება მხო-  
ლოდ რამდენიმე ფილმი.

ამასთან, შევიწროებულია მუსიკალური  
ტელეფილმების ქანობობრივი დიაპაზონიც.  
წარმოდგენილი ორად-ორი სახეობით:  
სტრუქტურულად თითქმის ერთგვაროვანი  
შემოქმედებითი პორტრეტებითა და სიუ-  
ჟეტური ფილმ-კონცერტები, რომელთა  
უმეტესობა უახლოვდება ტელეგადაცემებს.  
ამ ფილმების ცენტრში მოხვედრი-  
ლია მუსიკალური კულტურის მხო-

ლოდ ცალკეული ობიექტები: ძირითა-  
დად შემსრულებლები — უმეტესად გრამ-  
ლერლები (უფრო მეტად სტრუქტურული  
მომღერლები) და შემოქმედებითი კონსერ-  
ტავეზი, ნაკლებად — კომპოზიტორები, უფ-  
რო ნაკლებად — ცალკე გამოყოფილი მუს-  
იკალური ნაწარმოებები. არადა, კულტურ-  
ული ცხოვრების სურათი იქმნება მხოლოდ  
მაშინ, როცა მთლიანდებიან ფაქტები, მოე-  
ლენები, ობიექტები, რომლებიც არ არსე-  
ზობენ ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან მოწყ-  
ვეტით. ტელეხედვას მათი გამოვლიანების ძა-  
ლად გააჩნია და მან ეს ძალა დროულად, მი-  
ზანდასახულად უნდა გამოიყენოს. ეს ის  
გზაა, რომელიც ქანობობრივი დიაპაზონის გა-  
ფართოებასაც გამოიწვევს და ტელეფილმე-  
ბის სამყაროში შემოიყვანს მუსიკალური  
ცხოვრების რეპორტაჟული, პუბლიცისტური  
ასახვის ფორმებსაც. სხვათა შორის, ტელე-  
ხედვა არც ამ ფორმების გარეშე არსებობს!  
უპირველესად, სწორედ ეს ფორმები აქცე-  
დებს მას დაუმრეტელი ინფორმაციის წყაროდ.  
დღეს კი ფილმების დიდ ნაწილს ატყვია ინ-  
ფორმაციის სიმწირიც. ათწლიან პროდუქცია-  
ში ცოტაა ისეთი ფირები, რომლებშიც გამო-  
ყენებულია მუსიკალური ცხოვრების ასახ-  
ვის ცოცხალი რეპორტაჟული ფორმა. მათ  
შორისაა მოსკოველი რეჟისორის ი. ბარან-  
ცევა მიერ გადაღებული ვიდეოფილმი „პა-  
ატა ბურჭულაძე“, რომელიც გვაჩვენებს, თუ  
როგორ უნდა გამოვლიანდნენ მუსიკალური  
კულტურის ფაქტები, მოვლენები, ობიექ-  
ტები. იგი ამიტომაც გვაწვდის მდიდარ ინ-  
ფორმაციას ფილმის გმირზე, ჩაიკოვსკის კონ-  
კურსზე, საკონცერტო ცხოვრებაზე.

და რაკი, ტელეფილმების უმეტესობაში  
ვერ ასახა მუსიკალური ცხოვრების მნიშე-  
ნელოვანი ფაქტები და მოვლენები, ამიტო-  
მაც ცოცხალი მუსიკალური სინამდვილე ვერ  
შემოდის ვერც იმ ფორების უმეტესობაში,  
რომლებიც შექმნილია ცალკეულ ობიექტი-  
ბზე.

ამ სინამდვილეს კი წარმოქმნიან სპექტა-  
კლები და კონცერტები, გასტროლები და  
შემოქმედებითი საღამოები. ფესტივალები  
და კონკურსები, ყრილობები, პლენუმები  
და მუსიკალური ცხოვრების სხვა ფორმები,  
რომლებშიც მეტაკლები აქტიურობითა და  
წარმატებით მონაწილეობენ თვით ეს ობიექ-  
ტები — კომპოზიტორები, შემსრულებლები,  
მუსიკალური ნაწარმოებები.

ამ ფორმების უგულვებელყოფის გამო კი მეტწილად ღარიბულად გამოიყურებიან მათზე შექმნილი სიუჟეტური ფილმ-კონცერტები და „დოკუმენტური ფილმების“ რუმბრიკით შემოთავაზებული „შემოქმედებითი პორტრეტებიც. მათ ხშირად დასდევთ უგემოვნებობა, ზედაპირული ხასიათი. მთავარი კი ისაა, რომ ამ ფილმებში დოკუმენტური მასალის უქონლობის გამო ჩნდება ისეთი სიცარიელე, რომელსაც ვერ ავსებს ვერანაირი გამოსახულება, ვერ შევლის თვით ყველაზე მახვილგონივრული ოპერატორული მიგნება თუ რეჟისორული გამომგონებლობა. ეს სიცარიელე პირდაპირედგება იმიტომ, რომ დღეს უკვე სრულიად შეუძლებელია მუსიკალური ცხოვრების ამა თუ იმ ფორმის აღდგენა, მიუხედავად იმისა, რომ ტელეხედვას შესწევს წარსულის რესტავირების, დოკუმენტურობის ილუზიის შექმნის ძალა. მაგრამ ეს ძალა უძლურდება განსაზღვრულ დროში ხმოვანი მუსიკალური ხელოვნების წიხამე.

ეს სიცარიელე იქმნება მაშინვე, როგორც კი კამერა შორდება თავის გმირს და კადრში შემოდის მუსიკასთან მისადაგებული გამოსახულება, რომელიც მუსიკის ილუსტრირებას ახდენს. ეს სიცარიელე იგრძნობა მაშინაც, როცა მუსიკალური ფილმის გმირი მოხვედრილია არამუსიკალურ გარემოში, როცა მუსიკირების პროცესი წარმოებს არაორგანულ, ხელოვნურად მისადაგებულ ატმოსფეროში. ეს კი მუსიკის ფორმალური ინსცენირების ტენდენციას წარმოქმნის.

არადა, ვინც ასე თუ ისე ჩახედულია მუსიკალური ხელოვნების სპეციფიკაში, კარგად იცის, რომ მუსიკა, მით უფრო სერიოზული მუსიკა (სიმფონიური, ინსტრუმენტული, კამერული, საგუნდო, ვოკალური და ა. შ.) ვერ იტანს ილუსტრირებას, ვერ ჰგუთობს გაფორმებას ყურით მოთრეული ვიზუალური სამკაულებით, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი მოასამენი და არა სახილველი ხელოვნებაა. მუსიკის წარმოსახვის ეს ხელოვნური ხერხები უმალვე მისი არსის გაყალბებას იწვევს და აყინებს მუსიკალურ ფილმებში თავად მუსიკის როლს. საქმე ისაა, რომ არაადეკვატური გამოსახულება — ბუნების პეიზაჟები, ქალაქის ხედები, ეთნოგრაფიული თუ ევროპული ყაიდის ინტერიერები და ინვენტარი, ცხოველთა სამყაროს

ზინადარნი (ასეთი კუროზებიც ხდება ლემ!) და ტელეფილმებში უხვად მოტანილი სხვა არამუსიკალური ატრიბუტები მუსიკას უსპობს ასოციაციების წარმოქმნელ უნარს, ადუნებს მისი შემოქმედების ძალას, აპასიურებს მსმენელის აღქმას. ამის გამო კი იგი მეორე პლანზე გადადის, გამოყენებით ფუნქციას იძენს და ასრულებს გამოსახულების თანხმელები ფონის როლს, რაც ხდება განსაკუთრებით მუსიკის ილუსტრირების დროს. ასეთ შემთხვევაში ყალბდება თვით დოკუმენტურის ცნებაც, რადგან ასეთნაირად ვერ ჩაითვლება, შესაძლოა უტყუარი, მაგრამ მუსიკასათვის შეუსაბამო სინამდვილიდან მოტანილი და ამდენად გამოგონილი ხედვითი რიგი. არადა, მუსიკის ილუსტრირებისა თუ ფორმალური ინსცენირების ეს ხერხები ფილმიდან ფილმში გადადის და ერთგვარ წესად, „მეთოდად“ გვეკლინება.

შესაძლოა, ვინმემ ამის საპირისპიროდ გაიხსენოს ს. ჩხაიძის დოკუმენტური ტელეფილმი „სავალობლები“ (1969), რომელშიც მუსიკა მართლაც ჰარმონიულად ედგება უძველესი ქართული სახვითი ხელოვნების ფმდიდრეს პანორამას. მაგრამ ამ ფილმში მუსიკის ილუსტრირებასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ ხელოვნებათა სინთეზთან, რისი შემწეობითაც მთლიანდება ერთი ეპოქის, ერთი ისთეტიკური კონცეფციის გამტარი ხელოვნების ძეგლები — სავალობლები, ტაძრები, ფრესკები, მინაშქარი, ხელნაწერები და ა. შ. თვით სინთეზი კი ფილმში მოღწეულია მუსიკისა და გამოსახულების სინკრონიზაციის პრინციპით, სახელობრ — ფილმში გამეფებული დინამიკური სტატიკით, სათავეს რომ იღებს ქორალების ეპიკური ენერჯიიდან, თხრობის თავდაპირველი მანერით, რომელიც წარმოქმნილია სავალობლების შენელებული ტემპიდან, კდემამოსილებით აღბეჭდილი მათი შინაგანი მოძრაობიდან.

ერთი სიტყვით, სავალობელთა მედიტაციური ბუნება განსაზღვრავს მუსიკალური და ხედვითი რიგის თანაზომიერ მდინარებას, მუსიკის კადრიების რიტმს. ყოველივე ამის გამო ფილმში ტოლფასოვნად არიან წარმოდგენილი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების ეს დიდებული მონაპოვრები, რომლებიც თითქოს ერთმანეთის სულში ცხოვრების ეს დიდებული მონაპოვრები, რომლებიც თითქოს ერთმანეთის სულში გვახედებენ, ერთმანეთს უმღერიან, მთელი

ეპოქის ესთეტიკური აზროვნების სურათს ქმნიან. ამიტომაც ეს ფილმი მუსიკოსებისათვის მუსიკალურია, ხოლო ხელოვნებათმცოდნეები მას ქართული სახითი ხელოვნების ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებად თვლიან. ტელემედიუმები კი „საგალობლებს“ აღიქვამენ როგორც ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის სიმბოლოს, როგორც მხატვრული აზროვნების მაღალი განვითარების ნიმუშს. სამივე შემთხვევაში კი „საგალობლები“ ჭეშმარიტად დოკუმენტური ტელეფილმია, ვინაიდან მასში შედუღებულა და ერთიანი შემოქმედებითი პროცესის შემადგენელი ნაწილები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწიეს დამოუკიდებლად არსებული „ხმოვანი“ და „უხმო“ დოკუმენტების სახით. დი-ახ, „საგალობლები“ ქართული დოკუმენტური ტელეხელოვნების საეტალონო ნიმუშია, უპირველესად, მუსიკალური და ხედვითი რიგის სინქრონულობის გამო, რაც მიღწეულა მათი სინთეზიების გზით. სამწუხაროდ, ქართული მუსიკალური ტელეფილმებიდან ვერ მოვიყვან სხვა მაგალითს, რომელშიც წამოჭრილია „სინთეზური სინქრონულობის“ ამოცანა. არადა, ეს მუსიკის ეკრანული წარმოსახვის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი პრინციპია.

გარდა ამისა, „საგალობლებში“ მუსიკალური რიგის საფუძვლად დაედო არა ადრე არსებული ფონოგრამა, არამედ ანსამბლ „რუსთავის“ ახალი ჩანაწერი, რომელიც გაკეთდა სპეციალურად ამ ფილმისათვის და რომელშიც გათვალისწინებულია ხედვითი რიგის დრამატურგია, მონტაჟური ლოგიკა, აღბეჭდილი წმინდა კინემატოგრაფიული ღირსებებით. ამდენად, ეს ფილმი ს. ჩხაიძისა და ა. ჯრჭომიშვილის შემოქმედებით თანამშრომლობის ნაყოფია. სამწუხაროდ, ქართული მუსიკალური ტელეფილმებში ვერ აღმოვაჩინე ამ მეთოდურ შექმნილი სხვა რომელიმე ფირი. არადა, ესეც მუსიკის ეკრანული წარმოსახვის ერთ-ერთი მთავარი პირობათაგანია. ამდენად, „საგალობლებში“ იზადება მუსიკის კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაცია, რამაც ეს ფილმი აქცია ხელოვნების ნიმუშად. სამწუხაროდ, მუსიკალურ ფილმებში არ ვითარდება ტელეხელოვნების გზაზე გასასვლელი არც ეს არსებითი, ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ტენდენცია.

მისასაღმებელია, რომ ს. ჩხაიძის გზას მი-

მდევარი გამოუჩნდა — რეჟისორი მ. ბაქსნოვი, რომელმაც სცადა „საგალობლებში“ თარგის მიხედვით გადაედო ი. კეჭეყმაძის საგუნდო პარაფრაზების ციკლი „ძველი თბილისის სიმღერები“. ამ ფილმშიც („ჩემს სიმღერას ვინც გაიგებს“) მუსიკალურ პარტიტურას მთლიანად ფარავს სხვადასხვა პლანითა და რაკურსით წარმოჩენილი ძველი თბილისის უკაცრიელი პანორამა. ხედვითი რიგი შედგება ძველი თბილისის უბნებისა და ხედებისაგან, მასში ჩაწეულია ეთნოგრაფიული ხასიათის ინტეროერები, ინვენტარი, ნატურმორტები და ძველთბილისური ყოფის სხვა ფრიად კოლორიტული ატრიბუტები. და თუმცა, ამ ფილმის ხედვით რიგს ვერ წავართმევთ კულტურასა და გემოვნებას, მასში მაინც ვერ განხორციელდა სინთეზი მუსიკასა და გამოსახულებას შორის. მათი კავშირი მექანიკური აღმოჩნდა მუსიკალური ესთეტიკის გაუთვალისწინებლობის მიზეზით. საქმე ისაა, რომ ი. კეჭეყმაძის საგუნდო ციკლი შორსაა ეთნოგრაფიულობისაგან. უფრო მეტიც, იგი ეთნოგრაფიულობის წინააღმდეგ იბრძვის. ამ ქმნილების მთავარი ღირსება სწორედ ისაა, რომ იგი გვაძლევს ფოლკლორული მასალის მახვილგონივრული და სრულიად მოულოდნელი ტრანსფორმაციის მაგალითს. ესაა თანამედროვე მუსიკის „კლიმატურ პირობებში“ ფოლკლორული ძირების გახარების, მათი ადაპტაციის შესანიშნავი ნიმუში, რომელმაც ერთხმინაი ქალაქური სიმღერებიდან წარმოიშვა რთული პოლიფონური ქსოვილი და მკვეთრად შეუცვალა იერი მათ სახეებსა და ხასიათს. ინტიმური ხასიათის ელეგიური ლირიკა ი. კეჭეყმაძემ მიიყვანა ჭეშმარიტ დრამატიზმამდე („ჩემს სიმღერას ვინც გაიგებს“), ყანრულობა — გროტესკამდე („კეკელები“), სეკლიანი იუმორიც ჩააქსოვა ძველთბილისური სიმღერების მგრძობილად ჰანგებში. ყოველივე ამან გამოიწვია მასშტაბების ზრდა და აკაპელას სტილის გუნდებში შემოიტანა თეატრალური ქმედების ელემენტებიც, რაც, ჩემი აზრით, შესაძლებელს ხდის მუსიკალური სახეების პლასტიკურ გააზრებას, ი. კეჭეყმაძის მუსიკის მიზანსცენირებას. ეს პერსპექტივა მოჩანს საგუნდო ინსტრუმენტობის პრინციპებიდანაც, მახვილგონივრული აკუსტიკური ეფექტებიდან, მკვეთრი სახასიათო შტრიხებით რომ ხატავენ კომპოზიტორის პოეტურ ხილ-

ეებს. ამ გზამ შეიძლება წარმოშვას ი. კეკეაყმაძის მუსიკის ორიგინალური ვერსია, უბიძგოს რეჟისორებს საგუნდო ციკლის ეკრანიზაციისაკენ. ესეც ხომ მუსიკის ეკრანული წარმოსახვის ერთ-ერთი ფორმაა, რომელიც ასევე უგულვებელყოფილია სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში.

ასეა თუ ისე, ი. კეკეაყმაძის საგუნდო ციკლი სულ სხვა კულტურის, სხვა მუსიკალური ეპოქის მონაბოვარია. ესაა ევროპული დონის თანამედროვე მუსიკა, მიუხედავად იმისა, რომ მას ასახვადობს ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი და მსჭვალაქს ეროვნული კოლორიტის მძაფრი არომატი. ამიტომაც არ არის მიზანშეწონილი ამ ციკლის ჩაბრუნება ძველი თბილისის წილში, მისი ჩამწყვედეა ეთნოგრაფიულ ანტურაჟში, რამაც ი. კეკეაყმაძის მუსიკა დაიყვანა გაფორმების ელემენტად, ქალაქური პეიზაჟების ფონად.

შეუსაბამობს მიზეზი ისიცაა, რომ აქ, ისევე როგორც ს. ჩხაიძის „საგალობლებში“, ბატონობს ხედვითი რიგის შენელებული მსვლელობის ტემპი, თხრობის ეპიკური სტილი, რაც აგრეთვე უცხოა ი. კეკეაყმაძის მუსიკისათვის, რომელიც სულ სხვა დინამიკურ განზომილებაში ცოცხლობს. ამ ციკლის მუსიკალური დინამიკა რომანტიკული, და არა ეპიკური წარმოშობისაა, მიუხედავად იმისა, რომ საგუნდო სახეები, დროდადრო, ხედებიან საგალობელთა ტემბრალურ-კოლორისტული ბგერადობისა და ემოციური განწყობილების რკალშიც. ამდენად, ამ ფილმში არასწორადაა განსაზღვრული მუსიკის კადრირების რიტმიც, რამაც საბოლოოდ გაუუსახურა ი. კეკეაყმაძის ციკლის მუსიკალური არსიც. ყოველივე ამას რეჟისორი თავს დააღწევდა, თუკი ფილმზე იმუშავებდა კომპოზიტორთან ერთად. ი. კეკეაყმაძეს კი ამ ფილმის ავტორები საერთოდ არ უნახავს. ასეთი შედეგი მოსდევს მუსიკის ილუსტრირებისა და მისი ფორმალური ინსცენირების ტენდენციას, თავს რომ იჩენს მრავალ სიუჟეტურ ფილმ-კონცერტსა თუ დოკუმენტურ ფილმში და ამკვიდრებს მუსიკის არაადეკვატური წარმოსახვის სტერეოტიპულ ფორმებსაც.

გარდა ამისა, ეს ფილმი მონათლულია სიუჟეტურ ფილმ-კონცერტად. ვერ გამოვარატივებ, რატომ ითვლება იგი კონცერტად, თუ რატომ არის იგი სიუჟეტური? მას ხომ არ შეუძლია ჩნევია კონცერტულობისა და სიუჟეტურობის არავითარი ნიშანწყალი, ეს ფილმი, როგორც აღვნიშნე, აჭრილია ს. ჩხაიძის „საგალობლების“ თარგზე. „საგალობლები“ კი მიჩნეულია დოკუმენტურ ფილმად. მაღლოზელი ვიქნები, თუკი ვინმე განმიმარტავს ყანრობრივი კლასიფიკაციის ამ პრინციპს. მაშინ, შესაძლოა, ისიც დავადგინოთ, თუ რატომ განეკუთვნება დოკუმენტურ ფილმებს თამარ იშხნელზე შექმნილი ფილმი „სულიკო“ (რეჟ. ლ. სიხარულიძე), რომელშიც ჩართულია საკონცერტო ნომრებიც და ვითარდება ავტორების მიერ გამოგონილი სიუჟეტიც? ან რატომ ითვლება სიუჟეტურ კონცერტად ო. თაქთაქიშვილის „მეგრული სიმღერები“ და „სატრფილო სიმღერები“, რომლებსაც არა აქვთ არავითარი სიუჟეტური კონტურები. სიუჟეტურ ფილმ-კონცერტად ითვლება გ. ცაბაძეზე შექმნილი ფილმიც „თბილისური სიმღერები“, მიუხედავად იმისა, რომ იგი იხრება შემოქმედებითი პორტრეტისაკენ. გაუგებრობას იწვევს პაატა ბურჭულაძეზე გადაღებული ვიდეოფორი, რომელიც ასევე მონათლულია სიუჟეტურ ფილმ-კონცერტად, მაშინ, როდესაც, დოკუმენტური ფილმის ნიშნულია. ასეთ კითხვებს ბადებს თითქმის ყველა ფირი, რაც მაფიქრებინებს, რომ მუსიკალური ტელეფილმების ყანრები დადგენილი და დაზუსტებული არაა. ან იქნებ ტელეხედვაში სხვა მნიშვნელობა შეიძინეს ისეთმა ცნებებმა, როგორცაა „კონცერტი“, „სიუჟეტი“, „პორტრეტი“, „დოკუმენტი“?

მაგრამ თუ ყანრობრივი კლასიფიკაციის ამ პრინციპს კარგად ჩაუვყვირდებით, გაირკვევა, რომ მისი ერთ-ერთი მსახდრელია სწორედ მუსიკის ილუსტრირებისა და ფორმალური ინსცენირების ტენდენცია, უფრო ზუსტად, მუსიკასთან მისადაგებული ის გამოგონილი გამოსახულება, რომელიც ინათლება ხან „სიუჟეტურის“, ხან „დოკუმენტურის“ სახელით. ასეა თუ ისე, ეს ფრიად ბუნდოვანი საკითხი შესწავლასა და გაანალიზებას აუცილებს.

იზებას მოითხოვს როგორც მუსიკოსების ისე ტელეფილმების სტუდიის წარმომადგენელთა მხრიდან.

ახლა ვნახთ ის ფირები, ამოკერიფთ ის ცალკეული კადრები, რომლებიც, ნებით თუ უნებლიეთ, გზას უკაფავენ ეკრანზე ცოცხალ მუსიკალურ სინამდვილეს, უპირისპირდებიან მუსიკის ილუსტრირებისა თუ მისი ფორმალური ინსცენირების ტენდენციებს. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია პაატა ბურჭულაძის შექმნილი ვიდეოფილმი, რომელიც თავიდან ბოლომდე დოკუმენტურია, ქეშმარიტად მუსიკალურია, რადგან მასში თავმოყრილია ცოცხალი, უტყუარი და არაილუსტრირებული, არაინსცენირებული მუსიკალური მასალა, რომელიც მრავალფეროვანია, ამ ფილმში მუსიკირების პროცესი აღბეჭდილია მისთვის ბუნებრივ საკონკერტო, საკონცერტო, აგრეთვე საშინაო ატმოსფეროში, სადაც თავისუფლად სუნთქავს ყველა ქეშმარიტი მუსიკოსი. ამიტომაც აქ ნათლად ჩანება პ. ბურჭულაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ცოცხლდება მისი ცხოვრების განუყოფელი მომენტები. ეს საინტერესო, მართალი, შთაბეჭქდავი ფილმი.

საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტზე შექმნილი ფილმიც (რეჟ. დ. ბათიაშვილი) იმიტომ მოგვწონს და გვაჯერებს, რომ აქაც გვირბი ცოცხლობენ შემოქმედებით ატმოსფეროში. მთელი სერიოზულობით მუშაობენ რეპეტიციის დროს, ლაღად მუსიკირებენ მეგობრულ, ოჯახურ წრეში, მთელი დატვირთვით უკრავენ საკონცერტო ესტრადაზედაც. დასანია, რომ ეს ფილმი შავ-თეთრ ფირზეა აღბეჭდილი.

ფილმშიც „მაესტრო“ (რეჟ. ზ. ინაშვილი) სწორედ ის კადრებია ფასეული, სადაც მუსიკა თავისუფლდება გამოგონილი, ხელოვნურად მისადაგებული გამოსახულებისაგან, როცა ფილმის გმირი ბუნებრივ მუსიკალურ გარემოშია — ვეულისხმო: საკონცერტო ესტრადასა და საოჯახო ატმოსფეროს, სადაც ანდრია ბალანჩივაძე მუსიკირებს ქეშმარიტად მუსიკოსური გატაცებით. ასევე შთაბეჭქდავია ის კადრები, როცა უკრავს პატარა ჯარჯი ბალანჩივაძე, როცა ეკრანზე გაივლევს ჯორჯ ბალანჩინის ჩამოსვლის მომენტი. შეუძლებელია ანდრია ბალანჩივაძის

სიმღერას, ისევე როგორც მის საუბარს, აუღელვებლად უსმინო. ამ ფილმში ზემოქმედებას ახდენს სწორედ ეს ქეშმარიტეხვედრები.

თუ როდენ მომგებია მუსიკის მოწოდების ცოცხალი, ბუნებრივი ფორმები. მტკიცდება ფილმიტაც „იაშვილების ოჯახი“ (რეჟ. ნ. გარდაფხაძე). იგი უმაღლვე საინტერესო ხდება, როგორც კი ეკრანზე ჩნდება ცნობილი პედაგოგის ლუარსაბ იაშვილის შემოქმედებითი სლაძოდან გამოყენებული საკონცერტო ნომერი, რომელსაც ერთსულოვანი გუნებით ასრულებენ იაშვილების მუსიკალური დინასტიის სამი თაობის წარმომადგენლები.

სწორედ ასეთი კადრები აცოცხლებენ ფირებს, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის არ არის დამაქმყოფილებელი მასალის გადაღების, მუსიკალური ჩანაწერის ხარისხი.

დოკუმენტური მასალის ერთგვარ კომპენსაციას ვეაძლევენ მუსიკირების პროცესისათვის ასევე ორგანული სარეპეტიციო თუ საშინაო ატმოსფეროს წარმოსახვის ხერხები, რომელთა დამაქერებლობა დამოკიდებულია რეჟისორულსა და ოპერატორულ ოსტატობაზე. სწორედ აქ იბრუნებს ტელეხედევა დოკუმენტურობის ილუზიის შექმნის ძალას, რასაც მოწმობენ ზემოთ დასახელებული ფირები, აგრეთვე ფილმი „მღერის რუსთავი“ (რეჟისორი სოსო ჩხაიძე), რომელიც სარეპეტიციო პროცესის ოსტატური ინსცენირების მაგალითია. დღეს ეს უკვე უნიკალური ფირია, ვინაიდან მასზე აღბეჭდილია ჰამლეტ გონაშვილის განუმეორებელი სახე. აქ პ. გონაშვილი არა მარტო მღერის, არამედ საუბრობს კიდევ ქართული ხალხური მუსიკის საკითხებზე. ჯერ მარტო ახსათვის უნდა მოვახსენოთ ხედლობა ამ ისედაც მნიშვნელოვანი ფილმის ავტორებს. სხვათა შორის, ესაა ერთადერთი ფირი, რომელიც აშუქებს მუსიკალური კულტურის პრობლემებს.

ლიანა ისაკაძეზე გადაღებული ტელეფილმიც „ახალი წახნაგი“ (რეჟ. ლ. თაქთაქიშვილი) ყურადღებას იქცევს სწორედ იმიტომ, რომ გვაჩვენებს ამ შესანიშნავი არტისტის სარეპეტიციო მუშაობის პროცესს და გვახედებს მის შემოქმედებით ლაბორატორიაში.

მაგრამ ათი წლის მანძილზე შექმნილ



მუსიკალურ ტელეფილმებს შორის თითებზეა ჩამოსათვლელი ისეთი ფილები თუ კადრები, რომლებიც მუსიკის ინტერესებს იცავენ, საშემსრულებლო ხელოვნების სპეციფიკას ითვალისწინებენ. მუსიკალური მასალის არასწორი მოწოდების თვალსაზრისით განსაკუთრებით სცოდავენ ცალკეულ მომღერლებზე შექმნილი სიუჟეტური ფილმ-კონცერტები, რომლებშიც დაძვირებულია მუსიკის ზედაპირული, ფორმალური ინსცენირების ტრადიცია. ამ ტელეფილმების გმირებს გაწყვეტილი აქვთ კავშირი საოპერო თეატრის სცენასთან, საკონცერტო ესტრადასთან. არადა, უპირველესად, სწორედ აქ არის მათი ადგილი. ნაცულად ამისა, ისინი მღერიან ან პოპმუსიკის ვესტაბილუმში, ან გაყვანილნი არიან პლენარზე, ასეთი ტელეფილმების გმირები თავიანთ რულადებს ასრულებენ თვალისმომჭრელ ინტერიერებში (ხშირად კიბეებზედაც), შადრევნების, გზატკეცილების, ამობოქრებული ზღვის ტალღების, ციკაბო კლდეების ფონზე. ასეთი ანტირაჟი ემსახურება კადრის შევსების და არა მუსიკალური სახეების, მუსიკალური იდეების გახსნის ამოცანას. იმ ღრმა ფსიქოლოგიურ განცდებს, რომლებიც გადმოცემულია ვერდის, პუჩინის, ჩაიკოვსკისა თუ ფილიაშვილის მუსიკაში, არაფერი აქვთ საერთო ჭაღებთან, სანთლებთან, ყვავილებთან, ზვირთებთან, ტრანსპორტთან... ასეთი გარემო უხერხულ მდგომარეობაში აყენებს თვით მომღერლებს, აყალბებს, აპრიმიტივლებს მათ წინაშე მდგარ შემოქმედებით ამოცანებს. კიდევ კარგი, რომ ასეთი ხვედრისაგან დაზღვეულნი არიან პიანისტები, ალბათ იმიტომ, რომ ძნელია როიალის გარეთ გატანა.

ცხადია, ასეთ ფილმ-კონცერტებში არ მონაწილეობს არც მსმენელი, რაც ერთმანეთისაგან სთიშავს ისეთ განუყოფელ სამეულს, როგორცაა კომპოზიტორი, შემსრულებელი, მსმენელი. არადა, მუსიკალური ხელოვნება მხოლოდ მაშინ იმსკვალება ჭეშმარიტი სიცოცხლით, როცა ეს ტრიადაა შემდგარი. ტელემსმენელს კი ვერ მივიჩნევთ ამ ტრიალის კანონიერ, ტოლფასოვან წევრად, რადგან იგი ეკრანს მიღმა იძყოფება და არ მონაწილეობს შემოქმედებით პროცესში, ვერ მუხტავს შემსრულებელს შთაბე-

გონებელი იმპულსით, ვერ შედის მასთან კონტაქტში.



ამიტომაც, რომ ზემოთ აღნიშნულ ფილმებში, რომლებსაც ვეკაჩვენებს პ. მუსიკალურ ანუ ან ცენტრალური ტელეხედავა, ცოცხალი აუდიტორია ისეა წარმოდგენილი, როგორც მუსიკალური ქმედების ერთ-ერთი მთავარ გმირი, რომლის რეაგირება გვეხმარება მუსიკის პროცესის იდუმალების შეგრძნებაში. იგია გამტარი ზემოქმედების იმ დიდი ძალისა, მსმენელზე რომ ახდენს მუსიკა და შემსრულებელი. სწორედ აუდიტორია გვაგრძნობინებს თუ რაოდენ კონტაქტურია ამა თუ იმ კომპოზიტორის შემოქმედებას, ეს თუ ის არტისტი, რაოდენ დამუხტულია ატმოსფერო სცენაზე, ესტრადაზე, დარბაზში.

როცა ამას ვამბობ, მახსენდება ე. ობრაზცოვას სოლო კონცერტის საფუძველზე ტოკიოში გადაღებული ფილმი, რომელიც, ალბათ, არასოდეს წაიშლება ჩემი მეხსიერებიდან. ეს იყო მთელი ნოველა. იგი გასაოცარ გულახდილობით გადმოგვეცმდა ერთმანეთთან გადაჯაჭვული სამი ცხოვრების ამბავი: დრამატუზმით საესე მღელვარებას, რომელსაც ობრაზცოვა განიცდიდა კელისებში, საკონცერტო ესტრადაზე ყოველი გამოსვლის წინ. ეს ფირი რომ არ გვენახა, ვერც კი წარმოვიდგენდით, თუ რა ფასად უჯდება მას ეს საოცრად ნერვიული, საოცრად დამძულე წუთები. მისი მეორე, ჭეშმარიტად მონაწილე ცხოვრება იწყებოდა იმ მომენტალური გარდასახვიდან, რომელსაც იგი ეწოდებოდა ესტრადაზე გამორჩენისუბალე და რომელიც შთაგონების მწვერვალზე აღწევდა რომანსებისა და არიების შესრულებისას. მესამე ცხოვრება დულდა მრავალრიცხოვან მსმენელებს შორის, რომლებიც ჩვენს თვალწინ განიცდიდნენ მეტამორფოზას და სულ უფრო მეტად ექცეოდნენ ობრაზცოვას მიერ წარმოსახული მუსიკალური სამყაროს ზემოქმედების არეში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ მაყურებელთა უზარმაზარი დარბაზი ჩართულია მაღალი ძაბვის მაგნიტური ველში, რომლის ენერჯიას ასხივებს თითოეული ჩვენგანის ტილეკრანია...

იმისათვის, რომ დავრწმუნდეთ თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს აუდიტორიის თანამონაწილეობას, გავიხსენოთ სტუდიურ ატმოსფეროში გადაღებული ფილმ-კონცერტები. მათ, როგორც წესი, გამოცდილი აქვთ

მუსიკალური ქმედების პული, რის გამოც ზუსტი წარმოდგენა ვერ გვექმნება შემოქმედებითი პროცესის სიმწვავეზე, იმ მრავალ თავისებასა თუ თავისებურებაზე, რომელიც იბადება საოპერო სცენასა თუ საკონცერტო ესტრადაზე. ამასვე ადასტურებენ ფილმ-კონცერტები „ო. თაქთაქიშვილის მეგრული და სატრფიალო სიმღერები“ (რეჟ. ლ. თაქთაქიშვილი). ვისაც ეს ნაწარმოებები ცოცხალი შესრულებით მოუხმენია, ადვილად შეამჩნევს, თუ რაოდენ დიდია სხვაობა სინამდვილესა და ფირებს შორის.

ფილმ-კონცერტებში მუსიკის აღორძინებას, მისი ზემოქმედების გაძლიერებას ვერ შველის პლანების გამსხვილება, რაკურსებისა თუ სპეცეფექტების ცვლა, რადგან ყოველივე ეს ემსახურება ერთადერთ კერძს — ფონოგრამას, რომლის ვაფეთქებამ გაუვალა უფსკრული წარმოშვა მუსიკალურ ხელოვნებასა და მუსიკალურ ტელევიდვას შორის. სწორედ აქ უღვევს სათავე ყველა იმ ზემოაღნიშნულ გაუგებრობასა თუ შეუსაბამობას, რამაც გამოიწვია შემოქმედებითი პროცესების პარალიზება და ტელეხედავაში მოხვედრილი მუსიკა და მუსიკოსები ტექნიკური კომფორტის მსხვერპლად, წარმოების იარაღად აქცია. ფონოგრამის კულტმა გასაძინა არ მუსიკა არც ფილმების ავტორებს — მათი მცდელობა დაიყვანა ისეთ მექანიკურ სამუშაოდ, როგორცაა ქრონომეტრაჟის გამოთვლა და მისი შეესება გარემომცველი სინამდვილიდან მოტანილი შესაბამისი ხანგრძლივობის არაადეკვატური გამოსახულებით.

დაიან, მუსიკალურ ტელეფილმებში ქრონომეტრაჟია მუსიკალური და სახვითი რიგების იდენტურობის ერთადერთი მსაზღვრელი. ამაზე შეიძლება თვალი დახტო არა-მუსიკალურ ფირებში, რომლებიც ხშირად მუსიკის უთავბოლო ექსპლოატაციას ეწევიან: ტრაქტორის გუგუნს, საწარმოო თემაზე შექმნილ გადაცემებში, შეიძლება ფონად გააყლონ ბახის მესა ან ბეთოვენის IX სიმფონიის ფინალი, მუსიკალური ხელოვნების სხვა შედეგებიც (სხვათა შორის, ეს ფრიალ სერიოზული პრობლემაც შესასწავლია!). მეგრამ ძნელია გაჩუმიდ, როცა არა-მუსიკალური ტელეხედიდან მექანიკურად გადმოტანილი ეს ფორმალური მსაზღვრელი საფუძვლად ედება მუსიკალურ ფილმს და

აპირობებს მუსიკის დაყვანას მელორად ვინამდე. ასეთი შედეგი მოსდევს ფონოგრამის ილუსტრაციას.

მუსიკირების პროცესის გაძლიერებისათვის კი ფილმის ავტორთა მიზანია როგორმე არ ააცდინონ შემსრულებელი ისევ და ისევ ფონოგრამას. პიანისტმა თუ დირიჟორმა ჩანაწერს უნდა ზუსტად დაამთხვიოს ხელების მოძრაობა, მომღერალმა კი ტუჩების არტიკულაცია. დიდი მიღწევაა, თუკი მიმიკაც ხელს შეუწყობს მუსიკალური ხელოვნების ამ ლეგალურ ფალსიფიკაციას. ამრიგად, ტელეხედავაში მოხვედრილი მუსიკოსების მთავარი საზრუნავია საკუთარი თავის იმიტირება, საკუთარი შემოქმედების რეპროდუცირება. და თუ დავეუმატებთ იმასაც, რომ ფონოგრამა წინასწარ „სტერილიზებულია“ (მონტაჟისა და მიკროფონების საშუალებით მიყვანილია იდეალურ ვარიანტამდე) და ხშირად „უხსოვარ დროშია“ ჩაწერილი, რაც აყალბებს დოკუმენტურის ცნებასაც, მაშინ ადვილად დავრწმუნდებით, რომ საქმე გვაქვს რადიოს საფონდო ჩანაწერებისა თუ ფირმა „მელოდიის“ პროდუქციის დუბლიკატებთან, ტელეფილმებად მონათლულ „ვიდეოგრამფირფიტებთან“. მაღლობელი ვიწები, თუკი ვინმე ამხსნის მუსიკალური ფონოგრამის ილუსტრირებისა თუ ინსცენირების დანიშნულებას, ამ ანტი-მუსიკალური საშუალებებით შექმნილი მუსიკალური ტელეფილმების მიზანსა და ამოცანას. ამ პროდუქციის მიხედვით მტკიცდება, რომ მუსიკალური ტელეხედავა წარმოებაა და არა ხელოვნება, მუსიკალური ხელოვნების რეპროდუცირებაა და არა ცოცხალი შემოქმედება, მუსიკის მექანიკური ფიქსირებაა და არა მისი მხატვრული აღქმა.

არადა, საპირისპიროს ამტკიცებენ საბჭოთა მუსიკალური ტელეფილმების საუკეთესო ნიმუშები, რომლებიც აღწევენ ყოველივე ამის სინთეზს. ეს ფილმები მუსიკალური ამოცანების სამსახურში აყენებენ ტექნიკისა თუ წარმოების საშუალებებს. ამას მოწმობენ ცნობილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნის ა. ზოლოტოვის მიერ შექმნილი ფასდაუტკოვნი ხ. რისტერზე, ე. მრავინსკიზე, გ. სკირილოვზე, ვ. ტრეტიაკოვზე... ამ ფილმებში წარმოდგენილია ცოცხალი მუსიკალური სინამდვილე, თავმოყრილია მდიდარი დოკუ-

მენტური მასალა, რომლის საშუალებითაც დაძვობილია ფონოგრაფის კულტი, მუსიკის ინუსტრირებისა და ინსცენირების ტენდენცია. ასეთ კომპრომისზე არ წვიდოდნენ თვით ამ ფილმების გმირები, ისინი არას-გზით არ დაუშვებდნენ საკუთარი ხელოვნების გაყვლებას. ასეა თუ ისე, ეს ფირები ინარჩუნებენ მათი შემოქმედების ცოცხალ სუნთქვას, გვაგრძობინებენ მუსიკალური ხელოვნების ჭეშმარიტ სულს, შემოქმედების ძალას. ალბათ, უჩივო არ იქნებოდა, თუ-კი საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდია ა. ზოლოტოვთან საქმიან კონტაქტს დაამყარებდა და გამოქვინდა მასთან თანა-შრომლობის ფორმებს.

სხვათა შორის, ფონოგრამებთან შებრძო-ლების ტენდენცია უკვე აშკარად იგრძნობა. არა მარტო მუსიკალური ტელეფილმებიდან, არამედ ცენტრალური ტელევიზიის მუსიკა-ლური გადაცემებიდანაც, როცა ამ წერილს ვწერდი, საგანგებოდ ვადევნებდი თვალ-ყურს მოსკოვურ პროგრამებს, სადაც აქტი-ურად ინერგება მუსიკის ცოცხალი შესრუ-ლების პრაქტიკა. ახლაც თვალწინ მიდგას გამოჩენილი ინგლისელი პიანისტის ჯონ ოგ-დონის კონცერტი, ახლახან რომ გადმოიცა მოსკოვიდან. ამ კონცერტს წინ უძღოდა არა მარტო საუბრაო ოგდონთან, არამედ უნიკალ-ური ფირებიც. რომლებიც აცოცხლებენ მის გამარჯვებას 1962 წელს ჩაიკოვსკის კონ-კურსზე და 1963, 1975, 1983 წლებში მოსკოვში გამართულ გასტროლებსაც. ამ ფი-რების საშუალებით მთელი სიცხადით წარ-მოჩნდა ის რთული ევოლუცია, რომელიც ოგდონმა განიცადა 1962 წლიდან დღევან-დლამდე. განვლილმა გზამ თანდათან დააც-ხრო ჰაბტუტური ვნებათა დელეა და იგი ფილო-სოფოსად აქცია. ტექნიკურმა ბრწყინალებ-ამ ადგილი დაუთმო მუსიკალური ბგერის კულტს, რაც გამოვლინდა ოგდონის უკანას-კნელ კონცერტზე, ბეთჰოვენის ბოლო სამი სონატის შესრულების დროს. როგორც გე-დავთ, მოსკოვის ტელევიდეოში უცხოელ მუ-სიკოსებზეც იქმნება სპეციალური ფონდი; მასალს ამოწევამ ერთბაშად შეკრა ძალზე საინტერესო გადაცემა, რომელიც თავისი მნიშვნელობით გაუტოლდა დოკუმენტურ ფილმს.

ჩვენთან კი ფონოგრამის ერთპიროვნულ-მა ბატონობამ დაკინა ტელეხედვის ხმის

რეჟისორთა ფუნქცია. დასაძალი რაიმე, უმეტესად დაბალია მათი პროფესიული წრე-ზადების დონე, რაც დასტურდება მრავალი მუსიკალური გადაცემითაც. ეს უკიდურესმა განსაკუთრებით მაშინ, როცა ეთერში ხმო-ვანებს ფილარმონიული თუ საფესტივალო (ბიჭვინთა, თელავი) კონცერტები, რომლებ-საც ხშირად დაჰყვებთ ტექნიკური წუნი, აკუსტიკური ხარვეზები. სხვათა შორის, ტელეფილმების სტუდია მხის რეჟისორთა აღზრდაზეც უნდა იფიქროს, თუკი მას სურს ჭეშმარიტად მუსიკალური ფილმების შექ-მნა. ამაში დიდი დახმარების აღმოჩენა შეუ-ძლია შესანიშნავ მუსიკოსსა და დიდად გა-მოცდილ ხმის რეჟისორს მიხეილ კილოსა-ნიძეს, რომლის ტალანტი და ოსტატობა აღ-იარებელია ჩვენი რესპუბლიკის ვარეთაც. ამას წინათ თ. კილოსანიძემ ბრწყინაულედ ჩაიწერა ბიჭვინთის ფესტივალის კონცერ-ტები, სულ მალე ეს ჩანაწერები ფირმა „მე-ლოდიაში“ გრამფირფიტების სახით გამო-ვა და კიდევ ერთხელ დამტკიცდება, თუ რა-ოდენ დიდი უპირატესობა აქვს მუსიკის ცო-ცხალ შესრულებას ფონოგრამასთან შედა-რებით. შეუძლებელი არაფერია, როცა საქ-მეს ხელს ჰკიდებს ჭეშმარიტი პროფესიონალი.

ვიცი, რა პასუხსაც გამეცემენ ტელეფილმ-ების მსახურნი. ისინი უმად შემომაგებებენ სა-წარმო პროცესების, ვეგმების, ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემებს და შეეცდე-ბიან დაამტკიცონ, რომ ამ წერილის პათო-სი მოკლებულია რეალურ საფუძველს. არა-და, ხელიდან გვისხლტება მუსიკალური ცხო-ვრება, რომელიც ვერ დაელოდება იმ ზედ-ნიერ დღეს, როცა თავისი გადაწყვეტა ყვე-ლა პრობლემა: თავსაყრელი გვექნება მალა-ხარისხოვანი ფირები, უახლესი ტექნიკით აღჭურვილი ვიდეომაგნიტოფონები, ხმაურის გამფილტრაცი მიკროფონები, გვეყოლება მუ-სიკალური ხელოვნების სპეციფიკაში ღრმად ჩახედული ოპერატორები, სცენარისტები, რეჟისორები.

ნურავინ იფიქრებს, რომ მე საერთოდ ფო-ნოგრამის წინააღმდეგი ვარ. ტექნიკური პროგრესის ამ შესანიშნავ მონაპოვარს უდ-იდესი ღირსებები აქვს. სხვათა შორის, ფო-ნოგრამა ფასდაუდებელ სამსახურს უწევს ე. წ. ისტორიულ ტელეფილმებს, რომლებ-იც მუსიკალური კულტურის მატთანეს აც-ოცხლებენ, აღადგენენ მუსიკალური ცხოვ-

რების წარსულს. დღეს კი, სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში ვერ შეხვდებით ვერც ამ ქანრის ნიმუშებს, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ პატივს იმსახურებს ქართული მუსიკალური კულტურის მრავალი თბილქტი. პირველ რიგში, ზაქარია ფალიაშვილი, რომლის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი მდიდარი მასალა დაცულია ორ (თბილისისა და ქუთაისის) სახლ-მუზეუმში. ტელეფილმების სტუდიის ყურადღებას იმსახურებენ „ქეთო და კოტის“ უნიკუერესი ავტორი ვ. დოლიძე, ისეთი ტრავგიკული ფიგურა, როგორცაა ნ. სულხანიშვილი, რომელსაც ჩვენი მზრუნველობა საერთოდაც აკლია. ამის როცა ვამბობ, მახსენდება მოძმე სომხეთში ახლახან შექმნილი ოთხსერიიანი ფილმი, რომელიც არამ ჩაჩატურიანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება. ამ ფილმშიც უხვად არის მოტანილი ცოცხალი დოკუმენტური მასალა.

მდიდარ მასალას იძლევიან გამოჩენილი ქართველი შემსრულებლებიც — თუნდაც ვ. სარაჯიშვილი, რომლის 100 წლისთავის იუბილე აღუნიშნავი დაგვჩნა. მშვენიერი ფილმების გადაღება შეიძლება ნ. ქუმსიაშვილზე, ს. ინაშვილზე, ქართული საფორტეპიანო ხელოვნების ფუძემდებელზე ანასტასია ვირსალაძეზე, ლეგენდარულ დირიჟორზე ევგენი მიქელაძეზე და სხვებზე. აბა, რომელი ერთი ჩამოვთვალო. ეს შესაძლებელია მით უფრო, რომ ამ ბოლოს დროს სწორედ საქარველოს ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტის თაოსნობით განხორციელდა მრავალი უნიკალური ჩანაწერის რესტავრაცია. ასევე სასურველია ფილმების შექმნა მუსიკალური კულტურის ისეთ მნიშვნელოვან შემოქმედებით კერებზე, როგორიცაა საქართველოს ფილარმონია, რომელსაც საინტერესო ისტორია აქვს და გასულ წელს 80 წელი შეუსრულდა, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრზე, რომლის 60 წელი ასევე შარშან აღინიშნა, თბილისის სახელმწიფო კონერვატორიაზე, სადაც მრავალი შესანიშნავი მუსიკოსი აღიზარდა, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრზე, რომელსაც გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან დღევანდლამდე განვლილი აქვს უაღრესად მდიდარი შემოქმედებითი გზა, ერთი სიტყვით,

გაცოცხლებას ელის ქართული მუსიკალური კულტურის მატინე, რომელიც არა მარტო ისტორიული, არამედ მხატვრულ-მეცნიერული ტელეფილმების შექმნის საშუალებასაც იძლევა. დღეს კი, არც ამ ქანრის ნიმუში გავგაჩნია. კარგი იქნება თუ ჩვენს მუსიკალურ წარსულს წელიწადში თუნდაც ერთი ფილმი მიეძღვნება.

ქართული მუსიკალური ტელეფილმების ფრიად სოლიდური რიცხოობრივი მაჩვენებლიდან ჩანს, რომ აღნიშნულ პერიოდში საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდია არ ყოფილა გულჩელდაკრეფილი. მისასაღებელია ისიც, რომ ფილმები შეიქმნა ზემოთ დასახელებულ მუსიკოსებზე. მაგრამ, ამავე დროს, ფილმები არაა გადაღებული იმათზე, ვინც სწორედ ამ წლებში მოღვაწეობდა გახსაკუთრებული ჭაყოფიერებით. ამათგან გამოვყოფდი ჯანსუღ კახიძესა და ელქო ვირსალაძეს. არ არიან აღბეჭდილნი ის კომპოზიტორებიც, რომლებმაც განაპირობეს ბოლოდროინდელი ქართული მუსიკალური კულტურის წინსვლა. კიდევ კარგი, რომ მოსკოვში შეიქმნა ტელეფილმი ო. თაქთაქიშვილზე, თუმცა, ეს ფირიც მეტისმეტად დეკორატიულია, ალბათ, ისევე დოკუმენტური მასალის უქონლობის გამო.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ ზემოთქმულით არ იფარგლება ქართული მუსიკალური ტელეფილმების წინაშე მდგარი პრობლემების წრე. ხშირ შემთხვევაში დაბალია სცენარების ლიტერატურული დონე (ამის მკაფიო ნიმუშია ფილმი „სულიყო“), სიტყვის სპეციფიკური, ტელეხედვეთრი მოწოდების კულტურა. პროფესიულ ანალიზს მოითხოვს ათწლიანი პროდუქციის წმინდა კინემატოგრაფიული მხარე, ფიგურების სახვითი პარტიტურა, რაც კინომოდუნეთა კომპეტენციაში შედის და მათი პირუთენელი შეფასების მოლოდინშია.

# საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის ამოსანები

## მერაბ კოკოჩაშვილი

მისასალმებელია, რომ მუსიკისმცოდნეებმა ფართო მსჯელობის საგნად აქციეს საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე შექმნილი მუსიკალური ფილმები. ყურნალში გამოქვეყნებულ წერილებში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო ფილმების ანალიზს, მათთვის დამახასიათებელი ტენდენციების კვლევას. ამ სფეროში მუსიკისმცოდნეებმა მართლაც საინტერესო, დამაფიქრებელი და ზოგ შემთხვევაში საკამათო აზრი გამოთქვეს.

მაგრამ იმისათვის, რომ შედგეს დიალოგი მუსიკისმცოდნეთა და კინემატოგრაფისტთა შორის, საჭიროა სატელევიზიო სტუდიის სპეციფიკის გარკვევა. თუ მუსიკისმცოდნეები არ გაითვალისწინებენ ჩვენს ტექნიკურ ფუნდამენტს, შესაძლოა, მათი ხმა დარჩეს „ღალღისად უდაბნოსა შინა“. ასეთ შემთხვევაში მუსიკოსები და ტელეფილმების სტუდიის მუშაეები სხვადასხვა ენაზე ილაპარაკებენ.

მუსიკისმცოდნეთა ზოგიერთი მოსაზრების გაცნობის შემდეგ ისეთი შთაბეჭდილება დაგერჩა, რომ ისინი ერთნაირ მოთხოვნებს უყენებენ სატელევიზიო გადაცემებსა და ტელეფილმებს. მათ სატელევიზიო ფილმების სტუდია ისეთ ორგანიზაციად წარმოუდგენიათ, რომელმაც უნდა დააფიქსიროს ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრება. თავიდანვე უნდა მოგახსენოთ, რომ მას შემდეგ, რაც დაინერგა მაგნიტური ფირზე ჩაწერის მეთოდი,

რაც ამ 10—15 წლის წინათ მოხდა, ეს ფუნქცია იკისრა საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურ გადაცემათა რედაქციამ, რომელსაც წელიწადში 200 საათი ეძლევა, სატელევიზიო ფილმების სტუდიას კი მუსიკალური პროგრამებისათვის წელიწადში გამოყოფილი აქვს მხოლოდ 8 საათი.

ამრიგად, საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურ გადაცემათა რედაქცია ვიდეოფირზე მუშაობს. ამ ფირზე გადაღება კი ფართო შესაძლებლობებს იძლევა და მობილურობით ხასიათდება, მით უფრო, რომ ვიდეოფირიც ინახება, მხოლოდ ათ, თანამედროვე ფირი კი ოც წელიწადში ერთხელ განახლებას ანუ გადაწერას საჭიროებს.

ტელეფილმების სტუდია კი კინოფირზე მუშაობს. (სხვაგვარად მას ეწოდება ფართო ფირზე პროგრამების მომზადების მთავარი რედაქცია). იგი სამი სახის მხატვრულ პროდუქციას ქმნის: ესაა მხატვრული (ახუ მსახიობური) ფილმები, დოკუმენტური ფილმები და მუსიკალური ფილმები. ამ ფილმებისათვის სტუდიას წელიწადში 14 საათი ეძლევა. აქედან სიუჟეტური ფილმ-კონცერტებისათვის გამოყოფილია 2 საათი, 6 საათი საკონცერტო ნომრების დასაფიქსირებლად, ამათთან ერთად, ჩვენ დოკუმენტურსა და მხატვრულ-მუსიკალურ ფილმებსაც ვქმნით.

მუსიკალურ ფილმებსა და საკონცერტო ნომრებს სტუდია, ძირითადად, ფერად კინო-



ფირზე იღებს, რაც მოითხოვს მძლავრ განათებას. ცხადია, ასეთ პირობებში ძალიან ძნელია მუსიკალური ცხოვრების ასახვა. ვიდუფორს კი სჭირდება ხუთჯერ ნაკლები ელექტროენერჯია. ახალი მსუბუქი უცხოური ვიდეოკამერის (ТЖК — Электронный тележурналист) საშუალებით კი გადაღებები შეიძლება ჩატარდეს გაუნათებლად, ანდა ძალიან მცირე განათებით. ეს აპარატურა ტელეფილმების სტუდიას არა აქვს. მაგრამ არც ეს კამერა იძლევა მაღალხარისხოვან მუსიკალურ ფონოგრამას. ასეთი ფონოგრამა მხოლოდ მაშინ მიიღება, როცა მიკროფონები შემსრულებლებისაგან დაშორებულია გარკვეული მანძილით.

ერთადერთი სტუდია, რომელიც იღებს მაღალხარისხოვან მუსიკალურ ტელეფილმებს, არის საკავშირო ტელევიზიის გაერთიანება „ეკრანი“, რომელსაც უახლესი ტექნიკა გადაეცა მოსკოვის ოლიმპიური თამაშების შემდეგ. საქართველოს ტელეფილმების სტუდიას ასეთი ტექნიკა ჯერ არ მიუღია.

უკანასკნელი ორი წელია, რაც საკავშირო ტელევიზია მუსიკალური პროგრამებისათვის გამოყოფილი დროის 10—15% გვიგეგმავს ვიდუფორზე გადასაღებად. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ეს ტექნიკა არა გვაქვს, მაინც შევქმენით ვიდუფილმები „პაატა ბურჭულაძე“, „მღერის ცისანა ტატიშვილი“, „ცეკვავეს ნინო ანანიაშვილი“, „სადღესასწაულო კონცერტი“, რომელიც XXVII ყრილობას მიეძღვნა.

საქართველოს ტელეფილმების სტუდიისათვის რეპერტუარის დაგეგმარება უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა. სტუდია ცდილობს ფილმები შექმნას იმ მუსიკოსებსა და შემოქმედებით კოლექტივებზე, რომლებიც აპირობენ ქართული მუსიკალური კულტურის წინსვლას. ამას მოწმობენ ა. ბალანჩიძეზე, ლ. ისაკიძეზე, პ. ბურჭულაძეზე, ც. ტატიშვილზე, მ. ამირანაშვილზე, გ. ცაბაძეზე, საქართველოს სიმებიან კვარტეტზე, ვოკალურ ანსამბლ „რუსთავეა“, იაშვილების ოჯახზე, თ. იშხნელზე და სხვებზე შექმნილი ტელეფილმები. გადაღებული გვაქვს აგრეთვე ე. თაქთაქიშვილისა და ი. კეკელიძის ნაწარმოებები. და მაინც, ჩვენ დიდი გულისყურით მოვეყვებით მუსიკისმცოდნეთა

სურვილებს რეპერტუარის სფეროში. სპარტოლიანია შენიშვნა, რომ დღემდე არ არის გადაღებული ფილმები ზ. ფალიაშვილზე, ნ. სულხანიშვილზე, ვ. სარაჯიშვილზე, ე. მიქელაძეზე და ა. შ. ჩვენც ვთვლით, რომ საჭიროა ფილმების შექმნა ქართული მუსიკალური კულტურის ამ გამოჩენილ მოღვაწეებზე. მაგრამ ქართული სატელევიზიო ფილმების სტუდია ვერ გადაიქცევა მარტო მუსიკალური კულტურის ამსახველ ორგანიზაციად. ჩვენს სტუდიას სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი საქმეები და ამოცანები აქვს. თუმცა, საჭიროა ფიქრი იმაზე, რომ მუსიკალური ფილმებისათვის გამოყოფილი დრო უფრო რაციონალურად და მიზანდასახულად გამოვიყენოთ. წელს დაგეგმილი გვაქვს ფილმების შექმნა ც. ტატიშვილზე, პ. გონაშვილზე, ტელევიზიის საესტრადო ანსამბლზე, ლენინგრადის საბალეტო დასში გადავიღებთ ბ. ეიფმანის დადგმას „მეთორმეტე ღამე“.

ახლა, რაც შეეხება ზოგიერთი მუსიკოსის მცდელობას, რომლებიც იღვიწიან ფირზე აღბეჭდონ თავიანთი არტულ მნიშვნელოვანი შემოქმედება: არ უარყოფთ, ეს ტენდენცია თავს იჩენს ხოლმე ტელევიზიის პროგრამებშიც და ზოგერთ ტელეფილმებშიც. მაგრამ მოდით ვნახოთ როგორ ეძლევა გზა ამ ტენდენციას: ტელეფილმების სტუდია ძირითადად ეყრდნობა რადიოს ფონდში დაცულ ჩანაწერებს. ეს ჩანაწერები მზადდება იმ სიის მიხედვით, რომელსაც ამტკიცებს საქართველოს რადიოს მუსიკალურ რედაქციასთან არსებული სამხატვრო საბჭო. ამ საბჭოში კი მოღვაწეობენ ცნობილი მუსიკოსები. პირველ რიგში, სწორედ მათ უნდა იხელმძღვანელონ მაღალი კრიტერიუმებით და პროფესიული მომთხოვნელობით შეარჩიონ საფონდო ვანსახლვრული მუსიკალური ნაწარმოებები. მაშინ თავიდან ავიციდნთ ცალკეულ პირთა ზედდაწოლას, ტელეხედვაში დაბალი ხარისხის მუსიკალური პროდუქციის პროპაგანდას. მუსიკისმცოდნეთა ჯგუფს, რომელმაც მუსიკალური ტელეფილმები განიხილა, ვურჩევდი ამ საკითხის შესწავლასაც. ნურავინ იფიქრებს, რომ ვამართლებ სატელევიზიო ფილმების სტუდიას. ზოგჯერ ფონოგრაფები ჩვენი შეკვეთითაც მზადდება. ბოლოს და ბოლოს, ფილმები ჩვენი გადაღებუ-

ლია და ჩვენვე ვაგებთ პასუხს უგემოვნებობაზე, ფორმალობაზე, რასაც თავიდან ავიციდნენ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ჩვენსა და მუსიკოსებს შორის მეტი კონტაქტი და ურთიერთვაგება დამყარდება. სხვათა შორის, მუსიკისმცოდნეებს სწორედ ეს სურვილი ამოძრავებდათ, რისთვისაც ჩვენ მხოლოდ მადლიერნი ვართ. ამ მიმართულებით ჩვენც გადავდგით ვარკვეული ნაბიჯები: სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში სულ ახლახანს შექმენით მუსიკალური ფილმების გაერთიანება, რომელშიც მოვიწვიეთ კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე. აქედანაც ჩანს, რომ ჩვენ მუსიკისმცოდნეთა შენიშვნებსა და სურვილებს გულისყურით მოვეკიდეთ.

მრავალფეროვანია ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრება. ეს არის კონცერტები, სპექტაკლები, ფესტივალები, გასტროლები და ა. შ. ყველა ამ ცალკეულ მოვლეს განსხვავებული ასახვა სჭირდება. ეს ევალება საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალურ გადაცემათა რედაქციას. თუმცა, ტელეფილმების სტუდიაც არ სტოვებს უყურადღებოდ ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას. ყოველწლიურად ვიღებთ ფილმს ციკლიდან „მატიანე“, რომელშიც ასახულია საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი ფაქტი. სწორედ ამ ფილმებში ვიძლევი ინფორმაციას რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენებზე, როგორცაა „საბჭოთა მუსიკის ფესტივალი“, „საბჭოთა სიმღერის ფესტივალი“, თბილისის საოპერო თეატრის მოსკოვური გასტროლები, ბიჭინთისა და თელავის ფესტივალები და ა. შ.

ვარდა ამისა, საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიასთან 1977 წლიდან არსებობს საფონდო ჩანაწერების განყოფილება, მას წელიწადში ეძლევა 5 საათი, რათა ფორზე აღბეჭდოს ჩვენი გამოჩენილი ადამიანები, რომლებიც მოღვაწეობენ საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა უბანზე: მუშები, კოლმეურნეები, ომისა და პარტიის ვეტერანები, მეცნიერები, კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეები და სხვ. ყოველწლიურად ვიღებთ 20 წუთიან სიუჟეტს ცალკეულ მუსიკოსებზეც. გადაღებული გვაქვს ინტერვიუები კომპოზიტორ რ. ლაღიძესთან, მუსიკისმცოდნე

3. ხუჭუასთან, სსრკ სახალხო არტისტთან ჯ. კახიძესთან. გადაღებულია სიუჟეტები იშხნელებისა და ჩიქოვანების ოჯახებზე, ანანია ერქომაიშვილზე, ო. თაქთაქიშვილის ოპერის „მთვარის მოტაცების“ ფრაგმენტი სსრკ დიდი თეატრის პრემიერიდან (ეს ფირი ტექნიკურად დაბალი ხარისხისაა). წელს დაგეგმილი გვაქვს ინტერვიუები ვ. ჭაბუკიანთან, ს. ცინცაძესთან, ზ. ანჯაფარიძესთან.

სრულ სოლიდარობას ვუცხადებთ მუსიკისმცოდნეებს, როდესაც ისინი აკრიტიკებენ იმ ფილმებს, რომლებშიც მუსიკოსები გადაღებულნი არიან არამუსიკალურ ატმოსფეროში, როდესაც ხედვით რიგს მუსიკალურ ნაწარმოებთან საერთო არაფერი აქვს. მუსიკის ილუსტრირების ტენდენციამ მართლაც მანე ხასიათი მიიღო. მასთან ბრძოლაა საჭირო.

სავსებით სამართლიანია რეპორტაჟის მიჩნევა დოკუმენტური და საერთოდ სატელევიზიო კინოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორმად. დადებით შეფასებას სწორედ რეპორტაჟული მეთოდით გადაღებული ფრაგმენტები იმსახურებენ. თუმცა მაღალი მხატვრული შედეგია მიღწეული ფილმშიც „რუსთავი“, რომელიც მთლიანად დადგმული ეპიზოდებისაგან შედგება.

ასევე სამართლიანია მუსიკორების პროცესში მსმენელთა თანამონაწილეობის მოთხოვნაც. უამისოდ ფილმებს, მართლაც, რალაც აკლდებათ. ჩვენ მომავალში ამასაც ვავითვალისწინებთ. თუმცა, სტუდიის რეჟისორები თავის მხრივაც მიმართავენ ხოლმე ამ ხერხს. ჩემის აზრით, რეჟისორმა ლ. სინარულიძემ ძალიან კარგად მოახერხა შემსრულებელთა და მსმენელთა შერწყმა ფილმში „სულელი“ (ამას წინ უძღოდა დიდი მოსამადლებელი მუშაობა) ის ეპიზოდი, რომელიც მკურებლები თამარ იშხნელთან ერთად მღერიან და ტირიან, დიდ განზოგადებას იძენს და გვაგონობინებს, რომ სიმღერა ეროვნული კულტურის სისულხორცეული ნაწილია.

რაც შეეხება ჟანრობრივი კლასიფიკაციის პრინციპს, უნდა მოვახსენოთ, რომ ჩვენ, დოკუმენტურსა და ფილმ-კონცერტებს შორის არ ვიკავთ ზუსტ ჟანრობრივ გრადაციებს. ამის საშუალებას იძლევა თვით ამ ფილმების

სპეციფიკა. საერთოდაც, ქანრების დაახლო-  
ვისა და ურთიერთშეღწევა დამახასიათებელ-  
ლია თანამედროვე ხელოვნებისათვის. ამ-  
დენად, არ ვიზიარებ აზრს მუსიკალური ტე-  
ლეფილმების ქანრობრივი დიაპაზონის სი-  
ვიწროვეზე. ფილმები „პაატა ბურჭულაძე“,  
„მაქტრო“, „ახალი წახანავი“ — ცალკეულ  
მუსიკოსებზე შექმნილი პორტრეტებია. „სი-  
მებიანი კვარტეტი“ და „იოშვილების ოჯა-  
ხი“ — კოლექტიური პორტრეტები. „ჩემს  
სიმღერას ვინც გაიგებს“ — ძველი თბილი-  
ლის წარმოსახვა. მართალია, ეს ფილმი ვერ  
უტოლდება მუსიკალურ დედანს — ი. კეკელი-  
ძის შესანიშნავ საგუნდო ციკლს, მაგრამ  
იგი მუსიკალური ნაწარმოების ეკრანულ  
წარმოსახვის მიანც საინტერესო ცდაა. ფილ-  
მში „მღერის რუსთავი“ ქართული ხალხუ-  
რი სიმღერების ანალიზია ჩატარებული თვით  
მომღერლების მიერ. „სულიკო“ კი მოგვით-  
ხრობს სიმღერის დანიშნულებაზე. ნუთუ  
აღნიშნული ფილმების მრავალფეროვნება  
თელსაჩინო არაა?

მუსიკალმკოდნეთა ნაწილი მოითხოვს ქარ-  
თული ოპერების ფიქსაციას. ამაში ჩვენც ვართ  
დინტერესებულნი, მაგრამ დღესდღეობით  
საოპერო სპექტაკლების გადაღებას ვერ ახერ-  
ხებს ვერც საქართველოს ტელეფილმების  
სტუდია, ვერც მუსიკალურ გადაცემათა რე-  
დაქცია, ვერც სპეციალისტები ვიდეოტექნი-  
კისა. საქმე ისაა, რომ საოპერო სპექტაკლებ-  
ში განათება ცვალებადია და ხშირად არ  
არის საკმარისი ვიდეოფირზე გადაღებისათ-  
ვის. კინოფირზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.  
ამ შემთხვევაში საჭიროა ორი მოძრავი  
ელექტრონადგური და მაღალი ძაბვის (70 —  
100 კვოლტი) ელექტროგენერატორი. ასეთი  
განათებისაგან მსახიობთა გრიმი ღლევა (20  
წლის წინ, როცა შავ-თეთრ ფირზე მუშაობ-  
დნენ, საჭირო იყო ამის ნახევარი ენერგია).  
ასეთი ძაბვის ელექტროგენერატორის გამოყენე-  
ბაზე სახანძრო დაცვაც უფლებას არ იძლე-  
ვა.

გარდა ან-სა, უშუალოდ სპექტაკლების  
დროს შეუძლებელია მაღალხარისხივანი მუ-  
სიკალური ფონოგრამის მიღება. საოპერო  
სპექტაკლების გადაღებისა თუ ჩაწერის ყვე-  
ლა ცდამ დაბალი შედეგი მოგვცა. მამსადა-  
მე, ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს

ფონოგრამის წინასწარი მომზადება, რაც  
იმას ნიშნავს, რომ მომღერლებმა ფონოგრა-  
მის საფუძველზე (ანუ ტუჩების მოძრაობა  
აყოლონ ჩანაწერს) უნდა გაითამაშონ საო-  
პერო წარმოდგენა. ასეთ შემთხვევაში მართ-  
ლაც ქვეითდება მხატვრული გამომსახველო-  
ბის დონე. ამიტომ, რომ ჩვენ თითქმის არა  
გვაქვს ქართული საოპერო დაღმგების კინო  
და ვიდეოფირები. ცხადია, არ გვიშველის  
გულზელდაკრეფილი ტლომა. ახლო მომავალ-  
ში საქართველოს ტელეფილმების სტუდია  
თანამედროვე ვიდეოაპარატურით აღიჭურვე-  
ბა და ჩვენც ინტენსიურად დაიწყებთ ახალ  
გზების ძიებას.

მხატვრული ფილმებისათვის გამოყოფილ  
დროს ხშირად ვუთმობთ ხოლმე ფილმ-ბა-  
ლეტებს. ასე შეიქმნა „პრომეთეოსი“ და „მწი-  
რი“. აქ შეიძლება დაისვას ასეთი კითხვა:  
ოპერას თუ ვერ აფიქსირებთ, ბალეტს რო-  
გორდა იღებთ? საქმე ისაა, რომ ფონოგრა-  
მის თანხლებით ოპერის შესრულების დროს  
იკარგება სიმღერისა და განცდის ბუნებრიო-  
ბა და სიმართლე. მომღერალი მექანიკურად  
ასრულებს თავის პარტიას. საბალეტო ხე-  
ლოვნებას კი ფონოგრამა არაფერს ვნებს.  
მოცეკვავეს თავისუფლად შეუძლია ცეკვა  
სტუდიაში და ეკრანზე ჩანაწერის თანხლე-  
ბით. გარდა ამისა, სტუდია ანგარიშს უწყის  
რეჟისორთა შემოქმედებით მისწრაფებებს. სა-  
ხელოდობრ, რეჟისორ ზ. კაკაბაძეს, რომელიც  
კარგა ხანია ტელებალეტის ქანრში მოღვა-  
წეობს.

უთუოდ ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ  
ხუთი მუსიკალური ტელეფილმი აღინიშნა  
ჩრუსულბიკურით („მაესტრო“), საკავშირო  
(„მღერის რუსთავი“, „პრომეთეოსი“) და სა-  
ერთაშორისო („მწირი“) ჟილოდობით. ცხა-  
დია, სასურველია, რომ ყველა ფილმი მაღალ-  
მხატვრული იყოს. მაგრამ ამისათვის უნდა  
მოგვარდეს ის პრობლემები, რომელთა გა-  
დაწყება შესაძლებელია მხოლოდ სახელმ-  
წიფობრივ დონეზე.

მოგახსენებთ, რომ საბჭოთა კავშირში არ  
არსებობს ისეთი სასწავლებელი, რომელიც  
ამზადებდეს სატელევიზიო მუსიკალური გა-  
დაცემებისა და მუსიკალური ფილმების რე-  
ჟისორებს. ამ განხრით მხოლოდ ერთხელ  
იყო მიღება უმაღლეს სარეჟისორო კურსებ-





ზე (სამწუხაროდ, ამ მიღებაში არ მონაწილეობდა არც ერთი ქართველი ახალგაზრდა). ამიტომ ჩვენ არ გვყავს კვალიფიცირებული კადრები. ვინც დღეს ამ უანრში მუშაობს, თვითონ იცვლევს გზას, თავისით იძენს გამოცდილებას. ზოგი ამას აკეთებს ნიჭიერად, ზოგი ნაკლებ ნიჭიერად. ხშირად ვაწყვდებით ხელოსნობასაც. ერთი სიტყვით, საჭიროა ამ დარგის სპეციალისტების მომზადება, რაც შეიძლება განხორციელდეს ორი გზით: უნდა შეიქმნას სპეციალური ჯგუფი თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე, ან დაარსდეს კვალიფიკაციის ასამაღლებელი კურსები. ორივე შემთხვევაში პედაგოგებად მოწვეულნი უნდა იყვნენ საუკეთესო საბჭოთა სპეციალისტები.

მოგახსენებთ იმასაც, რომ სრულმეტრაჟიანი მუსიკალური ფილმების გადამღები ჯგუფისათვის (კერძოდ, სცენარის ავტორისა და რეჟისორისათვის) ფულადი ანაზღაურება ოთხჯერ ნაკლებია, ვიდრე, ვთქვათ, სატელევიზიო დოკუმენტური სრულმეტრაჟიანი ფილმისა. რატომ? მუსიკალური ფილმების გადამღება ვითომ უფრო ადვილია? ძნელია ასეთი გასამრჯელოთი მოიზიდო მაღალი კვალიფიკაციის სპეციალისტი. საკონცერტო

ნომრის გადაღებაში კი რეჟისორს უნდა ურჩებლო წუთში ეძლევა სამი მანეთი, რაზედაც არ თანხმდება არც ერთი სპეციალისტი. მაშასადამე, რეჟისორის როლი დაყვანილია ფიქსატორის, ხელოსნის დონემდე. ასეთ შემთხვევაში შემოქმედებით პროცესებზე ლაპარაკი ზედმეტია.

სატელევიზიო მუსიკალურ ფილმს სპეციალისტი უნდა იღებდეს და სპეციალისტი უნდა სწავლობდეს. საჭიროა ამ განხრით მუსიკისმცოდნეთა სპეციალიზაცია, რაც, სამწუხაროდ, არ ხდება.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ კინოსა და ტელევიზიის, რომლებიც სხვადასხვა ხელოვნებებთან სინთეზირების შედეგად სწრაფად ვითარდებიან და აყალიბებენ თავიანთ დამოუკიდებელ ენასა და ესთეტიკას, ესაჭიროება სპეციალური სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი. კინო და ტელეხედევა ხელოვნებისმცოდნეებს უყენებს სპეციფიკურ მოთხოვნებს.

დღეს ტელეხელოვნება იმყოფება საზოგადოებასთან ყველაზე მეტ კონტაქტში. უზარმაზარია მისი ზემოქმედების ძალა. ჩვენ ძირფესვიანად უნდა ვსწავლობდეთ ხელოვნების ამ ყველაზე მასობრივ საშუალებას.

## პანორამა

იხ. 57 გვ.

### მდიდების ნაცვლად კორპორაციები

ამერიკის მსხვილი კომპანიები და კორპორაციები ახალი ხელოვნების შედევრებს წმინდა უტილიტარული მიზნებით იყენებენ, ამერიკული ჟურნალის „ნიუსუიკის“ კორესპონდენტის შენიშვნით „სამხედრო-სამრეწველო კომპლექსების“ გვერდით ახლა „სამუზეუმო-სამრეწველო კომპლექსები“ გაჩნდა. თუ ძველად მედიები თავისი დროის საუკეთესო მხატვრებსა და მოქანდაკეებს უყვებოდნენ მათ განმადიდებელ მონუმენტებს, ახლა კორპორაციათა განდიდების ეპოქა დადგა.

ეს შეურიგებელი ანტიპოდები — ბიზნესი და ხელოვნება — ახლა ერთმანეთის გულის მოგებას ცდილობენ — ახლად გამომცხვარი მეცენატების „ქველმოქმედება“ დიდი ბიზნესის ეგოსტურ ზრახვებს ფარავს. თითქოსდა ყველაფერი ხელოვნების სასარგებლოდ ხდება: დოლარები საშუალებას აძლევენ მუზე-

უმებს თავი გაართვან ფინანსურ სიძნელებებს, ხოლო კორპორაციების მიერ შექმნილი სურათების თანხაცხვრების სახსარს უჩენს მხატვრებს და მათ ნამუშევრებს საზოგადოებისათვის ზღმისაწვდომს ხდის. სინამდვილეში კი ეს არის ახალი კლიენტურის მოზიდვის საუკეთესო საშუალება.

რამოდენიმე დღეა ფირმამ კონსულტანტიც კი გაიჩინა ხელოვნების საკითხებში. საგულისხმოა ერთერთი კონსულტანტის ნათქვამი: „მეცენატობა ქმნის გულმხმობიერი და ნოვატორული კორპორაციის სახეს. ნაცვლად უსულგულო, დაუნდობელი კომპანიისა. ეს არის გასაღების უძლიერესი საშუალება ნავთობის კომპანიებისათვის, რომლითაც თავიანთი ნეგატიური სახის ვაჭმენდა სურთ საზოგადოების თვალში“.

# მითოლოგიური ასაქმნი

## ლადო გულიაშვილის

### შემოქმედებაში

ვლადიმერ ასათიანი

დღე ოსტატებსა და გენიალურ პრიმიტივებს შორის ის განსხვავებაა, რომ პირველებს უშუალობას არ უკარგავს ფართო განვითარება, მეორეებს კი ჰყოფნით ძალა უშუალობისა, რათა არ დაიჩრდილონ არასაქმოდ განვითარების გამო.

ეს თვალაზრისი მართებული აღმოჩნდება, თუკი მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ მხატვრობას გადავავლებთ თვალს.

დიდი სოციალური ძვრებისა და მჩქეფარე კულტურული ცხოვრების ამ ხანაში პრიმიტივი, თუნდაც ნიჭიერი, ადვილად შეიძლება დაჩრდილულიყო, ხოლო სახვითი ხელოვნების ულტრა-თანამედროვე მიღწევებს ნაზიარებ ახალგაზრდა შემოქმედს დაეკარგა არა მარტო უშუალობა, არამედ თვითმყოფადობა.

აქვე გვინდა დავაზუსტოთ, რომ განსხვავება ტერმინებს უშუალობასა და თვითმყოფადობას შორის, სახვით ხელოვნებასთან მიმართებაში, ასე გვესმის: უშუალობა გვესახება ტერმინად, რომელიც მხატვრისა და მისი შემოქმედებითი ბუნების თავისებურების დახასიათებისთვის შეიძლება გამოვიყენოთ. ხოლო ტერმინი თვითმყოფადობა კი გვეჭირდება მხატვრული ნაწარმოების ფორმის თავისებურების აღნიშვნისთვის. „უშუალო მხატვრობა“ ყოველთვის თვითმყოფადიცაა, მხატვრობა კი, რომლისთვისაც ორიგინალურობა თვითმიზანს წარმოადგენს, ფორმისეული ეფექტებისადმი სწრაფვით, თემატიკის ხელოვნური ნეტელექტუალიზაციით ხასიათდება. შეიძლება აღწევდეს თვითმყოფადობის გარკვეულ, ზოგ შემთხვევაში, ძალიან მაღალ

დონესაც, მაგრამ უშუალობას კი მოკლებული იყოს იმავეთვე.

უშუალობაც და თვითმყოფადობაც ერთი თქმა უნდა. პირობითად შერჩეულია ტერმინები იმ სუბიექტური შთაბეჭდილების გამოხატავად, რომელიც მნახველს ცალკეული სურათის, ან რომელიმე მხატვრის მთელი შემოქმედების გაცნობის შედეგად შეიძლება შეეკმნას. ბუნებრივია დაისვას ასეთი კითხვა: ემყარება, თუ არა რაიმე კანონზომიერებას ესეთიკურ-ფსიქოლოგიური ხასიათის მოვლენები სახვით ხელოვნებაში? რამდენად ობიექტურ ფაქტორებს წარმოადგენს უშუალობა და თვითმყოფადობა რომელიმე შემოქმედებითი მოვლენის შესაბამისი კუთხით განხილვისთვის.

ვფიქრობთ, ამისთვის, პირველ რიგში, საჭიროა მოვანდინოთ მერტი დიფერენციაცია ამ ცნებებს შორის, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ, მართალია, შემოქმედებითი უშუალობა შემოქმედებითი თვითმყოფადობას განაპირობებს, მაგრამ ფორმალური ლოგიკის კრიტიკულშემოთ ვერ მივუდგებით ხელოვნების ფენომენს, და თუ უშუალობა უდრის თვითმყოფადობას მხატვრისთვის, შესაბამისად, თვითმყოფადობა აუცილებლად არ უნდა უდრიდეს უშუალობას. ჩვენს აზრით, მოყვანილი ტერმინების საშუალებით რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მოვლენის შეფასებისას, მათი სუბიექტური შინაარსის მიუხედავად, შესაძლებელია საერთო აზრის გამოხატვა და გარკვეული ობიექტური კანონზომიერების გამოვლენაც.

ვფიქრობთ, არავის ექნება საწინააღმდეგო, რომ ტერმინით „უშუალო“ დახასიათებულ იქნას ისეთი მხატვრის შემოქმედება, როგორცაა ვინსენტ ვან გოგი, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი ზოგჯერ მიმართავდა კოპირებას, ერთი და იგივე სიუჟეტისა და კომპოზიციის გამეორებას, თამამად იყენებდა მუშაობაში სხვის ნახატებსა და ესკიზებს. მეორეს მხრივ, ისეთი ორიგინალური მხატვრული ხედვისა და მკაფიო გამოხატულებით, თვითმყოფადობის მქონე მხატვრის, სალვადორ დალის შემოქმედების უშუალობის კუთხით შეფასების ცდას საცხებით შესაძლებელია აზრის მკვეთრი გაყოფა მოყვეს და მხურვალე მომხრეების გვერდით ცხარე მოწინააღმდეგეებაც გაუჩნდეს. ეს აზრი არ მოგვეჩვენება პარადოქსალურად, თუ ყველსაგან გამორჩეული, ეფექტური, მკაფიოდ თვითმყოფადობის მქონე მხატვრის შემოქმედებას ვთვლით უშუალოდ.

ოფადი მხატვრული ფორმის მიღმა დავინახ-  
 ავთ იმას, თუ რა ამოძრავებს მხატვარს ამა-  
 თუ იმ ნამუშევრის შექმნისას, გავითვალის-  
 წინებთ სოციალურ მოტივებს, კერძოდ,  
 გასაღების სახარზე შექმნილ კონიუნქტურას,  
 რომელიც ზაფხულებად უღვევს ზოგიერთს,  
 რძიდად ნიჭიერი მხატვრის შემოქმედებით  
 აქტივობას. ასეთი მხატვრობა უდავოდ ინარჩ-  
 უნებს მხატვრულ ღირებულებას, ის შეიძლ-  
 ება ათასში გამოვარჩიოთ, მაგრამ მაინც უშუა-  
 ლობის საწყისს მოკლებული თვითმყოფად-  
 ბა ისე განსხვავდება უშუალობით განპირო-  
 ბებულობისაგან, როგორც ეფექტური ნიღაბი  
 ადამიანის სახისაგან, ხმაურიანი ეპიტაჟი —  
 გულწრფელი პროტესტისაგან, ფანტასტიკურ  
 ზმანებათა ფროიდის მიხედვით შესრულებ-  
 ული ინსცენირება — ქეშმარიტი პოეტური  
 ხილისაგან.

ყოველ შემთხვევაში, უსაფუძვლოდ არ  
 გვეჩვენება ის აზრი, რომ მხატვართა ერთი  
 ნაწილი თავის შემოქმედებაში გამოდის უშუ-  
 ალობიდან, ესე იგი, მათ შემოქმედებაში უშუ-  
 ალობა შეუნიღბავ, სპონტანურ ხასიათს  
 ატარებს, აღნიშნული გარემოება, როგორც  
 ამას ვან გოგის მაგალითიც გვიჩვენებს, არ  
 უნდა გამორიცხავდეს უშუალობით გამორჩ-  
 ეული მხატვრების შემოქმედებაში მრავალ-  
 რიცხოვანი გავლენების არსებობის შესაძლ-  
 ელობას. ამ შემთხვევაში გავლენები, შემოქ-  
 მედის მიერ მათი მხატვრული წყაროს პირ-  
 დაპირი გადმოღებისა და მიზანძვის შემთხვევა-  
 ში მხოლოდ ხაზს უსვამს უშუალობის სუბს-  
 ტანციონალურ ხასიათს მის მხატვრობაში. ას-  
 ეთი ხელოვანისათვის, უპირველეს ყოვლისა,  
 თავისი შინაგანი სამყაროს ტილოზე უცვლელ-  
 ლად (უშუალოდ) გადატანაა მთავარი და არა  
 „ყოვლად უბრეკედენტო“ ფორმის ძიება,  
 ამიტომ ის არ ერიდება სხვების მხატვრულ  
 მიგნებებისა და ხერხების გამოყენებას, თუკ  
 ეს მის სულიერ მოთხოვნილებებს ეხმარება:  
 ამ შემთხვევაში მხატვარი ისე იყენებს სხვის  
 მხატვრულ ფორმებს, როგორც მწერალს  
 ციტატებს. საბოლოოდ კი ინდივიდუალობას  
 და ნიჭს თავისი გააქვს — იქმნება მხატვრის  
 პიროვნების ტოლფასი, მკაფიო ორიგინალუ-  
 რობითა და გულახდილობით აღბეჭდილ  
 ნაწარმოებში.

არიან ისეთი მხატვრებიც, რომლებიც  
 თავის შემოქმედებაში მიდიან უშუალობამდე,  
 აღწევენ მას, ესე იგი, მხატვრული ხედვის

მილიანი სისტემატიზაცია-ლოგიზაციის შედეგად,  
 სუბიექტური წარმოდგენების აბსტრა-  
 ირების, მათი, თითქმის მეცნიერულ ობიექტუ-  
 დაყვანის მეშვეობით აღწევენ შემოქმედებაში  
 თვითმყოფადობის იმ უმაღლეს საფეხურს,  
 როდესაც ის მხოლოდ ორიგინალური მხატ-  
 ვრული ფორმის საზღვრებს სცილდება და  
 მხატვრის ღრმა სულიერი სამყაროს უშუალო  
 ხატად მოგვევლინება. ასეთ მხატვართა რიგს  
 მიეკუთნებიან — სიორა, მალევიჩი, დავით  
 კაკაბაძე...

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიას  
 ჩვენს მიერ პირველად დახასიათებული ტიპის  
 შემოქმედებას ამშვენებენ.

მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის  
 ქართულ მხატვრობაში გამოირჩევა ორი მხატ-  
 ვრის სახელი, რომელთა შემოქმედებაში ასეთი  
 სპონტანური უშუალობის ფენომენი განსაკუ-  
 კუთრებით მკაფიოდ არის გამოკვეთილი და  
 მსოფლიო მნიშვნელობის მქონე კლასიკურ  
 მაგალითად შეიძლება გამოდგეს იმ თეზის  
 საილუსტრაციოდ, რომლითაც წინამდებარე  
 სტატია დავიწყეთ. ეს სახელებია — ნიკო  
 ფიროსმანი და ლადო გუდიაშვილი. პირველი  
 მშობლიურ ნიადაგს სულით და ხორციით

ლ. გუდიაშვილი

ღვეების ქორწილი





ქრომანტია

შეზრდილი, მიწასავით უბრალო და უკიდევანო. მეორე კი პარიზის კოსმოპოლიტურ ბოქმას ნახიარები, რათა კიდევ უფრო ეროვნული გამხდარიყო თავის თვითმყოფადობაში, კიდევ უფრო თამამი საკუთარ უშუალობაში.

პარალელი ამ ორ მხატვარს შორის, ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის მათი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო, ადრეც გავსულბულა, მაგალითად, აკადემიკოს გ. ჭიბლაძეს გამოთქმულ აქვს ასეთი აზრი: „ფიროსმანაშვილის გენიალური პრიმიტივი და გუდიაშვილის აკადემიური უშუალობა ერთი მედლის ორი მხარეა, რომლებსაც უღარესად თავისებური ტალანტი აერთებს.“<sup>1</sup>

თვითნასწავლი მხატვრის და გენიალური პრიმიტივის, ნიკო ფიროსმანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ეროვნული კოლორიტის ყოვლისმომცველობა, მხატვრული ხედვის უშუალობა, ერთგვარი მიამიტობაც კი, ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით, ბუნებრივ მოვლენად უნდა იქნას მიჩნეული; მით უმეტეს, რომ მხატვრის განვითარების თავისებურება გამოირიცხავდა მისთვის ამგვარი მიდგომის ალტერნატივის წარმოშობის რაიმე შესაძლებლობასაც კი. ამ მხრივ, ლადო გუდიაშვილი პიროვნება და შემოქმედება, მისი მხატვრული ხედვის განსაკუთრებულ უშუალობა, თავისთავად ესოდენ საინტერესო და მიმზიდველი, კიდევ უფრო საინტერესო და სასესებით უნიკალურია ჩვენთვის, თუ მას, მისი განვითარება-ჩამოყალიბების პირობების გათვალისწინებით, ხანგრძლივი, მნიშვნელოვანი მოვლენებით თუ შეხვედრებით აღსავსე ცხოვრების ფონზე განვიხილავთ.

რაში უნდა ვეძიოთ ამ საინტერესო მოვლენის საფუძველი? ცხადია, ასეთი მსოფლიო რანგისა და დიაპაზონის შემოქმედებებზე უნდაც მისი რომელიმე საინტერესო მხარეა შეუძლებელია გაშუქდეს ამომწურავად ერთი განსაზღვრული კუთხით. მაგრამ, ლადო გუდიაშვილზე და მისი შემოქმედების შესახებ გამოთქმულ მრავალ თვალსაზრისთა შორის, ჩვენს ყურადღებას აპყრობს ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი. მისი არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ლადო გუდიაშვილის მხატვრული ხედვის დიდ უშუალობას, მისი შემოქმედების ესოდენ გამორჩეულ ხასიათს განაპირობებს გუდიაშვილის მხატვრული აზროვნების გარკვეული სპეციფიკურობა, მასში მითოლოგიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ნაკვთების არსებობა. ძირითადად ეს აზრი მ. კავანის ეკუთნის. მკვლევარი იმასაც აღნიშნავს, რომ გუდიაშვილის შემოქმედების შინაარსის სპეციფიკურობისა და მომაჯადოებლობის გასაღები, მხატვრის მიერ ბავშვური მსოფლშეგარძნების შენარჩუნების უნარში მდგომარეობს<sup>2</sup>. თუმცა ავტორი აქვე დასძენს, რომ რა თქმა უნდა, ცნობილი მხატვარი არ ბაძავს ბავშვს. ჩამოთვლის რა ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ მოვლენათა დრამატიზაციის უნარს, რაც მ. კავანის აზრით უცხოა ბავშვის შემეცნებისათვის, მშვენიერი ქალის სახის დიდ როლს გუდიაშვილის მხატვრულ სიმბოლიკაში, მ. კავანი ასკვნის, რომ, რა თქმა უნდა, ლადო გუდიაშვილს ინფანტილიზმს ვერ უსუსყვედურებთ.

ჩვენ ვეფიქრობთ, რომ ლადო გუდიაშვილის ხელოვნების შინაარსის სპეციფიკურობის, მისი მომაჯადოებლობის გასაღებს მხატვრის მიერ სამყაროს ბავშვური აღქმის უნარი არ უნდა წარმოადგენდეს. მ. კავანის აზრითვე, ლადო გუდიაშვილის მხატვრული ხედვისთვის დამახასიათებელია სამყაროს აღქმის უძველესი, ხალხური, მითოლოგიურ-ფოლკლორული სტრუქტურის შენარჩუნება. ამ ორი ცნების ურთიერთმიმართებას, ჩვენი აზრით, მეტი დახუსტება ესაპიროება. ვეფიქრობთ, „უძველესი“, „ხალხურს“ — „ბავშვურთან“ მხოლოდ ფიგურალური მეტაფორული კავშირი თუ აქვს. ცნება „ბავშვური“ არც „საერთო მნიშვნელად“ უნდა გამოდგეს მითოლოგიისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართებისათვის, რადგან ეს ცნება, ამ საკითხთან

მიმართებაში, მოკლებულია რეალურ უნივერსალურ მნიშვნელობას. მართლაც, რომელი დროის „ბავშვური“ უნდა მივიჩნიოთ „მითოლოგიურ-ფოლკლორის“ შესატყვისად? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ცნება „ბავშვური ხედა“ ამ შემთხვევაში ხედვის გულწრფელობის სინონიმად თუ გამოგვადგება, რადგან მითოლოგიისთვის დამახასიათებელი, ადამიანის ცნობიერებაზე ფანტაზიის დიდი ზეგავლენა და გრანძობის შეუნიღბლობა, (თანამედროვეობაში) ბავშვის ფსიქიკისათვის არის დამახასიათებელი.

ვფიქრობთ, საკითხის სხვაგვარი დაყენება მხოლოდ მეტ გაურკვევლობას შეიტანდა მასში. არსებობს მითოლოგიური, უპირატესად ემოციონალურ-ხატობრივი აზროვნების ფორმა და ხედა, შესაბამისად, არსებობს თანამედროვე, აბსტრაქტულ-ლოგიკური აზროვნება და ხედა. თუ ბავშვობას, ექვემდებარება, საერთოდ ადამიანის აზროვნების, მისი ხედვის ჩამოყალიბების საწყის საფეხურად მივიჩნევთ, მაშინ შესაძლებელია, რომ მითოლოგიური აზროვნების ფორმისათვის, თანამედროვე აზროვნების ფორმასთან შედარებით, ისტორიულად უფრო ადრეული ეტაპისათვის ტერმინი — „ბავშვური“ გარკვეულწილად უფრო გამოსადეგი იყოს. თუმცა, საქმეს თუ ჩაუყვირდებით, თანამედროვე „ბავშვური“ ბევრ შემთხვევაში გაცილებით უფრო „ასაკიანად“ შეიძლება მოგვეჩვენოს, ვიდრე არქაული „მოზრდილი“.

თავის მხრივ, თანამედროვე აზროვნების ყველა სხვა ძირითად ფორმასთან შედარებით, მხატვრული აზროვნება, მიუხედავად იმისა, რომ მისი არსებობის დროც, საგანიც და მიზნებიც განსხვავდება მითოლოგიურისაგან, მაინც ავლენს არსებით მსგავსებას მასთან. ეს არ უნდა იყოს გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ისტორიულად, ხელოვნება, როგორც ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულების რეალიზაცია, ასეთი დამოკიდებულების უმაღლესი სტადია, თავის სათავეს მითოლოგიაში, კულტა და რიტუალში იღებს. მარქსისტული დიალექტიკის მეთოდის შუქზე რომელიმე მოვლენის შესწავლისას ის აღებულ უნდა იქნას მისი განვითარების უმაღლეს სტადიაში, ესთეტიკისათვის ხელოვნების შესწავლის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, — წერს პროფ. ნ. ჭავჭავაძე თავის წიგნში „ესთეტიკის საკითხები“. მართალია,

მითოლოგიაში ადამიანის სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულება მხოლოდ მოდალურად შეიძლება დავეუშვათ, ხელოვნება არ შეიძლება ჩაითვალოს მითოლოგიის უშუალო გაგრძელებად, მისი განვითარების უმაღლეს სტადიად, მაგრამ მხატვრული ხედა, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ბევრ ისეთ კანონზომიერებას უნდა ემყარებოდეს, რომლებიც არა მხოლოდ ჩანასახობრივად, არამედ, რიგ შემთხვევაში, საკმაოდ გამოკვეთილად შეიმჩნევა სამყაროს მითოლოგიურ მოდელებშიც.

ამრიგად, ობიექტურად არსებობს საფუძველი ხელოვნების და მითოლოგიის განხილვისათვის მათ ფილოგენეზში. მითოლოგიური მსოფლგანცდისა და ესთეტიკური განცდის ურთიერთმიმართების ისტორიის მისი პოზიციებიდან გამომდინარე, შედარებით — ტიპოლოგიური მეთოდით შესწავლას გარკვეული სარგებლობის მოტანა შეუძლია, როგორც ხელოვნების ცალკეულ მნიშვნელოვან საკითხებში უკეთ გარკვევისათვის, ისე ზოგად-ესთეტიკური სახის დასკვნების შემუშავებისათვის. როგორც ზემოთ მოყვანილ ნაშრომში აღნიშნავს ნ. ჭავჭავაძე: „ხელოვნების ისტორია ესთეტიკისათვის მასალაა, რომლის ამიღმაც“ უნდა ეძებოს ესთეტიკისა თავისი საგანი და იმავე დროს სასიხვი ქვაა, რომელზედაც უნდა შეამოწმოს მან თავის განზოგადებათა სისწორე“. მითოლოგია ამ ისტორიის ადრეული, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი თავია.

აზროვნების მითოლოგიური ხასიათის საკითხი ნებისმიერი სხვა საკითხის მსგავსად, რომელიც მითურის სფეროს განეკუთვნება,

კეთილი და ბოროტი





ლოლტა სირა'ლემასთან

ისტორიულ ჭრილში, ჯერ კიდევ ბევრ დაზუსტებას და მიგნებას საჭიროებს, მაგრამ როგორც აღრე აღვნიშნეთ, ეს არ გამორიცხავს შესაძლებლობას მითოლოგიური კუთხით შეიწავლოთ თანამედროვე კონკრეტული მასალა. პირიქით, თანამედროვე კულტურის დარგების, კერძოდ კი მხატვრობის განხილვაში ასპექტით შეიძლება სასარგებლოდ გამოდგეს მთლიანად საკითხის შესწავლისთვისაც, საერთოდ, ისტორიულ ჭრილში, რადგან, ორივე შემთხვევაში, საქმე მსოფლგანცდასთან და მის კულტურულ, საგნობრივ, ხორცშესხმასთან გვაქვს. როგორც ი. დიაკონოვი აღნიშნავს, მხატვრული შემეცნება (ხელოვნება) ბევრ შემთხვევაში უნდა სარგებლობდეს იგივე ხერხებით, რომლებითაც სარგებლობდა მითოზხვა (მифოტვორчество) ადეკვატური საშუალებები ემოციათა ლოგიკური გადმოცემისთვის, აბსტრაქტული ცნებების დახმარებით, სააწმუხაროდ, არ არსებობს მისი აზრი, ამაში ძვეს დამაკავშირებელი რგოლი მითოზხვასთან, ერთის მხრივ, და მხატვრულ შემოქმედებასთან — მეორეს მხრივ „დღესდღეისობამდე“<sup>5</sup>. ამიტომ, ვაგრძელებთ რა მსჯელობას თანამედროვე ხელოვნების დარგების, კერძოდ კი მხატვრობის მითოლოგიური ასპექტით კვლევის სარგებლობაზე, გვინდა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ მუშაობა აქ, პირველ რიგში, საერთო ფუძემდებელი პრინციპების და მხატვრულ სახეთა თუ სიმბოლოთა ფორმირების მექანიზმებში მსგავსი პროცესების გამოვლენისათვის უნდა წარმოებდეს და არა მხოლოდ ისტორიული რემინი-

სცენციებისა და ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული გავლენების აღნუსხვისათვის. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბოლო ფაქტორი უაღრესად მნიშვნელოვნად მიგვახინჯავს გან მისი საფუძვლიანი დამუშავების გარეშე შეუძლებელი ხდება პირველად დასახელებული მიზნის მიღწევა.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად არ ისახავს მითოლოგიურ ჭრილში გუდიაშვილის შემოქმედების დეტალურ ვარჩევას. ამჟამად ჩვენს მიზანს წარმოადგენს ლალო გუდიაშვილის შემოქმედების ორი უდავოდ აღიარებული და ყველა მის ნამუშევარში ერთნაირად მკაფიოდ წარმოჩენილი მხარის — მხატვრული ხედვის უსაზღვრო უშუალობისა და გამომსახველობითი ფორმის მკაფიო თვითმყოფადობის ერთ-ერთი შესაძლებელი მიზეზის გამოყოფა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როდესაც საუბარი გუდიაშვილზე და მისი შემოქმედების ირველენ მიმდინარეობს, აუცილებლად საჭიროდ მიგვაჩნია ტერმინს — „მითოლოგიური“, როგორც განსაზღვრებას, დაეურთოთ ისეთი ცნებები, როგორებიცაა — „მოდელი“, „ნაკვთები“, „ელფერი“, „ხასიათი“, თუ სხვა, რათა არ შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ დიდ მხატვარს მითური სამყაროს ნამდვილ მკვიდრად ვაცხადებთ, მის შემოქმედებით პროცესს კი შესაბამისად, მითოზხვასთან ვაიგივებთ. აღსანიშნავია, რომ ბევრი ცნობილი მეცნიერი, მაგ. ი. დიაკონოვი, ა. ლოსევი აღნიშნავენ რა მითოლოგიურ ფორმალწარმოების (формообразование) პროცესების სიახლოვეს სხვა დროთა ხელოვნების დარგების იგივე პროცესებთან, აქვე ხაზს უსვამენ იმ კარდინალურ განსხვავებას, რაც მითოზხვასა და ხელოვნებას შორის არსებობს. ი. დიაკონოვის აზრით, პირველში მხატვრული სახეები აღიქმება როგორც საკუთრივ რეალობა, მეორეში კი ამგვარ სახეებს მხოლოდ როგორც რეალობის გადმოცემის ხერხს განიხილავენ.<sup>6</sup>

მითოლოგიაზე განსხვავებული შეხედულებებიც არსებობს, მაგალითად, შელინგი, რომელმაც მსოფლიოს რომანტიკული ფილოსოფია სრულყოფამდე მიიყვანა, მითს, უპირატესად, ესთეტიკური ფენომენის სახით განიხილავდა. შელინგი თვლიდა, რომ მითოზხვა უშუალო ვაგრძელებას ჰპოვებს ხელოვნებაში და შეუძლია ინდივიდუალური, შემოქმედებითი მითოლოგიის სახის მიღება.<sup>7</sup>

იმისათვის, რომ თანამედროვე მეცნიერებაში მითოლოგიაზე არსებული განსხვავებული აზრები ნათელვყოს, მოვიყვანთ ცნობილი ამერიკელი მითოლოგის მკვლევარის რ. ანტესის და ცნობილი საბჭოთა მეცნიერის ა. ლოსევის შემდეგ მოსაზრებებს: რ. ანტესი თავის ეგვიპტური მითოლოგიისადმი მიძღვნილ ნაშრომში გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ეგვიპტური მითოლოგიური კონცეფცია — ეს ისეთი კონცეფციაა, რომლის დახმარებით ეგვიპტელი ცდილობდა გაერკვია ჩვეულებრივი ცნებებისა და სიმბოლოების საშუალებით, რომელიმე სახე, მოვლენა, სახეთა ჯგუფები, ან მოვლენათა რიგი. რ. ანტესის აზრით, არც ერთი ეგვიპტელისაგან არ ელოდნენ, რომ ის რომელიმე ერთ წარმოდგენას ბრძალ იწამებდა და მეტიც, არავინ ასეთ კომბინირებულ წარმოდგენებს პირდაპირი მნიშვნელობით არ აღიქვამდა, რამეთუ, ძველ ეგვიპტელებს ესეთივე საღი გონება ჰქონდათ, როგორც ჩვენი თანამედროვეებს აქვთ.\* სრულებით საპირისპირო მოსაზრებაა გამოთქმული ცნობილი საბჭოთა მეცნიერის, ანტიკური მითოლოგიის აღიარებული მკოდნის ა. ლოსევის წიგნში — „ნიშანი, სიმბოლო, მითი“. მკვლევარი წერს — „მითი მეტაფორასა და სიმბოლოსაგან იმით განსხვავდება, რომ ყველა ის სახე, რომლითაც მეტაფორა და სიმბოლო სარგებლობს, აქ სრულებით სუბსტანციოალურად არის გაგებული“<sup>2</sup>.

იმას, თუ რომელ აზრს გავიზიარებთ ჩვენ საკუთრივ მითოლოგიაზე და იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც მას ჩვენი წინაპრებისათვის უნდა ჰქონოდა, წინამდებარე ნაშრომისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, რასახული მიზნის მიღწევისათვის გვესაჭიროება მითთხზვასა და გულდაშვილის შემოქმედებას შორის, მხატვრულ სახეთა და სიმბოლოთა ფორმირების პროცესებში შავსი ან პეტების გამოვლენა. ამრიგად, საუბარი მხოლოდ გულდაშვილის ხელოვნებისა და მითთხზვის მსგავსებაზე დიდ გენეტიკურ, მაგრამ მაინც მხოლოდ და მხოლოდ მსგავსებაზე მივაჯანსაღებთ და არავითარ შემთხვევაში არ ეცდილობთ იმას, რომ ამ მოვლენების იდენტიფიკაცია მოვახდინოთ.

ცხადია, გულდაშვილის მხატვრული ხედვის თავისებურება, სხვა მნიშვნელოვან კომპონენტებთან ერთად, განპირობებული უნდა

ყოფილიყო მისი ფსიქიკის სპეციფიკური თვისებებით. კერძოდ, მხატვრისათვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო მთლიანი პიროვნული მდგომარეობის, ანუ განწყობის ისეთი სტრუქტურა, რომელიც ხელს შეუწყობდა გარემოს ზეგავლენით შემუშავებული განწყობის ნიადაგზე მითოლოგიური მსოფლგანცდის მსგავსი განცდების აღმოცენებას მასში.

ფსიქოლოგმა, პროფ. ვლ. ნორაკიმე შეისწავლა გულდაშვილის განწყობის სტრუქტურა და თავის წიგნში „ლადო გულდაშვილი (ფსიქოლოგიური პორტრეტი)“ დაახასიათა ის, როგორც სტატიკური, ტლანქი, დინამიკურობის მცირე ტენდენციის მქონე სტრუქტურის განწყობა. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ლადო გულდაშვილთან განწყობის ეს ტიპი ძალზე მკაფიოდ იყო გამოკვეთილი და ამიტომ მხატვარი იდეალურ ცდისპირს წარმოადგენდა სტატიკური, ტლანქი განწყობის სტრუქტურის შესწავლისათვის.

რა თვისებებით გამოირჩევა, პირველ რიგში, სტატიკური განწყობის სტრუქტურის მქონე ხელოვანი? — მას არ ტოვებს დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, თითქოს „არა საკუთარ გარემოში ახლოობდეს, მისი მიზანია სისრულის, ჰარმონიის მიღწევა, რაც შინაგანი კონფლიქტური სტრუქტურის გამო რეალურ ცხოვრებაში ძნელად მისაღწევია. ამიტომ იგი ხშირად ქმნის იდეალური მხატვრული ფანტაზიის ხატებს (პერსონაჟებს),

ქართული ხალხური დღესასწაული





რიწის ფერია

რომლებშიც იგი ახდენს თავისი არარეალიზებული განწყობის პროექციას“ (ვლ. ნორაკიძე).

ჩვენი აზრით, სტატიკური განწყობის სტრუქტურის ხელოვანში, გარკვეულწილად იგივე ფსიქიკური ძალები უნდა აქტივობდეს, რომლებიც, თავის დროზე, ზოგადად მითოლოგიურ სახე-წარმოდგენათა ფორმირებას პროექტებზე ახდენდნენ ზეგავლენას.

ვინაიდან უძველეს დროში ადამიანების რეალური ცოდნა სამყაროს შესახებ ძალზედ მცირე იყო, საზოგადოებრივი პრაქტიკის შედეგად მოპოვებული გამოცდილება საკმარისი არ იყო ბუნების ძალებთან ჭიდილში რაიმე მნიშვნელოვანი წარმატების მოპოვებისათვის. ამდენად, განვითარების პირველყოფილ საფეხურზე მდგარი ადამიანისათვის თითქმის არ არსებობდა ობიექტური წინაპირობები თავისი მისწრაფებების დაკმაყოფილებისათვის. სავარაუდოა, რომ ასეთი „აუთვისებელი სამყარო“, ხიფათითა და კონფლიქტებით აღსავსე „არა საკუთარ გაერემოდ“ აღეკვთა მის მკვიდრთ მამინ. ემოციური ასოციაციების რიგებით, იდეალიზებული მითოლოგიური სახეების შექმნით და დამკვიდრებით, ადამიანი არა მარტო სამყაროს შეცნობას ცდილობდა, არამედ მასთან შეგუებასა და ადაპტაციას. წარსულის გამოცდილების გარდამქმნელი პროდუქტიული ფანტაზიის უნარის მოშველიებით ესწრაფოდა დაეძლია ქაოსი, მიედწია ჰარმონიასათვის. ესე იგი, მითოსი, გარკვეულწილად,

არარეალიზებული განწყობის პროექციას წარმოადგენდა. ვფიქრობთ, პირველყოფილი საზოგადოების წევრებს შორის სრულიად ობიექტურად, გაცილებით უფრო მასშტაბით, ადგილი უნდა ჰქონოდა იმ ფსიქიკური პროცესების მსგავს მოვლენებს, რომლებსაც თანამედროვეობაში, სუბიექტურ პლანში, ყველაზე უფრო გამოკვეთილად სტატიკური, ტლანქი განწყობის სტრუქტურის მქონე ადამიანებთან ვხვდებით. შედარებისთვის გვინდა მოვიყვანოთ აკად. დ. უზნაძის სიტყვები სტატიკური განწყობის სუბიექტის შესახებ, ხოლო პირველყოფილ საზოგადოების შესახებ ჰეგელის აზრი. აკად. დ. უზნაძე წერდა: „აქ, ფანტაზიის სფეროში, სუბიექტს არაფერი უშლის ხელს თავისი იმპულსების ადეკვატური ფორმები ეძიოს და ჰპოვოს კიდევ, ამიტომ, ფანტაზიაში შექმნილი ხატები მისი (სტატიკური სუბიექტის — ვ. ა.) სურვილების განხორციელების ცალკეულ შემთხვევებს წარმოადგენენ. მარტო აქ, ფანტაზიის ხატების სფეროში, პოულობენ ჩვენთვის საინტერესო კატეგორიის ადამიანები თავის იმპულსურ მისწრაფებათა ადეკვატურ დაკმაყოფილებას, და უნდა ვიფიქროთ, რომ სინამდვილის მხოლოდ ეს სფერო უზრუნველყოფს მათთვის ამის შესაძლებლობას<sup>10</sup>. ჰეგელი აღნიშნავდა: „იმ ეპოქაში, როცა ხალხები თავიანთ მითებს თხზავდნენ, თავად პოეტურ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ“<sup>11</sup>.

მითოსის უარყოფა გამოცდილებით ვერ ხერხდებოდა, რადგან თვითონ კოლექტიური გამოცდილება მითოსში იყო ჩაქსოვილი. ეს მანკიერი წრე (порочный круг ი. დიაკონოვი)<sup>12</sup> განაპირობებდა მითოლოგიური წარმოდგენების თაობიდან თაობამდე უცვლელად გადაცემას, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობდა ანალოგიური ფიქსირებული განწყობის გამომუშავებას პირველყოფილი საზოგადოების წევრებს შორის; მითოსი, როგორც გარემოს ზეგავლენით შემუშავებული, გაუნადგებელი განწყობის ინტეგრირებული პროექცია, მსგავს განცდებს იწვევდა ადამიანებში ათასწლეულთა განმავლობაში.

შეიძლება ამითაც აიხსნება არქაული ხელოვნების გარკვეული შეზღუდულობა. იმ ხანაში მხატვრის ტლანტი იმაში ვლინდებოდა, თუ რამდენად მოხერხებულად შესაძლებდა ის მზა სიუჟეტებითა და მოტივებით ოპერირებას, მასურებელში განცდების აღქმის-



თვის საჭირო იყო არა მოულოდნელობა, არამედ დაკანონებულობა. ამ გზით მხატვარს იმპროვიზაცია უადვილდებოდა, მსყურებელს კი თანაგანცდა (сопереживание)<sup>13</sup>.

თანამედროვე ხელოვნებაზე საუბრისას საკიროდ მიგვაჩნია — მითოლოგიური ხედვა განვსახვეთოთ მითოლოგიური ვაგლენისაგან. ჩვენი აზრით, შემოქმედების მითოლოგიურ ასპექტს, პირველ რიგში მხატვრის ფსიქიკის სტრუქტურის თავისებურება განაპირობებს და არა ფართო ისტორიული ერთეულიცა. პირობითად მითოლოგიური ხედვა შეიძლება ახასიათებდეს ისეთ ხელოვნს, რომელსაც წარმოდგენა არ ექნება მითების არსებობაზე. მეორეს მხრივ, მაგალითად — როდესაც პიკასომ მშვიდობის სიმბოლოდ მტრედი აირჩია, ამით მან უძველეს მითოლოგიურ სახეს მიმართა; სიმბოლოთა მთელი რიგიდან აირჩია ერთი, ყველაზე ცნობილი და მხატვრულად გააფორმა ის. მაგრამ მოყვანილი მაგალითი არ ავლენს მხატვრული ხედვის მითოლოგიურ ასპექტს. აქეთი პოპულარული სიმბოლოს შერჩევა, მისი ტრადიციული, აღიარებული მნიშვნელობით გამოყენება, მთლიანად საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოსაზრებებიდან გამომდინარეობს.

ჩვენი აზრით, თანამედროვე ხელოვნათა მითოლოგიზირების ალღო ვლინდება არა ძველი მითოლოგიური სქემების ცხოვრებასთან მორგებაში, არამედ პირიქით, საკუ-



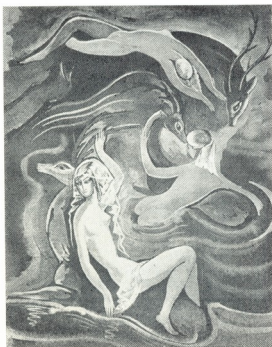
ვითომ მოიტაცეს

თარი, ორიგინალურობით აღბეჭდილი სახეებისა და მოტივების შემუშავებაში, მხატვრის უნარში საზოგადოების და პირადი მორალური მოთხოვნილებების შესაბამისად მოახდინოს მათი სელექცია.

ასეთი მიდგომის ბრწყინვალე მაგალითს წარმოადგენს ლადო გუდიაშვილის მთელი შემოქმედება. ამასთან დაკავშირებით მ. კავანი აღნიშნავს, რომ გუდიაშვილის მიერ ხალხური მსოფლგანცდის, უძველესი სტრუქტურის შენარჩუნება მხატვარს საშუალებას აძლევდა შეექმნა ისე, როგორც ხალხი ქმნის.<sup>14</sup> მაშინაც, როდესაც მხატვარი ცნობილ მითოლოგიურ სახეებს მიმართავდა, იგი თითქოსდა მათ ხელახალ მითოლოგიზირებას ახდენდა, მაგალითად: დევებს, რომლებიც ხალხური მითოლოგიური ტრადიციით ბნელი, ადამიანისათვის მტრული ძალაა, მხატვარი თავის ცნობილ ტილოში — „დევების ქორწილი“ ადამიანებთან ერთად მხიარულ, დონისეულ გარემოში ათავსებს: მაგრამ ეს გარემოება ხელს არ უშლის ავტორს, სხვა შემთხვევაში, მაგალითად, გრაფიკულ ნახატში — „ამორძალეების ბრძოლა დევთან“ ადამიანები სისხლისმღვრელ ბრძოლაში ჩართოს დევთან, თანაც ჰარადოქსალურად. — დევი არა ავრესიულ ბოროტ ძალად, არამედ, პასიური ექსპანსიის ობიექტად წარმოგვისახოს.

ზემოთ აღნიშნულ ნაშრომში პროფ. ვლ. ნორაკიძე გამოთქვამს საგულისხმო მოსაზრებას: „ღრმა, მრავალფეროვანი ოცნებები მისთვის (ე. ი. გუდიაშვილისთვის, ვ. ა.)

მობანავენი





მთი ბედის კერპებზე

იქცევა როგორც შემოქმედების, ისე შინაგანი წუხილების განსხვავების. განცდებისაგან თავის დაღწევის წყაროდ.“ აქვეა მოყვანილი გუდიაშვილის სიტყვები ოცნებით წარმოსახული ხატების შესახებ. მხატვარი ამბობს: „იგი ჩემი საკვებია, ჩემი სიხარული, არა აქვს არც საწყისი და არც რაიმე კანონებითაა შეზღუდული, უსასღვრობა, ამოძრავებული სულის უფსკრული. მთ უთუოდ იწვევს რაიმე კონკრეტული მოვლენა, მაგრამ ეს კონკრეტული გადადის ოცნებაში, რის შემდეგ იგი სხვა სახეს იღებს“.15 ამ თვალსაზრისს მითოლოგიური მსოფლგანცდის მოდელთან მსგავსების საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ მარქსის მიერ მოცემულ მითოლოგიის ცნობილ განსაზღვრებას — „ყოველი მითოლოგია ძლევს, იმორჩილებს და აყალიბებს ბუნების ძალებს ფანტაზიაში და ფანტაზიის საშუალებით“.16 განა, ეს არ გვიჩვენებს, როდენ ახლოს უნდა იყოს მითური იმ მხატვრისათვის, რომლისთვისაც ფანტაზია, ოცნებით წამოჭრილი ხატი არა მარტო შემოქმედებითი მიგნება და მხატვრული ხერხია, არამედ უშუალოდ არსებობის წესიც და სასიცოცხლო აუცილებლობაც არის; რამდენად ახლოს უნდა იყოს მითური იმ მხატვრისთვის, რომელიც მოწოდებულია — „მოზღვავებული პოეტური აღმაფრენა, ოცნებები და თავის ტლანტი გამოიყენოს ობიექტური სინამდვილისადმი უმტივენელო ადაპტაციისათვის“.17. ესე იგი, სწორედ იმ მითოლოგიის შექმნელი ადამიანის მსგავსად მოიქცეს, რომელიც, მარქსის თქმით, ბუნების ძალებს სძლევდა, იმორჩილებდა და აყალიბებდა ფანტაზიაში და ფანტაზიის საშუალებით.

პროფ. ნორაკიდის აღნიშნულ ნაშრომში,

საკითხის ასეთი, მითოლოგიური ასპექტით გაშუქებისათვის, სხვა საინტერესო მრასაზრებაცაა გამოთქმული — „სტატუტური, ტლანტი განწყობა მას (ე. ი. გუდიაშვილს — ვ. ა.) უკარნახებს ერთხელ წამოჭრილი იდეა, ჩანაფიქრი, უკიდურესობამდე გამაზვიანის, ბოლომდე მიიყვანის, განავითაროს უმალეს წერტილამდე, და კიდევ — გუდიაშვილის პიროვნებაში თანაარსებობს მრავალი უკიდურესობის მხატვრულ ფორმაში გამოსახვის დიდი ტლანტი“.18 ამ მოსაზრებებს, ჩვენი აზრით, კარგად ეხმიანება მ. კავანის მიერ ლალო გუდიაშვილის შემოქმედების შესახებ გამოთქმული თვალსაზრისი: „ეს სახეები აგებულია ადამიანისა და ცხოველის რეალური ფორმების მკვეთრ, შეგნებულ დამახინჯებაზე, რადგან, რაც უფრო იდეალურია სილამაზე, მით უფრო ამაზრზუნად უნდა გამოიყურებოდეს მასთან დაპირისპირებული სიმახინჯე, — ასეთია მხატვრული ფორმატარმომქმნის მითოლოგიურ-ფოლკლორული პრინციპის კიდევ ერთი კანონი“.15 მართლაც, მითოლოგიური ხედვა არ ანცალკევებს მოვლენას და მის არსს, ხასიათს და სახეს.

საილუსტრაციოდ, გუდიაშვილისეულ 1942 წლის გრაფიკულ სერიაში ომი, ფაშოზში, თვითონ ფაშისტები გარეგნულად ამაზრზენი მხატვრული სახეებით არიან წარმოდგენილი, შედარებისათვის მოვიყვანთ განსხვავებულ მხატვრული ხედვის მაგალითს: ერიპ მარია რემარკის ცნობილ რომანში „ჟამი სიცოცხლისა, ჟამი სიკვდილისა“ ფაშისტურ მხეცობას ყველაზე გულმოდგიენდ და სიამოვნებითაც კი გარეგნულად გოთური ანგელოზივით მომზიბლავი და სათნო ჰაბუკი შტრეინბერერი სჩადის.

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე ვსჯალიკ დაეასყვნათ: როგორც პროფ. ვლ. ნორაკიძე აღნიშნავს: „კვლევის შედეგებმა გვიჩვენა, რომ ლ. გუდიაშვილის განწყობის სტრუქტურა მეტად რთულია, იგი მრავალფეროვანი კომპონენტებისაგან აიგება. მხატვრის განწყობა, როგორც მისი ქცევისა და განცდების წარმმართველი მოდუსი, სტატუტური, ტლანტი დინამიკურობის მცირე ტენდენციებით, გარემოს შემოქმედებით ერთხელ ფიქსირებულ განწყობა და მის ნიადაგზე აღმოცენებული განცდები მოუშუშებელ იმპულსად რჩება მასში; იგი დიდხანს იმყოფება ერთხელ ფიქსირებული განწყობის ზეგავლენის ქვეშ“.20. ადრე აღვნიშნავ-

დით, რომ შემოქმედების ემოციური ფონის ასეთი სტაბილურობა, ფიგურალურად, შეიძლება დაკავშირებულ იქნას აზროვნების მითოლოგიურ ხასიათთან, ესე იგი აზროვნების იმ ფორმასთან, როდესაც მასში „კონკრეტულ-კარმობადი“<sup>21</sup> პრევალირებდა. კლექტიური გამოცდილება; მეტწილად, არა ლოგიკურ-რაციონალური, არამედ სახეობრივ-ემოციური; ე. ი. მითოლოგიური საშუალებებით იქმნებოდა და გადაიცემოდა. კაცობრიობის განვითარების ამ ეტაპზე მსოფლმხედველობა, ძირითადად, განცდის ეფუძნებოდა. შეზღუდვებს კი შეგარქმევა წარმართავედა. ამიტომ ბუნებრივად მიგვაჩნია, რომ აზროვნებას ამ უძველესი ფორმისთვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო გარემოს ზემოქმედებით ერთხელ ფიქსირებული განწყობის და მის ნიადაგზე აღმოცენებულ განცდების ხანგრძლივი ზეგავლენა. ჩვენი აზრით, ამას უნდა დაფუძნებოდა ემოციური ასოციაციების „შეგნებული“ შენახვა-მოწყობა, მათ კონკრეტულ სიმბოლოებში გადაყვანის პროცესი, რადგან ამის შედეგად განცდა წარმოდგენის, ცნების სახეს იღებდა და შესაძლებელი ხდებოდა მისი დამახასიათებლობა-განხიარება.

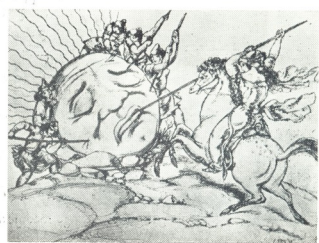
ჩვენი აზრით, ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებით გეზის გავლენაში, ამ უძველესი ნაკადის ქროლოვას უკანასკნელი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონოდა. ამდენად, ლ. გუდიაშვილის ხასიათის ზემოთ მოყვანილ თავისებურებას, მისი განწყობის სტრუქტურით განპირობებულ, განსაკუთრებულ შთაბეჭედავობას, რომელიც გარემოს ზეგავლენით აღმოცენებული განცდების „მოშუშები-ნათვის“ მიმართავდა ფანტაზიის ხატებს, ესე იგი იმის მსგავს განწყობას, რომელიც მითოზის აქტისთვისაც უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი, მხატვრის შემოქმედებით ნიჭიერებასთან შეხამებაში შეეძლო წარმოეშვა ის უნიკალური „მითოლოგიურ-ფოლკლორული“ უშუალობის ეფექტი, რომლითაც ასე გამოირჩევა გუდიაშვილის მხატვრული ტილოები.

როგორც პროფ. ნორაკიძე აღნიშნავს — „ფსიქოლოგიურმა ცდებმა გვიჩვენეს, რომ მ-სი (ე. ი. გუდიაშვილის—გ. ა.) წარმოსახვის ხატები, ოცნებები ზღაპრის სიუჟეტის მსგავსია. აქ მოვლენების, კერძოდ, დროის და სივრცის აღქმა თითქოს მიმდინარეობს სიზმრის ცნობიერების მსგავსად.“<sup>22</sup>

ჩვენი აზრით, ზღაპარი-სიზმარი და მხატვრის ფანტაზია ამ შემთხვევაში შეიცავს ერთო, მითოლოგიურ ინგრედიენტს, მსგავსი და სიზმრის კავშირი მითოლოგიურ ერთხელ აღნიშნულა სამეცნიერო ლიტერატურაში. შვეიცარიელმა ფსიქოლოგმა კ. იუნგმა შექმნა თეორია ადამიანის ფანტაზიის სხვადასხვა სფეროში, სიზმრებსა და მითებში მსგავსი ქვეცნობიერი საწყისების გამოვლენების შესახებ, რომლებსაც კ. მან „არქეტიპები“ უწოდა. ზღაპრის მითის უშუალო ტრანსფორმაციად მიიჩნევდნენ ამ დარგის ისეთი აღიარებულ მკვლევარნი, როგორებიცაა კ. ლევი-სტროსი, ვლ. პროპი და სხვები. ამიტომ, ჩვენი აზრით, როდესაც მკვლევარი გუდიაშვილის მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფს — მისი წარმოსახვის ხატებს ზღაპრის და სიზმრის ადარებს, ამით ის ხაზს უსვამს მათს მითოლოგიურ ხასიათს.

ზღაპარი ხალხური ზეპირსიტყვიერების უანრია, რომელიც შინაარსისა და კომპოზიციის თავისებური კანონებით არის შეზღუდული; სიზმარი ფანტაზიის თავისუფალი, მაგრამ არაკანონიერი გამოვლინებაა. მხატვრული შემოქმედება კი, ისევე როგორც თავის დროზე მითოსი, ჩნდება მაშინ, როდესაც ფანტაზიის მუშაობაში ნებელობა ერევა და მას სათანაოდ მიმართულებას და აღვირლებელ სისტემატორ ხასიათს აძლევს. როგორც აკად. თ. თხზაძე აღნიშნავდა, — ხილოანიბის ნაწარმოები შემთხვევით არ შეიქმნება. ცხადია, რომ მითური სახე — წარმოდგენებიც არ იქმნებოდა შემთხვევით. სიზმარი შეიძლება დაიომასოვროთ და მოუყუყუთ სხვა, მაგრამ სხვა ვერ განიცდის მას ისე, როგორც ჩვენ განვიცადით. მითო-

ამორძალების ბრძოლა დევთან





ფირსმანაშვილი პარიზში

ამრიგად, ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში ასე მკაფიოდ წარმოჩენილი გამომსახველობითი ფორმის უნიკალური ფეიქომყოფლობა, უშუალობა, რომელსაც მისი გულწრფელობის ძალით, და არა შინაარსით, მხოლოდ ბავშვის უშუალობას თუ შევადარებთ, ჩვენი აზრით, უნდა ეფუძნებოდეს ხელოვანის მხატვრული აზროვნებისთვის დამახასიათებელ მითოლოგიურ ასპექტს.

## შენიშვნები

<sup>1</sup> გიორგი ჭილაძე — „ლადო გუდიაშვილი“ გამოც. „საბჭოთა საქართველო“, 1970, გვ. 6.

<sup>2</sup> Каган М. С., «Ладо Гудиашвили» (Альбом), изд. «Аврора», Ленинград, 1983, стр. 9.

<sup>3</sup> ნ. ჰევეაძე — „ესთეტიკის საკითხები“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, გვ. 11.

<sup>4</sup> ნ. ჰევეაძე, იქვე, გვ. 17.

<sup>5</sup> «Мифология древнего мира», изд. «Наука», 1977, стр. 26—27.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 22.

<sup>7</sup> Токарев С., Мелетинский Е., «Мифы народов мира», Советская энциклопедия, Москва, 1980, стр. 16.

<sup>8</sup> «Мифология древнего мира», стр. 59—60.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф., «Знак, символ, миф», изд. Московского университета, 1982, стр. 444.

<sup>10</sup> დ. უზნაძე — „განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები“, თბ., 1949, გვ. 163.

<sup>11</sup> Гегель Ф., Эстетика, т. II, стр. 22.

<sup>12</sup> «Мифология древнего мира», стр. 24.

<sup>13</sup> Днаконов Н. М., «Мифология древнего мира», Наука, 1977, стр. 29—30.

<sup>14</sup> Каган М. С., «Ладо Гудиашвили», стр. 9.

<sup>15</sup> ვლ. ნორაიძე — „ლადო გუდიაშვილი (ფსიქოლოგიური პორტრეტი)“, გამოც. „ხელოვნება“, 1976, გვ. 48—53.

<sup>16</sup> გ. მარქსი — „პოლიტიკური ეკონომიკის კრიტიკისათვის“, თბ., 1953, გვ. 296.

<sup>17</sup> ვლ. ნორაიძე — „ლადო გუდიაშვილი (ფსიქოლოგიური პორტრეტი)“, გვ. 19.

<sup>18</sup> იქვე, გვ. 117.

<sup>19</sup> Каган М. С. «Ладо Гудиашвили», стр. 10.

<sup>20</sup> ვლ. ნორაიძე — „ლადო გუდიაშვილი (ფსიქოლოგიური პორტრეტი)“, გვ. 125.

<sup>21</sup> Токарев С., Мелетинский Е., «Мифы народов мира», стр. 18.

<sup>22</sup> ვლ. ნორაიძე — „ლადო გუდიაშვილი (ფსიქოლოგიური პორტრეტი)“, გვ. 48.

სი კი იმდენად პიროვნული მოვლენა უნდა ყოფილიყო, რამდენადც საზოგადო, ის უშუალოდ გაზიარებული — განცილი უნდა ყოფილიყო საზოგადოების სხვადასხვა წევრებს შორის. იგივე დანიშნულება აქვს მხატვრულ ნაწარმოებსაც, როდესაც მხატვარი თავისი შემოქმედების ნაყოფს ამხერუბს, ის მხოლოდ თავისი განცდების შესახებ კი არ მოგვითხრობს, არამედ თანაგანცდისკენ მოგიწოდებს.

ამრიგად, შემოქმედებით უშუალობაზე საუბარი მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიგვაჩინა შესაძლებლად, როდესაც ღრმად პიროვნულისა და საზოგადოებრივის თანხედრას აქვს ადგილი. როგორც ა. ბლოკი აღნიშნავდა, — მხატვარი არა მარტო პოულობს სამყაროში პარმონიას და მიუთითებს მასზე ხალხს, არამედ თავად შემოაქვს სამყაროში პარმონია.

ხელოვანს, რომელსაც განწყობის სტრუქტურა მუდმივი თვითაღრმავებისაკენ, შინაგანი და გარეგანი რეფლექსიისაკენ მოუწოდებდა (ნორაიძე), ცხოვრების მოვლენების მიმართ გამჭირაბი თვალი ჰქონდა, მაგრამ მრავალფეროვან შთაბეჭდილებებს ის ისე არ გამოავლენდა, თუ თავისი პიროვნების პრიზმაში მრავალგზის არ გარდატეხდა. ამიტომ გუდიაშვილის მხატვრული ხედვისთვის დამახასიათებელი იყო როგორც გარემოს მიმართ უდიდესი სენზიტივობა, ისე ღრმა პიროვნული განცდების გაზიარების უნარიც.

## ანზორ კაციტაძე

ვაჟა-ფშაველას პიესა „მოკვეთილი“ მის მრავალ სხვა ღირსებასთან ერთად (ამაღლებული თემა, ეთიკური სიღრმე, ყოფითი სიზუსტე და სხვ.), პირველ ყოვლისა, უაღრესად სცენური ა. მიის არც ერთი მთავარი პერსონაჟი, მასშტაბურობის მიუხედავად, მონოლოთური არაა. გმირის ქცევა ყოველთვის მის გულში სხვადასხვა მოტივთა კიდეების ნაყოფი და ყოველთვის ადამიანური სისუსტის ელემენტს შეიცავს. გმირთა ეს თვისება ბუნებრივად წარმოშობს მათი ურთიერთობის დიალოგურ ფორმასაც — გმირი თავისი შინაგანი კონფლიქტის გადაწყვეტას ახდენს არა მარტოობაში, არამედ სხვა გმირთან ან გმირებთან ურთიერთობის, დიალოგის პროცესში; მის გულში ამა თუ იმ მოტივის გამარჯვება დამოკიდებულია იმაზეც, თუ რას დანიხავენ იგი პარტნიორში, რას მოისმენს მისგან და როგორ შეაფასებს ამ ნახულსა და მოსმენილს. ეს დიალოგიური ფორმა, თავის მხრივ, წარმოშობს ქვეტექსტთა შესაძლებლობას. მართლაც, ვაჟას ეს პიესა ძალიან მდიდარია ქვეტექსტებით, რომელიც ყველა მთავარი როლისათვის ე. წ. „ფსიქოლოგიურ ნახაზს“ ქმნიან და ყველა მათგანს თავის ე. წ. „გამჭოლი მოქმედებას“ ანიჭებენ.

ამგვარად, „მოკვეთილის“ პერსონაჟთა როლები მართლაც სათამაშო როლებია, ისინი მსახიობის წინაშე (და არა მხოლოდ

რეჟისორის წინაშე) შემოქმედების უფართოეს ასპარეზს შლიან.

აღნიშნოთ ძირითადი მიმართულებები როგორც გმირთა პოზიციის და მათი მოქმედების „ფსიქოლოგიური ნახაზის“ განვითარებისა, ისე ავტორის პოზიციის (და მასთანადამე, თემის) განვითარებისა.

1. „მოკვეთილის“ ერთ-ერთი ხაზია რომანული (ცოლ-ქმრული) დალატის ხაზი. იგი გართულებულია იმდენად, რამდენადც ქალსაც (მზევინარს) და კაცსაც (ჩონთას) სიყვარული ამოძრავებს (და არა შიშველი ავხორცობა), ეს კი კონფლიქტს კიდევ უფრო ამძაფრებს, მასშტაბურობას მატებს. ჩონთას მზევინარის სიყვარული დაეუფლა და ბახას ოჯახის ღირსება ამან შეაღახვინა. პიესის თემის განვითარებისათვის არსებითია, რომ ჩონთას არც ერთ წამს არ ვხედავთ იმის სრული შეგნებისაგან თავისუფალს, რომ ადათსა და ზნეობას უღალატა და ამისთვის სასჯელი ეკუთვნის. თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წუთებში იგი თემს ბახასთვის შეწყალებას სთხოვს, მაშინაც კი, როცა ამით უაღრესად შეურაცხყოფილი და მორალურად გათელილი ბახა გვერდში ხმალს დაჰკრავს, იგი ბახას ისევ სისულელეში („სირეგვეში“), საქმის განუსჯელობაში სდებს ბრალს და არა დანაშაულში („სად მიჰპრბი, რეგვენო, სად? აქ მოდი, აქ!“). მიუხედავად იმისა, რომ თავისი ქცევის შეფასებაში ეჭვი არ

ეპარება, (მეც დავაშავე და ბახ-  
მაცო), ჩონთას ქცევა პიესის მან-  
ძილზე მაინც ნახევარტონებითა და  
ნიუანსებითაა მიღიარო და მსახი-  
ობისაგან სათუთ თამაშს მოითხ-  
ოვს. აი, თუნდაც მისი ბოლო სცე-  
ნა: ხევი-ბერმა იანვარამ ჩონთას  
ცოლი მშვენიერი ვადაკრული სი-  
ტყვით ამხილა („ჩიქილა მრუდ-  
ედ გახურავსო“). ჩონთას შეგნე-  
ბული აქვს ხევისბერის სიმართლე,  
მაგრამ ცდილობს, ეს ხუმრობაში  
გაატაროს: „იანვარამ ხელდახელ  
არ მიცდინა დედაკაცი, იმ უჯიშომ  
მართლა თავზე ხელი არ მისო!  
ის სად ეუბნება და ბრიყვმა ვერ  
გაიგო!“

„შუშანა: რა ვიცი, მაგის გულ-  
ისად მთელი ფშავის-ხევი კი შე-  
სძარ... თუ ეგეთი ბრიყვი იყო, რა-  
ტო წინადევი არ იცოდი და არ მო-  
ერიდე?!“

ახლა კი ჩონთაში, დანაშაულის  
მიუხედავად, ისევ სიამაყე იღვიძ-  
ებს — იგი თავისი ცოლის საქციე-  
ლის დამცველია, თუნდა მტყუა-  
ნისაც: „ჩონთა: „მომობამ, რომ მაგ-  
ისთვის არც ახლამ მოვერიდები!“

ჩონთა რომ ამ მკვეთრ პოზიცი-  
ას იჭერს, მას საყვედურის მოქმე-  
ლიც აღარ მიეძალება; ჩონთამ  
და რცვა თავისი ცოლი და თავი-  
სი თავი. მოყვანილ რეპლიკას ისევ  
კონფლიქტის მიჩქმალვა, შუშანას  
შემრიგებლური რეპლიკა მოსდ-  
ევს: „შუშანა (აწუდის ყანწს არყ-  
ით): აბა, მამ დალიე ესა და ადღ-  
ეგრძელე ჩვენი ლაშარის-ჯვარი!“

მაგრამ ჩონთამ თუ გარეგანი  
თავდასხმისაგან დაიცვა თავისი  
ცოლი, ეს როდი ნიშნავს, რომ სა-  
კუთარი სინდისის ხმაც ჩააჩუმა.  
ამიტომაც უთმენს სულგრძელად  
ბახას ბიძაშვილს ღვთისოს, რომ-  
ეღმაც ხმალი მოუქნია, თუმცა გუ-  
ლი ვერ უთმენს, ეს ყმაწვილი სი-  
ტყვით მაინც არ გაეცნწლოს:

„ჩონთა (სიცილით): აბა, მოდი,  
რა ქნას კაცმა, მგელუნათ ღვთის-  
უნაც ხმლით მეტყეება!“

2. ბახას როლი უფრო მასშტა-

ბურ ენებათაღელვაზეა აგებული  
და ამიტომ მასში ისეთი სათუთი  
მიმოხრა გრძნობისა, რომელიც დი-  
ალოგის სხვა მონაწილეთა სიტყვ-  
ების შინაარსზე და კილოზე იქნ-  
ება დამოკიდებული, არ შეიმჩნე-  
ვა. მასში ორი გრძნობა იბრძვის:  
საკუთარი შეურაცხყოფისათვის  
შურისძიების სურვილი და ფშავის  
თემის ერთგულება. მან დაძლია მე-  
ორე იმისათვის, რომ პირველი და-  
იკმაყოფილოს, მაგრამ ეს დაძლე-  
ვა საბოლოო არაა (რაც ფინალ-  
ში გამოჩნდება) და, რა თქმა უნდა,  
არც სრულია. იმის ცხოველი გან-  
ცდა, რომ დანაშაული ჩაიდინა,  
მასში მაინც გამუდმებით დღეს  
და იგი სხვებს იმდენად არ ეკამა-  
თება თავისი სიმართლის მტკიც-  
ების დროს (რაც თითქმის ყველა  
დიალოგში მეორდება), რამდენა-  
დაც თავის თავს. ამგვარად, მთე-  
ლი როლის მანძილზე მასში ეს და-  
ძაბული შინაგანი ბრძოლა მიმდ-  
ინარეობს, ერთის მხრივ, აშკარად  
და დიდის ვენებით გამოთქმულ არ-  
გუმენტებს, მეორეს მხრივ კი ამ  
არგუმენტების საწინააღმდეგო ფა-  
რულ გრძნობას შორის. მასში ერ-  
თმანეთს ებრძვიან ცნობიერება და  
ქვეცნობიერება. ამ შინაგანი გაო-  
რების თამაშში მსახიობისაგან უდი-  
დეს ტემპერამენტს, მაგრამ ამავე  
დროს უდიდეს სიზუსტეს მოითხ-  
ოვს, და ვაყასაც, უნდა ვიფიქრ-  
ოთ, ამ როლის შექმნისას მის შე-  
მსრულებლად დიდი ტრაგიკოსი  
მსახიობი ეყოლებოდა ნაევარუდ-  
ევი, რადგან ბახას სახის დაყვანა  
„გამოსწორებული დანაშავის“ ან  
გონზე მოსული მოღალატის დო-  
ნემდე ავტორის ჩანაფიქრის უდ-  
იდესი გაუმბრალოება იქნებოდა.

მაგრამ, ბახას მოქმედების ფსი-  
ქოლოგიურ ნახაზს მაინც თავისი  
დინამიკა და მის დამოკიდებულ-  
ებას ფშაველთა თემისადმი — თა-  
ვისი „კრეშენდო“ აქვს. ჩონთამ  
რომ შეურაცხყო, ეს თავიდანვე  
იცის. ისიც იცის (გულში მაინც),  
რომ ქისტების გამოძლიერებით ავი

საქმე ჩაიდინა, და იმასაც შერიგებულა, რომ თემი ან მოკვეთს ან ჩაქოლავს. მისთვის პრობლემატური ერთილა: დასჯის თუ არა თემი ჩონთასაც („ქვეყნის სამართალს რა ვუთხრა, მაშინ, რომ მარტო მე მაიკვეთონ და ჩონთა კი არა!“). მისი და ჩონთას კონფლიქტის კულმინაცია—ჩონთას მოკვლა ხატობაში — მას მხოლოდ ჩონთასთან ანგარიშის გასწორებად კი არ წარმოუდგენია, არამედ თემთანაც: „მე მოგაკვეთე“ — მიჰპართავს იგი მომაკვდევ ჩონთას, — „თუ ფშველებმა არ მოგაკვეთეს, ეხლა დაიწვიე მზე-ინარი მკლავზე!“ ამგვარად, სათამაშო ბაზას როლში მისი გამწარების ეს ზრდაც და მისი მორალური აფეთქებაც თემის წინააღმდეგ ამ უკანასკნელის უსამართლო (მისი აზრით) გადაწყვეტილების გამო, რაც უბიძგებს საბოლოო გადაბარებისაკენ მტრების ბანაკში.

3. მესამე და, ეგებ, მთავარი მონაწილე „მოკვეთილის“ ტრაგიკული კონფლიქტისა არის თემი. მისი პოზიცია, გმირთა პოზიციის მსგავსად, არაა იმთავითვე გადაწყვეტილი და უყოყმანო, რადგან მასაც ინდივიდუალური თავისი ისტორიები და თავისი გამოუთქმელი მოტივები აქვს, ერთიც და მეორეც დაილოგებშია გამოხატული სათუთი ნიუანსებისა და ნახევარტონების ენით. ამ დიალოგებში პერსონაჟთა სიტყვების უკან რთული ქვეტექსტები იგულისხმება, რომელთა გადმოცემაშიც სიმძიმის ცენტრი, ბუნებრივია, მსახიობის თამაშზე უნდა მოვიდეს.

ვის მიემხრობა თემი და რამდენად? ეს კითხვა დაბულღური თვალსაზრისით თითქმის გადაწყვეტილია (ბაზას უსათუოდ დაჯიან), მაგრამ მისი გადაწყვეტის დეტალებზე დაამოკიდებული გმირის (ბაზას) ქცევაც და ავტორის კონცეფციაც პიესაში. რას უზამს თემი ჩონთას?

თემის პოზიციას ჩონთას მიმართ გაშლის, გამოვლენის ერთი ნაბიჯი: ჩონთას დაინდობენ, ეშველებ და ვად იმისა, რომ მისი დანაშაული ბაზას წინაშე თემობის ნორმათა შელახვაცაა. ჯერ შორიდან გვესმის ჩონთას ამბავი: ფშვის იმედია, ოღონდ ერთი „მიზეზი“ (ნაკლი) აქვს, ქალზე შეცდამ. შემდეგ კონფლიქტი კონკრეტდება და დრამატულ სახეს იღებს.

ჩონთას, რომლის დანაშაულიც იციან, ყრიაშულით ეგებება ხალხი. მოხუცებული ვეჯაკი შუშანა კი ეუბნება „რა კენა, გაკოცო? ერთი გული მეტყვის, ნუ აკოცებო, მაგრამ უნდა გაკოცო. რა კენა, გული თავისას არ იშლის!“ დიალოგი გრძელდება: „აბა, გულში ჩაიხედე, კარვად ჩაიფიქრო!“ — ეუბნება ჩონთას იგივე შუშანა, რათა მისი დანაშაული ცხადად აღიარებინოს. „გავიგე, გავიგე, რასაც მეუბნები“ — პასუხობს ჩონთა. „რაც გინდა, მიყავით: ხმალი თქვენი — კისერი ჩემი“. მაგრამ ტრაგიკული (ავტორის თვალსაზრისით) ისაა, რომ თემი ჩონთას ნაყულს მკარავად ეკიდება, ვიდრე თვითონ კეთილშობილი ჩონთა თავის თავს. მას ჩონთა იმედოდ ჰყავს და ამიტომ... მისი გმობაც მცირე ტექსტის ზომას არ სცილდება: „შუშანა: უხეირო დიაცის გულისად ვეჯაკმა ცუდი როგორ უნდა ათქმეინოს ქვეყანას თავის თავზე. ვაი დედას მტრისას! აბა ჩამამართვის ეს ყანწი (ჩონთა ართმევს). მაინც გვიყვარხარ, მაინც გულს შენზე ვერ გამოვიცვლით...“

აქ უკვე ცხადი ხდება, რომ ბაზას საქმე, როგორც თემის წინაშე მოპაექრე მხარისა, წვაებულა. თემი არ გაიმეტებს თავის პირველ მეომარს ჩონთას და აპატებებს დანაშაულს (ბაზას თავმოყვარეობის ხარჯზე). ამგვარად, აქ „მოკვეთილი“ სცილდება ხასიათთა ტრაგედიის, ანუ პერსონაჟთა საბედისწერო დაპირისპირე-

ბაზე აგებული ტრაგედიის ფარგლებს. ის, რასაც თემი სჩადის, უკვე მსოფლმხედველობრივი ტრაგედიაა, ადამიანთა სისუსტის გამოვლინება და გმირთა ხასიათების გამოვლინებას კი არ ეკუთვნის, არამედ პიესის თემის განვითარებას. ვაჟა, რა თქმა უნდა, არც დაგმობს თემს იმისათვის, რომ გმირი ჩონთა არ მოიკვება და არც გაამართლებს. იგი მხოლოდ სევდიანი თვალით შესცქერის ცხოვრების უღმობელ კანონებს, რომლითაც ამ შემთხვევაში ერთი არგმირი კაცის — უმისიდაც განადგურებული და დამნაშავე ბახას — საბოლოო მორალური განადგურება და დამცირება განაპირობებს.

რა თქმა უნდა, საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებამდე ვერც თემი და ვერც მისი რომელიმე წევრი ამ თავის პრაქტიკულ მოტივს — ჩონთა კარგია და ვერ გავიმეტებთო — ხმამალა ვერ იტყვის. არც ამბობს: ეს მოტივი, ასე ვთქვათ, ქვეცნობიერებაში, ადამიანთა გულების იდუმალ კუნჭულში რჩება და სცენაზე მხოლოდ ტონით, ხმით, მიმიკით, ერთი სიტყვით — თამაშით განსახიერდება.

მაგრამ ის, რაც ჭრჭერობით ფარულია, მალე აშკარა ხდება: ბახა მოიკვებებს, ჩონთას კი ხარის დაკვლა აკმარეს, ისიც მხოლოდ გაიხლად. ხევისბერი ჭუჭუა ამბობს, ჩონთას ლაშარის-ჯვრის იმედის სახელს ვერ ავხდის, „მაინც იმედია ისევ ლაშარის-ჯვრისა, მაგრამ თვითონ დაახადიანა ცოტა თავისი სახელიო“. ამგვარად, ტრაგიკული კვანძის გახსნა არსებითად უკვე მოხდა: თემმა პრაქტიკული ინტერესი სამართლიანობაზე წინ დააყენა. ადამიანი (ამ შემთხვევაში მისი თავმოყვარეობა), ანუ ის, რასაც მხოლოდ ისე შეიძლება შევხედოთ, როგორც მიზანს, მან საშუალებად გამოიყენა საერთო კეთილდღეობის განსამტკიცებლად.

დაირღვა კანტის „კატეგორიული იმპერატივი“ პრინციპი და დაირღვა დრამატურგისა და მაყურებლისთვის პარამონიული და მშვიდი მოთვლმხედველობის შესაძლებლობაც. ამგვარად, ადამიანთა ქვეცნობიერების იმ უჩინარმა მოტივებმა, რომლებიც წელან ვახსენეთ, სიუჟეტური რელიზაცია მიიღო. თემისაგან შეურაცხყოფილი, თუმცა დამნაშავე ბახა ჩონთას იქვე ხატში კლავს ხმლით, მაგრამ ეს ნაბიჯი უკვე მხოლოდ ბახას ხასიათის განვითარების გაგრძელება და არა პიესის თემის განვითარება.

5. თუმცა „მოკვეთილში“ აშკარად იგრძნობა, რომ ავტორს ყველა სხვა მხატვრულ მიზანთან ერთად ფშაველთა ყოფა-ცხოვრებისა და წეს-ჩვეულებების ცვლილებები ჩვენებაც აქვს დამოუკიდებელ მიზნად დასახული (ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ეს თემა მანამდე არ ასახულა არც დრამატურგიაში და მცირედი გამოხატვის გარდა, არც ლიტერატურაში), ამ პიესის პერსონაჟთა უმრავლესობა ლაკონიურად და მკვეთრად დახატული ხასიათებია და მათ სახეებში ეთნიკურ (ფშაურ) ნიშან-თვისებებზე წინ მათი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებია დაყენებული. გულქანის სახე აგებულია მხიარულებაზე, ნათესაურ სიყვარულზე ბიძაშვილისადმი, გამბედაობაზე, სითამამეზე და ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულ იუმორზე; ხეთისოსი — გვარის ერთგულების გრძნობაზე და შეურიგებლობაზე; ჯავარაც ტრაგიკულ განზომილებაში განვითარებული ხასიათია, რომელსაც ფშავის ერთგულებისა და დამნაშავე შვილის ერთგულების გრძნობათა ჭიდილი ქმნის, გულში ჩაკლული და ძუნწად გამოთქმული „შვილო ბახავ, ბახავ“ (მიიფარებს თვალებზე ხელს და ქვითინებს). თავისებური ხასიათებია მწყემსები გიორგი და ივანე, რომლებიც შეიძლება ნაწილ-



ობრივ „სახასიათო როლებს“ რიცხვსაც კი მივაკუთვნოთ მანამდე, სანამ ისინი ტრაგიკული კონფლიქტის შუაგულში ჩაბმულნი აღმოჩნდებიან. აღსანიშნავია, რომ მათ სახეებში ავტორი გაკვრით, მაგრამ მაინც იყენებს ადამიანური ბუნების სისუსტის მოტივს — პიესისთვის ერთ-ერთ მთავარს, რომელიც ფშველებს მიერ სამართლის უთანასწორო გადაჭრაშიც სახიერდება (იხ. ზემოთ): ივანე და გიორგი უდროოდ ოხუნჯობენ და მღერიან მთვრალეები, როცა მეზობელს ახალი უბედურება სჭირს (ელიზბარის დაღუპვა), და თავს ასე იმართლებენ: „მწყემსი ხალხი ვართ, ათასში ერთხელ ძლიერდებით დავეხრწვეთ შავს მთასა, შავს კლდეებს, ჩამოვალთ სოფლად და თუ მაშინაც თვალი არ გავახილეთ, რას ვეგვანებით?“

ისევე, როგორც ვაჟს შემოქმედებას საერთოდ, „მოკვეთილსაც“ ლიტერატურული წინაპრის ყოლა არ ეტყობა, რადგან ვაჟს გენია ყოველთვის იმდენად თავისთავადი და თავისებურია, რომ ნებისმიერ თემას საკუთარს და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სახეს აძლევს. მაგრამ იმ ვარაუდზე ბუნებრივი არა არის რა, რომ ერთ-ერთ ნიმუშად ვაჟს მაინც შექსპირი ი ეყოლებოდა (მაჩაბლის მიერ იმ დროს უკვე თარგმნილი და საზოგადოების ყოველდღიური ინტერესის სფეროში შემოყვანილი). შექსპირი საერთოდ და არა მხოლოდ მისი „კოროლიანოსი“, რომელიც გ. ქიქოძემ დროულად გაიხსენა 1945 წ. „მოკვეთილის“ დადგმაზე დაწერილ რეცენზიაში და ინგლისური და ქართული პიესის ანალოგიური კონკრეტული ხაზებიც მიუთითა (იხ. მისი რჩეული, ტ. II, 1964, გვ. 258). შექსპირის გავლენაზე, შესაძლოა, თვით ამ პიესის ხუთმოქმედებიანობაც კი მიუთითებდეს. შექსპირის მოგვაგონებს ამბის ტრაგიკულ განვითარებაში ხუმრობისა და

ყოფითი მომენტის შერევა, თამაში ოხუნჯობა და სიცილილით ყველაზე სერიოზული ამბებზე „შუაგულშიც კი. (ასეთია მსგავსება) თად, მწყემსების ღლაბუცი პიესის დასაწყისში. „კარგი დიაცი კარგი რამ არისო“ და „დედააკაცივით გულს არა გამინათლებსო“, აგრეთვე მათი ქილიკი მზევინართან, „ჩვენ თუ არა, შენს ქმარს მარტო მოუხდება ჩაქჩაკი ქისტების სარბეველო“. ისიც კი შეიძლება გვეთქვა, ამაღლებული ფინალი (ბახა რომ ქისტებს ლაშარის-ჯვრის დროშას არ ანებებს და ბრძოლაში ეკვლევინება, გავარა კი კლდეზე ვარდება) შექსპირის ტრაგედიების ნიშანია, თუმცა იგივე ნიშანი კიდევ უფრო მკაფიოდ თვით ვაჟს პოემებისათვის არის დამახასიათებელი.

თუ ვაჟს პოემებში მთავარ ესთეტიკურ კატეგორიათაგან სამი მოქმედებს — მშვენიერისა საერთოდ, ტრაგიკულია და ამაღლებულია და ვერც ერთ მათგანს პრიმატი ვერ მიენიჭება დანარჩენ ორთან შედარებით, „მოკვეთილი“ გვხვდება სიცილ-ხუმრობაც, დროსტარებაც და, საერთოდ, არაგმირ ადამიანთა ცხოვრებაც. როგორც სამართლიანად აღნიშნა გ. ქიქოძემ ზემოთ ციტირებულ რეცენზიაში, აქ „მხიარული ხალხური დღესასწაულის სცენებს“ ვხედავთ, რაც ვაჟს სხვა დიდ ტრაგიკულ ქმნილებებში აქცენტირებული არაა. ამ მხრივ „მოკვეთილი“ ყველაზე უფრო რთულია თავისი შინაგანი სტრუქტურით ვაჟს ძირითად ნაწარმოებთა შორის. მეორეს მხრივ, ამაღლებულიც აქ შეუდარებლად უფრო ნაკლებ მკვეთრია, ვიდრე „ალუდა ქეთელაურსა“, „სტუმარ-მასპინძელსა“ და „გველისმუქამელი“, და მშვენიერიც შედარებით ნაკლებაა აქცენტირებული (ალბათ, ჟანრის სპეციფიკის გამო). ამის კომპენსაცია „მოკვეთილი“ ყოფითი რეალიზმით (უფ-

რო ზუსტად — ყოფითი მომენტებისადმი ყურადღებით) უფრო დეტალიზებული და დაკონკრეტებული ჰუმანიზმით, ადამიანთა სისუსტეებისადმი თანაგრძნობით ხდება.

„მოკვეთილი“ ქართული დრამატურგიის უბრწყინვალესი ნიმუშია და, ალბათ, მსოფლიოსიც. რთუ-

ლი შინაგანი აღნაგობა, რომლის მხოლოდ რამდენიმე ხაზს შევხებით მრავალი სხვადასხვა და უღრესად ტევადი რეჟისორული და მსახიობური გადაწყვეტის შესაძლებლობებს იძლევა. იმედი ვიქონიოთ, რომ ქართული თეატრი ამ მხრივ კიდევ მრავალ საინტერესო სიტყვას გვეტყვის.

## პანორამა

ჩ. 87 გვ.

ბიზნესის უველაზე დიდ ინტერესს იწვევს დიდი თემატური გამოფენები, რომლებიც რკალამის უზარმაზარ შესაძლებლობებს შეიცავენ. ასეთ გამოფენებზე ბიზნესმენები იწვევენ უმაღლესი თანამდებობის პირებს და თავის საქმეებს ჩარხავენ. გენრი ფორდას (მეორემ) აღიარა — „ჩემს მიერ ფინანსირებულმა გამოფენამ ვაშინგტონის ეროვნულ გალერეაში — „ბრიტანეთის საგანძური“ — ფართოდ გავიდიო კარები დედაქალაქში, სადაც ადრე არ მიგვესვლეოდაო.“

მსხვილი კორპორაციები ხელოვნების უმიდრდეს ფონდების ზღოვებულად იქცნენ. ასე მაგალითად, „ჩიეზ მანჰეტენ ბენკ“-ი ფლობს ათი ათას ნაწარმოებს (პირველიყოფილი ხელოვნებიდან თანამედროვე მხატვრების ქანთლებამდე), რომელნიც ცირკულირებენ ბანკის სამას ფილიალს შორის მსოფლიოს ყველა კუთხეში.

ახლა თავიანთ უზარმაზარ ოფისებშიც კი აწყობენ მულტივერსიანებს. „ექვიტებლ რეალ ისტიტ გრუპმა“-ი თავისი შტაბ-ბინის (ნიუ-იორკში) პირველ სართულზე გახსნა „უიტნი მიუზეუმი“-ის ფილიალი. ამ მიუზეუმს უკვე აქვს თავისი ფილიალი „ფილიპ მორისის“- შენობაში. საქმიან კანტორებში ხელოვნების ნიმუშების ამგვარი გამოფენები სპეციალისტთა შორის სულ მზარდ შემფოთებას იწვევს. აქ აბსოლუტურად არ არის უსპოზიციოსათვის შეხაფერისი ვითარება, მრავალი ტყარათი ფუქედა, მაგრამ ყველაზე მეტ წუხილს იწვევს თვით მიუზეუმების მდგომარეობა ბიზნესისა და ხელოვნების ამ ახალ სიმბიოზში. მიუზეუმთა მმართველობაში იზრდება ბიზნესმენთა რაოდენობა, რომლებმაც არ იციან რა არის მიუზეუმი და რით განსხვავდება იგი კორპორაციისაგან. ასე თანდათან, სამეცნიერო და საგანმანათლებლო ამოცანები გზას უთმობენ საღაროს, ბიუჯეტის ინტერესებს.

საქიენოდ ცნობილი მეტროპოლიტენ-მიუზეუმის დირექტორმა ფილიპ დე მონტებელომ განაცხადა, რომ მონოპოლიამ თავისი ფინანსირებით დიდი გავლენა შეიძინა მხატვრულ პოლიტიკაზე. „ეს არის ცენზურის ვერაგული, მაღული ფორმა“.

ხშირად, თვით კორპორაციები არჩევენ ნამუშევრებს გამოფენისათვის. რვა ყველაზე გამოჩენილი ამერიკელი ფოტოგრაფის გამოფენის მომზადების დროს მრავალი ნამუშევრები, მათ შორის ფრენკ გოლდეს სერია

ანტიოტრუნი თემებზე — უარპუო მინეაოლისის „ფერტ ბუნეს“-ი.

მაერშია დაკიდებული ფუნდამენტური კითხვა, რომელიც აფიქრებს ამერიკის მხატვრულ წრეებს — როგორ უნდა იქნეს შენარჩუნებული ხელოვნების განსაკუთრებული, განკერძოებული მკვრეტელობითი ასრამ მდიდრულ, მასობრივი გართობის გარემოში?

## პოსტმოდერნისტული სურათი

თანამედროვე ამერიკული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმომ მდგომარეობას ეტბა ჩ. ნიუმენი თავის წიგნში „პოსტმოდერნისტული აურა: შემოქმედების აქტი ინფლაციის საუკუნეში“. ავტორის აზრით, თანამედროვე ხელოვნებას ახასიათებს არა განსაზღვრული სტილი ან მხატვრული მიმართულება, არამედ სისწრაფე, რითაც ერთი მოღვრი მიმართულება იცვლება მეორეთი — მასობრივი ინფორმაციისა და რეკლამის წყალიბით.

მომღვრალი-მოცევავე მაიკლ ჭესონი, მადონა — აი, სახელები, რომლებიც ვაღმსროლიონ არიან ხელოვნების დღევანდელ ბაზარზე: „ყველა საგანი, როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი — ხანმოკლე სიცოცხლით ცხოვრობს. ყიდა-გაყიდვის პროცესი სქარბობს წარმოებას“. „შემოქმედებითი წარმოსახვა გაუფასურდა ათი ცენტით ერთ დოლარზე“. დოლარისა და ხელოვნების კავშირი სრულიადც არ არის მეტაფორა. წიგნების ფასი 2-4-ჯერ გაიზარდა უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე და ერთი თაობის სიცოცხლის მანძილზე წიგნი გადაიქცა „კულტურულ ფუფუნებად“. ავტორის აზრით გამოცემლობებს აინტერესებთ მხოლოდ „ბოვიეკები“, ხოლო სერიოზული რეალისტური რომანს არ ძალუძს წინ აღუდგეს იმ საკითხავ ლიტერატურას, რომელსაც თავს ახვევენ მკითხველს. საქმეს ის ართულებს, რომ თვით ამერიკელი მკითხველიც გულგრილობას იჩენს სერიოზული ლიტერატურის მიმართ: „ეის სქარდება კომუნიკაცია, თუკი არავინ არ გვისმინს“ — ნაღვლიანად კითხულობს ავტორი.

(გაგრძელება 110 გვ.)

# ვეკებოთ უკეთესი გზები

## ირაკლი ციციშვილი

სსრკ სახმშენის სამოქალაქო მშენებლობის სახელმწიფო კომიტეტისა და საქართველოს სსრ სახმშენის კოლეგიების ერთობლივ სხდომაზე, რომელიც გასული წლის ოქტომბერში გაიმართა, განხილული იქნა ქალაქ თბილისის რეკონსტრუქციისა და განვითარების გენერალური გეგმის (1970-2000 წ.წ.) რეალიზაციის საკითხები. 1986 წლის იანვარში სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს დადგენილება „1986-1990 წლებში ქ. თბილისის საქალაქო მეურნეობის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“. ამ დადგენილებაში გათვალისწინებულია მნიშვნელოვანი და კონკრეტული ღონისძიებანი, რაც უცილობლად ხელს შეუწყობს ქალაქის ეკონომიკის, კულტურის, სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებას.

ამასთან დაკავშირებით, აღბათ, დროულია შევეხოთ ქალაქის განვითარების ზოგიერთ მნიშვნელოვან საკითხს, კერძოდ, მისი მოსახლეობის ზრდის პრობლემას.

ორასამდე წლის წინათ დაწყებულმა, ინდუსტრიალიზაციის განვითარების ეკონომიკურმა და სოციალურმა პირობებმა ურბანიზაციის დაჩქარება და მოსახლეობის არნახული კონცენტრაცია გამოიწვია მსხვილ ქალაქებში.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელი 70 წლის მანძილზე ჩვენი პლანეტის მოსახლეობა ორჯერ გაიზარდა, ხოლო ქალაქების მოსახლეობა ხუთჯერ. ეს პროცესი დამახასიათებელია ჩვენი ქვეყნისთვისაც. 1926 წლიდან 1970 წლამდე აღმოცენდა 3500 ქალაქი, რომლის მოსახლეობა გაიზარდა 20 მილიონიდან 140 მილიონამდე, ხოლო საქალაქო ტერიტორიამ 9 მილიონ ჰექტარს მიადწია. ქალაქის მოსახლეობა ყოველ 30 წელიწადში ორჯეცდება და დაახლოებით ყოველ 50 წელიწადში მისი ტერიტორია 20 პროცენტით იზრდება.

ქალაქმშენებლობის მეცნიერება, ითვალისწინებს რა ადამიანთა მოღვაწეობის კონცენტრაციის როგორც დადებით, ასევე უარყოფით მხარეებს, მსხვილ ქალაქებს მეტად არასასურველად მიიჩნევს.<sup>1</sup>

დიდი ქალაქების ზრდის შეზღუდვა სოციალისტური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი ნიშანია. ჯერ კიდევ 1931 წელს სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრკ სახკომსაბჭომ ჩათვალეს, რომ წარმოებათა დიდი რაოდენობით განთავსება სადღეისოდ ჩამოყალიბებულ მსხვილ საქალაქო ცენტრებში მიზანშეწონილი არ არის და 1932 წლიდან ასეთ ქალაქებში სა-

მრეწველო საწარმოები აღარ უნდა აშენდეს.<sup>2</sup>

ქალაქი, რომელიც ადამიანის ცხოვრების გარემოს წარმოადგენს, გულისხმობს ჯანსაღის, მოხერხებულისა და ლამაზის ერთობლივ ცნებას. ადამიანთა განსახლება მაშინაა რაციონალური, როდესაც მოსახლეობა უმცირეს დროს ხარჯავს აუცილებელ გადაადგილებებზე ფუნქციონალურ ზონებამდე. დიდი ქალაქებისათვის დამახასიათებელია უარყოფითი მხარეები ჰიგიენის თვალსაზრისით (ჰაერისა და წყლის აუზების გაბინძურება, ხმაური, ნერვიული დაძაბვა). კულტურულ-ესთეტიკურ მოთხოვნათა მხრივ (ხელოვნური გარემო, ბუნებისაგან დაშორება), ექსპლუატაციის ნაკლოვანებანი (განსაკუთრებით საქალაქო ტრანსპორტში) დაკავშირებული დროის დაკარგვასთან, მოუხერხებლობასთან, მორალური ხასიათის უარყოფითი მოვლენები (მოსახლეობის გარკვეული ჯგუფების იზოლაცია, კონფლიქტები, ანონიმურობა). ყოველივე ეს თავს იჩენს სიმპტომებში, როგორცაა დანაშაულებათა მაღალი პროცენტი, მრავალი განქორწინებანი, მუშახელის დენადობა და სხვ. დიდ ქალაქებს ახასიათებს შობადობის ისეთი დაქვეითება, რომელიც აღარ აკმაყოფილებს მოსახლეობის თუნდაც უბრალო რეპროდუქციას.<sup>3</sup>

ქალაქის მოსახლეობის ზრდა, ბუნებრივია, იწვევს მისი საზღვრების გაფართოებას, მიწის რესურსების შემცირებას და ძვირფასი სავარგულების დაკარგვასთან ერთად, ისპობა ბუნებრივი ლანდშაფტი და მკვეთრად უარესდება ქალაქის სანიტარულ-ჰიგიენური პირობები.

თანამედროვე ქალაქმშენებლობის ეკონომიკა მოითხოვს საპროექტო გადაწყვეტათა კომპლექსურ სოციალურ-ეკონომიკურ დასაბუთებას. იგი მოწოდებულია გა-

მოავლინოს ტერიტორიების შედარებითი ღირებულება, ხელი შეუწყოს ქალაქის მიწების რაციონალურ გამოყენებას, ქალაქის ჩამოყალიბებულ. რაიონების განაშენიანების რეკონსტრუქციის გზების დადგენას, ტერიტორიების ათვისების რიგითობის განსაზღვრას და, საერთო ჯამში, კაპიტალურ დაბანდებათა ეფექტიანობის ზრდას.

ამჟამად ქალაქმშენებლობაში მოქმედი მეთოდიკა ვერ პასუხობს მიწების მიზანშეწონილი შერჩევისა და გამოყენების მოთხოვნებს. იგი არ ითვალისწინებს სასოფლო-სამეურნეო სავარგულების ნამდვილ ღირებულებას, არაეკონომიურად გეგმარდება სამრეწველო კვანძები, სამრეწველო ნაგებობანი და საწყობები, ყოველივე ეს კი იწვევს ქალაქების ტერიტორიების გაუმართლებელ ზრდას და საინჟინრო კომუნიკაციებისა და გზების სიგრძის ვადიდებასთან ერთად — მშენებლობის გაძვირებას.<sup>4</sup>

როგორც ცნობილია, სოციალისტური საკუთრების პირობებში მიწა არ შეიძლება იყოს ყიდვა-გაყიდვის სავანი და არც აქვს ღირებულება როგორც ეკონომიკურ კატეგორიას. კ. მარქსის მიხედვით მიწას არა აქვს ღირებულება, ვინაიდან მის შექმნაზე არ არის დახარჯული საზოგადოებრივი შრომა. კაპიტალიზმის პირობებში მიწა წარმოადგენს საქონელს, რომელსაც აქვს ფასი და კ. მარქსის აზრით — „ეს ნამდვილი ფასია არა ჰიწის, არამედ მიწის რენტის, რომელიც მას მოაქვს, გათვლილს ჩვეულებრივი პროცენტული განაკვეთების შესაბამისად.“<sup>5</sup>

მიწის ეკონომიკური შეფასება სრულიად არ ნიშნავს მიწის საზოგადოებრივი საკუთრების პრინციპის უარყოფას. ნაკვეთის რეალური შეფასება აუცილებელია, რათა სწორად განისაზღვროს დაგეგმილი მშენებლობის სოციალურ-

ეკონომიკური ეფექტი. მიწის ღირებულების უგულვებლყოფა, ან არარეალური შეფასება უარყოფით ეკონომიკურ შედეგს იძლევა. მაგალითად, ის-მცირემიწიან რესპუბლიკაში, როგორცაა საქართველო, განსხვავებულად მიწის კომპენსაცია სხვა ნაკვეთებით თითქმის შეუძლებელი ხდება. პირველ რიგში ეს ეხება იმ ნაყოფიერ მიწებს, რომლებიც ვარგისია ტექნიკური და სუბტროპიკული კულტურების გაშენებისათვის, აღარაფერს ვამბობთ ქალაქის გარემოს მკვეთრ შელახვაზე.

აღსანიშნავია, რომ კაპიტალისტურ ქვეყნებში მიწის რენტა სამშენებლო ნაკვეთებზე ძირითადად განისაზღვრება ნაკვეთის მდებარეობით ქალაქში. ცენტრალურ რაიონებში მიწის ნაკვეთი ფასობს გაცილებით ძვირად, ვიდრე განაპირა უბნებში. მაგალითად, მიწის ღირებულება ნიუ-იორკში მანხეტენის ცენტრალურ რაიონებში 1960 წელს იყო 660 დოლარი კვ. ფუტში, ბრუკლინის რაიონში 50-150 დოლარი, ხოლო ჰაარლემის რაიონში 20-39 დოლარი. მაგრამ მიწის ღირებულება დღითიდღე იზრდება წარმოუდგენელი სისწრაფით. პარიზში ელისეს მინდორების უბანში თუ 1830 წ. კვ. მეტრის ღირებულება შეადგენდა 0,15 ფრანკს, 1914 წ.—5,6 ფრანკს, 1960 წელს იგი აღწევს 10 ათას ფრანკს. ნიუ-იორკის ცენტრში კვ. მეტრის ღირებულებამ მიაღწია 40 ათას დოლარს, ლონდონის სიტში კი 75,6 ათას გირვანქა სტერლინგს კვ. მეტრში.<sup>6</sup>

სოციალისტურ ქვეყნებში არსებობს მიწის დიფერენცირებული ღირებულება, რომელიც შედარებით დაბალია. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში კვ. მეტრის მიწის ღირებულება აღწევს 200 მარკას.

უკანასკნელ პერიოდში საბჭოთა კავშირშიც დადგენილია მიწის ღი-

რებულება, როგორც კომუნისტურ გასხვისების დროს. ჰექტარი მარწყავ-სახნავი მიწის ღირებულება 6820 მანეთი, მშრალი სახნავი — 7320 მან. და ტექნიკურ კულტურებში — 8000—9500 მან. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ციფრები მანეთს ვერ ასახავს მიწის რეალურ ღირებულებას. ვენახის ან ციტრუსების კულტურის ღირებულება ნაკლებია ამ მიწიდან წლიური მოსავლის ღირებულებაზე, მაშინ, როდესაც უნდა იყოს გათვალისწინებული შემოსავალი 20-25 წლის მანძილზე.

სწორედ მიწის მაღალი ღირებულებისა და იმ წინააღმდეგობათა შედეგად, რომელსაც პერიფერიის მუნიციპალიტეტები იჩენენ ქალაქების მიმართ, უკვე 40 წელიწადია, რაც ნიუ-იორკს არ შემოუერთებია ახალი ტერიტორიები, ფილადელფია 1844 წლიდან გაიზარდა მხოლოდ 0,25 კვ. კილომეტრით, სან-ფრანცისკოს ფართობი უცვლელია 1856 წლიდან, ჩიკაგოსი — 1889 წლიდან. არ შეცვლილა ლონდონის ტერიტორიაც. ამავე დროს, მოსკოვის ფართობი 356,4 კვ. კილომეტრია 1960 წლისათვის გაიზარდა 875 კვ. კილომეტრამდე. ლენინგრადის საცხოვრებელი სახლების 99,8 % გაშენდა ახალ, თავისუფალ ტერიტორიებზე.

ამ მხრივ საყურადღებოა თბილისის მაგალითი. საქართველოს დედაქალაქი ხასიათდება მოსახლეობის მაღალი პულსაციით დღის განმავლობაში, ტრანსპორტის ინტენსივობით. ეს არის ქალაქი დინამიური ბუნებრივი რელიეფით, მშვენიერი გარემოთი, მრავალრიცხოვანი ღირსშესანიშნავი ადგილებით და ისტორიული ძეგლებით, განვითარებული თანამედროვე კულტურით. 1970 წელს დამტკიცდა თბილისის განვითარების გენერალური გეგმა 1970-2000 წლებისათვის, მოსახლეობის რიცხვით — 1250 ათასი, ვადის დასრულე-

ბილათვის. ამჟამად ქალაქის მოსახლეობის რიცხვმა, მრავალი მიზეზების გამო, ვადააჭარბა საბოლოო რიცხვს 15 წლით ადრე. მოსახლეობის ზრდამ განაპირობა მიწების გამოყოფა ავჭალა-გლდანის მხარეს — 2055 ათასი კვ. მეტრი, საჯეირნო — 1476 ათასი კვ. მ., ლილოს მიწები — 78 ათასი კვ. მ., ვარკეთილი — 325 ათასი კვ. მ. და დიღომი — 2622 კვ. მ. ამ მიწების დიდი ნაწილი ბალეებსა და ვენახებს უკავია.

ახალი ქალაქების ყველაზე პროგრესულ სახეობად ამჟამად ითვლება ქალაქები 100-150 ათასი მცხოვრებით. დასაშვებია (სათანადო პირობების გათვალისწინებით) უფრო დიდი, ოპტიმალური სიდიდის ქალაქებიც, მაგრამ არა უმეტეს 300-500 ათასი მცხოვრებით. (1.67).

სადღეისო ამოცანაა დიდი ქალაქების ზრდის შეზღუდვისა და ახალი მცირე ქალაქების განვითარების გზების ძიება.

თბილისის მოსახლეობა რესპუბლიკის მოსახლეობის 22 პროცენტზე მეტს შეადგენს (ასეთ ქალაქებს თავკომბალებს უწოდებენ), იმ დროს, როდესაც მინსკში ცხოვრობს რესპუბლიკის მოსახლეობის 14,2 პროცენტი, კიევში — 4,6, კიშინიოვში 14,1, ვილნიუსში — 14,8, აშხაბადში 16,2, პრადში — 7, ვარშავაში — 3,9, ბელგრადში — 3, კოპენჰაგენში — 4,2, სტოკჰოლმში — 10, ჰელსინკში — 10,8 პროცენტი და ა. შ...

თბილისის ზრდას ამართლებენ მოსახლეობის საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების აუცილებლობით. მართლაც, დღეს საბინაო აღრიცხვაზე იმყოფება 60 ათასი ოჯახი, როდესაც 1955 წელს იყო სულ 40 ათასი ოჯახი და მას შემდეგ თბილისის საცხოვრებელი ფართობი ყოველწლიურად 300-400 ათასი კვ. მეტრით იზრდება. თბილისის გენერალური გეგმა ითვალისწინებდა ქალაქის მოსა-

ხლეობის ბუნებრივ ნამატს, რომელიც თბილისში, სამწუხაროდ, მეტად უმნიშვნელოა (ქვეყნის სხვა დედაქალაქებთან შედარებით მას მეთუ ადგილი უკავია შობადობის მხრივ). სამაგიეროდ, თბილისში ჩამოვიდა და გაეწერა მარტო 1980-1984 წლებში 71615 მოქალაქე, აქედან 1984 წელს — 16.840.

ცხადია, ამდენი მიგრანტის შემოსვლა ქალაქში დაუშვებელია, და, მიუხედავად კანონის სასტიკი აკრძალვისა, მის გადალახვას ადვილად ახერხებენ.

ოცდაათიოდ წლის წინათ, რიგმა „ღრმად ჩახედულმა“ ადამიანებმა „გადაწყვიტეს ხევსურების გადმოსახლება ქალაქებში, და, მიუხედავად გარკვეული წინააღმდეგობისა, ეს ღონისძიება განხორციელდა. ახლა ნათელი გახდა, რომ ვკარგავთ საძოვრებს, მესაქონლეობის განვითარების მხარეს და დავიწყეთ ხევსურეთის აღორძინება, სადაც დარჩა სულ 90 კომლი (პირიქითა ხევსურეთში). ტარდება დიდი ღონისძიებანი, აშენდა ძვირადღირებული სახლები გუდაონსა და შატლიში, ახლა ვედილობთ დავიყოლით ხევსურები უკან დაბრუნებაზე და მივდივართ ყოველნაირ დანახარჯზე, რათა გამოვასწოროთ დაშვებული შეცდომები. ინტენსიურად მიმდინარეობს სხვა მთიანი რაიონების მიტოვებაც. რაჭაში, ონსა და ამბროლაურის რაიონებში იგივე მეორდება, რაც ხევსურეთში, თანაც გაცილებით დიდი მასშტაბით. შესანიშნავი სოფლები, ზერები, კაკლის ხეები, ლამაზი სახლები უპატრონოდაა მიტოვებული, მოსახლეობა თბილისში გადმოსახლდა საცხოვრებელი ფართობის ესოდენი სიმცირის პირობებში (დაახლოებით 9 კვ. მეტრი სულზე) სოფლებში კი ცარიელია სახლები 100 და მეტი კვ. მეტრის ფართობით.

დასკვნა ასეთია: თბილისის ზრდა ყოველნაირად უნდა შეეზღუდოდ. ჯერ ერთი, ქალაქისათვის ახალი

მიწების გამოყოფა ხდება კვლავ მისი გრძივი ღერძის მიმართულე-ბით—ვარკეთილი, დიღომი, ზღვის უბანი, ვინაიდან სივანეზე ქალაქის განვითარებას ხელს უშლის რელიეფი. ჯერ კიდევ 1970 წელს 150 ათასზე მეტი კაცი ცხოვრობდა ქალაქის ერთ ბოლოში და მუშაობდა მეორე ბოლოში. ტრანსპორტით გადაადგილებაზე საცხოვრებლადან სამუშაო ადგილამდე 20 წუთს ხარჯავდა 12086 მოქალაქე, 20-40 წუთს — 52174, 40-60 წუთს — 30942, ორ საათს — ორი ათასამდე. აქ ვათვალისწინებელი არ არის ტრანსპორტის ნოდინში დახარჯული დრო (სამუშაოდ 10-30 წუთი). მგზავრობაზე დაკარგული დრო შეიძლება გამოყენებული იქნას საზოგადოებისათვის სასარგებლო მოღვაწეობაზე. ხანგრძლივი მგზავრობის დროს ადამიანი იღლება, მცირდება მისი შრომისუნარიანობა.

იქნებ აჯობებდა, ქალაქის უსაზღვრო ზრდის ნაცვლად, გადაესულიყავით ძველი და უსახო რაიონების რეკონსტრუქციაზე, რაც, შესაძლოა, უფრო ეკონომიურიც აღმოჩნდეს.<sup>7</sup>

ამასთან, საცხოვრებლად ორი ახალი რაიონის — ვარკეთილისა და დიღომის გამოყოფა მეტად დასაანანი. ეს უბნები, ხილის ბაღებითა და ვენახებით, ქალაქის ჰაერის რეზერვუარებს, მის აუცილებელ გარემოს წარმოადგენენ. დიღომიდან, რომელიც ქალაქის დასავლეთის მხარეს მდებარეობს, თბილისისკენ მოედინება ჰაერის ძირითადი ნაკადი. აქ ზღუდის შექმნა მნიშვნელოვანდ გააუარესებს ქალაქის სანიტარულ-ჰიგიენურ პირობებს. ნუ დავივიწყებთ, რომ იგი ტაფობში მდებარეობს და განიავების ერთადერთი მიმართულება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ.

საქართველოს მთიანი ნაწილის განსახლების პრობლემის გარეშე, ცხადია, თბილისის საკითხიც ვერ

გადაწყდება. ცნობილია, რომ რეკონსტრუქციური ქვეყნებში კიდევ ცვლილებები მოხდა განსახლების სისტემაში, იცვლება სოფლები. სიათი, შეიქმნა შერეული ოჯახები (ჩეხოსლოვაკია, უნგრეთი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა): სოფელში მცხოვრები ოჯახიდან ერთი ან რამდენიმე წევრი მუშაობს წარმოებაში, ან ქალაქში, დანარჩენები სოფლის მეურნეობას ემსახურებიან. სოფლად მათ აქვთ საცხოვრებელი, თავისუფალ დროს ანდომებენ საკარმიდამო ნაკვეთებს.

განსახლების პრობლემა არსებითად ეხმარება კომუნისტური პარტიის პროგრამის ახალი რედაქციის დებულებას—„უფრო სრულად გამოეყენოთ მცირე, საშუალო ქალაქებისა და მუშათა დაბების შესაძლებლობანი და განვალავოთ ამ ზუნქტებში სპეციალიზებული წარმოებანი, რომლებიც მსხვილ საწარმოებთან კომპრატიით დაკავშირებულნი არიან პროდუქციის დამზადებასთან, აგრეთვე სასოფლო-სამეურნეო და ადგილობრივი ნედლეულის გადაამუშავებასა და მოსახლეობის მომსახურებასთან“.

თბილისის განვითარების გენერალური გეგმის დამტკიცებისას (1970 წ.) მიღებულ იქნა დადგენილება ქალაქიდან არამპროფიტებელ საწარმოთა გატანის შესახებ. შემდგომი, 1981 წლის დადგენილებით „მსხვილ ქალაქებში სამრეწველო მშენებლობის შეზღუდვის შესახებ“ თბილისში აღარ უნდა აშენებულიყო სამრეწველო ობიექტები. მიუხედავად ამისა, გრძელდება ასეთი ობიექტების მშენებლობა. ამჟამად ქალაქში შენდება და ფართოვდება 24 სამრეწველო ობიექტი, რომელიც ითხოვს დამატებით 30750 მუშახელს.

სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი დიდ გავლენას ახდენს ქალაქთმშენებლობაზე და მოითხოვს განსახლებისა და ქალაქების

სტრუქტურული ფორმირების მე-  
ცნიერულ პროგნოზირებას, სოცი-  
ალისტური ქალაქმშენებლობის  
განვითარების გზების კომპლექ-  
სურ დამუშავებას. ეს საკითხები  
დროულად უნდა წყდებოდეს, რა-  
თა არ დაეუშვათ გამოუსწორებე-  
ლი შეცდომები.

### შენიშვნები:

1 В. А. Шквариков. Расселение и  
структура города. М., 1973, стр. 6.  
2 КПСС в резолюциях и решениях  
съездов, конференций и пленумов  
ЦК, ч. III, 1954.

3 Основные материалы симпозиу-  
ма СЭВ по проблемам окружающей

среды в городах социалистического  
общества. Прага, 1973, стр. 158.

4 С. И. Кабакова. Градостроитель-  
ная оценка территории города. М.,  
1973, стр. 7.

5 К. Маркс. Капитал, т. III, стр.  
678.

6 Ж. Боже-Гарнье, Ж. Шабо.  
Очерки по географии города. М.,  
1967, стр. 261.

7 ქალაქმშენებლობის ეკონომიკისა  
და, კერძოდ, თავისუფალ მიწებზე და  
რეკონსტრუქციის ზონაში მშენებლობის  
ღირებულების საკითხებზე იხილეთ: ი.  
ციციშვილი — ქალაქმშენებლობის ეკო-  
ნომიკის ზოგიერთი საკითხისათვის. სა-  
ქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუ-  
ტის შრომები. № 8, არქიტექტურა, 1979.



## პანორამა

ნ. 104 გვ.

### რკპ-პარასკვლავების კოლმტიკური მსხტი

თანამედროვე მუსიკის მიმომხილველები აღნიშნავენ  
ახალ ტენდენციებს დასავლეთის მუსიკალურ ხელოვ-  
ნებაში. დღევანდელ ეტაპზე, ისევე როგორც ეს იყო  
მე-19-იან წლებში, გამოჩენილი მუსიკალური შემსრულე-  
ბლები მთელს მსოფლიოში ყოველნაირად ცდილობენ,  
რომ მათმა ნიჭმა საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც შე-  
იძინოს. ამის თქმის საშუალებას იძლევა მუსიკოსების  
გამოსვლა აფრიკის გავლით განადგურებული მოსახ-  
ლეობის დასახმარებლად.

ჭერ კიდეც 1984 წელს დიდი ბრიტანეთის როკ-ვარ-  
სკვლავებმა თერთმეტი მილიონი დოლარი (რაც მათ  
ერთობლივი ფირფიტის გამოშვების შემდეგ მიიღეს)  
გაუგზავნეს ეთიოპიის მშვიტ-მწყურვალთ. დიდი სა-  
ზოგადოებრივი რეზონანსი მიიღო აშშ-ის როკ-მუსი-  
კოსების გამოვლამ. ცნობილი ფირფიტის — „ჩვენ —  
მშვიდობა“ — გაყიდვით მიღებული ორმოცდაათი მი-  
ლიონი დოლარი გადაეცა აფრიკის ქვეყნებს — ვალ-  
ვით მიყენებული ზარალის ასანაწლავებლად. ამ წა-  
მოწყებას მხარი აუბეს ესპანელმა მომღერლებმაც.  
რომლებმაც, ლათინური აფრიკის ღარიბ-ღატაკების  
სასარგებლოდ გამოუშვეს ფირფიტა „ვიმღეროთ!“

მაგრამ ამ რიგის ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად  
მიჩნეულ იქნა კონცერტი „ცხოვრების დასახმარებ-  
ლად“, რომელშიც მსოფლიოს როკ-ვარსკვლავებმა  
მიიღეს მონაწილეობა. კონცერტის შემოსავალი — 80  
მილიონი დოლარი ასევე აფრიკაში გადაირიცხა.

ამგვარმა საქმიანობამ წარმოშვა იმის ილუზია, თი-

ქოს მუსიკას შეუძლია შესცვალოს სამყარო. სინამ-  
ღვილეში ამგვარი გამოვლების უმთავრესი მიზანია  
მსოფლიოს საზოგადოების ყურადღების მიქცევა კლა-  
ნეტის მტკივნეულ ადგილებზე და ადამიანთა „სიდი-  
ლის გაღვიძება“.

მაგრამ, მოიძებნებთან სექატეოსები, რომელთაც მი-  
აჩნიათ, რომ ეს მხოლოდ რეკლამური აურსაურია. ჭე-  
რჭებრებით ძნელია იმის თქმა, მართლა გამოიწვევს თუ  
არა ეს ტენდენცია მე-19-იან წლების პროტესტის სტი-  
ლის აღორძინებას.

ნევალის უნივერსიტეტის პროფესორის ჯ. კაუტრის  
აზრით, თანამედროვე მუსიკალურ სამყაროში გაცი-  
ლებით ნაკლებია პოლიტიკური შინაარსი, ვიდრე ეს  
იყო მე-19-იან წლების სიმღერებში.

აშშ-ში ახლახან მომზადდა კიდეც ერთი დისკი („სან  
სიტი“) ორმოცი მომღერლის მონაწილეობით (მათ  
შორისაა ბრიუს სპრინგსტინი და ბობ დილანი). სიმღე-  
რა მკვეთრად პოლიტიკურ ხასიათს ატარებს, მიმარ-  
თულია აპარტიდის პოლიტიკის წინააღმდეგ სამხრეთ  
აფრიკაში, შეიცავს რეიგანის მთავრობის კრიტიკას.  
ფირფიტის გაყიდვის შედეგად მიღებული თანხა გადა-  
ეცემა აფრიკის ფონდს.

ამ ახალი ფირფიტის შემდგომი ბედი გვიჩვენებს,  
თუ რამდენად ძლიერია საზოგადოებრივი მხარდაჭერა  
ამ მომღერლებისადმი, რომლებმაც გაბედეს და თანა-  
მედროვეობის უმწვავეს პრობლემებს მიაყრეს ყურა-  
დღება.





# ჯადოსნობა ჯადოსნობის ბარამში

საქვეყნოდ ცნობილი შვედი რეჟისორი, კინოს, თეატრისა და ტელეხედევის დრამატურგი ინგმარ ბერგმანი (დაიბ. 1918 წ.), უკანასკნელი ცხრა წლის მანძილზე მუშაობდა მიუნხენში (გერმ) და აქ „რეზიდენტეატრ“-ში განხორციელა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები.

1984 წლის მარტში სტოკჰოლმის „დრამატენ“-ში (სამეფო დრამატულ თეატრში) განხორციელებულმა შექსპირის „მეფე ლირმა“ კიდევ უფრო განამტკიცა ამ ღრმად და ორიგინალურად მოაზროვნე შემოქმედის სახელი.

მოსკოვში, გამოცემულმა „რადუგა“ ბექდავს ბერგმანის ნაწარმოებთა კრებულს, რომელიც მოიცავს კინოსა და თეატრში მისი მუშაობის უმნიშვნელოვანეს ეტაპებს.

კანადელი კრიტიკოსები ლ. მარკერი და ფ. ჯ. მარკერი მრავალჯის შეხედენ ბერგმანს, როცა ის მიუნხენში მუშაობდა.

ჩვენი ჟურნალი აქვეყნებს საუბარს ბერგმანთან, რომელიც დაიბეჭდა „ტეატრ“-ში (1985 წ. № 12).

**ლანი ლოუნ მარპარი.** ბუნებრივია, თქვენი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი რეჟისორული მოღვაწეობის აღწერისას, ვგსურს ვიცოდეთ, თვითონ რას აღნიშნავდით განსაკუთრებით? რომელი სპექტაკლია თქვენთვის ყველაზე ძვირფასი? თქვენ ამბობთ, რომ არ გიყვართ უკან მოხედვა და ძველი დადგმების გახსენება. მაგრამ, მაინც რომელმა მათგანმა მოგგვარათ ყველაზე მეტი სიამოვნება?

ინტერესი ბერგმანში. რთული კითხვაა. არ ვიცი. მთავარი შედეგი კი არ არის, არამედ პიესაზე მუშაობის დროს შექმნილი ატმოსფერო. მე უფრო მეტად თეატრის კაც ვარ, ვიდრე კინოსი, სწორედ იმიტომ, რომ თეატრი ჩემთვის ყოველთვის სიხარულითა და სიამოვნებითაა... თეატრში მუშაობით მიღვას სული. ფილმების დადგმა მძიმე შრომაა. ამასთან შედარებით რა სიამოვნებაა, როცა დილაობით თეატრში მიდიხარ, შედიხარ სარეჟისორებში, ელაპარაკები მსახიობებს, ქვნი მათთან ერთად... ერთად სწავლობთ იმას, თუ როგორ მოუსწონთ პიესის ავტორის სიტყვებსა და გულისცემას... მხოლოდ ასე შეიძლება ცხოვრება. არის კი რამე ამაზე უფროსი რამე? რა შესანიშნავია, როცა მსახიობები იზიარებენ შენს ნებასა და აზრს, საქმისადმი შენს დამოკიდებულებას. ვფიქრობ, კიდევ ერთი, ორი ან სამი ფილმი დადგა და ამით გაავითავო კინოსთან ჩემი ურთიერთობა. მაგრამ, თეატრში, ვიმედოვნებ, ვიმუშაებ მანამდე სანამ იქიდან არ გამომსვენებენ (იცინის).

**ლ. მ.** განა ამასვე არ იტყვლით კინოს შესახებ?  
**ი. ბ.** არა, არავითარ შემთხვევაში... ძალზე შეადვილება ამის ახსნა. ფილმის დადგმა ფიზიკურად უკიდურესად მძიმეა, ეს არის ჭოჭობიერი შრომა. გამოიყვება ხოლმე ისეთი დღეები, როცა წარმოუდგენ-

ლად იღლები, არავითარი სურვილი არა გაქვს მუშაობის გაგრძელების... როცა ასეთნაირად ხარ, აუცილებელია უდიდესი ენერჯია, რათა ადგილიდან დასმარა მოეღი ეს უზარმაზარი მასა და ამავე დროს ღირსეულ სიმაღლეზე დადგე. გასაგებია? დღეში მთელი ფილმის სამ წუთს აკეთებ და აი, ამ სამი წუთის გულისსათვის კარგ ფორმში უნდა იყო, ბრწყინვალე ფორმში. ყველაფრის სათავე შენ ერთი ხარ... ყველაფერი მხოლოდ შენგან მომდინარეობს, განუწყვეტელი, ყოველწამიერად. შრომის ყველა მონაწილე დამოკიდებულია შენს გრანობებზე, შენს ქვეცნობიერ რეაქციებზე. ეს წარმოუდგენელი სახიზნელებაა.

**მარკერი** ჯ. მარპარი, თეატრი დიდად განსხვავდება?

**ი. ბ.** თეატრში თუ თავს უქეიფოდ გრძობ, შეგიძლია უბრალოდ უბრალო მსახიობებს: „დღეს რაღაცა ვერა ვარ კარგად, მოდი წავიდეთ პარკში ან მუზეუმში, გინდათ გამოვენახე შევიაროთ, ანდა უბრალოდ დავსხდეთ და ვილაუზოთ“. ანდა: „დღეს ჩვენ ბევრი რამ არ გამოგვიდის, შესაძლოა ხვალ ან ზეგ, ან მომავალ კვირას უკეთ გამოგვივინდის“. ფილმის შექმნა კი მოითხოვს უდიდეს ენერჯიულ დამაბულოებას, შლეგი უნდა იყო; თეატრის რეჟისურა კი — მსახიობებთან თანამშრომლობით — შემოქმედების ძალზე განსაღი სახეა.

**მ. ჯ. მ.** თქვენ ხშირად ლაპარაკობთ ხოლმე თეატრზე როგორც ერთიან კოლექტივზე, თქვენს ახლო ურთიერთობაზე მსახიობებთან.

**ი. ბ.** დიახ, თეატრი ერთიანობისა და სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის მშვენიერ შესაძლებლობას გვაძლევს.

**მ. ჯ. მ.** რეჟისორისთვის, ალბათ, ძნელია მიაღ-

წიის ამგვარ საშუაოსათვის ეგზორს სასურველ მარულ შინაგან თაოსულებსა. ხომ გესმით, რაცა საქვე მხედველობაზე? განა ახალგაზრდა დამწყები რევი-სორი ძალიან დაბაბული არაა?..

ი. ბ. ეს სულ სხვა რამაა. რასაკვირველია, ყოველ-დღიურად, ყოველ დღითი, რეპეტციების სერიად-ში, ძალიან ადრე გვედგინება უიდეურესი ნერვიული დამახულობით აღაზნებულს და ეს დამახულობა გა-ნურვეტელიაა შენში. აუცილებელია მისი გამოყენებ-როგორც აკუსმულატორისა. მაგრამ, საჭირო არ არის ან აკუსმულატორით მსახრებებს დაეხმარა, რადგან თუ მათ შინა დამახულობით დამხუბტავ, ამით შემოქ-მედებითი მხარის წარმოიქმნება.

უბრალოდ უნდა შესთავაზო მსახიობებს მაგი-დისთან დახვდობა და უთხრო: „ბავშვობა. ამა მო-ვალურით კუსონები, თავს ძალას უნდა ვაკანთან და ერთმანეთს მოვუსმინოთ“. ხომ აშკარაა, რომ მოქმედება არასოდეს არ არის — (აქ უშუბენ სწორედ უდიდეს შეცდომას) — ნოქმედება არავითარ შემთხვევაში არ არის „შე“. მოქმედება ყოველთვის არის „შე“. ამი-ტომაცაა სპექტაკლის ყველაზე ამაღლებული წამები, როცა ერთი მსახიობი საკუთარ თავს იფიწყებს და გა-ნმსხვავდება იმით, რასაც მეორე ატარებს თავის თავ-ში. ამაშია მთელი საიდუმლო.

მ. ჯ. მ. ჩემი შეკითხვა დამახულობის თაობაზე გარკვეულად ეტება ჩვენს კაბის რევისორული მო-ნახაზების გამო. თქვე უყველოვის გულდასმით ამუ-შავებთ მათ და მევენ, თითქოსდა, იფიწყებთ. თქვენ ხშირად გიქვამთ იმის შესახებ, რომ იმპროვიზაცია დამოკიდებულია ზედმიწევნით მოწინააღმდეგისა. მაგ-რამ რა კავშირი არსებობს წინასწარ მომზადებასა და იმ სტადიას შორის, როცა წინასწარი მონახაზი შეიძლება დავივიწყოთ?

ი. ბ. როცა რეპეტციისაზე მიდინარ, აბსოლუტურად უნდა იყო საკუთარ თავში დარწმუნებული. ჯერ კი-დეც პირველი რეპეტციის წინ უადრესად სერიოზუ-ლად და ზუსტად უნდა მოემზადო და ურყევად უნდა გწადეს: შე სწორედ იმას კავებთ, რასაც გულისხ-მობდა, ვთქვით, სტრინდებერა. ამის შეგება ბედ-ნიერებას უნდა განიქმედეს. უცელობელია, რომ შე-სისხსხორცო მასალა, საკუთარ გამოცდილება, საკუთარი სულიერ განცდად იქცეო იგი. და როცა იგრძნობ, რომ ამ მასალას ფლობ — განთავისუფლ-დებ შეზოქილობისაგან. ტექსტის ჩხრეკა ადარ არის საჭირო, მსახიობებმაც არ უნდა იგრძნონ ძალდატა-ნება. რეპეტციის თეატრში უნდა მიმდინარეობდეს ერთმანეთთან სრულ კონტაქტში. აუცილებელია ურ-თიერთი მოვუსმინოთ, საჭიროა სინაჟ, სიყვარული, ურთიერთობა. და თუ შენ მსახიობებთან ერთად ამგვარი ატმოსფეროს შექმნას შესძლებ, — ხოლო სწორედ ესაა შემოქმედებითი ატმოსფერო — მაშინ იწყება ყველაფერი. ეს რაღაც სასწაულია. წამი — და რაღაც იშვია, როგორც იშვება ხოლმე ცოცხალი არსება.

შე ხომ რაღაცას ვეძებულობ მსახიობებისაგან და მათე ვუბრუნებ მერე.

მ. ჯ. მ. ამ დროს გავიწყდებათ წინასწარი „მო-ნახაზებიც“?

ი. ბ. დიახ. მაგრამ ამისათვის აუცილებელია გულ-მოდგინებით მოვემზადოთ ამ წამისათვის, აუცილებე-ლია უმცირესი დეტალების ცოდნა. მე ზუსტად უნდა ვი-

ცოდებ ჩისი, რისი გაცემებაც მსურს და მაშინ შემიძ-ლია იმპროვიზირება.

ლ. ლ. მ. თუ გესმით შინაგანი სმენით მსახიო-ბების ხმები მანამდე, სანამ რეპეტციისაზე მიხედვ-ლით?

ი. ბ. ხანდახან. ყოველთვის არა. ზოგჯერ ძალიან ნათლად... მსახიობები ყოველთვის ჩემს ფიქრებში ცოცხლობენ. ყოველთვის, როცა ვეშალებ რეპეტი-ციებისათვის, გამუდმებით ვფიქრობ მსახიობებზე. რა შეუძლია ამ თუ იმ მსახიობს და რა არ შეუძლია? სად გადის მისი შესაძლებლობის ზღვარი? სად უქ-რის? და სად იმალება მისი ძალა?

ლ. ლ. მ. მსახიობებს ტექსტს თუ უშიფრავთ ხოლმე? ი. ბ. არა, არასოდეს. არასოდეს. მე შემიძლია მივიწოდო მათ როლის რიტმი, ჩვენ შევიძი-ლია ვისაბუროთ რეპლიკის რიტმი, მაგრამ არა-სოდეს არ ვუხსნი მათ თუ როგორ ითამაშონ. ჩვენ შეგვიძლია ვინსკელოთ ქორეოგრაფიაზე, რიტმიზე და პაუზებზე, მაგრამ არასოდეს არ ვასწავლი მსახიობს რეპლიკის წარმოქმნას.

მ. ჯ. მ. რიტმს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებთ?

ი. ბ. რიტმი ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენ-ტია, ყოველთვის, კინოფილმისთვისაც.

ლ. ლ. მ. ხომ არ გეჩვენებათ, რომ ამ მხრივ ფილ-მსა და სპექტაკლს შორის არის მსგავსება?

ი. ბ. არა. მივიცდამიანც არა. მაგრამ რიტმი ყო-ველთვის მთავარია. იმიტომ, რომ რიტმი — ყველა-ფერშია. ჩვენი ცხოვრების ყოველ წამს, ისე, რომ ამაზე არც კი ვფიქრობთ, ამ თუ იმ რიტმში ცხოვ-რობთ: — სუნთქვა, გულისფეთქვა, თვალების მოძ-რობა, დღისა და ღამის მონაცვლეობა, ნგრევა და შენება — ამ ქვეყნად ყველაფერი რიტმია. ამიტომაც შემოქმედებითი მუშაობა ამ ფაქტზე უნდა იყოს აგე-ბული — ყოველთვის უნდა მიუვადლო უფრო, ვი-მოდროთ პიესის სპეციფიკური რიტმისაგან, ტექსტის განუმეორებელი რიტმისაგან. ეს კი საკმაოდ რთუ-ლი რამაა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ასე ბევრს მუშაობ თარგმნილ ტექსტებზე; თუ მთარგმნილად ვერ მოხივებთ ორიგინალის რიტმი, რაც ძალიან ხში-რად ემართებათ — მაშინ ჩვენ მოვხვდებით, თუ შე-იძლება ასე იქცვას, ცოცხალში, რადგან ვგრძნობთ, რომ ტექსტის, პიესის წინააღმდეგ მივდივართ.

ეს საშინელია.

მ. ჯ. მ. რას გვეტყვით დასავლეთ გერმანიაში თქვენი მიერ დადგმულ „შედა გაბლერს“?

ი. ბ. პაიერ პიერის თარგმანი თითქმის სრულ-ქმნილია. ათეული სხვადასხვა გერმანული თარგმანი წაკითხებ და ყველა უფარგისი აღმოჩნდა. იძულებუ-ლი გავხდით ახალი თარგმანი შევავტეოთ.

ლ. ლ. მ. გასულ ზაფხულში, ერთი თვის მანძილ-ზე ბერგმანის სამი დადგმა ვნაბთ: „შედა გაბლერს“ — მიუნხენში, „მეორე მეთე დამე“ — სტოკჰოლმში, ხო-ლო „ტარტაროფი“ — ვენაზე ბრეგენცში, სადაც საგას-ტროლოდ იყო დანი ჩამოსვლა და ყველგან მათე-რებლის რეპეტიკა საოცარი იყო. განსაკუთრებით ეს ეტება „შედა გაბლერს“. ეს პიესა ხომ, ჩვეულებრივ, მაყურებლის მხრეგად ენთუსიაზმს არ იწყებს.

ი. ბ. ჰო, მართალია, პირქუში პიესაა. ძალიან მძიმეა მაყურებლისთვის.

ლ. ლ. მ. თქვენი დადგმა, გამოაკლისია მათ შო-რის, რაც კი მე მინახავს, რადგან მთლიანად აცოცხ-

ლებს პიესას და არა ცალკეულ როლებს. ჰედას როლის შემსრულებელია უმეტესობას, ნევრასიენით შეპყრობილი ქალის ფსიქოლოგიურ კვლევამდე დაჰყავდა ეს პიესა.

0. ბ. კი, მართალია, მეტ მომსწრე ვარ ამისა (იციანს). ამ პიესაში ძალიან მნიშვნელოვანია მსახიობების ზუსტი შერჩევა, ისევე როგორც ჩეხოვის პიესების დადგმისას. თუ ყველა როლზე არა გყავთ მსახიობი, სპექტაკლი დაგვენგრევთ. თვით მოახლის როლიც რომ არ გამოვიდეს, ბევრი რამ დაქარგება. „რეჟიდენტატარში“ კი კარგი მსახიობები მყავდა. რასაკვირველია, ჩვენი ტენიანი (კურტ მაიხელი) ძალზე მოხსუცია ამ როლისათვის, სამაგიეროდ, მას ახასიათებს ნამდვილი წარმოსახვა, ხასიათისადმი სწორი მიდგომა. იგი სრულყოფილებას აღწევს დიდი ბავშვის სახის შექმნისას.

ლ. ლ. მ. ბრევენცში ფესტივალზე, „ტარტიუფის“ შედეგ მსახიობებს ათჯერ უბმეს სცენაზე, ნამდვილი ოვაციები გაუპაროეს.

0. ბ. ჩემის აზრით, „ტარტიუფი“ შედარებით სუსტია. მაინცდამაინც კმაყოფილი არა ვარ ამ დადგმით. მე მშვენიერი იდეები მქონდა, ვიცოდი თუ როგორ დამედგა იგი, როგორ დაემუშავებია მასალა, მაგრამ რაღაცა მოხდა რეპეტიციების დროს — ვერ გამოვიდა, კერძოდ რა. ვფიქრობ, რომ მსახიობები ვერ შეეგუვნენ მუშაობის ჩემს მეთოდს... ყოველ შემთხვევაში, სწორი ტონი ვერ ვპოვეთ. მოლიერიის დადგმისას უადრესი სიზუსტეა უცლომელი, ყოველ წამსა საკირო განუწყვეტელი, აბსოლუტური სიზუსტე, ამავე დროს, ძალიან გულელია უნდა იყო, პირდაპირი, არ შეუშინდელ ვულგარულობას, სიტლანქეს, და შეინარსუნო მგრანობიარობა. არც ერთი ამ თვისებებს დაკარგვა არ შეიძლება. არაკეთილი ფსიქოლოგიური ზედმეტობა; ყველაფერი სათავეს უნდა იღებდეს ქორეოგრაფიაში, რიტმში. მოგეხსენებათ, თითქმის შეუძლებელია მოლიერის თარგმნა. როცა მას თარგმნი, უცილობელია სრული თავისუფლება.

ლ. ლ. მ. იმისათვის, რომ ორიგინალის ზუსტი რიტმი მოვიხელით?

0. ბ. დიახ.  
ლ. ლ. მ. რიტმზე რომ ლაპარაკობთ, მხედველობაში გაქვთ არა მარტო მეტყველების რიტმი, ტექსტის რიტმი, არამედ ვიზუალური წყობის რიტმიც?

0. ბ. დიახ, ყველაფერს ამას ვგულისხმობ, მოძრაობის მილიან „არანფიქსას“, სპექტაკლის ერთიან რიტმს. ეს ჩემთვის ყველაზე მთავარია... როგორც ვიმორჩაოთ? — უფრო სწრაფად, უფრო ნელა თუ შეგჩერდეთ... და ა. შ.

შ. შ. მ. მე ვერ ვებედავ დაგვიჩიისპირადეთ, მაგრამ, ჩემის აზრით, „ტარტიუფი“ — კარგი ნამუშევარია.

ლ. ლ. მ. ვკონებ, ვხვდები, რას გულისხმობთ, როცა ქორეოგრაფიაზე და სიზუსტეზე ლაპარაკობთ. განსაკუთრებით, როცა ვაძარბებ...

0. ბ. ჩემს დანიურ დადგმას.  
ლ. ლ. მ. დიახ, ეგვი წლის წინ თქვენს მიერ კოპენჰაგენში დადგმულ „მიზანტროსს“.

0. ბ. „მიზანტროსი“ მეორედ დადგვი და კიდევ ბევრჯერ შეიძლება მისი დადგმა, შემოდლა დაუსრულებლიად მოვზბრუნდვ მას; ეს ჩემი ერთ-ერთი სველაზე საყვარელი პიესაა. მინდოდა მისი დადგმა ხამეფო თეატრში, როცა მას ხელმძღვანელობდი, მაგ-



ბერგმანი ჩეხოვის „სამი დის“ რეპეტიციაზე

რამ მაშინ დრო არ მეყო და იძულებული გახვდი პიესა სხვა რეჟისორისათვის მიშეცა. სპექტაკლს წარმატება არ მქონდა, მაგრამ დანიურ მსახიობებს განსაცვიფრებელი, აბსოლუტური დისციპლინა-თვითდისციპლინა ახასიათებთ და მათ დიდი სიამოვნება მოგვართ მოლიერიის სიზუსტემ. მათ აქვთ ტრადიცია, აქ კი, ამგვარი ტრადიცია არ არსებობს. ჩვენი მსახიობები, პირიქით, თითქოსდა ამ სიზუსტეს ებრძვიან.

ლ. ლ. მ. „მიზანტროსი“ ისეთი სპექტაკლია, რომელზედაც შეიძლება კაცმა თითქმის საბალეტო ტერმინებით ლაპარაკოს. მოძრაობა ისე ზუსტია. ისე ბალეტმისიტრულად დამუშავებული, როგორც ნამდვილ ბალეტში.

0. ბ. დიახ, ეს აუცადებელია მოლიერიის დადგმისას, აბსოლუტურად აუცილებელი. სამეფო თეატრის ხელმძღვანელობის დატოვებიდან ერთი წლის შემდეგ, იქვე დადგვი „ქაღალთა სკოლა“ — ძალიან ცუდი სპექტაკლი. პროლოგში გავუშვით „ქაღალთა სკოლის“ „კრიტიკა“, რომელსაც წარმატება ხვდა წილად. მაგრამ ამ მსახიობმა, რომელიც თვით იქნესაში თამაშობდა მთავარ როლს, არ გაიზარა ჩემი ქორეოგრაფიული მეთოდით, მის წინააღმდეგ გაილაშქრა. ჩვენ ვერ შევთანხმდით და სპექტაკლიც დაგვენგრა.

შ. შ. მ. ქორეოგრაფიაზე რომ ლაპარაკობთ, მხედველობაში რა გაქვთ?

0. ბ. ქორეოგრაფია ეს არის ტემპი, მოძრაობა; მე არ ვიცი მისი შესატყვისი ზუსტი ინვლისური სიტყვა.

შ. შ. მ. არის ერთი, უშნო სიტყვა — „მიზანსცენირება“.

0. ბ. მსახიობები მოძრაობენ, ისინი ტახტიდან მავიღისაკენ მიემართებიან, შემდეგ უკან ბრუნდებიან, ჩერდებიან, მაყურებლისავე ტრიალებიან — დიახ, ყველა ამ მოძრაობას მე ვუწოდებ ქორეოგრაფიას.

ლ. ლ. მ. ეს გააცილებელია მეტია, ვიდრე „მიზანსცენირება“. თქვენ ყველაფერი ქორეოგრაფიით აღწერთ. თქვენ ლაპარაკობთ არა მხოლოდ სცენის ერთი წერტილიდან მეორისკენ მოძრაობაზე, არამედ ეესტეტზე, თავის უმცირეს შემობრუნებაზე..

ი. ბ. ღიახ, ყველაფერზე.  
ლ. ლ. მ. მაშინ, ალბათ, თქვენ იძულებული ხართ მსახიობებს უჩვენიო ყველა მოძრაობა, როგორც ამას სჩადის ქორეოგრაფი.

ი. ბ. გარკვეული თვალსაზრისით კი... მაგრამ ხანდახან მსახიობი თავად იწყებს მუშაობას სასურველი მიმართულებით, ასეთ დროს მე მხოლოდ რჩევას თუ შევანოლებ მას: „მოდი, სცადე, აი, ასე გააკეთე, შეხალდოე ეს უკეთესი იყოს“. ჩვენი მუშაობა — ეს თავისებური თანამშრომლობაა, ძალიან მჭიდრო, ძალიან უშუალო, მთითოფაერე, ძალიან ინტიმური. რეპერტივის დროს წარმოიქმნება მსახიობებთან მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი.

ლ. ლ. მ. რბეტიციის დაწყებამდე თუ შეგიძლიათ ზუსტად, ვიზუალურ სახეებში განსაზღვროთ როგორ იმოძრაებს, როგორ უნდას გააკეთებს მსახიობი?

ი. ბ. ღიახ, ასე თუ ისე. რაღაცა დოზით. ეს განსაკუთრებით ეხება სცენურ სივრცეს, მსახიობთა სცენაზე განლაგებას. მე ზუსტად ვიცი ის ადგილი, სადაც მსახიობები უნდა იდგნენ. ვიცი არის თუ არა მათ შორის კონტაქტი, უნდადებ თუ არა ისინი ერთმანეთს ყურს. ეს უნდადებ მნიშვნელოვანია. კავშირი იმ მსახიობს შორის, რომელიც იმ დღას (უჩვენებს) და იმ მსახიობს შორის, რომელიც იმ დღას, კონტაქტი მათ შორის უნდადებ მნიშვნელოვანია, მაგალითად, ჩემოვთან ყველაზე მთავარია, რომ უკლებლივ ყველა მსახიობი ურთიერთშემოქმედდება. მე უნდა ვიცი დეკორაციებიანი აიდან ისინი ერთმანეთთან თუ არა, უსმენენ ერთმანეთს თუ არა, რეაგირებენ ერთმანეთზე თუ არა. ჩემთვის მთელი იდუმალება მოსმენის ბუნებაშია დაფარული. როგორ უსმენენ ერთმანეთს სხვადასხვა პერსონაჟები, რა არა ესმით, და როდის გვაჩვენებენ თავს, ვითომ ესმით.

მ. ლ. მ. თქვენ ისე დიდ ყურადღებას უთმობთ მსახიობთა ფიზიკურ ურთიერთობას სცენურ კომპოზიციაში, რომ შეგვიძლია იდეალური ქორეოგრაფი გახდეთ თუ არა. როდესმე თუ გქონიათ ბალეტის დადგმის სურვილი?

ი. ბ. არა. მე ხომ ცეკვა არ შემიძლია. არც ერთი საბალეტო პა-ი შესრულება არ ძალმიძს.

მ. ლ. მ. კი მაგრამ, ხომ დადგოთ ერთი ბალეტი — „მწუხრის თამაშები“?

ი. ბ. „მწუხრის თამაშები“ (იციან) — არა, მე იგი მხოლოდ დავწერე. მაგრამ მოქალაქეული ვარ ბალეტში. მისი ტყვე ვარ.

ლ. ლ. მ. ერთხელ ვესწრებოდი ჯორჯ ბალანჩინის რეპეტიციებს ლინკოლნის სახელობის ცენტრში. იგი თითქმის აღარ ცეკვავდა. თქვენც შეგიძლიათ, ბალანჩინთან, მოგვივით ასისტენტი, რომელიც მსახიობებს უჩვენებდა საჭირო მოძრაობებს.

ი. ბ. ამისათვის აუცილებელია სრული ურთიერთგაგება. ჩემის აზრით, საკმაოდ არიან დამაინები, რომლებიც ჩემზე უკეთ დადგამენ ბალეტს.

მ. ლ. მ. ახლა რაც შეეხება რეპეტიციებს მაყურებელთა თანდასწრებით. ღია რეპეტიციების თქვენი იდეა მშვენიერი მგონია.

ი. ბ. ღიახ, მეც მომწონს, ასეთ რეპეტიციებზე მეც და მსახიობებიც თავდაუზოგავად, გონის დაქარგვამდე ვმუშაობთ. მოუხედავად ამისა, ძალიან სასარგებლოა ასეთი რეპეტიციები; იმიტომ, რომ მსახიობები

თანდათან აღწევენ მაყურებელთან ორგანულ თანამოქმედებას. შესანიშნავია ეს.

მ. ლ. მ. ვისთვის კეთდება ეს მსახიობებისათვის?

ი. ბ. ღიახ, ყველთვის მსახიობებისთვის, მათთვის, რომლებიც მსახიობებისთვის მსახიობები არ არიან.

ლ. ლ. მ. განა ეს იმისათვის არ კეთდება, რომ თქვენ შესძლებოთ შედგება?

ი. ბ. არა. მე ყველაფერი ზუსტად ვიცი. მაგრამ მინდა, რომ მსახიობებმა იგრძნონ, ჩემთვის აუცილებელია მაყურებელი, ისინი უნდა ხედავდნენ ჩვენი მუშაობის პროცესს. უნდა ხედავდნენ, რომ ამისა არ არის ჯალღონობა, და რომ, მოუხედავად იმისა, მაინც არის ჯალღონობა. ამის ცოდნა ყველაზე მთავარია, მათ შორის მაყურებლისთვისაც.

მ. ლ. მ. ხანდახან ასეთი რეპეტიციები კოსტიუმების მიღის, ხანდახან უკოსტიუმოდ.

ი. ბ. ღიახ, მაყურებლისათვის უფრო საინტერესოა, რასაკვირველია, უკოსტიუმო და უდეკორაციო რეპეტიციები.

ლ. ლ. მ. ღია რეპეტიციებს ყოველთვის ისე ატარებთ, როგორც ჩვეულებრივს?

ი. ბ. არა. ასე ვეგვიძლია „ვოიციეს“. მაგრამ არა მგონია, სწორი იყოს ეს. როცა ასეთ რეპეტიციებს ვატარებ მაყურებელთა თანდასწრებით, ვიწყებ რეჟისორის როლის თამაშს, მსახიობები კი, რასაკვირველია, იწყებენ მსახიობების როლების თამაშს.

ლ. ლ. მ. მაყურებლები, უპიკველია, თქვენს საყურებლად მოდიან.

ი. ბ. (იციან). ღიახ. და გამოდის, როგორც თქვენ ხედავთ, თავისებური სპექტაკლი. მე არავის ვასწრებ ჩვენს რეპეტიციებზე, სანამ სარეპეტიციოში ვართ. მაგრამ, როგორც კი სცენაზე გადავდივართ, ჩვენ აღარ ვფიქრობთ იმაზე, ვთუ რა უნდა თუ არა. თუ დარბაზში ჩამდინებ კაცია, ამას უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა. სარეპეტიციოში, კი, როცა შევიტოვებთ, რომ მაყურებლები გვესწრებიან, რასაკვირველია, მაშინვე ვიწყებთ ჩვენი როლების თამაშს. ეს ცუდია.

ლ. ლ. მ. ღია რეპეტიციების დაწყების წინ თუ ესაუბრებით მაყურებლებს?

ი. ბ. კი. ყოველთვის ვესალმები მაყურებლებს და ვუხსნი, რომ ისინი უნდა მოგვემხრონ, რომ ახლა ჩვენთვის აუცილებელია თანამოქმედება. თეატრალური სპექტაკლი — ეს ისეთი პროცესია, რომელშიც ორივე მხარე იმდენსავე ვალდებულია, რამდენსაც მიიღებს. ეს უნდა მოხდეს ჩვენს გულშიც, ჩვენს წარმოსახვაში. იმისათვის რომ სპექტაკლი გამოვიდეს, მხოლოდ სამი რამაა აუცილებელი: პიესა (ტექსტი), მსახიობები და მაყურებლები. სხვა დანარჩენი აბსოლუტურად უმნიშვნელოა, მაგრამ თუ ეს სამივე კომპონენტი იქნა, სპექტაკლი გამოვა. არაფერია ამის გარდა საჭირო.

ლ. ლ. მ. დეკორაციები ხომ არა გავქვთ, მაგალითად, მხედველობაში?

ი. ბ. ყველაფერს ვგულისხმობ: თეატრს, დეკორაციებს, დამდგმელებს, ბილეთებს, ფულს, კოსტიუმებს — ყველაფერს, ყოველივე ეს უმნიშვნელოა. ისინი მხოლოდ იმის შეგებაა, რომ ეს სწორად ასეა.

მ. ლ. მ. რასაკვირველია, რეჟისორი... მე მგონია, შესაძლებელია რომ იყოს XIX ანდა თუნდაც XVIII საუკუნეში დაბრუნება, თავისი გარე

სით სრულიად განსხვავებულ მსახიობთან, მაშინ აუცილებელი არ გახდებოდა რეჟისორი. მაშინ არ იყო რეჟისორი, ამ სიტუაციის ჩვენებური, „დღევანდელი“ გაგებით. ახლა კი შეუძლებელია გამოვრიცხოთ რეჟისორის გავლენა. შეუძლებელია თვით ამის ცდაც კი. იგი აუცილებელი გახდა, განა ეს ასე არაა?

ნ. ბ. არა. მე ასე არ ვფიქრობ — ხომ არსებობენ კამერული ორქესტრები, რომლებიც უდიდესობად უტარვენ...

ლ. ლ. მ. ე. მს, რასაკვირველია, სტრინდბერგის აზრია. სტრინდბერგი ფიქრობდა, რომ მსახიობებს ყველაფერს გაუტობა უნდა შეეძლოთ.

ნ. ბ. დიახ, ეს ასეა. ხანდახან საჭიროა რეჟისორი, ზოგჯერ — არა.

ლ. ლ. მ. მაგრამ თქვენს „ხედავბლებს“ ან „გარეულ იხვს“ რომ არ ჰყოლოდა რეჟისორი, მაშინ მსახიობები, ამ პიესის თამაშისას უშუალო იხვნის რეჟისორებთან იხელმძღვანელებდნენ. ისინი სასტუმრო ოთახში დაღაბდნენ ავეჯს, მანსარდას „გარეულ იხვში“ ააშენებდნენ უკან და თქვენ მიიღებდით...

ნ. ბ. ეს სულ სხვა რამაა. ასეთი პიესებისათვის რეჟისორია საჭირო. მაგრამ თუ თითამაშებთ ონილიის „გრძელ მოგზაურობას ღამეში“, ანდა! ვთქვათ, ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ან მარია-ვოს რომელიმე პიესას და დიდი გამოცდილების მსახიობები იქნებიან — მაშინ რეჟისორი არ არის აუცილებელი.

ლ. ლ. მ. მოლიერისა და იხვნისათვის?

ნ. ბ. მათთვის, მე ვფიქრობ, რეჟისორი საჭიროა.

ლ. ლ. მ. სტრინდბერგისათვისაც?

ნ. ბ. დიახ.

შ. ჯ. მ. მაგრამ თუ „ვირჯინია ვულფი“ შესრულდება რეჟისორის გარეშე, მაშინ აღარ გვქმნება ამ პიესის ბერგმანისეული დადგმა და მსახიობები ვერ მიადწევენ ახესსავე რიტმსა და დაძაბულობას.

ნ. ბ. არა, ეს მთლად სწორი არ არის. თუ კარგი მსახიობები თამაშობენ, ისინი თვითონ იპოვნიან ყველაფერს, მივაგებენ თავინთ საკუთარ რიტმს. ამაში დარწმუნებული ვარ ღრმად, ეს არც ისე ძნელია. წაიკითხეთ პიესა და ნახეთ, რომ იქ ყველაფერია. დიდი სიღრმე იქ არაა, ამიტომაც გადაწყვეტილების მიღება შეიძლება სწრაფად და უბრალოდ. განსაკუთრებული პრობლემები აქ არ წამოიჭრებიან. შვაველი პიესის თამაში შეიძლება ურეჟისოროდ. მსახიობები სცენურ სახეს ყველაფერს უჩვეულოდ სწრაფად ამძვინებ და თავისთვის არაფერს იტოვებენ. ფაქტიურად, უქანასკნელი სარეპერტიციო ცირა მოსაწყენია ჩათვის.

ლ. ლ. მ. მე ვიხსენებ, რომ დაახლოებით 1958 წელს თქვენ ლაპარაკობდით სამეფო თეატრის სამსახიობო სკოლაზე და აღნიშნეთ განსხვავება უფრო ახალგაზრდა და მათთან შედარებით უფრო გამოცდილ მსახიობებთან (რომლებიც სხვაგვარ მიდგომას მოიხიბოვენ) მუშაობის მეთოდში (ფაქტიურად თქვენს მიერ შექმნილ ანსამბლში). ისევე ძველებურად ფიქრობთ?

ნ. ბ. ორმოცი წელია, რაც რეჟისორობას ვეწევი და მხოლოდ სამეგრ თუ ოთხმეგრ მქონია მსახიობებთან გათრულებანი, ან ნამდვილი სიძნელეები, არც ისე

ბევრია, არა? ყოველთვის შეიძლება მსახიობის გაულისკვენ მიმავალი გზის პოვნა. არაა ეს რთული

ლ. ლ. მ. მსახიობები, უწყველია, სიხარულით იმისწრაფენ ურთიერთობისკენ.

ნ. ბ. მაგრამ უნდა გაიგოთ: ისინი დაგაზრდებიან ნაზე, სააუტორაოზე, ძალიან ადვილია მათი გულის დაკოვება. თქვენ კი ზიზარო აქ, თქვენ ვერავინ მოგწვდებოდა, ისე კარგად ხართ დაცული. ისინი კი იქ არიან. მათი სახეები, სხეულები, მთლად გაშოშვლებულია, თითქოს სანახავად გამოუფენიათო. და უადრესად ფრთხილად უნდა იყო, გაუგონო, იზრუნო მათზე, პატავო სცე მათ.

ლ. ლ. მ. მსახიობთან მუშაობის თაობაზე თუ გავარძელებდით ლაპარაკს, შეგძლოთ გეტყვათ რაზე თქვენს კონცეფციაზე ე. წ. ფოკუსური წერტილის ცენტრის გამო? ან უფრო სხვა დადებს მსახიობი ან თუ იმ სცენურ სივრცეში?

ნ. ბ. დიახ, რასაკვირველია, „ქაღალსური წერტილი“, დეკორაციის სახეობაზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ თეატრის თავისებურებაზე. ეს კი ყველა სცენას ახასიათებს. აუცილებელია მისი ძიება. და თქვენ უნდა იპოვოთ იგი, სცენის ის წერტილი, სადაც ყველაზე უმჯობესია, ყველაზე შედეგიანია მსახიობის დაყენება. მსახიობის გასვლისა და მათი გამოჩენის ეფექტი იქმნება ამ წერტილის განსაზღვრით. სწორედ მაშინ წამოიჭრება ეს სინდელი რაკია თქვენ ახლა სცენაზე მოხვდებით. თქვენ ჭერ არ იცით სად მივებარებოხს „ქაღალსური წერტილი“. პირველად ეს ვცადე, შეგნებულად, ქალაქ მალეის უზარმაზარ თეატრში. აუცილებელი იყო სახეობის რაკიონალური გზით განმსაზღვრა. მსახიობისათვის ყველაზე მომგებიანი წერტილები. და ძალიან კარგად მახსოვს, რომ ეს იყო სწორკუთხედი, ეკვსი მეტრი — ოთხზე, სცენის კილიდან ორმეტრანახევრით დაშორებული. ეს ადგილი ვიპოვე თუ არა, ყველა პრობლემა მოიხსნა.

შ. ჯ. მ. შემიძღვიოთ კი მთელი სექტაკლის კორეოგრაფია ამ წერტილის მიხედვით იგება?

ნ. ბ. დიახ. სტოკჰოლმის ჩვენს სამეფო თეატრში — აქვე ვთქვით, შესანიშნავი შენიშობაა — შეგიძლიათ სცენის ნებისმიერ ადგილას დააყენოთ მსახიობი და ყველგან წარმოიქმნება ეს მაგური ეფექტი — შთაბეჭდილება სიხილოვანი, ინტიმური ურთიერთობის.

შ. ჯ. მ. მოგწონთ ახალი „რეჟიდენტცენტრი“ მიუხედავად იმის, კაცმა რომ სიქვას, ცოტა უსახური კია სამეფო დრამატულ თეატრში შედარებით.

ნ. ბ. აუტენტო ძალზე კარგია, მაგრამ შენმა სწორადაა აგებული. არ არის ურთიერთკავშირი სცენასა და დარბაზს შორის, რადგან სცენას არა აქვს დასაწყისი.

შ. ჯ. მ. თქვენ გინდათ სიქვათ, რომ იქ არის მკვეთრად შემოხაზული პროსცენიუმი?

ნ. ბ. დიახ, და ეს საშინელიაა. ვარდა აინსა, სცენა ძალზე დაბალია. ასე რომ, როცა დარბაზში ზიზარ, იძულებული ხარ რაც შეიძლება წაიჭრებოთ კისერი, რაზე რომ დინახო, მშვიდად ქლომას ძველ შესძლებ აქ. და აჰ, ამ თეატრის ისტორიაში პირველად, როცა „ხედავბლებს“ ვდგამდი, ყველაფერი წინ გადმოვიტანე. ვთამაშობდი ხანძარსაწინააღმდეგო რაინის

ფარდის წინ. დეკორაციებიც კი ამ ფარდს წინ ავაკეთ.

ლ. ლ. მ. თქვენ, ვგონებ, პირველმა გააკეთეთ იგივე კოპენჰაგენის სამეფო თეატრში. თქვენს „მინისტრობში“ სცენა პირდაპირ სარკესტრო ნაგის თავზე იყო გაშლილი.

ი. ბ. არ მახსოვს, მგონი ასე იყო.

მ. ჯ. მ. თქვენ ხშირად მიმართავთ სცენის ძალიან უჩვეულო განათებას. განათების ასეთი ხერხი, ალბათ, დაფიქრებულია თქვენს მეთოდზე, რომელიც გულისხმობს მოქმედების წინ წამოწევას. მხედველობაში მაქვს განათების სპეციალური აპარატურა, რომელიც სამეფო თეატრში დაიდაცა „მინისტრობისათვის“. განათების ეს მოწყობილობა დღეს ყველასათვის ცნობილია, როგორც „ბერგმანის ნათურები“.

ი. ბ. (იციანს). დიახ, ბერგმანის ნათურები. მახსოვს. მგონი ნაყონბლერ თეატრში ისლანდი დავაყენე კიდევ რამოდენიმე „ბერგმანის ნათურა“.

მ. დ. ჯ. „ჰელა გაბლერშიც“ გამოიყენეთ, არა?

ი. ბ. დიახ.

მ. ჯ. მ. მთელი აივნის გასწვრივ გაყოლებულ ძელზე ჩამოკიდეთ, მგონი?

ი. ბ. დიახ. დიდი ბატალიები გამოვიყენე.

ი. ბ. მ. გიყვართ წინა ძლიერი განათება?

ი. ბ. დიახ, მიყვარს.

მ. ჯ. მ. მსახიობთა სახეების გამო?

ი. ბ. რასაკვირველია. უფრო (ძლიერი შუქი მიახლოება მოსაუბრეს) — აი, ახლა თქვენ გაქვთ სახე და მათინ. გესმით, მსახიობები, უცებ... მსახიობთა ურთიერთდამოკიდებულება სცენასთან სექტაკლის რიტმის ნაწილია, და თუ ჩვენ სცენაზე უცვლელი სინაღლის დაყენის კუთხეს, სრულიად განსხვავებული რიტმი წარმოიქმნება თვალისათვის. რასაკვირველია მათინ, როცა განათებას მკვეთრად ცვლით, ვალწევთ ძლიერ ეფექტს; თუ შეიძლება ასე იქნება, მაყურებელი მოკისპავარ მდგომარეობაში გარდება.

მ. ჯ. მ. „ჰელა გაბლერში“ თქვენ არაჩვეულებრივად ხანტერესო შედეგს მიიღეთ, ისეთი შთაბეჭდილება შექმნა, ოთქოს ჩვენს წინ ფრესკა აღიმართა. ფრესკისა თუ ფრისის ასეთი ეფექტი მიღწეულია ძალიან ეპოქაში პირდაპირი ქარვისფერი განათებით.

ი. ბ. შთაბეჭდილება საკმაოდ უცნაურია, თითქოსდა მსახიობები იატაკს მომწყდარიან ჰაერში ლივლივებიან.

ლ. ლ. მ. ისინი ისე არიან განათებული, რომ ეს ნაყურებლებში იწვევს ძლიერ ემოციურ გამოძახილს. მაგარა, განა ექირბილით, რომ მაყურებელი შეინახავდა სინათლის ასეთ ცვალებადობას?

ი. ბ. არა, არა, არა ეს გაუცნობიერებლად უნდა მოხდეს. მაყურებლისათვის სრულიად შეუჩნევლად უნდა გაეკოდეს ეს ვერ ვიტან, როცა მაყურებელი წამოიხდის ხოლმე „ოჰ! გადასრევიან ნახეთ, როგორ შეიცვალა განათება?“ (სიცილი).

მ. ჯ. მ. იმიტომ, რომ თქვენი განათება არ არის — უნდა ვიხმაროთ საშინელი სიტყვა — „სიმბოლოები“. როცა არაფერიღებდა ჩაირთვება პროექტორი...

ი. ბ. არა, ვერ ვიტან ამას. ვერ ვიტან, როცა რეჟისორი თავის თავს ვგახვევს და ცდილობს ვხუთი აგვიჩუროს; „შეხედეთ, ნახეთ, რა გავაკეთე! შეხედეთ რა სიმბოლოები!“ როცა აქ თანამოგებ კლასიკის „მამბურგის პრინცს“, მთელ სცენაზე კარტოვილს ჰყრიან (იციანს). ამ დროს გვებდება სავსებით ბუ.

ნებრთვი კითხვა — რატომ, რა საჭიროა სცენაზე აღმნი კარტოვილი? როცა მსახიობები სულ იმის ცდაში არიან, ფეხი არ დავადათ მას და არ წავიფორხილილიო! ეს კი იმიტომ კეთდება, რადგან სცენა იცოდეთ: რეჟისორის მიზანია უარღებდა ნათლად მინტანის მაყურებელად ეს არის, რომ ამ დროს პრუსია აგარარული ქვეყანა იყო. ამგვარი გზით რეჟისორი იტრება პიესაში და ამ დროს იმდენად მაყურებელს კი არ გულისხმობს, რამდენადაც კრიტიკოსებს. იგი მიმართავს კრიტიკოსებს მაყურებლებსა და მსახიობების უგულვებელყოფის გზით. ასეთი რამ ახლა ძალიან მოდალია დასავლეთ გერმანიაში. მიღებულია ურთიმართობის ასეთი ნერვასიხილიერ წესი. აქაური თეატრის მოღვაწეები ასეთ რამებს პირდაპირ აღმეროენ.

ლ. ლ. მ. კრიტიკა დუმს?

ი. ბ. საშუხაროდ, კრიტიკასაც მოსწონს ასეთი რამეები. საქმე იმაშია, რომ აქ ძალიან ძლიერია თეატრალური ტრადიცია: ყოველმა თეატრალმა ხუთჯერ მაინც ნახა „ტარტიფი“, „ფაუსტი“ ათერ, „მამბურგის პრინცი“ — ექვსჯერ, და როგორც გერმანელები ამბობენ „ნუ გასცემ იმას, რაც მოგწონს“ (სიცილი), აუცილებელი გახდა რაღაც სიახლეს გამოგონება. კრიტიკოსი კი დარბაზში წის და ფიქრობს: „აჰ, ეს პიესა მე უყვე ვნახე აქ, იქ, კიდევ ხალდაც“ — გერმანელებს ხომ ასევე მეტე საქალქო თეატრი აქვთ...

გერმანელებს ყოველთვის როდი გამოსდით იხეხინა და მოლიერის პიესების დადგმები, სულ ვერ თამაზობენ სტრანდბერგს, არ ესმით იგი. მის პიესებს დაგმენ იუმორის გარეშე, ძალიან სერიოზულად, ზემდებლად მძიმედ. რუს ადრტორებს მშენებლად თამაზობენ. შექსპირის მიხედვით კი შესანიშნავ სექტაკლებს ქმნიან — აქ მათ უდიდესი ტრადიცია აქვთ. და, რასაკვირველია, ბრწყინვალედ დგამენ საკუთარ კლასიკოსებს: ახლბებურად, ხანტერესოდ, ცოცხლად — მართალია, ყოველთვის არა, მაგრამ ძალიან ხშირად ამას აკეთებენ ნიორის რეჟისორები. ძალიან ბევრი რამ შეგვიძლია ვისწავლოთ მათგან ეროვნული კლასიკის თამაშის დროს. აქ ადარაფერს ვიტყვი ავსტრიულ კლასიკოსებზე, რომლებიც მე ძალიან მიყვარს — არის მათში რაღაც სრულიად ახალი ჩინთვის. ნესტროვი, გრილპარცერი, შნიცლერი, ხორვატი — და რასაკვირველია, რაიმუნდი — სიახლეებით არიან სავსე.

მ. ჯ. მ. განსაცვიფრებელია თანამედროვე დასავლეთგერმანული თეატრის ძალიან ძლიერი კონცეპტუალური ორიენტაცია. რას ფიქრობთ ამაზე? რას გვეტყვით მათ სიყვარულზე ამ ფართოდ გაშლილი რეჟისორული კონტრარების შესახებ?

ი. ბ. დიახ, დიახ, მაგალითად, გავისენოთ კარტოვილის გორები სცენაზე. გერმანელებს უყვარს ნაგვის მთელი გორების დაყრა, რათა ამით აჩვენონ ბურჟუაზიული სამყაროს სიღამლე (სიცილი). მაგარა, შეგინებოვ? — ამ დროს ისინი, თითქოს, განუწყვეტელ ისტერიას განიცდიან, მათ არ სტოვებთ იმის ეჭვინებას, რომ ყველაფერი ეს ოღუნად უყვე გაეკრებოდა იყო. საშუხაროდ, მათ ყოველთვის არ ესმით: ერთადერთი, რაც უნდა ვითამაზოთ, ეს არის თავად პიესა. მხოლოდ პიესის თამაშით მიიღვევ სიახლეს; თუ სექტაკლი სიცოცხლითაა სავსე, ის ყო...

ველთვის იქნება ახალი იმიტომ, რომ სხვადასხვა ხალხი დგამს, თამაშობს სპექტაკლს, და ასევე სხვადასხვა ხალხი უფურებს მას.

ლ. ლ. მ. არსებობს სხვა ტენდენციაც, არა ტრადიციის განახლება, არამედ მხოლოდ მისწრაფება გაკეოდეს ყველაფერი გარეგნულად უფრო ეფექტურად, თვალში მოსახვედრად.

ი. ბ. რასაკვირველია, ამ ხალხში ბერია ცინიკოსი, რომელმაც სახვებით ნათლად იცის, რომ იგი — როგორც გერმანელები იტყვიან — მიტელმანია — საშუალო ნიჟის კაცი. მან სხვა რამეც იცის: თუ სხვადასხვა რეჟისორისაგან ისესხებ იდეებს და მერე ამას სცენაზე გადაიტან, კრიტიკოსები იტყვიან „ოო, რაღაც ყოველთვის ახალი აქვს ამ კაცს: — Semper liquid novi“. იცით, ალბათ, „კომერსიალიზმი“ აპირებენ „ამჟღელის“ დადგმას იმ მსახიობის მონაწილეობით, რომელიც ასოც კილოგანს იწონის კი, კი.

ლ. ლ. მ. მერე რა აზრი აქვს ამაზე?

ი. ბ. რატომ არ შეიძლება ვითომ? თუ სხვა იდეები არა აქვს კაცს...

ლ. ლ. მ. თქვენ ხომ შეიძლება გიწოდოთ კლასიკოსთა დადგმის ტრადიციის განმახლებელი — ამ სიტყვის ქუშმარტი გაგებით. მე მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ სტრინდბერგი და იხსენი, არამედ მ. ლიერიც, თუცა, ამ შემთხვევაში, ამის თქმა ნაწილობრივ თუ შეიძლება.

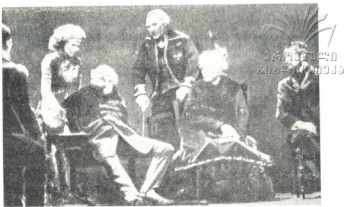
ი. ბ. მე არა მსურს ტრადიციის განმახლებლის როლში გამოსვლა. მინდა მხოლოდ დადგა პიესები და ვცდლობ ისე დაუდგა ისინი, რომ მათ აღაზიანა გულეში იცოცხლონ. ესაა ერთადერთი ჩემი მიზანი. მე ვცითულობ პიესას, იგი იცოცხლებს ჩემში. მე ჩემს იმპულსებს: გადავცემ ხოლმე მსახიობებს და მათგან ჩემის მხრივ ახალ-ახალ მუხტს ვღებულობ. შემოქმედებისა და მკვიდრო თანამშრომლობის შემდეგ ჩვენ ვღებულობთ რაღაც ქმნილებას — გვიდა ვირწმუნოთ — სიცოცხლით სავსე ქმნილებას. უკვლავურს ამას მხოლოდ იმისათვის ვაკეთებთ, რათა ჩვენი ქმნილებით მოვაკადროთ მაყურებელს და მათ გულეში, მათ ზრტეში ვაცოცხლოთ სპექტაკლი. ესაა, რაც არის.

ლ. ლ. მ. როცა მე ტრადიციის განახლებაზე ვლაპარაკობდი, მხედველობაში მქონდა თქვენი მშვენიერი სპექტაკლი „გარეული იხვი“, სადაც თქვენ გადაწყვიტეთ მანსარა მოგეთავსებინათ არა უყანა, არამედ წინა პლანზე.

ი. ბ. მერე რა არის ამაზე ადვილი. ჩემთვის ეს აბსოლუტურად ლოგიკურია, როცა იმ დასვენებულ მიდინარე, რომ მთავარი მხოლოდ პიესის სიტყვებზე და მაყურებელია, მაშინ დეკორაციებს უკვე დაძრუნებულ ისეთ მინიშნულობას. მაყურებელთა თვალწინ უნდა მოხდეს მსახიობებმა მანსარის ჭადოსნური ატმოსფეროს მატერიალიზაცია. ამის გაკეთება კი მათ არ შეუძლიათ მაყურებელთა დარაზინისაგან თავსორებულებს და ამიტომაც ყოველი მათგანი თავისი განუზომებელი გამოუმტყველებით, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სიარულით, დგომით, მოძრაობით ქმნის მაყურებელთა თვალწინ ისე, რომ თქვენ ხედავდეთ ქმნილობის პროცესს. ამაშია თეატრის მავთი.

ლ. ლ. მ. შესაძლოა, მაგრამ ცოტას თუ ეხმობს ესე ნათლად.

ი. ბ. ეს ხომ ძალზე ადვილად სარწმუნოა და აბ-



სცენა სპექტაკლიდან „მოჩვენებების სონატა“. „დრამატენ“, სტოკჰოლმი, 1973

სოლუტურად ლოგიკური. ჩემმა გამოცდილებამ მასწავლა ყველაზე უბრალო ქუშმარტივბათა გაგება თეატრში. შენ მსახიობი ხარ და აი, შენ იღებ ამ კოსმს სარულ სკამს (უჩვენებს), დგამ აქ, მაგიდაზე, და მიმართავ მაყურებელს: „ჩემო ძვირფასებო, თქვენ, ალბათ, ფიქრობთ, რომ ეს საშინელი სკამია, მაგრამ ცდებით, ეს ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე შესანიშნავი აღმასვლებით მორთული ოქროს სკამია. იგი გააკეთეს ჩინეთის უფლისწულისათვის ექვსი ათასწლეულის წინათ, იგი ამ სკამზე მგდარი მოცედა და მასთან ერთად დაკრძალეს. ახლა ეს სკამი აქაა, თქვენს წინ, თუმცა რასაკვირველია, ძალზე ძველია. მე რამდენიმე წუთით უნდა გავიდე და ძალიან გთხოვთ ფაქიზად მოქცეთ მას“. შემდეგ თქვენ სცენაზე ბრუნდებით ბოროტმოქმედის როლში გარდასახული და უდიდოდ ეცურებთ ამ სკამს. მაყურებელი უმად შეგიპულებთ. ისინი საშინლად აღელდებიან, რადგან მათ შთაგონეს გარყვეული აზრი და მათ უკვე გაუჩინდას საუთარი დამოკიდებულება ამ სკამისადმი, ეს არის თეატრი.

ლ. ლ. მ. ნუთუ ამის გაკეთება ნებისმიერ საგნთან, თითო სარტეპტიკო რეჟისორთან შეიძლება?

ი. ბ. რასაკვირველია ნებისმიერი ნივთის გათამაშება შეიძლება ასე. შექსპირს ესმოდა ეს. შექსპირი არასოდეს არ ყვებოდა იმას, რაც ხდება, როგორც გამოიყურება სცენა, ქუჩა აქ, მათ თუ ტუე. მაგრამ, განსაზღვრულ მსახიობებს დღის სინათლეში (ისინი ყოველთვის მზის შუქზე თამაშობდნენ), ხელში ანთებული ჩირაღდნები ეჭირათ, ოთხი მოზოი ორქესტრში ასრულებდა მარტივ მელოდებს და ყველას მაშინვე ესმოდა, რომ სცენაზე ღამეა ჩამოწოლილი. რა შეიძლება ამაზე ფანტასტიკური იყოს?

ლ. ლ. მ. ამიტომ თქვით დეკორაციებზე უარია „სიხმართა თამაში“?

ი. ბ. რასაკვირველია.

ლ. ლ. მ. სწორედ ყველაფერი ეს მაქვს მხედველობაში, როცა ვლაპარაკობ ნოვატორობაზე და აქ, რასაკვირველია, მინდა აღვნიშნო თქვენი განსაკვირვებელი უნარი მაქსიმალურად მოუახლოვოთ მაყურებელი სტრინდბერგს.

ი. ბ. სტრინდბერგს თვით ესმოდა ეს. იგი სწორად აცხადებდა ფაქტს „ინტრიგო თეატრში“: „ხომ არ შეიძლება, რომ „სიხმართა თამაში“ დაიღვას ფარდების ფონზე?“ რასაკვირველია, ჩვენც შევიძლია

სწორედ ასე ვითამაშოთ ეს პიესა. ამ საკითხში მე დავუჭერი დიდი შეცდომა, როცა პირველად დავდგი იგი გავრ-ში.

ლ. ლ. მ. თუ არ ვცდები, ამ დადგმისათვის თქვენ გამოიყენეთ ისეთივე ექრანები, რაც სტოკჰოლმში, მაგრამ. იქ, უკანა პლანზე, ვგონებ, მთელი კონსტრუქცია ადგა.

ი. ბ. ის იყო ჩამოვადი აქ და ძველმა, ცნობილმა სცენოგრაფმა (ვალტერ დიორდენერ) მთხოვა... დეკორაციების გაკეთება უნდადა მას და მე არ შე-მეძლო უარი შეთქვა... „რასაკვირველია — ვუთხარი მე — კი ბატონო“. შემდეგ მე დავიწყე მუშაობა „გველის კვერცხებზე“ და როცა ხელახლა შევხვდით ერთმანებს, მას უკვე მხალ მქონდა სახეებით განსა-ვიფრებელი კონსტრუქცია. თქვენ შეგიძლათ ნახოთ იგი (დიორდენერის მასიური, პირქუში დეკორაციის ეტილი ბერგმანის ერთ-ერთ ოფისში შვედეთში). ჩვენ ეს კონსტრუქცია მოლიანად ავიგეთ. და როცა ეს კონსტრუქცია სცენაზე აღიმართა, მან ირგვლივ ყველა-ფერი მოსკო. ზე ყველანაირი ვარიანტი მოვსინჯე, მაგრამ კედელი ბატონობდა მთელ სცენურ სივრცე-ზე. როგორც კი შეხვებდ, მაშინვე მივხვდი, რომ უნდა ამეღო იგი, მაგრამ ეს ვერ გავაკეთე. დიორდენერი ისეთი საყვარელი ადამიანია, ძალიან მომწონს იგი, ისე დიდი შრომა ჩააქსოვა შიგ, რომ მე ვიგრძენი, უარს ვეღარ ვიტყოდი ამ დეკორაციაზე. და ეს იყო დიდი შეცდომა. თვით სპექტაკლი მთლად ცუდი არ გამოსულა, ეგ კი არა, საკმაოდ რიგიანი იყო, მაგრამ მსახიობებისათვის ყველაფერი ისე უჩვეულო იყო — რეპეტიციად დაწყებული, სხვა ყველაფრით დამთავრებული.

ფ. ჯ. მ. თქვენს მეორე დადგმაში — „სამ და-ში“ — (გვრ-ში) თქვენ გაკლებით უბრალოდ მიუ-დექით ყოველივეს. ჩემთვის არ ეკუთვნის იმ დრამატურ-გებს, როგორცაა შემოქმედება თქვენ განსაკუთრებით ხშირად გიზიდავთ. ჩვიდმეტი თუ თვრამეტი წელიწადი გავიდა მას შემდეგ, რაც თქვენი ერთადერთი დადგ-მა — „თოლია“ გამოჩნდა სტოკჰოლმში.

ი. ბ. სპექტაკლი არ გამოვივცია. მე მაშინ (ძლი-მობა) არჩვეულებრივი მსოფრცხვით გამოვიჩრდილდი და ძალიან მაკლდა შეუპოვრობა. ამას გარდა, მსა-ხიობა ქალი, რომელიც ნინას როლს თამაშობდა, ძა-ლიან ნიჭიერი ნორჩი არსება იყო და აშარად აკლ-და გამოსცდილება. ჩემთვის პიესებს კი ისეთი თვისება აქვთ, რომ თუ ერთი მსახიობის თამაშიც კი ამოვარ-დნილია საერთო დონიდან, სპექტაკლი ინგრევა. სხვა ყველა შესანიშნავად თამაშობდა, მაგრამ ნინა, სამწუ-ხაროდ, გამოუცდელი და ერთგვარად ცივი იყო. და მთელი სპექტაკლიც დაგვენგრა. ნახეთ „მოჩვენებათა სონატა“ სამეფო დრამატულ თეატრში? მე ვფიქრობ, რომ ეს ჩემი საუკეთესო დადგამა.

ლ. ლ. მ. უცებ განათდა პიესა: მაყურებელმა, როგორც იქნა, ბოლომდე გაგო იგი.

ი. ბ. დიას, მერტრუდა ფრიდი ერთბაშად ორ როლს თამაშობდა, მუშაობა და ახალგაზრდა ქალს, იდეა კარგი გამოდგა.

ფ. ლ. მ. ამან პიესაში შეიტანა არაჩვეულებრივი ორგანულობა, ერთიანობა.

ი. ბ. „სიშვართა თამაშები“, „მოჩვენებათა სონატა“, „გზა დამასკოში“ — ძალიან მიყვარს ეს სპექტაკლები.

ფ. ჯ. მ. რა შეგიძლიათ ვთხოვოთ „სიკვდილის

როკის“ შესახებ? ჩვენ სწორედ მაშინ ვიყავით იქ, როცა „დრამატინ“-ში რეპეტიციებს ვადიოდით.

ი. ბ. ოპი საშინელი დრო იყო. ნუ ვილაპარაკებთ ამაზე — ანდრეს ეკი ჩემი ერთადერთი ყველაზე კარგი მეგობარია... ავიდა იყო მაშინ — სისხლის კიბოთი — იცით თქვენ ეს. თითქმის ორი წელი ავადმყოფობდა, გვეტონა, რომ მუშაობას შევძლებდით. მაგრამ პრე-მიატამდე ერთი თვით ადრე მას საშინელი ტკივილები დაეწყო ზღარზე, ისეთი ტკივილები, რომ ყოველი ნაბიჯის გადადგმაზე ღრიალებდა. მხოლოდ ერთი კვირა ვიმუშავეთ ერთად, შემდეგ იძულებული ვიყავით გვეთქვა, რომ ამის გაგრძელება შეუძლებელია.

ფ. ჯ. მ. ეს იყო „სიკვდილის როკის“ დადგმის თქვენი მეორე ცდა?

ი. ბ. (ჩუბბ) კი.

ფ. ჯ. მ. დეკორაციების ესკიზების რამოდენიმე ფოტო ვნახეთ — შესანიშნავი ჩანაფიქრი იყო.

ლ. ლ. მ. ვგონებ, თქვენ ვინცღღობთ შეგვეცალათ სტრინდბერგის მითითება და ის, რაც უკან უნდა ყო-ფილიყო, წინ, ნაუჭრებელთან გამოიტანეთ?

ი. ბ. დიას, ჩვენ. გოხვო, ნუ ვილაპარაკებთ ამაზე, გამიფეთ, ათი წელი მანძილზე ვცდილობდი მე და ანდრეს ეკი ერთად გვემუშავა „სიკვდილის როკზე“ და ახლა არავითარ აღარ მინდა ამ სპექტაკლის გაკე-თება.

ფ. ჯ. მ. სხვა რამ გეგმები ხომ არა გავქვთ პიესას-თან „გზა დამასკოში“ დაკავშირებით?

ი. ბ. ზე ძალიან მზიხლავს ზოგერთი პიესასთან დაბრუნების იდეა. არის პიესები, რომლებიც მე, როგორც რეჟისორს, თან მდევნ და ჩემი შეხედუ-ლებანი მათზე თანდათანობით იცვლება. მე მინდებო ხოლმე ახლებელი დამოკიდებულება ტექსტისა და მომავალი სპექტაკლის მიმართ. მსურს „გზა დამას-კოში“ დავდგა, დავდგა სამივე ნაწილი. დიდი ხანია მინდობა განმეხორციელებინა ეს დადგმა, მაგრამ ჩერ-ჭერობით ამის შესაძლებლობა არ მომიცა. პიესის შემცირება შეუძლებელია მიზანია.

ლ. ლ. მ. ალბათ, ამ პიესის შემცირება წარმო-უდგენლად იქნებოდა.

ი. ბ. დიას. მე განსაკუთრებით მიჭირს ამ პიესის შემცირება, რადგან ძალიან მიყვარს. ამ პიესას-თან ერთად გავიზარედი თითქოს. პირველად 1937 წელს ვნახე უფლ მულანდერის დადგმით და ვერასოდეს ვერ დავივიწყებ მას.

ფ. ჯ. მ. პირველი ნაწილი ნახეთ?

ი. ბ. დიას. ეს იყო პირველი ნაწილი.

ფ. ჯ. მ. თქვენს გარდა, ვინმეს თუ დაუდგამს პირ-ველი და მეორე ნაწილი ერთად? მე მგონი არა.

ი. ბ. დადგეს არა მხოლოდ პირველი და მეორე ნაწილი, არამედ მთლიანად, სამივე ნაწილი. ში-იან წელ-ებში განახორციელა პიერ ლინდბერგმა ასეთი დადგმა.

ფ. ჯ. მ. ალბათ ძალიან გიზიდავთ ეს იდეა?

ი. ბ. რასაკვირველია.

ლ. ლ. მ. როცა ვისინედა „გზა დამასკოში“, მა-შინვე თვალწინ მივდგა სპექტაკლის არაჩვეულებ-რივი ვიზუალური ხატება. რასაკვირველია, ძალიან ღრმად საერთო ემოციონალური შესაბამეობა, მაგ-რამ ყველაფერზე დომინანტურს განსაკუთრებული ძა-ლის ხატები. ხომ არ გგონიათ, რომ ამ ასპექტში თქვენი მუშაობა კინოში და თქვენი მოღვაწეობა თე-



ატრალურ რევისურაში, რაღაც შეხების წერტილებს პოულზე?

ი. ბ. არა. განსხვავება ძალზე დიდია.

ფ. ჯ. მ. მაგრამ ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია და ძალიან რთული. რომელიღაც ფილმის გამო მიცემულ ინტერვიუში თქვენ თქვით, რომ „იქნაო ჩემს მუშაობას და თეატრში მუშაობას შორის პატარა დიხსტანცია“, რომ არსებობს „ურთიერთგავლენა“ შე- მოქმედების ან ორ სახეს შორის. ხომ არ ავიხსენით, რა გავლენა ეს?

ი. ბ. რაღაცის თქმა გინდათ?

ლ. ლ. მ. მე მხოლოდ მინდა გითხოთ, როგორ ფიქრობთ, ღირს ამ საკითხის განხილვა თუ არა?

ი. ბ. კი, როგორც არა... არ ფიქრობ, რომ შე- მოქმედების ამ ორ სახეს შორის დიდია კავშირი, მაგრამ ვცადოთ მათი აღმოჩენა. ამგვარი სახით არა- სოდეს არ განმიხილავს ეს პრობლემა, მაგრამ მოდით ვცადოთ. მე მაგონია, რომ არსებობს ერთი საერთო ნიშანი. შესაძლოა მეტყობა, მაგრამ მე მხოლოდ ერ- თი აღმოვაჩინე. როცა მსახიობებთან სტუდიაში ვმუ- შაობ კამერის წინ, ყოველთვის იმას ვცდილობ, ისე მოვათავსო მსახიობი, რომ მან თავი რაც შეიძლება თავისუფლად იგრძნოს. ისინი შეივარდებიან — არა თავის სილამაზეს, არამედ იმას, რომ მათი სა- ხის მაგია, მათი მოძრაობა აღბეჭდილი იქნება კამერის მიერ და ეს მათ ძალიან მოსწონთ, გრძნობენ, რომ მიუვარს ისინი და მინდა, რომ იყვნენ მაქსიმალურად დიადნი, მრავალმხრივნი, მრავალფეროვანი, როგორც პიროვნებანი და როგორც მსახიობები. სცენაზეც ზუსტად ასე ვიქცევი. სცენაზე მსახიობებს ვაყენებ, როგორც უკვე ვიამბოთ, „ჩადოსნური წერტილის“ პრინციპის შესაბამისად. ამავე დროს მათ ისე ვაყე- ნებ, რომ უკეთ იმოქმედონ ურთიერთზე და მაუკრებ- ზელზე. რა რომ, ისინი ყველაზე ხელსაყრელ ვითა- რებაში გრძნობენ თავს, ესმით, რომ მათი მომხიბ- ვილობა მაქსიმალურად იმოქმედებს პუბლიკაზე. მა- შინ კი უჩინდელად რწმენა საკუთარი თავისადმი, გრძნობ- ბენ, რომ ვაქცილებთ უკეთ შეუძლიათ „მაწოდონ“ მაყურებელს თავიანთი ნიჭიერება. არიან მსახიობები, რომლებიც იბრძვიან დეკორაციის, განათების, ქო- რეოგრაფიის, რევისურის — ერთი სიტყვით, ყვე- ლაფრის წინააღმდეგ, მათ უბრალოდ ამის მოთხოვ- ნილება აქვთ. ეს შეიძლება კარგიც იყოს — ნიჭი- ერ მსახიობებთან შეიძლება შესანიშნავ შედეგს მივალწყოთ, — მაგრამ ასეთი მსახიობები თავს მტკი- ცედ ვერ გრძნობენ. ესაა ურთიერთშეხების ერთადერ- თი წერტილი. მე ყოველთვის რადარით ვუნდა ვი- მოქმედებ: შემიძლია განვსაზღვრო კარგად გრძნობს თუ არა თავს მსახიობი, დარწმუნებულია თუ არა თავის თავში, თუ დაძაბული და გულგატეხილია, მე ამას ვგრძნობ უფრო სწრაფად, ვიდრე თვით მსახიობი, უფრო სწრაფად იმიტომ, რომ ჩემი ინტუიცია გა- ნაწყვეტილად მოქმედებს და მაკანაახობს, თუ რა ხდება ამა თუ იმ მსახიობის სულში. ეს, რასაკვირვე- ლია, ძირითადია, რაც ერთმანეთთან ანათესავენს ჩემს მუშაობას კინოსა და თეატრში, ის აუცილებელი ურ- თიერთშემოქმედებაა კამერას და მსახიობისა და მსახიობისა და სცენისა — მაყურებელთან.

ფ. ჯ. მ. რა შეგიძლიათ თქვათ ტექნიკურ მხარე- ზე?..

ი. ბ. თქვენ გგონია, რომ იგი არსებობს? ფ. ჯ. მ. უფკველად (სიცოცხლე).

ი. ბ. არასოდეს არ მიფიქრია ამაზე, მაგრამ შე- იძლება, ასეც კი იყოს. არ ვიცი.

ფ. ჯ. მ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია. შეგიძლიათ თქვათ ტექნიკური ხერხების ერთგვა- როვნებაზე? მაშინ, როცა თქვენ მუშაობთ — ვთქვათ, ქორეოგრაფიულ სექტორალზე, ისეთივე შემოქმედე- ბითი იმპულსი გაქვთ, როგორც ფილმის ქორეოგრა- ფიულ ნაწილზე მუშაობისას? სხვა სიტყვებით, თქვენნი ფილმები, სხვა დანარჩენის გარდა, ცნობილია დიდი პლანის განსაცდებრებით გამოყენებით. ხომ არ გიც- დიათ, ცნობილია თუ ქვეყნურად, ან ხერხის გა- მოყენება თქვენს თეატრალურ ქრაქტიკაში? ანდა, ავიღოთ სხვა მაგალითი, თქვენ ერთხელ დანარკობ- დით თუ როგორ უნდა ვიმოხსნოთ, როცა გვსურს გავაძლიეროთ ყველაფერი საშინელო, თავსადაცემი, როცა, მაგალითად, ბერტოლ ანდბერგი (რავალის) როლში „შეშვიდე ბუკვლში“ ავად ხდება შავი გირთი, იგი წვეს ტყეში და შუის გროვის მიღმა მოგდებუ- ლი ყვირის. მის ვერაფერ ვერ ვხედავ. მე მინდა გით- ხოთ, სივრცობრივი კომპოზიციის ამგვარი გააზრება თქვენს თეატრალურ მუშაობაში თუ პოულობს შესა- ბამის ექვივალენტს?

ი. ბ. არა, არა, არა!

ფ. ჯ. მ. სულ არა?

ი. ბ. სულ არა. არსებობს საერთო ტირაფები, მა- გრამ მხოლოდ დეტალებში. არსებობს საერთო ხერხე- ბაც (პაუზა). იცით, სარტრს აქვს ერთი პიესა „დუ- მარხავი მიცვალებულნი“. ამ პიესაში ნაჩვენებია წამება საკლასო ოთახში, ნაჩვენებია პირდაპირ მაყურებელთა თვალწინ. გატეხილობის თეატრის დირექტორმა შესა- ნიშნავად დადგა იგი. მაგრამ ამ სცენაზე მსახიობი ყვიროდა, კიოდა — მის კი არაბუნებრივი იყო, მსახიობურად გათამაშებული, რაღაც „საშინელებათა შესატრის“ მსგავსი. ვერ ახდენდა დიდ შთაბეჭდილებას. და, აი, რომელიღაც მომენტში რევისორმა პიესისა საკუთარ თავს, ნუთუ ამ სცენის სხვანაირად გაყვებმა არ შეიძლება? მან პირდაპირ ხაზზე ერთმანეთზე და- ხავა სკამები და მერბობს და ტანჯვა-წამების სცენა გადაიტანა ამ შედეგობის მიღმა. მაყურებელი ვერ ხედავდა წამებას, მათი სენა იტერბა მოძრაობის რა- ლაც ხმას და ყვირობს. მან ეს ისეთი საშინელი რა- ცი იყო, რომ აღმაშენებელმა ვერ უძლებდნენ. აი, ესეც ჩვენი პროფესიის ერთი საიდუმლოც. ყველაფრის ჩვე- ნება არაა საჭირო სცენაზე.

ფ. ჯ. მ. ამ მნიშვნელო, სუბექტიურობით კინო მაიკავს თეატრს?

ი. ბ. დიახ. ამაში ისინი ერთმანეთს ჰგვანან. თავის დროზე მე დავდგი ფილმი „პერსონა“. იქ არის პა- ტარა სცენა, სადაც ძობა მსახიობს უაზნობს იმ სასი- ვარაულო ისტორიას, რომელიც მასა და მის მეგობარს ორ ყმაწვილთან გადახდათ. იგი ამას დაწვრილებით ჰყვება და ერთადერთი, რასაც ჩვენ პრაქტიკულად ვხედავთ ამ დროს, ეს არის ლოვ ულმანის სახე (მსა- ხიობს როლს ასრულებდა ელიზაბეტ ფოკუნერი), რომელიც პირდაპირ „ჰუმბო“ იმას, რასაც უამბობენ. ტუჩებით იწოვს ყოველ წვრალმანს და სცენა გამო- ვიდა არაჩვეულებრივად ეროტიული. ნატურალისტურ- რად რომ დავგვედა ეს სცენა, ორი ქალიშვილითა და ორი ყმაწვილით, ეს ამაზრუნე იქნებოდა. ისე კი, რა-

გორც ეს სცენა გაკეთებულია, იგი ძალიან კარგია. უცნაურია, არა?

ლ. ლ. მ. მე მინდა კიდევ რაღაც, ფაქტობრივად, ორი რამ გვითხობთ. ბოლო დროის თეატრალურ წარმოდგენებში იგრძნობა თქვენი ვატაკება სცენის ჩრითად მოედანზე დადგმული დაბალი პლატფორმის გამოყენების იდეით. საიდან წარმოიშვა ეს იდეა? სცენის „ქაღალდისური წერტილის“ თქვენი კონცეფციიდან, სადაც კონცენტრირებულია სპექტაკლის მთელი ინერჯია?

ი. ბ. დიახ, სწორია, მე ძალიან მომწონს ეს იდეა: როცა მსახიობი ამ მოედანზე არ დგას, იგი კერძო პირია, მაგრამ იმ მომენტში, როგორც კი იგი სახივს გადადგამს პლატფორმისაკენ, იგი გადაიქცევა როლის შემსრულებელი მსახიობად, იგი ვიღაც სხვა ხდება ამ დროს და ამაშია თეატრის მაგია. პლატფორმა სცენის ძალზე ძველი ელემენტია. ასპოლუტური სახით პლატფორმა არქიტექტურული თეატრია, თეატრის ყველაზე ძველი ფორმა, ავიღოთ ნებისმიერი ფურცლი ან მოედანი, ეკლესიის საფურცლები, ან ქუჩების გროვა, საკურთხეველი, ყველაფერი, რაც ამაღლებულია და წარმოვიდგინოთ მათ გვერდზე მდგარი მსახიობი შემდეგ ეს მსახიობი ადის ფურცლიანზე, მოედანზე და ა. შ. და უცებ გადაიქცევა ქაღალდისურ, ილუმალ, მრავალმხრივ არსებად. ეს გვაჩვენებს და ეხებ თეატრის დიდი სასწაულია.

ლ. ლ. მ. თქვენმა „ტარტუფმა“ ჩემზე ძლიერ შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ განსაკუთრებით გამაოგნა ერთმა დეტალმა: სცენაზე ტარტიუფის მსახურის, ამ შავად შემოსილი, უცნაური, პიქტურული ადამიანის მუღვივმა ყოფინამ.

ი. ბ. ჰო, დიახ.

ლ. ლ. მ. ხშირად იგი თავისთვის დგას პლატფორმაზე მხოლოდ და და თვალს ადევნებს მოქმედებას. ვის ადევნებს თვალს? ყველა ამ შემთხვევაში?

ი. ბ. რასაკვირველია, ძალიან საინტერესოა, არა? შ. ჯ. მ. მსახიობი მაყურებელადა ქცეული.

ი. ბ. სწორია.

შ. ჯ. მ. და მაშინ მყარდება გარკვეული კავშირი მსახიობსა და დარბაზში მსხდომ მაყურებელს შორის. ი. ბ. სწორედ აქაა სასწაული.

ლ. ლ. მ. „ტარტიუფის“ ამ შემთხვევების თავისებურ კომენტატორად ხომ არ გვევლინება იგი?

ი. ბ. რასაკვირველია.

ლ. ლ. მ. სოცარია, ამის დავიწყება ხომ შეუძლებელია (სიცოცხლე). თუმცა ეს მსახური ძალზე უშინშენილო პერსონაჟია.

ი. ბ. ეს პერსონაჟი არის მოლიერის ტექსტში, თუმცა მოლიერის მიხედვით იგი სცენაზე ყოველთვის არ დგას.

ლ. ლ. მ. ბასკი — სელიმენის მსახური „მოზანტროპში“, ასევე ძალიან თავშესაქცევი ვინმე იყო მოზინაც უადრესად რთული იდეა დაგებადათ — გამოვეყენებინათ იგი მთელი სპექტაკლის სცენების დამაკავშირებელ რგოლად.

ი. ბ. ლენის იორტბერგი, ბასკის როლის შემსრულებელი მალმევი — ყველაზე ბრწყინვალე იყო იმათ შორის, ვისაც ოდნე ჩემს დადგმებში უთამაშონია. კომენაგენის სცენაზე ნათამაშები ბასკი არ იყო ასე კარგი, მაგრამ ბასკი მალმეს სცენაზე ისე კომიკური იყო, რომ მაყურებლები სიცოცხლით იხოცებოდნენ. რეი იყო განსაკვირებელი, დაუვიწყარი.

დიახ, ბასკი — უცნაური ტიპია, არის რაღაც მასში ფანტასტიკური. ვახსოვთ, იმ არაჩვეულებრივ სცენაში — ალექსისა და სელმენის სასიყვარულო დუეტში — რა მოულოდნელად შემოიჭრებოდა ფანტასტიკური ფიგურა მთელი თავისი გაზაფხულებული კრწასული ტრიუქებით.

შ. ჯ. მ. კომენაგენის დადგმაში თქვენ სცენაზე გაყვანილ მსახიობები, რომლებიც ამა თუ იმ მომენტში არ მოაწინააღმდეგებენ, ისინი სცენის ნაირგვარის განწვივ ჩამწკრივებულ სკამებზე ისხდნენ. ისხდნენ და თავიანთი რეპლიკის მოლოდინში თვალს ადევნებდნენ მოქმედებას. მაგრამ მალნეში ამის მსგავსი ხომ არაფერი ყოფილა?

ი. ბ. არა.

ლ. ლ. მ. როგორ მოგვიდათ ეს იდეა?

ი. ბ. ამ აზრამდე მივიყვანა ახლო წარსულში არსებულმა პრაქტიკამ. 40-იან წლებში ჩვეულებრივი ანაბე იყო, როცა „კომედი ფრანსეზის“ მსახიობები კი არ მიდიოდნენ თავიანთი საკრიმოროებში, არამედ ისხდნენ სცენაზე, კულისებში, კოსთუმობდნენ, ქსოვდნენ ანდა ისვენებდნენ. ეს იყო ტრადიცია. ყოველ მსახიობს ჰქონდა თავისი, საკუთარი სკამი, რომელსაც პატრონის სახელი ეწერა. მე ძალიან მომეწონა მსახიობთა სცენაზე მუდმივად ყოფნის ეს იდეა. მსახიობები სულ მაყურებელთა თვალწინ არიან — იქ, უკანა პლანზე, როგორც იდეალური აჩრდილები და ნათი ყოფნა გამუდმებით იგრძნობა.

ლ. ლ. მ. რა ამოცანებს უსახავთ სცენის ირგვლივ მსხდომ მსახიობებს „მოზანტროპის“ დროს? მათ ყურადღებას მიუგდობთ სცენას თუ... .

ი. ბ. აუცილებელი არ არის ეს. ისინი უბრალოდ სცენაზე უნდა იყვნენ, შეუძლიათ დაისვენონ, მოედნდნენ, მთავარია ის, რომ ისინი იქ არიან, ჩართულნი არიან სპექტაკლში.

ლ. ლ. მ. და ატმოსფეროშიც...

ი. ბ. დიახ, მთელი სპექტაკლის ნაწილიც. ამას ვერ გაეცევიან, რადგან მთელი მოქმედება მათ ეხებათ, ეხება მათ ხერცებს. მე ეს შესანიშნავი რამ მაგონია. მსახიობთა სცენაზე მუდმივ ყოფნას ფანტასტიკურს ვეწოდებდი. თეატრი ყოველთვის მაგიაა, ყოველთვის. ლ. ლ. მ. ამ მსახიობ-მაყურებლების მუღვივი ყოფნა აძლიერებს თეატრის შინაით თეატრის შეგრძობებას. ი. ბ. დიახ, რასაკვირველია. ამის გარდა, თვით მსახიობისთვის უფრო მეტად სასარგებლოა, ვიდრე საკრიმოროში უქმად ყოფნა და ყვის ხერცება.

ლ. ლ. მ. თქვენ ფიქრობთ, რომ ეს ხელს უწყობს საპირო კონცენტრაციის შენარჩუნებას?

ი. ბ. უთუოდ, და ესეც აუცილებელია მსახიობისათვის.

ლ. ლ. მ. მოლიერის დროს მაყურებლები სცენაზე ისხდნენ. ამათ ხომ არ ექონია გავლენა თქვენზე, როცა ამ იდეაზე ფიქრობდით?

ი. ბ. მაყურებლები მართლაც ისხდნენ სცენაზე და ეს ძალიან არ მოსწონდა მოლიერს. მას აღიზანებდა ანგვარი სიტუაცია და ეს თემა ხშირად წამოიჭრებოდა ხოლმე მრავალ მის ნაწარმოებში, ისეთში, როგორც „აერსატორის ექსპრომტი“. აქ იგრძნობა მაყურებელ-არსებულკარტა წინადადვებ მიმართული გულისწერება. ბოლოდროინდელი მოლიერმა საშინელ სატანკველს გაუღო მაშინ, როცა წერდა ეკვიანობის ტრაგედიას „დონ გარსია ნავაროესის“. ისტორია გვიამ-

ბოძს (თუმცა არსად არ მტკიცდება როგორც შეუ-  
ვალი კუმპარტება), რომ ერთხელ, სცენაზე მსხდარმა  
არისტოკრატებმა შანტაჟი მოუწყვეს მოლიერს და  
აიძულეს სერიოზული, ღრმა აზრის როლი ეთამაშა  
როგორც კომიკური. იგი იძულებული გახდა დამორა-  
ჩილებოდა ამას, თუმცა ამ დროს დამცირების წარ-  
მოუდგენელი გრძობა სტანდავდა.

მ. შ. მ. მოლიერის ტრადიციამ თქვენი სერიო-  
ზული ჩადრმაგება სათავეს წარსულში იღებს. რომე-  
ლი დადგმების ნახვა შესძელით 1948 წლის შემოდ-  
გობაზე პარიზში ჩამოსვლისას?

ი. ბ. ყველა...

მ. შ. მ. გახსოვთ რაზე?

ი. ბ. ყველაფერი.

ლ. ლ. მ. თუვეც?

ი. ბ. დიახ, დიახ, დიახ! ყოველ საღამოს დავდიოდი  
თეატრში. ეს იყო წარმოუდგენელი, ყოველსთანამთქ-  
მელი გრძობა. ჩემი პირველი ნამდვილი განცდა. მა-  
ნამდ შევიცნა არ ვიყავი გაცილებული. მართალია,  
1913 წლის ზაფხულში ჩამოვედი ბერლინში, მაგრამ  
მასწინ მოსწავლელ ვიყავი.

პარიზში ყოფნის დროს კომედი ფრანსეზი ორივე  
სცენაზე მართავდა სპექტაკლებს, ძირითადად და  
ძველ სცენაზე, ოდენონზე. ძნელია ჩემი შთაბეჭდი-  
ლებების აღწერა, განსაკუთრებით გამოვცნა „მოზან-  
ტროპა“, ეს ნამდვილი აღმოჩენა იყო ჩემთვის.

ლ. ლ. მ. ალცესტის ვინ თამაშობდა?

ი. ბ. ნგონი, უან მეიერი და მე მახსოვს, რომ  
სპექტაკლი გამოგნებელი იყო. გამოვცნა თვით ფრან-  
გული მეთქველებს მუსიკალბამ („ბრარტ“ — აი,  
ასე მიერკადნენ მსახიობები). ეს იყო ერთადერთი იმ  
სპექტაკლთან, რომელიც ასე უჩვეულო აღმოჩე-  
ნად გეჩვენება, ფრანგულ თეატრალურ ტრადიციას-  
თან შეხვედრით გამოწვეულ უზარმაზარ პირად გავ-  
ცდად. ამის გარდა, პირდაპირ დაუჭერბელი მეგონა  
კომედი ფრანსეზის სცენაზე ფედოს ხილვა — ეს იყო  
ჩემი ყველაზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება.

ლ. ლ. მ. ხომ არ გითქვიათ ფედოს დადგმა?

ი. ბ. რასაკვირველია, მიფიქრია, ხშირადაც, მაგ-  
რამ ჭერ ცოცა უნდა დაუბერდე (სიცილი).

ლ. ლ. მ. რატომ?

ი. ბ. იმიტომ, რომ ამისათვის უდიდესი გამოც-  
დილებაა საჭირო. ფრედო რომ დადგა, კუმპარტად  
უდიდესი გამოცდილება უნდა გქონდეს. მე მანც-  
დამინც არ გამომდის ფარსების დადგმა, შედეგად  
ოღვისაც, გავხედო და ბოლოსდაბოლოს დადგმა  
იგი. მაგრამ, ჭერჭერობით ეს სუსტად გამომდის  
შესაძლოა, შემდეგი ჩავეყვე ამ საიდუმლოს.

ლ. ლ. მ. ნთუთ ეს მართლაც ასეა? მაშ რა ვუ-  
ყოთ ფარსის იმ ელემენტებს, რომელიც თქვენს  
„ტარტიუს“ ასე ხალისიანს ხდის?

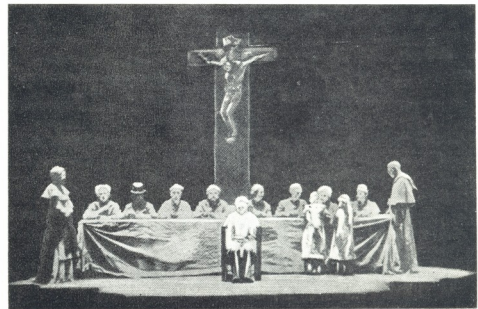
ი. ბ. კი, რასაკვირველია. მაგრამ თვითდაჭერება  
მაცლი, ჩემს თავში მე ჭერ ვერ ვგრძნობ ფარსის  
დადგმისათვის აუცილებელ რწმენას. სამწუხაროა.  
შესაძლოა, დროთა ვითარებაში მოვიდეს ეს რწმენა.  
მაგრამ ფარსი მე უაღრესად მომწონს. იმ ფრანგული  
მოგზაურობის დროს, რომელიც აქ გავიხსენეთ, ძალზე  
მომხიბლავი მეჩვენა ფრანგი მსახიობებს უხეშობანი  
ფარსში. მათი არაჩვეულებრივი უხეშობა, მოუთხოვო-  
ბა და ძალი, შლეგური ტემპი და ეს შვი მყინვარე  
იუმორი, რომელიც ზოგჯერ ახსურდები გადართობა.  
ცხადია, მერე ვნახე, რასაკვირველია, ყუფე და ბარო.  
მათ გარდა — სპექტაკლი, რომელსაც „არლენიანე-  
ლი ქალი“ ეწოდებოდა.

ლ. ლ. მ. აღფონს დოდეს მიხედვით?

ი. ბ. ბიზეს მუსიკით. უნდა გითხრათ, რომ ეს იყო  
ჩემი ყველაზე უჩვეულო თეატრალური შთაბეჭდილე-  
ბა — ეს ეტება იმასაც, რაც მე განვიცადე მაყურე-  
ბელთა დარბაზში და იმასაც, რაც ანტრაქტში მოხ-  
და. დღის სპექტაკლზე მივედი ოდენონში, გოგონას  
როლს, ერთ სოსეტრკა ახრულებდა, რომელიც, აღ-  
ბათ, სამოც წელს იყო მიღწეული. დახვეულ-დახუ-  
კუქებული თმებით, პატარა გოგონასავით ჩაცმული,  
არაჩვეულებრივი ოსტატობით შედებულ-შელამაზებული.  
მაგრამ მაინც ძალზე მოხუცი. დეკორაციებიც ისე  
გამოყოფებოდა, თითქოს ასი წლის წინათ გაეკე-  
თებინათ, არ წაგეიოთხავთ და არ გინახავთ ეს პიესა?

მ. შ. მ. არა.

ი. ბ. ორა, ეს წარმოუდგენლად სანტიმენტალური  
მონაჩამბია, ძველმანი, საოცრად დაუდევრად თამაშობ-  
ბდნენ, საორესტრო ნავიდან კი, სადაც ორმოცი მუ-  
სიკოსი იჭდა, ბიზეს ღვთაებრივი მუსიკა იღვრებოდა,



სცენა სპექტაკლიდან „ვზა  
დამასკოსადენ“. „დრამა-  
ტენ“. სტოკჰოლმი, 1974.

ქემშიარტად გადისურსი ხვები. კრაპუნთი და ხტრია-  
ნობი მიდიოდა სექტაკლი, მოულდენლადა მომეს-  
მა რალაც უცნაური ხანა, მოვიხედე და დავინახე  
ჩაოტავა ტანს ჩასუტებულ-ჩაფუჭფუჭებულ ფრანგე  
კანონიერი და ცრემლისმფრქვეელი მთელი მისი  
ოჯახი. შეწლილებივით ტაროდენ (სიცილი). შემდეგ  
ასეთივე უცნაური ხმა სხვა მხრიდანაც გაისმა, მივი-  
ხედ-მოვიხედე და რას ვხედავ — ნთელი დარბაზი  
ინტერსულად ტიროდა. ამის შემდეგ, თქვენ წარმო-  
იდგინეთ, როგორ დაფუჭებდი ყურებას ამ სამოცი  
წლის ჯავლაზე, რომელიც იქ, სცენის რამასთან იდ-  
ვა, პატარა ფიგურას როლიშ. სასწულებრივია, ხანდაზ-  
მული როკაპი მოვიანებით, ანტრაქტში, მარტოდ-  
ნარტოდ დავდიოდი ფოიეში — მაშინ ახალგაზრდა  
და შესახედვად კარგი ბიჭი ვიყავი — ხელში დვი-  
ნის სავეს ბევა მეჭირა, უფერად თეატრის ვიდე თა-  
ნამშრომელი ყვირილით მომვარდა: „წამობრძანდით,  
წამობრძანდით, ჩქარა“. კულსებიდან გავდით უზარ-  
მაზარ კორიდორში და ერთ კარს მივაღექეთ. აქ ლა-  
მასი მამაკაცების დიდი რაგი იდგა, მუც დაიკავა აქ  
ადგილი. აი, ერთმა ყმაწვილმა შეაღო ეს იდუმალი  
კარი და რამოდენიმე წუთში გამოვიდა. შემდეგ მეორე  
შევიდა და ისიც ორიდენ წუთის შემდეგ გამოვიდა.  
ჩემი რაგი დადგა. შევედი. საკრიმირიოში, დივანზე  
წამოწულილიყო, რალაც ეკზოტიკურ ხალაოში გახ-  
ვეული მოხუცი ჯავლაზე, აღდგომის კვერცხივით შე-  
დებოდა, შამანიური სავეს ბოკალით ხელში. მთელი  
ოთახი სავსე იყო დაფნის გვირგვინებით, კედლები —  
ფოტოგრაფიებით. მან ხელიდან გამომტავა ოროჯარ-  
მა, ზედ მიჩანაშა თავისი ვვარი და უკანვე შემომაჩენა,  
თეატრის მსახურმა კორიდორში გამომიყვანა (სიცი-  
ლი). ამ თეატრალური მსახურების მოვალეობა იყო  
ამ მოხუცი ქალისათვის შეენარჩუნებინათ კარგი ფორ-  
მა, უკმეწათ მისთვის სასამოიონო გაწყობილება,  
ამიტომ დარბოდენ და ეძებდენ მთელს თეატრში  
შესაფერის ახალგაზრდა ყმაწვილებს.

ქემშიარტად განსაცვიფრებელია ფრანგების სიყვარული თავისი ძველი მსახიობებისადმი. ამ მოხუც საფრთხობელას ისევე ექცეოდენ როგორც ანას იგი მიეჩნევა. და რაკი მთელი თეატრალური ცხოვრების მანძილზე მისი საკრიმირორს კარის წინ ავტოგრაფების მომლოდინე ახალგაზრდა ყმაწვილების რაგი იდგა, ამიტომ ახლა მათი აქ ყოფნა მართლაც სავსებით აუცილებელი იყო. განა ეს მშვენიერი არ არის?

მ. შ. მ. მ. მშვენიერია.

ი. ბ. ამაშიაც თეატრია. მე მიყვარს იგი და თვით ამ უჩვეულ ამბავში, რომელიც მე აქ გაამხეთ — ბევრია ქემშიარტი ხილამაზე.

2.

ი. ბ. „სიზმრების თამაში“ ძალიან მიყვარს. მე და ლევ ოლმანმა ბევრჯერ განვიხილეთ ერთობლივი მუშაობის პროექტი ამ პიესაზე. ჭრ კიდევ 1968 წელს შევთავაზე ინდრას ქალიშვილის როლი. ახლა, როგორც იქნა, გადაწყვიტეთ გვეცადა ზედი.

მ. შ. მ. თქვენ ამ პიესის დადგმა გენახათ ისევე, როგორც ძველად, გინდათ ეს როლი (ინდრას ქალიშვილი და აგნესი) ორ სახედ გაჰყოთ?

ი. ბ. არა. განზრახული არა მაქვს ინდრას ქალიშვილის როლზე ორი მსახიობის მოწვევა. თანდათა-

ნობი მივხედ... თქვენ ხომ იცით „სიზმრების თამაში“ სამივე დადგმაში პიესის ტექსტი შევამოცი... იმიტომ, რომ პიესის ზოგიერთ ნაწილს ვერავინარს გადაწყვეტა ვერ მოვუნახე. აბსოლუტურად, არც მსხე მოდა ზოგიერთი ადგილი, რალაც უცნაურად შეჩვენემა ბოდენ ისინი. ახლა მე ვეცდები დავგა მთელი პიესა — რასაკვირველია, პროლოგის ვარშე. ეს პროლოგი მოგვიანებით დაიწერა და ძალზე განსხვავდება პიესის ტექსტისაგან, ისევე როგორც „გზა დამსკოში“ მესამე ნაწილი არა მკავს წინა ორს. სტოკჰოლმში ჩემს მიერ დადგმული „სიზმრების თამაში“ — ყველაზე საყვარელი და ძვირფასია ჩემთვის, მიუხედავად ამისა, ახლა ვფიქრობთ, რომ პიესა ბარბაროსულად შევამოციე.

მ. შ. მ. რას ბრძანებთ! შესინხვანადაა შემცირებულ (სიცილი).

ი. ბ. არის რალაც ძალზე სანტიმენტალური, ზეესთეტიკური ამ პიესაში. ჩვენი დროისათვის ძალზე ბევრია მოდერნის სტილი. ხომ გესმით, რასაც ვუვლისსხობ?

ლ. ლ. მ. დიას.

ი. ბ. სტრინდბერგის სახლში ერთი კუთხე იყო, სადა სამი პალმა იზრდებოდა. მათ ტიტებზე ფერადი ელექტროსურები ეცადა. იქვე იდგა სავარძელი. როცა მასთან ჩამოდიოდა მისი და და ბეთოვენის უკრავდა, სტრინდბერგი ამ სავარძელში იჯდა, ანთებდა და აქრობდა ფერად ნათურებს და რომელიღაც მომენტში მე ვიგრძენი, რომ „სიზმრების თამაში“ მივუახლოვდით „სტრინდბერგის კუთხეს“. ამავე დროს აუცილებელი იყო გვეყოფნა საშუალება სწორედ ამ „კუთხესთან“ მიახლოვებისა... სილაპაშით ამგვარი ტუბოში ხომ თავისთავად მშვენიერია. თუმცა ყოველივე ეს სანტიმენტალურია და კარგი გემოვნებით არ გამოირჩევა. მე ვფიქრობ, რომ სტოკჰოლმში ჩემს მიერ დადგმული „სიზმრების თამაში“ ძალიან განყენებული და ადგილებში დღემდომი იყო. ძალიან „სტერილიზებული“.

მ. შ. მ. თქვენ აღნიშნეთ ერთი ასპექტი — პიესის ესთეტიკაში. რა შეგიძლიათ თქვათ მეორე, უმნიშვნელოვანეს ასპექტზე — ამ აღმოსავლური მისტიციზმის მთელ „მშინერიაზე“. თქვენ ალბათ განზრახული არა გაქვთ მთელი ამ მისტიციზმის უცვლელად შეტანა დადგმაში?

ი. ბ. არაფრის შეეცლა არ მსურს, ყველაფერი, რაც პიესაშია, სტრინდბერგისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. მე ვეცდები თეატრალური საშუალებებით ვიპოვო სწორი გადაწყვეტა. ჭრჭერობით კი ამაზე არ ღირს უფრო დაწვრილებით ლაპარაკი, რადგან ჩემი გეგმები კიდევ მრავალჯგის შეიცვლება, მაგრამ თამაში სწორგახს.

მ. შ. მ. სამწუხაროდ, ჩვენ არ გვინახავს თქვენს მიერ 1978 წელს ტელევიზიაში დადგმული ეს პიესა.

ი. ბ. ძალიან მიხარია, რომ არ გინახავს. ჩვენ მამის პირდაპირ დაგვახარო ტექნიკურმა პრობლემებმა, თუმცა ამ დადგმის ოთხი-ხუთი წუთი საქამლად რაგიანი გამოვიდა. პირველად მოგვეცა საშუალება პიესის ფიგურა გადატანისა. სწორედ მაშინ გამოვიგონე ვიდეო-მაგნიტოფონი, შეგვეძლო გადავკვლიო ნაწილ-ნაწილ, თუმცა, სამწუხაროდ, მონტაჟზე ვერ მოვახერხეთ. ძიულბული გახზილ წაესულყოფით დანიაში, სადაც გვეგულეობდა საქორი აპარატურა, მაგრამ ისიც უფროსი აღმოჩნდა. საშინელი აპარტი იყო და საძირის

ფინალური სცენა... — ო, ღმერთო ჩემო — ნუ ვაპან-  
სებთ. მაშინ არ ვიცილებ ხმის მიკურება. შესაძლებ-  
ელი იყო დადგმის გახმოვანება, მაგრამ ჩაწერილი  
ხმის წაშლა უკვე აღარავის შეეძლო. ჯოჯოხეთი იყო  
პირდაპირ. ალბათ სტრინდებერგი თუ იძიებდა შურს  
ჩვენზე (სიკლი).

მ. ჯ. მ. მიანათ, რომ „სიზმრების თამაში“ შე-  
ნანიშნავი მასალა კინოსათვის. ხომ არ გქონიათ  
სურვილი ამ სიხის კინოში გადაღებისა?

ი. ბ. პიესის ნაწილი — პატარა ნაწილი — შეიძ-  
ლება მართლაც ფილმზე მშვენიერი საფუძველი აღ-  
მოჩნდეს. მაგრამ მთლიანად ეს პიესა თეატრს ეკუთ-  
ნის. პიესის შავია სწორედ იმასა, რომ იგი ეკუთ-  
ვნის სცენას, სცენის ჭაღოსნობას.

ლ. ლ. მ. განსაკუთრებით სკანდინავურ სცენას, სა-  
დაც ასე ძლიერია სტრინდებერგის პიესების დადგმის  
ტრადიცია. მე ვიცი, რომ თქვენ არ გუყვართ, როცა  
ნოვატორს, ტრადიციის განმახლებელს გიწოდებენ.  
მაგრამ თქვენს მიერ დადგმული სტრინდებერგი ისე  
ძალიან განსხვავდება სხვა ნამუშევრებისგან, თითქოს  
არავითარ გავლენას არ ახდენდეს ადრე ხანული.

ი. ბ. რას ბრძანებთ! ძალიან ავიღოთ ადვილად ადვიტავ  
ხოლოდ სხვის ნამუშევარს, არაკუთლებრივად ემპირი-  
კონიკები გავლენას. დიახ, მართლს ვამბობ. მე, მავა-  
ლითად, მულდერის დადგმების დიდ გავლენას გან-  
ვიციდ, მაგრამ, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მის მიზან-  
დას ველოდები. მულანდერი ყოველთვის რელიგიოზი  
იყო, მაღალწინებრივი. ჩემთვის კი სტრინდებერგის  
რელიგიოზი მოტივები ერთობ პრიმიტიულია. ჩემის  
აზრით, ყველაზე შესანიშნავი რამ, რაც სტრინდებერგს  
ახასიათებს, ეს არის ცხოვრებისეული მგრძობიანობა,  
გაგება იმისა, რომ უკუთვლელი ცხოვრებში, ყოველი  
მისი წამი უაღრესად აშკარა და აქვს საკმაოდ პრი-  
მიტიული, უფრო ზუსტად, სავსებით გასაგები სა-  
ფუძველი.

მ. ჯ. მ. იგი ყოველთვის უაღრესად ზუსტია და  
თავისებური. ასე არ არის?

ი. ბ. დიახ, დიახ, ძალიან კონკრეტულია და ძალიან  
ზუსტია. როცა საქმე გავქო იხსენიან, ყოველთვის  
გრძნობ გარკვეულ საზღვრებს — თვით იხსენია შე-  
მთხა ისინი. იგი არქიტექტორი იყო, მშენებელი. ყო-  
ველთვის აგებდა თავის კიესებს და იცოდა ზუსტად  
თუ რა და როგორ უნდა ეშენებინა. მაყურებელი საი-  
თაც უნდოდა იქით მიყავდა. სტრინდებერგთან კი —  
ისევე როგორც შექსპირთან — გრძნობ, რომ არ  
არსებობს ასეთი საზღვრები.

მ. ჯ. მ. თქვენ სტრინდებერგი იხსენებ მეთად გიყ-  
ვართ?

ი. ბ. არა. ეს ასე არაა. სტრინდებერგი უფრო ახ-  
ლოა ჩემთან. ჩემთვის იგი უფრო ნათელია. იხსენი  
ყოველთვის ცოტა უტყარია. სულ ახლახანს ჩვენ  
ვიზილავდით ნისი პიესის „როცა ჩვენ, მიცვალებულნი  
ვიღვიძებთ“ დადგმის პროექტს. ხელახლა გადავიკითხე.  
პიესა იმავე ულისკეთებითაა დაწერილი, როგორც  
„მოჩვენებათა სონატა“. მაგრამ ჭერ არ ვიცი, თუ რო-  
გორ უნდა დავდგა იგი. პიესა ძალიან რთულია და  
აქ, მიუნხენში, მისთვის შესაფერისი სცენა არ არის.  
უკაცუნა და, ამ ლუდის დარბაზის სცენა („რეზი-  
დენტტეატრ“) უზარმაზარია. მცირე სცენა („ტაბატერ-  
იმ-მარშტალი“) კი ერთობ პატარაა. ბრწყინვალეა კი-  
უვილეს თეატრი, მაგრამ მის დარბაზში შეუძლებელია

სიახლოვის ინტიმურობის აუცილებელი აღმარსე-  
რის შექმნა. იქ თობასრომეცადიათ ადგილია და მე  
ვგრძნობ, რომ მაყურებელი ძალზე შორს არის ჩემგან.  
ამას გარდა ხაძარსაწინააღმდეგო უზიზღობის შე-  
ნები გვიგრძნობს სცენაზე აუცილებელი კონსტრუქ-  
ციების აგებას.

ლ. ლ. მ. თქვენ ხომ მიადწიეთ ამ ინტიმურობას  
„ჰედა გაბლერში“ თუცა „ლუდის დარბაზში“ —  
როგორც თქვენ ბრძანებთ — თამაშობდით.

ი. ბ. (იციენს). ყველგან იხლავდა ავაშენეთ.  
ეს იყო კოლოსალური შრომა. იძულებული ვაგხდით  
მთელი სცენა გადავკეთებინა. სიამოვნებით დავდ-  
გავდი კიდევ ერთხელ „ნორას“. მუიკის ამია ახსნა,  
მაგრამ ამ პიესის მიმართ რაღაც განსაკუთრებულ სი-  
ნაზეს ვგრძნობ.

მ. ჯ. მ. ი. მაგრამ როგორ „გაარღვევდით“ იხ-  
ნის მიერ აგებულ საზღვრებს? განა შეიძლება ამ ერ-  
თობ დაწვრილებითი რემარკების უგულვებელოვა?

ი. ბ. არ მიზანია, რომ ეს აუცილებელი იყოს, პი-  
რქივითაც კი, არავისი უგულვებელოვა არ არის სა-  
ჭირო. მოვარია, თუ რას შეტყობ მე პიესაზე. დადგ-  
მათა უმეტესობა გამოდის პიესის დასაწყისიდან, თან-  
დათანობით მიეწარებიან დასასრულისაკენ და ფი-  
ნალი მოულოდნელად „ჩამოიქცევა“. მე მგონია, თუ  
მიანცდამიანც დადგამთ „თოქინების სახლს“ („ნო-  
რას“) იგი ბოლოდან უნდა დაიწყოთ — დამდგმელმა  
უნდა იცოდეს, რომ საჭიროა სვლა პიესის ბოლოდან  
დასაწყისისაკენ. განა ამას არ გვირწმუნობს ჩვენზე  
გული? რეპეტიციებიც მსახიობებთან ბოლოდან უნდა  
დაიწყოთ და მაშინ, როცა დასაწყისთან მივალთ,  
ფინალი აბსოლუტურად ნათელი იქნება. „თოქინების  
სახლს“ ყველა დადგმის უმედურება ისაა, რომ არ  
ესმით მსახიობების წინაშე მდგარი სირთულეები. არ  
ესმით უაქანსენელი სცენის სილამაზე. ძალზე მნიშ-  
ნელოვანია, სწორედ ჩვენს დროს, ვიგრძნოთ ტრაგე-  
დია ჰელდერისა — ეს ტრაგედია უფრო სერიოზულია,  
ვიდრე ნორას დრამა. ჰელდერის ტრაგედია იმასა, რომ  
იგი თავისი ცხოვრებისეული როლის — მამაკაცის,  
ქმრის როლის ტყვეა. სწორედ აქ განიცდის სრულ  
კრახს. ჰელდერი თავის როლს ბოლომდე თამაშობს,  
ვინაიდან ეს ერთადერთი რამაა, რისი გაკეთებაც მას  
შეუძლია. სრულიად მოულოდნელად იგი გააგებული  
დედაკაცის პირისპირ აღმოჩნდება. ქალი სტოვენს  
მას და ჰელდერი მარტო რჩება. ვერ გაუგია მა-  
ინც ვა მოხდა.

ლ. ლ. მ. ხომ არა გავქო განზრახული „თოქინების  
სახლს“ დადგა აქ, მიუნხენში?

ი. ბ. კი მინდოდა ერთ დადგამში გამეერთიანებინა  
„თოქინების სახლი“ და სტრინდებერგის „ფრეკენ იუ-  
ლია“, გვერთსმენა ან ერთ საღამოს ორ სხვადასხვა სცე-  
ნაზე, ან ერთ სცენაზე ორ საღამოს. ჭერ ვერ გადამიწყუ-  
ტია. ეს პიესები ისე ურთიერთსაწინააღმდეგოა, რომ  
ერთად ჩვენების დროს, ურთიერთგომოქმედებისას  
შესაძლებელია ყოველად მოულოდნელი, განსაკუთრე-  
ბელი ეფექტის მიღწევა.

ნორა — ამ ქალში ყოველ ჩვენთანგან შეუძლია სა-  
კუთარი ხვის ცნობა — 1879 წელს დაიბადა, ას წელს  
ზედ იგი ბისსი წინ. ფრეკენ იულია, ჩემის აზრით, ათი  
წლის შედეგ დაიბადა. იმ დროს, როცა იულია მამა-  
მისის შუხედულებათა მსხვერპლი, მსხვერპლია საზო-  
გადოებრივი მდგომარეობისა, ნორამ თავის თავში იპოვა

ნა ძალა გაქცეული ამ საზოგადოებას და ახალი ცხოვრება დაეცემა. ეს ძალიან საინტერესო კონტრასტს ქმნის. ამიტომაც მინდა ამ პიესების ერთად დიდგმა, რათა ვაჩვენო, თუ რა მოულოდნელად გამოიკვეთება თავისთავად განსწოვებული, მასწავლებელი, როცა პიესების ერთმანეთის გვერდით ვხედვთ. შესაძლებელია, ვიკარებ, მოულოდნელი, განსაცდელარებელი ეფექტის მიღება.

ლ. ლ. მ. არ მთავარ გმირს შორის არსებული განსხვავების ხაზგასმით ვარაუდობთ დიდი ეფექტის მიღწევას? დაძაბულობის შექმნას ამ პიესების ურთიერთშემოქმედებით?

ი. ბ. მსურს, რომ მაშურებელმა თვით შეადაროს როცა ამ პიესებს მხავენ ერთად, ერთმანეთის გვერდით. შესაძლებელია უარესად საინტერესო დისკუსიებიც კი წარმოაქმნას. რას აკეთებს ჩვენი საზოგადოებრიობა — პოლიტიკური, რელიგიური და პედაგოგიური აზრით — ქალსა და მამაკაცს შორის ურთიერთობის განვითარებისათვის? რატომ ამახინჯებს იგი მათ ისეთიანად, რომ ერთად ცხოვრების ადგილს ყოველნაირი ცნა ყოველთვის კატასტროფით მოვარდებენ?

ნორა და იულია, ნაწილობრივ, თითქოს დებიც კი არიან. ნორას ანარქისტის ბუნება აქვს — იბნენის თათქოს ყველა ქალი ნამდვილი ანარქისტია, მის ნებისყოფის დიდი ძალა აქვს. ნორამ თავი დააღწია თავის წრეს. იულიას კი თავისი წრე ამარცხებს, იგი სრულ კრახს განიცდის. ბრალი ამაში მის აღზრდას ვითარებას მიუძღვის. ასე წლის შემდეგ, ნორასა და იულიას მოვლენობათა — მარინა („სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“); მარინა ცდილობს გააგოს ჩივი, რაც ნორამ ასე წლის წინათ გვიამბო. ცვლილებათა ახლა იწყება. მარინა შორს ვერ გასვდება თავის წინამორბედებს. იგი ეძიებს თავის ახალ როლს და ნელა პოულობს თავის პიროვნებას. მისი მდგომარეობა მერყევია. არ ვიცით თუ რა მოვლის მომავალში.

მ. ჯ. მ. ძალიან დიდი ხანია, რაც სტრინდბერგს დგამთ და საკვირველია, ახერხებთ რომ არ გვიჭიკრიკოთ „ფრენკენ იულიას“ დადგამაზე.

ი. ბ. მრავალი წლის მანძილზე ვფიქრობდი „ფრენკენ იულიას“ დადგამაზე. ახლათ, მთელი ოცო წელიწადი. მაგრამ ორ მთავარ როლზე მე იდეალური მსახიობები მჭირდებოდა. ერთი პირობა ახლოს ვიყავი ჩემი გეგმების განხორციელებასთან — ლივს (ულ-მანს) უნდა ეთამაშნა იულია, მაგრამ უნის როლის შესავალი შემსრულებელი ვერ ვიპოვე. ერთი პირობა ბროდვეიზე მინდოდა ამ პიესის დადგამა... მაგრამ რეპეტაციისათვის მხოლოდ ოთხი კვირა მომეცეს, ეს კი სახვედრის მიუღებელია ასეთი პიესისათვის.

მ. ჯ. მ. რაიმე ცვლილებას თუ შეიტანდით პიესაში?

ი. ბ. არავითარ შემთხვევაში, ტექსტის ყოველ სიტყვას ვამოყვებებით. უკლებლივ! არავითარ ცვლილებას არ შევიტანდი, „ოთხინების სახლში“ კი პიესიდან ამოვიღებდი ბავშვებს (იციან), მოახლეს...

ლ. ლ. მ. საშობაო ნაძვის ხის მორთვასაც?

ი. ბ. აუცილებლად! ამოვადგინდი ყველა კონკრეტულ ვითარებას და ეს პიესას უფრო მშვენიერს გახდიდა. გეტყობ, ხანდახან ვგრძნობ, რომ მსახიობს აწვიბა, „ახარბოს“ მთელი ეს აბაღუბა — ეს სავნები, ავეკი და სხვა ნივთები.

მ. ჯ. მ. როგორ გგონიათ, შევძლებთ ჩვენ დაგა-

რწმუნო, რომ ჩამობრძანდეთ კანადაში, რათა იქ იბნენის ან სტრინდბერგის რომელიმე პიესა დადგათ?

ი. ბ. არა, არ შემიძლია, ახლავე ავიხსნით თუ რატომ არ შემიძლია. სიაშოვნებით მივიღებდი, მოქმედებ მოწვევას, ორი ვარაუდობა რომ არა. ჩვენს ქვეყანაში არ ვიცნობ თქვენს მსახიობებს, თუმცა მრავალი კანადური ფილმი ნინახვს და შემიძლია იმის თქმა, რომ შესანიშნავი მსახიობები გაყავთ. ამას გარდა ვიცი, რომ არ მომეშვენივარებ სარემტაციოდ იმდენ დროს, რამდენიც წჭირდება. კიდევ არის ერთი არსებითი ხასიათის სირთულე, რომელიც უკარ არსებობს. ინგლისელად ჩრდილოამერიკელი მსახიობებს შეტად უცნაური წარმოადგენა აქეთ უცხოური პიესების დადგამაზე. ისინი ყოველთვის თამაშობენ განსაკუთრებულ ინგლისურ რიტმში, არაჩვეულებრივად ჩქარა („ტრანზირა“ — აა, ახე მავლითა). განსაკუთრებით ეს ეხება იბნენს. ძალიან გამოვირდა იბნენის ლონდონში დადგმა (1970 წ.). პირდაპირ საშინელება იყო.

ლ. ლ. მ. ლონდონში „კედა გაბლერა“ მართლაც არ იყო თქვენთვის დამახასიათებელი.

ი. ბ. მო, დიახ, ძალზე დაძაბულად და შებოძილად ვგრძნობდა თავს ლორენს ოლივიისთან. ყოველთვის აღტაცებული ვიყავი წრეს მსახიობობით, მაგრამ როგორც მხატვრული ხელმძღვანელი... ეს საშინელება იყო. არავითარი წესისიგი არ იყო თეატრში. ამის ატანა არ შემიძლია. ამის გარდა, სრულებით არ ვიცნობდი მსახიობებს.

ლ. ლ. მ. ლონდონში ჩამოსვლამდე თქვენ თვითონ შეარჩიეთ მსახიობები?

ი. ბ. არა, შემადგენლობა განსაზღვრა ლორენს ოლივიემ. მე არ ვიცნობდი ამ დასს და ვერც საკუთალურად ჩავედი ლონდონში, რათა მსახიობები შემერჩია. და ოლივიემ... ყველაფერი ეს საკმაოდ უცნაურად დაიწყო, იმიტომ, რომ მას არ უნდოდა ჩემი ლონდონში ჩასვლა. მას ერთი რამ სურდა — აეღო ჩემი იდეა და თვით დაედა პიესა, გამოეყენებინა ჩემი ქორეოგრაფიული ჩანახატები.

ლ. ლ. მ. კი მაგრამ, ეს ხომ სიციყია?

ი. ბ. რასაკვირველია, უარობაა. მაგრამ ოლივიე ისეთი მომზობლავი იყო... რომ შესძლო ჩემი დაყოლიება. შემდეგ მე... ძალიან ვნანობდი, რომ დავეთანხმე. დიახ, ლონდონში გატარებული დრო მინცდამანც ბედნიერი არ აღმოჩნდა ჩემთვის.

ლ. ლ. მ. ბოლოსდაბოლოს რა მოხდა?

ი. ბ. ჩავედი ლონდონში, დაველაპარაკე მსახიობებს და მათ ჩემთან მუშაობის სურვილი გაუჩნდათ. ჩვენ გვექნადა რამდენიმე ფრიალ უცნაური რეპეტიცია, რომელდაც ესწრებოდა ოლივიე. რეპეტიციების დროს დიდი უარდლებით გვიმოლოთვალებდა. ორ კვირის მუშაობის შემდეგ იძულებული ვავხდი წამოვსულიყავი.

მ. ჯ. მ. პრემიერამდე?

ი. ბ. დიახ, უნდა მეჭქარა, მგონი გამპოვანებაზე — ახლა ზუსტად არც მახსოვს — და იძულებული ვიყავი სასწრაფოდ ჩავსულიყავი შევიცაში. მსახიობებს ვუთხარი — ქვრეკობით უჩემოდ იმუშავეთ ერთ-ორ კვირას, შემდეგ დავბრუნდები, რათა პრემიერის წინა ერთი კვირა ერთად ვიმუშაოთ-მეთქი.

მ. ჯ. მ. შეუსრულეთ სიტყვა?

ი. ბ. დიახ, ჩავედი, დავბრუნდი, მაგრამ ამ დაბრუნების წარმატება არ მომპოვლია.

მ. ჯ. მ. „ჰელა გაბლირი“ — თქვენი ერთადერთი დადგმა ინგლისურ ენაზე. ცდუნება ხომ არ გასლავთ, რათა ერთხელ კიდევ სცადოთ ბედი და რამე დადგათ? მაგალითად „როსმერპოლმი“?

ი. ბ. ლივ ულმანს და მე ხშირად გვიოცნებია „როსმერპოლმის“ დადგმაზე, მაგრამ როსმერის შემსრულებელი ვერ ვიპოვეთ. ეს ძალიან რთული ამოცანაა. „როსმერპოლმი“ — ბისენის პიესათა შორის ყველაზე ვნებანია. უკანასკნელი აქტი, ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სასიუვეარულო სცენაა, რაც კოლდესმე თეატრისათვის დაწერია. ამ პიესაში სიუვეარული ბატონობის ყველაფერზე, რებეკას უკმა და ანკო და გრძობა როსმერის ირგვლივია თავმოყრილი, როსმერი კი არ შეხებია მას. როსმერი თავისებურ მაგნეტრუმს უნდა ფლობდეს, რაღაც იდუმალ ძალას და ამავ დროს უნდა იყოს აბსოლუტურად პასიური და უცხო. ძალიან კარგი, როსმერის გარეშე პიესას არასოდეს არ ექნება წარმატება. განსაცვიფრებელია მაქს ფონ სიუდის როსმერი. ეს სახიზობი პირდაპირ ამ როლისათვის არის შექმნილი. აზრი არა აქვს სხვა შემსრულებლის ძენს.

ლ. ლ. მ. შეუძლია ფონ სიუდს, რომ ახლა ითანაშობს როსმერი? ძალზე დაკავებულია თუ.

ი. ბ. ეს შეუძლებელია, მაქსი შევია, ლივი — ნორვეგიელი; ქალი ვერ დაპარავთს შეედღარად, კაცი კი — ნორვეგიულად. ამ მსახიზობებში კი პიესის ინგლისურ ენაზე დადგმა... ახლანაც წინადადება მივიღეთ ვითამაშოთ „როსმერპოლმი“ ბროდვეიზე. მაგლობა და უარი შეუთვალედ. ეს ხომ სასაცილო იქნებოდა.

ლ. ლ. მ. თქვენ არ გაქმავოფილებთ ბროდვეიზე მუშაობის პირობები?

ი. ბ. მხოლოდ ოთხი კვირა რებეტიციისათვის! ამას გარდა მათ უკველთვის „ვარსკვლავი“ სჭირდებათ. ასეთი პირობები მიუღებელია როგორც იქნა ვისწავლე გერმანულ ენაზე მუშაობა, ახლა ეს მე კარგად გამომიღს. ოთხი წლის ერთობლივი მუშაობის შემდეგ მე შესანიშნავად შევისწავლე მსახიზობები, ასე რომ, ახლა, როცა მე ასეთი შესანიშნავი ბაზა მაქვს, შემიძლია მშვიდად გავაგრძელო ჩემი საქმე. ჩემთვის მთავარია, რაც შეიძლება ახლოს ვიყო მსახიზობებთან, რაც შეიძლება კარგად ვიცნობდე გარემოს, მჭონდეს უკლებელი შემოქმედებითი ატმოსფერო შემინს შესაძლებლობა და ვფლობდე ენას.

მ. ჯ. მ. ჩემის აზრით, ყველაზე მაინტრიგებელი მაინც მსახიზობებთან თქვენი მუშაობის მეთოდია. როცა გეკითხებიან, მსახიზობებთან მუშაობის რომელ მეთოდს ანიჭებთ უპირატესობას, უკველთვის პასუხობთ: „ჩემსას, საკუთარს“.

დავუბრუნდეთ თქვენს შენიშვნებს ამერიკულ თეატრზე. შეიძლება ისე გავიგოთ, რომ თქვენი სტილისათვის სახეობები უცხოდა, საწინააღმდეგოდ მიგაჩნიათ ამერიკული სტილისთვის დამახასიათებელი უკიდურესი ფსიქოლოგიური მოტივირება.

თქვენ აბსოლუტურად სხვა მიდგომა გახასიათებთ. ი. ბ. ლივ უკველთვის აღნიშნავდა, რომ მას უკველთვის უჭირდა ამერიკელებთან თამაში, რადგან სხვა ტრადიციებზე იყო გაზრდილი.

მ. ჯ. მ. საინტერესოა სხვა — თქვენ ვერ გიყოფდით თამაშის საწინააღმდეგო სკოლის წარმომადგენელს. თქვენ საკუთარი მეთოდი გამოიმუშავეთ.

ი. ბ. მართალი ხართ.



მ. ფონ სიუდი — ალტესტი („მზანტროპი“) საქალაქო თეატრი, მაღმე, 1957

მ. ჯ. მ. და იგი სახეობები თვითმყოფადია, არ არის დაპოკიდებული „თამაშის სკოლის“ ტრადიციის განვითარებაზე.

ი. ბ. ღიბს, ეს ასეა, მე ხომ არასოდეს არ მითამაშვნი. მაგრამ მაშინ კი, როცა მაინც ვმოქმედებდე სცენაზე, საუკეთესო გაკვეთილი მივიღე: ვისწავლე თუ რა წყენია მსახიზობი და რა მაქსიმალურად მინდობილი იმას, რაც მის გერბობია. ისევე როგორც მოცეკვავა მინდობილი სარკეს, მუსიკოსი — მაგნიტფონს, მსახიზობი სახეობები და მოკიდებულ იმაზე, თუ ვინ ადვენებს მას თვალს ობიექტურად და ამავ დროს თანაგრძობით, ნაწილი სიმპათით.

ლ. ლ. მ. თქვენ როგორ ფიქრობთ, შევდ და გერმანულ მსახიზობა შორის თუ არის განსხვავება?

ი. ბ. არ არის.

ლ. ლ. მ. მე მხედველობაში მაქვს თქვენი მუშაობის დასაწყისი. ახლა გერმანული მსახიზობები უკვე საქმარისად მიეჩივიდენ თქვენს მეთოდს.

ი. ბ. არის ერთი განსხვავება, რაც ფრიად ტრაგიკულია. გერმანულ მსახიზობებს ახასიათებთ მაღალი პროფესიონალიზმი, მაგრამ მათ არამყარია ფსიქიკა აქვთ. აქ მსახიზობისათვის ძალიან მძიმე ატმოსფერო უამრავ თეატრში ადგილია შესვამერი სამსახურის პოვნა. მაგრამ რეისორები, კრიტიკოსები და მსუერებელი მსახიზობები ქალათებით ექცევიან.

ლ. ლ. მ. გერმანული კრიტიკოსები კარგა მაგარი კერკება კაკლები არიან, არა?

ი. ბ. ღიბს, ასეა სწორად. მე მგონია მათ უფრო უყვართ ჩაიკრება, დაწვრილმანება, ვიდრე შევდ კრიტიკოსებს. მაგრამ, ამასთანავე, აჭაურო კრიტიკოსები ძალიან გამოცდილი არიან, ბევრი რამ იციან. ბევრი უნახავთ და რაც მთავარია, შესანიშნავად წყენენ. და თუ სასიკვდილო გაგიმეტს, იცოდეთ, წყენარ სიყვლილი არ ეჭირებათ. უნდა გითხრათ, რომ ეს მე მომწონს: მიყვარს ბოზოქარი რეაქციები. მაშინაც კი, როცა კრიტიკოსები ძალიან მკაცრი არიან, და

ხანდახან, რბილად რომ ვთქვა, კუთით არ ბრწყინავენ, მაინც ის მღელვარე რეაქციები მირჩევიან.

ლ. ლ. მ. არ ცვლდებით?

ი. ბ. არა, არა! მხოლოდ ერთხელ — ერთადერთხელ — მართლა გავცოფდი შედ კრიტიკოსზე, როცა მან აიხირა — პრინციპულად! — მსახიობთა დამაპირებელი ცნობების ვაშლქვეყნება. თუ მას სურს ჩენზე წერა, რა მაქვს ამის საწინააღმდეგო. მაგრამ თუ სიბინძურეს აქვეყნებს, ჩემს მსახიობებს უსამართლო საყვედურებით ავსებს, ანდა მათი ცხოვრების ინტიმური წერილწარები გამოაქვს სააჟარაოზე, მე წინაშეა, რომ ასეთი კრიტიკოსი ნაძირალა და იგი უნდა მოიხოს!

შ. ჯ. მ. გეთანხმებით.

ი. ბ. მსახიობებს ხომ თავდაცვისა და პასუხის საშუალება არა აქვთ. მსახიობებს არაჩვეულებრივად უმნიათ კრიტიკის, ისინი ხომ არასოდეს არ არიან დაწვრილებული მსგავსი თავდასხმებისგან. სულის სღრმეში ფიქრობენ: „ახლა მან ჩემზე ცუდი დაწერა, მაგრამ აძვირად მსთან ბძობლა არა ღირს, შეიძლება სხვა დროს ჩემზე კარგი დაწეროს“.

ლ. ლ. მ. მაგრამ, მოდი, დავუბრუნდეთ მსახიობებთან მუშაობის თქვენს მეთოდს...

ი. ბ. როცა ჩე ახალგაზრდა — და არა წარუ ახალგაზრდა — მსახიობებთან ვმუშაობ, ვცდილობ თანდათანობით გავხსნა პიესის აზრი, შევიგრძნო, გავიგო ის, რაზედაც ამ წუთში უნდა ვიფიქროთ და რა უნდა ვიგრძნოთ მომდევნო წუთში. აუცილებელია ამის ზუსტი ცოდნა. ტექსტი უნდა შეესაბამებოდეს ამ წამების რიტმსა და ემოციებს. ცხოვრებაში ყველაფერი რიტმი, და როცა ჩვენ რაიმეს ექმნით ხელოვნებაში, უნდა ვგრძნობდეთ რიტმს იმ წარმოებისას, რომლის დადგმაც განვიზრახავს. ეს უნდა იყოს საფუძველი: უპირველესად პიესის აზრი, შემდეგ — ყოველ მომენტში, ყოველ წამს, ზუსტად უნდა ვიცოდეთ თუ რაზე უნდა ვიფიქროთ, რა უნდა ვიგრძნოთ — ეს ეხება ნოდრალის, მელოდიას, ტონალობას, რიტმს.

ლ. ლ. მ. ის სიტყვები, რომელნიც თქვენ ახლა წარმოთქვით, ცხადყოფენ, რომ თქვენთვის წარმოდგენილია მუშაობა იმ მსახიობთან, რომელიც მუსიკალური მითი არ გამოირჩევა.

ი. ბ. მუსიკა ისეთი აუცილებელია ჩემი სიცოცხლისათვის, როგორც საკვები, წყალი. მუსიკა შოაგონების სათავეა, შესაძლოა, ყველაზე მთავარიც კი, მუსიკაში ძალი უღიადები წერაო. მსახიობთა უმჯავლოება მუსიკალურია. მაგრამ ბევრმა მათგანმა შეიძლება მხარე იცოდეს და მაშინ თქვენ უნდა განუყოფთ მას ბუნებრივი მუსიკალური მოცულებები, მაგალითად, გერმანულ მსახიობებს ჩვევად აქვთ თავისთვის, იზოლაციური, პარტნიორს უურმისიუდებელი თამაში. მათ არ შეუძლიათ მოსმენა. რასაკვირველია,

მათ ესმით, მაგრამ არ იციან როგორ უნდა უსმენდნენ. როცა სცენაზე თამაშობ, შენ უკვე უღარა ხარ „მე“, არამედ ხარ „შენ“. შენ უფრადლება უნდა მიმართო შენი პარტნიორისაკენ და არა საკუთარს. ვისკენ. და ეს აუცილებელია მთელი სექტაკლის მანძილზე, მთავრად კი, როცა სცენაზე არ იმყოფები. მსახიობები არ უნდა იხივდნენ ბუფეტში, აუცილებელია სცენაზე ყოფნა. ჩვეულებრივ მე მსახიობებს ვუბნობი ხოლმე: „გობოვო, დარჩეთ სცენაზე!“ ვცდილობ მაქსიმალურად უზარალო დეკორაციების გაკეთებას, რათა სექტაკლის მსვლელობის დროს არ დავტვირთო სცენის მუშები და გამათებლები. ამას იმიტომაც ვაკეთებ, რომ როცა დეკორაციებს იღებენ, თან აუცილებენ ხოლმე კიდევ რაღაცას, ატმოსფეროს მოუხელთებელ ნაწილს. ამიტომ ვცდილობ ნაკლებად გამოვიყენო ისინი. ვცდილობ ვიპოვო ყველაზე უზარალო გადაწყვეტა. რომლის დროსაც ეს უცხო ხალხი საჭირო აღარ არის.

ლ. ლ. მ. რას ეუბნებით ხოლმე მსახიობებს მათურების შესახებ? მათ უნდა ახსოვდეთ მათურების არსებობა თუ, სექტაკლის ბოლომდე გულგრილი უნდა დარჩნენ მათი სცენაზე ყოფნის გამო? თუ ეს დამოკიდებულია პიესის თავისებურებაზე?

ი. ბ. დარწმუნებული ვარ, რომ ნებისმიერი მსახიობი, თუნდაც ისეთი, რომელსაც ჰგონია, რომ სავსებით არ რეაგირებს მათურებელზე მთელი სექტაკლის მანძილზე, განუწყვეტლივ, მაქსიმალურად უნდა შეიმქმედებდეს აუდიტორიაზე. მის არა აქვს უფლება თუნდაც ერთს წამით დაივიწყოს მათურებელი. თუ დაივიწყა, უმაღლესად ამოჩნდება საკუთარი თავის პირისპირ და კონტრაქტ გაქვამს. მაშინ კი ყველაფერი გაფუჭდება, დაჰკარავს ყოველგვარ ინტერესს. ჩვენ ყოველთვის ვცდილობთ ჩვენს დადგმებში ვიპოვოთ მათურებელთა უფლისაყენ მიმავალი გზა, ვცდილობთ ვიგრძნოთ, თუ როგორ აღიქვამენ ისინი სექტაკლის ამ თუ იმ მომენტს.

ლ. ლ. მ. თუ მსახიობები განუწყვეტლივ იგრძნობენ მათურების არსებობას, მაშინ ისინი როგორღაც უნდა შეეწყოს მის რეაქციებს, თუ ამას მნიშვნელობა არ აქვს? მსახიობები თუ წარმართვენ მათურებელთა დარბაზის რეაქციას?

ი. ბ. უთქვალად. სექტაკლის დაწვებისთანავე, როგორც კი მსახიობები შეინშნავენ, რომ დარბაზში ვიღაც ზის, მათი ნერვიული სისტემა დაუყოვნებლივ „ჩაერთდება“ ხოლმე. მაგრამ ისინი ეუფლებიან რომ გორც საკუთარ ნერვებს, ასევე აუდიტორიას. მსახიობი სულ დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ მათურებლები აღქმის აქტივობას არ ჰკარგავენ და ერთი წამითაც კი არ არიან პასიურნი.

შ. ჯ. მ. თუ მათურებელია პოზიტივად დავდგებით, ისე გამოვა, რომ ეფექტი იქმნება ტექნიკური საშუალებებით, ისეთებით, როგორცაა, მაგალითად. მსახიობების მუდმივი ყოფნა სცენაზე.

ი. ბ. დიახ, მსახიობებელია.

შ. ჯ. მ. სხვა სიტყვებით, თქვენ ამბობთ, რომ ამას აკეთებთ მსახიობებისათვის, რათა ისინი მოქმედებაში მუდმივად იყვნენ ჩართულნი. მათურებელთა თვალსაზრისით კი, ანგარიხი ხერხებით იქმნება აშკარად გააზრებული თეატრალიზებული ურთიერთობანი.

ლ. ლ. მ. ხომ არ მიგანიათ, რომ მსახიობების

1 ბერგმანს მხედველობაში ჰყავს ვაზ. „დაგენს ნიუტერის“ კრიტიკოსი ბენტ იანსონი, რომელმაც სახელი მას შემდეგ მოიპოვა, რაც „ვოიკეის“ ღია რეპერტორიაზე მას თავს დაესხა რეჟისორი. შემდეგ, ბერგმანი, სასამართლომ დამნაშავედ სცნო და 500 შვედური კრონის გადახდა დაავიწყა. ჯარიმა ბერგმანმა — როგორც ამბობენ — დიდი სიამოვნებით გადაიხდა.



სცენაზე მუღმვი ყოფნის ფაქტი ხელს უწყობს მა-  
ყურებელთა ყურადღების კონცენტრაციას მოქმედე-  
ბაზე, ანდა პირიქით, ეს ხერხი საშუალებას გაძლევს  
ერთგვარი დისტანცია დაიცვაო მაყურებლის მიმართ.  
ამით ხომ არ ახსენებთ მაყურებელს, რომ ისინი თე-  
ატრში არიან? (ხანგრძლივი პაუზა).

ი. ბ. ნამდვილი თეატრი ყოველთვის გვახსენებს  
მას... ჭეშმარიტი თეატრალური კმნილება სულ უნდა  
ახსენებდეს მაყურებელს, რომ ის სპექტაკლს უყუ-  
რებს. დარწმუნებული ვარ: თუ თამაშის ამ წესს ვუ-  
ღალატებთ, უკუაღვერი ძალიან მალე და თავი  
კარხით დამთავრდება. მაყურებლის ფუნქცია ხომ —  
თუ ვილაპარაკებთ იდეალურ მაყურებელზე, რომე-  
ლიც იდეალურ სპექტაკლს ესწრება — იმაში მდგო-  
მარობს, რომ მისი აზრები, მისი ყურადღება მუდმი-  
ვად განიცდის ზემოქმედებას, სულ „გადართულია“  
რომელიღაც მომენტში. იგი ხავსებითაა ჩართული მოქ-  
მედებაში, მეორე წამში გრძნობს, რომ თეატრშია.  
წამის შემდეგ კვლავ იტაცებს მოქმედება, უსაზღვრ-  
დაა გატაცებული, რამოდენიმე წამის შემდეგ კვლავ  
გრძნობს თავს მაყურებელთა დარბაზში, და ამაში  
მისი როლი — უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი —  
იყოს თამაშის მონაწილე. სიტყვა „გატაცობა“ არა-  
სწორია. მაყურებელი სულ მუდამ ჩართულია მოქ-  
მედებაში და ამავ დროს ყოველთვის თითქოს ვანდ-  
გორილია მისგან.

ლ. ლ. მ. თეატრი ამ თვალსაზრისით განსხვავდება  
კინოსაგან?

ი. ბ. რასაკვირველია. კინოში მაყურებელი თითქოს  
ჰიპნოზის ქვეშაა, იგი იმ კაცის მდგომარეობაშია,  
რომელსაც ჰიპნოზს უყვებენ. როგორც თქვენითვის  
ცნობილია, ჰიპნოტიზირება თავისი სენსის დროს  
ხშირად ხმარობს პატარა ნათურას, სინათლის წერ-  
ტილს და პაციენტს აძლევს დაფინებით უსტირო-  
მას. იგი სინათლის წერტილს ხან მალა სწევს, ხან  
დაბლა, და თქვენ ვალდებული ხართ თვალი არ მოა-  
ცილოთ მას და მთელი ყურადღება მიმართოთ მისკენ.  
ზუსტად ასეთი რამ ხდება კინოშიც. თქვენს გემოზე  
ზიხართ დარბაზში, თქვენს წინ ეკრანის სინათლე ან-  
თა — თქვენ სიბნელეში სრულ სიჩუმეში ხართ, ამ  
ქვეყნიდან ახერხავდ დაიკლებული.

ლ. ლ. მ. ჩვენ ერთხელ კიდევ ვნახეთ „ჩაღოს-  
ნური ფლიტა“, — მე მინტერესებს, როგორ მიგაჩ-  
ნიათ თქვენ ეს დაღმა, ისეთ სპექტაკლად, რომე-  
ლიც ეკრანზეა გადატანილი თუ თეატრალური ფილ-  
მად? მე ხედელოებაში მაქვს ის, რომ თქვენ აძლი-  
ერებთ ზოგიერთ თემას, აძლევებთ მაყურებელს წა-  
კითხვას იმ სიტყვებისას, რომელსაც მსახიობები მღე-  
რიან. ეს, რასაკვირველია, გასოცარი გადარწმუნებაა.  
მაგრამ, ხომ არ არის ეს ეფექტი, რომლისკენაც  
თქვენ მიისწრაფით — ეფექტი თეატრსა და კინოს  
შორის მოქცეული?

ი. ბ. ეს ფილმი კი არა, არამედ სატელევიზიო  
სპექტაკლია. ეს კი სულ სხვადასხვა რამაა. სატელე-  
ვიზიო დაღმების აღქმა ძირითადად განსხვავდება  
კინოფილმის აღქმისაგან. მაყურებლები იმყოფებიან  
სამ, სულ სხვადასხვანაირ განზომილებაში — თეატრ-  
ში, სახლში (ტელევიზორთან მჯდარი) და კინოთეატრ-  
ში. და როცა თქვენ აკეთებთ ტელედაღმას, პუბლიკე-  
ლებელია ყოველთვის გახსოვდეთ მაყურებლის სი-  
ტუაცია და მისი აღქმის სპეციფიკა.

რასაკვირველია, შეიძლება ჩვენება ისეთი ტექსტ-  
დაღმისა, როგორცაა „ჩაღოსნური ფლიტა“ — კა-  
ნონში, ისევე როგორც კინოფილმის დემონსტრირე-  
ბა შეიძლება ტელეეკრანზე. მაგრამ ძალიან ხშირად  
თქვენ ამჩნევთ, რომ თუ საყვარელ ფილმს ტელეეკ-  
რანზე უყურებთ, რაღაც უკმაყოფილების გრძნობა  
გრძნობდით: დღერთი ჩემო, რაშია საქმე, აქ რაღაც  
ვერ არის ისე საქმე!“

ლ. ლ. მ. კმაყოფილი ხართ ახალი ფილმით? თუ  
ჭერ არა გაქვთ დამთავრებული და ჩემს კითხვაზე პა-  
სუხის გაცემა არ შეეძლიათ?

ი. ბ. (ცინის) ჭერ სცენარს დაწერ, მერე იღებ  
ფილმს და ბოლოს ამონტაჟებ, შემდეგ აუცილებელ-  
ლია მისი გახოვანება, რასაც მოხდის ლოდინის დი-  
დი პერიოდი — ვიდრე პირველი ახლი შექმნილებდეს.  
ყოველივე ამ დროს შემდეგ შენი ფილმის მსაჭელი  
ალარ ხარ — იმ წამიდან, როცა კი ფილმის გადაღე-  
ბას იწყებ, შეფასების უნარს კარგავ.

ლ. ლ. მ. ალბათ ძალიან ძნელია საყუთარი ფილ-  
მის მონტაჟება?

ი. ბ. მონტაჟება? სრულიადაც არა, ეს ძალიან  
სახსიამოვნო სამუშაოა. მე ძალიან მომწონს.

ლ. ლ. მ. თუ გრძნობ, რომ ჭერ კიდევ ბოლომ-  
დე ვერ „შეგარდით“ თქვენს ფილმს?

ი. ბ. არა, არა. აუცილებელია ობიექტური იყო.  
საყუთარ ფილმს გვერდიდან უნდა შეხედო, თით-  
ქოს შენ კი არა, ვიღაც სხვას დაედგას იგი. როგორც  
კი იწყება გადაღება — ავტორი კვდება; შენ რეჟი-  
სორი ხარ და შენი ამოცანაა იმ მასალის დადგმა, რო-  
მელიც გაქვს. შენ მას სიციცხლე უნდა მიანიჭო სა-  
ყუთარი ძალებით, ისე, როგორც შენ ამას გრძნობ  
პირდაპირ დოქტორ ჭეილასა და მისტერ ჰაილის  
პრობლემა. რასაკვირველია, თუ ცუდი ფილმი გადა-  
იღე, მონტაჟის პერიოდი გაბმულ ტანკვად გექცევა.

ფ. ჯ. მ. ფილმი თუ კარგია — ეს სტიმულს გაძ-  
ლევთ?

ი. ბ. საქმე კარგსა და ცუდ ფილმში არაა, მთელი  
საქმე იმაშია, კვლავ გაინტერესებს იგი თუ არა.  
ხანდახან შეიძლება ძალიან უსიამოვნო რამ მოხდეს:  
გადაღების დროს უცებ მიხვდ, რომ მასალა ალარ  
გაინტერესებს — ეს კი ყველაზე უსიამოვნო რამაა,  
რაც კი შეიძლება შეგემოხვებ. კიდევ ვიმეორებ, ცუდ-  
სა და კარგ ფილმში არ არის საქმე. ყოველთვის ხომ  
კარგი ფილმის გაკეთებას ცდილობ. არა, პრობლემა  
აქში არ არის. პრობლემა მაშინ ჩნდება, როცა  
ფილმი ალარ გაინტერესებს.

ყველაფერი. რისი თქმაც ახლა შევიძლია, ისაა, რომ  
ჩენს ფილმს ღლი ინტერესით ვამონტაჟებ.

გიორგი ლავროვი. 1980 წ.



# ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა\*

ვასილ კიკნაძე

## ამბოხება

1924 წელი. ხუთი იანვარი. სანდროს მთელი ღამე თვალი არ მოუხუტავს. ათასგვარ ფიქრებში შემოათენდა: ფიქრთა უსაზღვრობამ ხან ხალ წაიყვანა და ხან ხალ უძილობამ მოთენთა.

— მაგარი ჩაი მომიმზადეთ! — გასძახა მუუღლეს. ჩაი უთუოდ გამამხნევესო, იფიქრა. ოთახში ნერვიულად დაიწყო წრაილი. გრძნობდა, რომ თანდათან მოქნილდა თაობის გაერთიანების იდეა და ახალი თეატრალური წესრიგის მითხოვნილებდა.

თეატრში ფარული შეკრება იყო დანიშნული. ახალგაზრდები იკრიბებოდნენ. ამ დღეს უნდა გადაწყვეტილიყო ბევრი რამ.

თეატრის ერთ მიჯარებულ ოთახში თანდათან თავი მოიყარეს ახალგაზრდებმა. ახმეტელი პირველი მოვიდა. მოვიდნენ: აკაკი ხორავა, პლატონ კორიშელი, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, დავით ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე, კუყური პატარიძე, ვასო პატარაია, მიხეილ ლორთქიფანიძე, დლო ანთაძე, ვეჩე ჭიქია. პირველი არ იყო მათი შეკრება. შეთქმულების იდეა 1923 წლის დეკემბერში ჩაისახა. ახლა უკვე ოფიციალურად აფორმებდნენ მას. შეთქმულება მიმართული არ იყო როგორღე პიროვნების წინააღმდეგ, კონკრეტულად არავის ეხმოდნენ თავს. იგი მოასწავებდა ფართო მასშტაბის ამბოხებას, — ძველ თეატრს უნდა გამოეწოდნენ. აქ კი სულ ერთი იყო მათთვის, ვინ მოხვდებოდა.

... სანდრო ახმეტელი, როგორც მამასახლისი, სიტყვით მიმართავს მეგობრებს:

— ჩვენ ისტორიული საქმე ვითავებთ, მხოლოდ ძმობით და მეგობრობით, ერთსულოვნებით მივალწვით მოზანს. კორპორაცია ფუძე უნდა იყოს ახალ თეატრის. მკაცრი დისციპლინა და თანასწორუფლებიანობა, აი, რა არის მთავარი...

— ადვილი არ არის მაგის მიღწევა — თქვა ვერც ჭიქიამ.

— თუ მოვინდომებთ, შევძლებთ, — შეეპასუხა აკაკი ხორავა.

— უნდა მოვინდომოთ; სხვა გზა ჩვენ არა გვაქვს, ისე ვერც „ხალტურას“ მოვსობთ და ვერც ახალ თეატრს შევქმნით, — თქვა აკაკი ვასაძემ. მის სიტყვას სხვებმაც მისცეს ბანი.

პირადად მე ყველაფერს გავაკეთებ, რაც ჩემზე იქნება დამოკიდებული. ყველამ თავის თავს პირობა უნდა მისცეს, რომ პატიოსნად ემსახურება საერთო საქმეს, — ის-ის იყო სიტყვა დაამთავრა პიერ კობახიძემ, რომ კარი გაიღო და კოტე ნარქანიშვილი შემოვიდა.

— რა ხდება, ემანუილებო? შეთქმულებას ხომ არ აპირებთ, ბიჭებო?! — იკითხა მარქანიშვილმა, რომელსაც რაღაც შეუფოთებაც კი ეტყობოდა. სანდრომ განუმარტა შეკრების მიზეზი.

— ჰო, თუ ახალი თეატრის შექმნა გსურთ, აუცილებელია მჭიდროდ შევაფორმებო... უჩემოდაც შესანიშნავი ნაბიჯი გადავიდგამთ. მას გილოცავთ.

— ბატონო კოტე, თქვენ ჩვენი საპატიო კორპორანტი იქნებით, — უთხრა სანდრო ახმეტელმა.

— აჩვიოთარი საპატიო კორპორანტობა არ მიწადა. თქვენი თანაბარი წევრი ვიქნები.

— არა, ბატონო კოტე, ჩვენ უკვე გადავწყვიტეთ. ჩვენი ბელადი ხართ.

ყველა კვერი დაუტრა აკაკი ვასაძემ. სხდომის დამთავრების შემდეგ ერთხანს კიდევ გააგრძელეს საუბარი. ყველა ქაბუჯურად იყო აღგზნებული. არავის უნდოდა შინ წასვლა, განმარტობა. სულ სხვა შუქი მოეფინა მათ ურთიერთობასაც. უცებ ერთმანეთთან რაღაც საოცარი სიახლოვე იგრძნეს თანამოაზრეობამ, სულთა ერთობამ შეადუღა, შეაკავშირა და მათი საუეთესო ადამიანური თვისებებმ წარმოუჩინა თვალწინ. თვადაც სიამოვნებდათ, ასეთად რომ დინახეს ერთმანეთი. მეგობრობამ რაღაც ესთეტკური ღირებულებაც კი შეიძინა. რაცა ახმეტელმა თვალის გადაავლო თავის მეგობრებს, თქვა:

— აი, ამ ვუკაცებით მთებს შევძარავ, სულ ნარჩევ-ნარჩევი ბიჭები ხართ. ქართული ჭიშის თეატრი უნდა შევქმნათ.

— ტარიელებს და ავთანდილებს არ შეგვადარო ახლა, საშა, — ხუმრობის კილოთი თქვა პლატონ კორიშელმა.

— რა გმონია, რით იყო ტარიელი, აი, ამაზე უფრო ვუკაცი? და სანდრომ ხელი აკაკი ხორავასკენ გაიშვირა.

— ვეფხვივით ბიჭებია...

გულთანად ვაიციან აკაკიმ, სანდრომ კი მოფრებოთ მოხვია ხელი. აკაკი ვასაძემ ვეფხვის ხსენებაზე უცებ საუბარი მითოლოგიურ თუ ზღაპრულ პლანში გადაიტანა.

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 3, 1986 წ.

თითქმის ერთ საათს შეყოვნდნენ ოთხშინი სხდომის შემდეგ. კოტე აღდრე გავიდა ოთახიდან. თანდათან სხვემამც იწყეს წასვლა. სანდრო და აკაკი ხორავა ერთად გავიდნენ შენობიდან. რუსთაველის პარკს-პეტკს გაუყვანენ.

— ხომ არ აღგვენიშნა თითო ჭიქით, — უთხრა სანდრომ.

— კარგი იყო ერთად შევსულიყავით. მარტო არ ივარგებეს...

— მართალი ხარ, აკაკი, ამაზე აღდრე უნდა გვეფიქრა. მე რა მსმელიც ვარ, შენ კი იცი, მაგრამ მიყვარს მეგობრებთან ერთად ყოფნა, გულის გახსნა. როგორ ფიქრობ, აკაკი, — ძველი თაობა ძალიან ამხედრდება? ბატონი კოტე ხომ არ მოითხოვს მათ შეყვანასაც კორპორაციაში?

— არა მაგონა, სანდრო, ბატონმა კოტემ ეს მოითხოვს, მაშინ რა აზრი ექნება კორპორაციას?

— რით არის შეუძლებელი? ბატონ კოტეს იმდენი რამ აქვს ნაწახი, რომ მისთვის ასეთი ნაბიჯი ერთი წმისი საქმეა. მაინც ერიდება თაობების დაპირისპირებას. ჩვენი კი არ გვინდა ოქროს შუა ხაზი. ან მარჯვნივ, ან მარცხნივ, რაკი გადავწყვიტეთ, ჩვენი უნდა გავიძინათ.

— პირველი გადატრიალება ხომ თვითონ ბატონმა კოტემ მოახდინა, გადატრიალება უფრო დიდი მასშტაბის, სასოგადო, საქვეყნო...

— „ცხვირის წყაროს“ გულისხმობ?

— დიას. და მას ვიცავთ. არც მეტი, არც ნაკლები.

ამგვარი საუბრით მიჰყვებოდნენ გამზირს, როცა მათ პლატონ კორიგელი შეუერთდა. ორივეს შუა მოექცა. მკლავები გაშალა, წელზე მოხვიდა და ვითომ საიღმურად უთხრა ერთობ ხმამაღლა:

— გაიგეთ ახალი ამბავი?

— რა იყო?..

— ძველებს გაუგიათ, თვატრიდან გაყრას გვიაბრებენ ახალგაზრდებში, ვასო აბაშიძე თურმე მთავრობაში აპირებს მისვლას.

— ჭორი იქნება.

— ვითომ რატომ?

— სწორედ ვასო აბაშიძე არ იზამს მაგას. — თქვა სანდრომ. — კარგად ვიცნობ.

— შეიძლება ჭორიც იყოს, მაგრამ რაღაც ფაქტი იყო რომ არის ატეხილი, ეს ფაქტია, — თქვა პლატონმა.

პროსპექტის მეორე მხარეს გადავიდნენ და უკან ჩამოუყვანენ ჭადრების ხეივანს, ბაღის ჩასახვივთან აკაკი ვასაძე და უშანგი გატაცებული საუბრობდნენ.

— ესენი დილაშივე ილაპარაკებენ, — თქვა აკაკიმ ღიმილით.

— სალაპარაკო არ არის თუ რა...

არც თვითონ დაშლილან შალე. ირგვლივ უფლიონენ რუსთაველის გამზირს. ციოდა, მაგრამ შინაგად ისე იყვნენ აღვხნებულები, რომ სიცოცხლე ვერ გრძნობდნენ. გოგლებს უთბობდნენ ერთმანეთს თავიანთი რწმენით, სიყვარულით, პატივისცემით.

9 იანვარს კვლავ შეიკრიბნენ. განიხილეს თეატრის მხატვრობის დონის პრობლემაც, განიხილეს ია ჩაქურტის: „უარყოფა მხატვრული კომპრომისისა თეატრში, სამხატვრო ნაწილის გამგისთან შოთახნობით მუშაობა“, აი, ეს კი მართლაც მთავარი საკითხი იყო. შეთანხმდნენ, რომ კოტე მარჩანიშვილთან ერ-

თად განიხილავდნენ ყველა პრობლემას. მესამე სხდო-მაზე კოტე მარჩანიშვილი ოფიციალურად მიიღო კორპორაციის წევრად. „ახალმა წევრებმა კოტე მარჩანიშვილმა და გიორგი დავითაშვილმა ფუნქციონირებასი კორპორაციასი“.

— მეგობრებო, — თქვა ახმეტელმა, — ჩვენ ყველანი კოტე მარჩანიშვილის მიერ ვართ ნაკურთხი, ჩვენი გზაც მის მიერ არის ნაჩვენები: წინააღმდეგ შემო-მავეს კორპორაციის ვუფრთხილოთ „დღურუკი“. ეს არის მდინარე კახეთში, ბატონი კოტეს სამშობლოში, ყვარულში, მის პატივსაცემად ერქვა „დღურუკი“ — თანდა ისეთი მდინარეა, რომ კალაპოტის ვერ ეტევა, როცა წაუღებია. ვინ არის მომხრე?

ყველამ აუწია ხელი.

დროებით ჰიმნად მიიღეს შუის საღიდებელი „ლილიო“. ახალი ჰიმნის გამოხატვა დაევალით პლატონ კორიგელს, ალექსანდრე ახმეტელს და ალექსანდრე გველესიანს.

„სიხალე და ძიება“ — აი, რა იყო ძირითადი მიზანი.

20 იანვრის სხდომაზე დაამტკიცეს წესდება. გამოსვლის დღედ დაინიშნა 22 იანვარი, მაგრამ მოულოდ-ნელად მოვიდა ცნობა: — ლენინი გარდაიცვალა.

ყველას თავიარო დაეცა. კოტე მარჩანიშვილს ჩა-აბარეს სამგლოვიარო დონისძიებები, რომელიც მან გრანდიოზულ მასშტაბში გადაწყვიტა.

„დღურუკისათვის“ საჭირო იყო მისაღმების და-წერა!

კოტე მარჩანიშვილმა დაწერა მისაღმების ტექსტი. ხოლო მანიფესტი წაიღეს სალიტერატურო გაზეთის რე-დაქციამ. რედაქციამ უკან გადმოუგდო. „ვერ დავ-ბეჭდეთ“, — უთხრეს და ცივად გამოისტუმრეს. წინააღმდეგობა მუდამ ახლებს ახალგაზრდებს და მათ მანიფესტის გამოქვეყნების სხვა გზა მონახეს. ბრძოლა უკვე დაწყებული იყო და მისი შემჩნებუ-ლი ამქვეყნად აღარავინ იყო.

კოტე მარჩანიშვილს მიანიჭა, რომ რედაქციამ დი-დი შეცდომა დაუშვა. „შეცდომა, შეცდომა, შეცდომა გამოუსწორებელი“ — ამბობდა მარჩანიშვილი. და, აი, სწორედ იმ უარის შემდეგ მოხდა მანიფესტის საჭაროდ წაქიხვა.

პირველივე არაოფიციალური რეაქცია ისეთი იყო, თითქოს შუთქმულბა ეცხოვრდა მარჩანიშვილის და ძველი თაობის ყველა წარმომადგენლის წინააღმდეგ. მაინც საიდან განჩადა ასეთი აზრი? ვის შეეძლო ენი-ნაწარმეტყველა, რომ ორი წლის შემდეგ „დღურუკი“ მართლაც გადაუღებოდა მარჩანიშვილს! ლოგიკური ანალიზის შედეგი იყო, ჭორის უზრალო გამართლება. თუ სხვა მიზეზი, მაგრამ მაშინ ჭორს არავითარი რე-ალური საფუძველი არ ჰქონდა. ხალხს უყვარს გარ-თობა და სასოვადობა ზმირად აღმანათნა გართუ-ლებულ ურთიერთობას კონფლიქტისაკენ უბიძგებს, რათა მისი ცქერით დატკბეს... „სასოვადობა“, სულ-მოუთქმელად ელოდება შეჩახვბის. თანაც ისე უჭირავს თავი, თითქოს ცეცხლს აჭრებს.

მაგრამ რაც უფრო მეტად უბერავს სულს, მით უფრო ეღვარება ნაკვერჩხლები.

საბჭოთა საქართველოს პირველი წლები მაინც გამოირჩეოდა კონფლიქტების სიუხვით და სასოვა-დობრივ განწყობილებათა მრავალფეროვნებით. უხ-ვად იყო ათასგვარი შეცდომა. ჰოდა, ასეთ ატმო-

ფეროში, ადვილი წარმოსადგენია, რა რეზონანსი ექნებოდა „შუთქმულებას“. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მაშინ თეატრით ცხოვრობდა მთელი თბილისი, თითქმის ყოველი ოჯახი თვალყურს ადევნებდა თეატრის ცხოვრებას.

„მე მეტოხებთან, — წერდა მარჯანიშვილი, — ვიციდი თუ არა რაიმე ამ გამოსვლის შესახებ? ვიცოდი კი არა, ვესალმებოდა კიდეც“.

გავა ნახევარ საუკუნეზე ცოტა მეტი და აკაკი ვასბაძე აღმავლარ აღწერს „დურუჯის“ გამოსვლის ამბავს: „29 იანვარს „ინტერესთა თამაშის“ წარმოდგენაზე პარტირიც, ბენუარიც, ბელეტაუიც და იარუსებიც გაიქცა ხალხით. არაფერ იცოდა როდის წავიკოთხავდით მანიფესტს, მაგრამ დღეს რომ შედეგებოდა მისი გამოქვეყნება, — ეგ უკვლამ იცოდა.“

რა თქმა უნდა, წარმოდგენას, პაოლო იაშვილის და ტვიცი ტაბიძის შეთავაზებით, „ცისფერყანწელთა“ ორდენი თითქმის უკლებლივ დაესწრო. მათ ბელეტაუის ლოგები ჰქონდათ დაკავებული. პარტირის პირველ რიგებში ისდნენ ქართული თეატრის კორიფეები: ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ტახლო აბაშიძე, ვიქტორ გამურელიძე, ნინო ჩხეიძე, მიხეილ ქორელი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და სხვები. შესამე-მეოხებ რიგში — „აკადემიკოსები“. კულისებში ამბავი მოვიდა, ქანდარაჯე ქართველ ფუტურისტების მოკვარით თვალში — ნიკოლოზ ჩაჩავას, ნიკოლოზ შენგელაიას, სიმონ ჩიქოვანს, ბესარიონ ელენასა და სხვებსო. მაყურებელი დაძაბული უსმენდა სპექტაკლს. დამთვრდა პირველი მოქმედება. დი-ნყო მერო. ნეტვები დაწვდა უკვლას. ვადრე შადრევნის სცენას დავიწყებდით, სადაც კრიპინი — მე, ლეანდრის თავისი ამაღლი წარვუდგენდი სილვიას. კრიპინის როლში მე ისეთ აკრომატულ იდიოტებს მივმართავდი (სალტო, რონდანტი), რომ მაყურებელს აღარ გაკვირვებია ჩემი არჩევულებრივი ნახტომი შადრევნიდან რამასთან. რამასთან რომ დავდექი, მოულოდნელად გავშალე პერგამენტის გრაგინილი და დავიწყე კოხავა“.

ყუბარის აფეთქების ხმა ჰქონდა 29 იანვრის მანიფესტს. წარმოუდგენელი მასშტაბი მიცეა მას. ატედა კამათი, ჩხუბი. საზოგადოება გაიყო მანიფესტის მომხრეებად და მოწინააღმდეგეებად. პირველ თებერვალს ხელოვნების სასახლეში შეიკრიბნენ ქართული კულტურის მოღვაწენი და დაადგინეს: „ქარველ ხელოვნათა, პოეტების, ბელეტრისტების, დრამატურგების, მუსიკოსების, მხატვრების, რეჟისორების და საზოგადო მოღვაწეთა კრება აღიარებს, რომ ყოველგვარი დადებითი ძიება, ჭგუჟად დაყოფა, განსაკუთრებულ მიმართულების თეატრის შექმნა ბუნებრივია და მისაღები, მაგრამ, ამავე დროს, „მიუღებელია 29 იანვრის მანიფესტის უხუიო ფორმის, დაუშვებელია უფროსი თაობის მოღვაწეთა ღირსების შელახვა, შეურაცხყოფა“. ამასთანავე, „მსახიობთა არც ერთ ჭგუჟს არა აქვს უფლება მოსაკუთროს მთელი ქართული თეატრის სახელი“. ფაქტიურად, უარყვს „დურუჯის“ ფორმაცა და შინაარსიც. პროტესტი ხელს აწერდნენ შალვა დადიანი, სანდრო შანშიაშვილი, მიხეილ ქორელი, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, ნინო ნაკაშიძე და იოსებ გრიშაშვილი. თითქმის მოულოდნელი უნდა იყოს ამ სიმახი სანდრო შანშიაშვილისა და ვალერიან სიღამონ-ერისთავის გვარები. ისინი ხომ ასე

მიკიდრო შემოქმედებითს კავშირში იყვნენ ამხელელთან? რამ აიძულა გამოქნოდნენ „დურუჯის“ მიხედვით იყო. უპირველესად, თვით „დურუჯის“ ქვეყნის ერთ ტონი, მისი რადიკალური, მოუხეშავი და უკუყენილი სტილი. „დურუჯის“ უკომპრომისო და შეუღრეკელი ბუნება ძალიან მიაგავდა ამხეტელის ხასიათს. არაფერში დათმობა. ჭიჭიერ შეტევა ცხოვრების სიღრმეებში. ქართველის დატრიალება მის წიაღში. ასე იკავადა ზგას „დურუჯი“ თავისი გახელბეული თეატრალიზმით!...

დღისყოფიან ვახტანგ კობეტიშვილმა თქვა: „იყო ერთ რეგულაციონერები, ან როგორც თქვენ ამბობთ, „შუშარები“, „გოგები“, „კადნიერნი“, „მაგრამ ნუ დავაგვიწყებთ, რომ თქვენთ არც იწყება და არც მთავრდება თეატრის ისტორია““.

ამხეტელმა მარჩია, რომ საქართველოს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი, დამოუკიდებელი თეატრი, ან თებელი ქართული გულით და აღგზნებული ქართული სულით. ახალ ეპოქას სჭირდება არა მარტო ახალი არტისტი, უფრო მეტიც, მას სჭირდება სულ ახალი პიროვნება, თეატრალური მოღვაწე. აი, სწორედ ამ ახალი პიროვნების აღსაზრდელად დაარსდა თეატრი სერო კოპორიაშვილი და არა კავშირი. ეს არის და ეს. სანდრო ამხეტელმა სიტყვა დამთავრა და ორი წუთიც არ იყო გასული, რომ კოტე მარჯანიშვილი შემოვიდა. ფეხზე წამოუდგნენ ახალგაზრდები. როგორც მხსნელს, ისე შესცქეროდნენ მარჯანიშვილს.

— „შეწვილებო, ჩემი დღემილი აღარ შეიძლება, მე თქვენთან ვარ. ჩემი გული სავსეა უსახლვრო სიხარულით. თქვენ, ჩემო ახალგაზრდა მეგობრებო, ძველი თეატრის ნანგრევებზე ქმნით ახალ, ლამაზ, ღიად ხელოვნებას... მე დავწერ პრესაში ჩემს მხარდაჭერას, ყველაფერს ვიტყვი“...

და ორიოდ დღის შემდეგ ლიტერატურული გზებით ფორკლებზე გამოქვეყნდა მარჯანიშვილის წერილი: „ახალი იდეალებით გატაცებულმა ახალგაზრდობამ, რომელმაც უკვე იგემა წარმოდგენისათვის ნამდვილი, სერიოზული მამოზადების ქინძუნელობა, არ ისურვა უკან დახევა და თავისი იდეალების შესანარჩუნებლად შემოიკრიბა კოპორიაშვილში. ეს იყო პროტესტი არა მარტო ხელოვნების ძველი ფორმების, არამედ საგანსაოლო და ცუდი წარმოდგენის წინააღმდეგ... ამ უპასწენილი ხუთი-ექვსი დღის განმავლობაში ისე ვგრძობდით თავს, თითქოს შლამიან ჰაობში ვხანობოდ. გამოუვალი სისხაძალით ვიყუავ შეთხიზნილი, ჰაობის ლორწოები და მისი ქვემძრომები მაყრიდნენ სახეში უმსგავსო ქორების და განზრახ შეთხიანილი სიცრუეს“.

განსაკუთრებულმა ძალით ეღერდა კოტე მარჯანიშვილის სიტყვაში ის ადგილი, სადაც წერია: — „წარმოშვა საშიშროება თეატრის დაშლისა. გულახდილად ვიტყვი, ამაში ყველაზე უფრო დამნაშავე ვიყავი მე. საქმრო იყო აუცილებლივ რკინისებური სიმტკიცით ამელო ხელში სწონის მსვლელობა და არ დამიშვემუშაობის სწორი მიმდინარეობის არავითარი დარევევა, თუნდაც ვისმეს სასიამოვნოდ.“

მაგრამ ვიქტორბდი, ძველდენ ახალზე თანდათანობით გაღსვლით უმტიკენეულოდ მომხედიდა გარდაქმნა, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, კომპრომისმა მოგვცა უარყოფითი შედეგია“.

როცა თეატრში წერილი წაიკითხეს ახალგაზრდებმა, დიდი მადლობა უთხრეს თავიანთ ხელმძღვანელს.

გამარუბებელ ჭორსა და გინაში, დიდ სიმართლესა და დიდ სიკრულს, რომელსაც მთელი თბილისი მოვცა და მის საზღვრებს ტითაც გასულიყო, — ერთობ ძნელი იყო შეფიქრების შენარჩუნება, — გულდინჯი მუშაობის გაგრძელება. შექმნილი სიტუაცია კიდევ უფრო დაამძიმა ზოგიერთი კორპორანტის მიერ გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციაში მოწყობილმა აუღ-მეაუბამა. ისინი „კომუნისტის“ ერთ-ერთ კრიტიკულ წერილს ყოვლად მიუღებელი ფორმით გამოხეზაურდნენ. კორპორანტები: სანდრო ახმეტელი, აკაკი ვასაძე, ვერე ჭიქია და პლატონ კორიშელი რედაქციას ეწვიენ. მოხიმეს რეკვენსები.

— ყურებს ავაგლეჯო, თუ კიდევ გაბედავთ ჩვენს წინააღმდეგ გამოსვლას, იცოდეთ შენ... — უთხრეს ავტორს.

— რას კადრულობთ, ყმაწვილებო, — იყვირა განყოფილების გამგემ, თქვენი არტისტული მანქვა-გრეხა ხომ არ გგონიათ ასე?

— რაო, რა სიკეთი?... — ეს ჩვენ ვიგრიბებით? თავი ხომ არ მოგებურებითა?... — ყვირილის და კინკლაობის დროს შემოვიდნენ რედაქციის სხვა თანამშრომლებიც. ვიდაცას მილიციამი დაერეკა. არ გასულა ცოტა ხანი და მილიციიდანაც მოვიდნენ.

— დააკავეთ ეს ხელფინები! — თქვა გამგემ.

— დააკავებლები ხარო! — გამოუცხადა მილიციამ ითხუელს.

მეორე დღეს „დურუქლები“ ყალყზე დადგნენ. როგორღუ ჩვენს მეგობრებს ასეთი რამე გაუბედვლსო. ტყუილად კი არ დავიფიცეთ — ერთი ყველასთვის — ყველა ერთისთვის. ამ დღეებში რედაქციაში მიხვდა.

კოტე მარჯანიშვილმა სასწრაფოდ მოიწვია „დურუქის“ სხდომა. საპირო იყო კონსულიტის, ცეცხლის ჩაქრობა, ამხედრებულ ახალგაზრდების დამშვიდება, ტაქტიური გეგმის შემუშავება.

— ყმაწვილებო, მდგომარეობა მტკაღ სერიოზულია. ჩვენ უფლება არა გვაქვს ჩვენს დიდ საქმეს ჩრდილი მივაყენოთ. მათ დაარღვივებს წესდება, დაუკითხავად მივიდნენ რედაქციაში. ამიტომ უნდა გაირიცხონ „დურუქიდან“ — მხოლოდ ასეთი გადაწყვეტილება დამოუხრებლს რედაქციას...

მისკელის, ტყამათის და დაადგინეს, რომ დაგმობილი იქნას ოთხუელის არა თვით საქციელი, არამედ წესდების დარღვევა, უნებართვოდ წასვლა.

მეორე დღეს კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით ეწვიენ „კომუნისტის“ რედაქციის კორპორანტებმა ბოდიში მოიხადეს რედაქციის წინაშე. მარჯანიშვილმა დიდი მწუხარება გამოთქვა მომხდარი ფაქტის გამო და განუმარტა, რომ კორპორანტები სასტიკად დაისაჯნენ. გაზეთის რედაქტორმა ამოწურულად მიიჩინა ინციდენტი და განუცხადა: კორპორაციაზე დაზოკიდებულ ოთხი ყოფილი წევრის ხელახლა მიღების საკითხიო.

შეხვედრის ინფორმაცია გამოქვეყნდა „კომუნისტში“.

ყველაფერი, — ოთხი წევრის გარცხვა, რედაქციაში მიხვდა, მოხორცილება და სხვა, — წინასწარ იყო მოფიქრებული. „დურუქლებმა“ ტაქტიკური სვლა გააკეთეს. იმავე სამ თებერვალს მოიწვიეს „დუ-

რუქის“ სხდომა. როგორც ჩანს, სხდომას არ ეწვებოდა მარჯანიშვილი, განიხილეს ოთხივე კორპორანტის აღდგენის საკითხი. კორპორაციამ ისინი დასაჯა წესდების დარღვევისათვის. ამავე დღეს მიიღეს შედეგურენიერი (მეტი რომ არ ვთქვა) დადგენილება „ოქმი № 9, მუხლი 1 — ბრძანების გამოქვეყნება კოტე მარჯანიშვილის მიერ კორპორაციის დაუკითხავად, შეტანილი იქნეს ოქმში, როგორც დისციპლინის დარღვევა“. ამასთანავე, „დურუქის“ ტაქტიკა მიიღეს ამ სიტორიამი მიღებული იქნა „მიზანშეწონილად და სწორად“.

მარჯანიშვილს პირველად შეებედს შენიშვნა. ამით ისიც აგრძნობილს, რომ იგი უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილოს „დურუქის“ წესდებას.

„დურუქლები“ მაშინ არ ფიქრობდნენ, რომ ყველაგვარი „რევოლუცია“ ხელფინებაში არა მარტო ანგრევს ძველს, არამედ გარკვეული პერიოდის შემდეგ თავად ამახადებს ახალი „რევოლუციისათვის“ ნიადაგს. დრო იცვლება, ფორმები კი ძველი რჩება...

„დურუქლები“ აჭარბებდნენ თავიანთ უფლებას, კოტე მარჯანიშვილი ხედავდა ამას და ელოდა, როდის ჩაღებოდნენ კალაბროში.

სეზონის ბოლოს უფროსი თაობის ბევრი მსახიობი წავიდა თეატრიდან. თითქმის ყოველდღე ხდებოდა რაღაც დიდი მოვლენა. მეტი წილი მოვლენების თეატრიან იყო და. იმგებრბული. თეატრი შექახბოს ასპარეზი გახდა. ბრძოლა ხდებოდა ყველა მიმართულებით. ყოფითი თუ პირადი ურთიერთობიდან დაწყებული, იდეური და მათგარებული.

„დურუქლები“ აქტიურად იცავდნენ საბჭოთა თეატრის პლატფორმას. მათი რადიკალიზში, არსები თად, პროლეტარიატის ლიტერატურას! ემსახურებოდა ახალი ტენდენციებით თითოი ხელთათმანებით როდ იკვლევდა წესს.

1924 წელს მრავალმა წინააღმდეგობამ მოიყარა თავი. „დურუქის“ წარმოქმნა მტკაღ რთულ პოლიტიკურ პირობებში მოხდა. ამზობება ქალაქში, ამზობება თეატრში, დაბნეულობა, საზოგადოების შინაგანი დაპირისპირება, ეჭვი, კლასობრივი ბრძოლის გამწვავება, — ეს ყველაფერი დრამატულ ხასიათს ატარებდა. თეატრის მაყურებელს იგივე საზოგადოება შუადგენდა, რომელიც პოლიტიკურ ბრძოლაში იყო ჩანებული. ბუნებრივია, მისთვის „დურუქის“ გამოსვლა წმინდა თეატრალური მოვლენა არ იყო. იგი გაცვლებით ფართო მნიშვნელობის აქცია გახლდა. „დურუქი“ მტკაღედ იცავდა ახალი საბჭოური ხელფინების პრინციპებს. მის მიმწმი ისმოდა სიტყვები „დაიცავ მწვერვალ სანბოთა ხელფინების“, „განახლებული მზარეო, დედაო რუსთაველისა, საბჭოთა საქართველოვ, საუკუნეთა დარღები ჩამოცილო“.

ეს ყველაფერი ხდებოდა იმ წელს, როცა „ანტი-საბჭოთა პარტიებმა გამოიყენეს ქვეყნად შექმნილი საბურენო სინდნელები, სოფლად პარტიული მუშაობის ნაკლებობაში და 1924 წლის აგვისტოში მოაწყვეს კონტრრევოლუციური გამოსვლა“... მტკაღ რთულ სოციალ-პოლიტიკურ ფონზე წარმოიქმნა „თეატრალური მანიფესტი“. დრომ კიდევ უფრო გამაძაფრა თეატრალური ატმოსფერო, ასე ძნელად იხადებოდა ახალი თეატრალური აზროვნება.

ახლა, ამ მოვლენიდან სამოცი წლის გვილის შემ-

დგ ავლიათა თქვა, რა იყო სწორი და რა არა, ან ადამიანები გაამტყუარა შედევითა გამო.

ადვილია-მეთქი ისტორიის შორი მანძილიდან მოვლენათა შეფასება, ავისა და კარგის გარჩევა, ოღონდ, ერთი პირობით, — თუ დაივიწყებ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებს, — ისტორიზმის პრინციპს...

ყველაფერმა გადაიარა ადამიანების სულსა და გულზე.

იქნებ სწორადაც ფიქრობდა ამბეტელი, რომ „დურჯის“ წინააღმდეგ ბრძოლებაში ძველი ინტელიგენციის სხვა ზრახვანი იფარებოდა. მაგრამ, ჭკრ ერთი, მათ გულწრფელად სჭეროდათ, რომ „დურჯი“ ცვლიდა ქართული კულტურის ტრადიციებს და მეორედ, სრულიად არ სურდათ ეროვნულ თეატრში „დექატურის“ დამუშავება.

შეორქმელებითი თავისუფლების შეზღუდვისა და ძალადობის გამოვლენად მიიჩნდათ იგი.

მათ ბქონდათ უფლება ასე ეფიქრათ. რატომაც არა, თავისი რწმენისადმი ერთგულების უფლება მხოლოდ ერთ ჩაწილს ხომ არა აქვს?...

არც ამბეტელს ბქონდა იმეჟად კარგი მდგომარეობა. ხალხში იმასაც ამბობდნენ, კიდე მარჩანი-შვილი მუხლებში ჩაუვარდა ერთ კაცს, შე მაჩუქეთო სანდრო ამბეტელი.

— არ მოეშვა პოლიტიკას, ეგეც შავას, — აქა-იქ გაისინდა ხმები.

სანდრო ამბეტელს წუთიც არ ბქონდა თავისუფალი. თეატრში რეპერტოციებსა და სხვა ათას საზრუნავს „დურჯის“ ისტორიაც დაემატა. დღესა და დამეს ასწროებდა, მისი უზარმაზარი ნენერგია თითქმის ყველაფერს სწიდებოდა. ადელი თაობის მსახიობებს მიხსანებდნენ. ასე იყო ყველგან, ახალი თაობა უბოღოშოდ და რადაკალურად სცვილია ძველს.

ცხოვრების გარდაქმნებს თეატრის გარდაქმნები მოსდევდა.

„დურჯის“ და ძველი თაობის მსახიობების კონფლიქტი კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა სრულიად საქართველოს მსახიობთა კავშირის ყრილობაზე.

... 10 ელისის სტრამათა დარბაზი ხალხით გადაიქედა. ყრილობას, გარდა თეატრის მუშაკებისა, გარეშე პირებიც ესწრებოდნენ. დიდი აჟიოტაჟი იყო, პრეზიდენტი ადვოლი დიაკავს გამოჩინილმა მოღვაწეებმა, თანშედეგობის პირებმა.

ყრილობამ ფეხზე ადგომით პაკივი სცა ლენინის სლოვანს.

საპატიო თავმჯდომარეებად აირჩიეს: ანატოლი ლუწანარსკი, ალექსანდრე სუშბათაშვილი-იუენი, დავით კანდელია და კოტე მარჩანიშვილი. პრეზიდენტი თავმჯდომარეებად: ვალერიან გუნია, სანდრო ამბეტელი და მიხეილ ქორელი. ატმოსფერო დამაბული იყო. ყველა ელოდა, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მომხდარიყო.

შველიობანად ჩაიარა საანგარიშო მოხსენებების მოხმენამ. სიტყვებით გამოვიდნენ საქალაქო თეატრების წარმომადგენლებიც.

სიტყვა ითხოვა ამბეტელმა:

— ისეთი პირობები შეიქმნა, რომ ჩვენი ერთად ყოფნა აღარ შეიძლება, ჩვენ სულ სხვა დისციპლინის ხალხი ვართ, სხვა მიმართულების თეატრი გვიდა...

ამიტომ ვაცხადებ ამხანაგების დავლებით, რომ გავლივართ კავშირიდან.

დარბაზში ატყდა ხმაური, ჩურჩული, ვიღაცამ იუმორითაც ისროლა რელიკია: „სად მიბრძნობენ...“

— უპასუბთ ახალ კავშირს! — სერიოზულად, დიწკაღ და ვასაუბა ამბეტელმა.

„დურჯელებმა“ დარბაზი დატოვეს. დარბაზს სტოვებენ ინსტიტუტებიდან, „ძველებთან“ მუშაობა არც ჩვენ შეგვიძლია... იმავე დღეს თეატრის მცირე დარბაზში შეიკრიბნენ „პროტესტანტები“. კრებას თავმჯდომარეობდა ამბეტელი.

ახალგაზრდებთან ერთად იყვენენ: აკაკი ფალავა, იუსუზარბლითშვილი და სანდრო ეორჟოლიანი. კრება ტაშით მიესალმა შათ.

ახალგაზრდები გაბრწყინებული სახეებით, ზეიმურად გამოდიან სიტყვებში და ფიცას სდებენ, რომ ერთად იქნებიან, არ უღალატებენ ერთმანეთს. სიტყვაში გამოვიდა ვიჩე ჩქია. მან წინადადება შეიტანა, რომ კოტე მარჩანიშვილი აერჩიათ საპატიო თავმჯდომარედ, აირჩიეს კოტე და ამ დროს კარები გაიღო და მარჩანიშვილი შემოვიდა დარბაზში. მოსკოლიდან სწორედ ამ დღეს დაბრუნებულიყო. „მთელი დარბაზი ხანგრძლივი ტაშით და ოვაციებით იგებება საყვარელ მასწავლებლებს“. სხლომა უფრო ზეიმურ ხასიათს იძენს. კოტე მარჩანიშვილი გამოიღის სიტუციო. ესაშობება ახალი კავშირის შექმნას და უამბობს, თუ რა ხდება რუსეთის თეატრებში.

ირჩევენ საბჭოს აკაკი ფალავას (თავმჯდომარე), ვიჩე ჩქიას, აკაკი ვასასის, პოკო შურდულოას, ვერიკო ანჭაფაროძის და პაკლე კანდელიას შემადგენლობით. სარეჯიო კომისიაში არიან: პიერ კობახიძე, პლატონ კორშეული და ვასო პატარაია.

არც ძველი თაობა გულხელდაკრეფილი. მსახიობთა უმრავლესობა მათთან დარჩა. ყრილობამ „დურჯის“ შესახებ მიიღო რეზოლუცია. „ყრილობა სხარულით იგებება რა ყუვლდგვარ პროგრესულ ქაჭურს და კორპორაციას, რომელიც სათეატრო ცხოვრებაში განხლებას შეტანს, იმავე დროს აღიარებს, რომ არსებული მარჩანიშვილი „დურჯის“ თავისი გამოსვლით და მანიფესტით ყუვლად მიუღებელია და აღმაუფოთებელი, ზგმობს მათ მანიფესტს და გამოსვლას“. რეზოლუცია მიიღეს ერთხმად (მხოლოდ ერთმა შეიკა თავი). აირჩიეს დამკრება. საპატიო თავმჯდომარედ ვასო აბაშიძე, ნუცა ჩხეიძე — თავმჯდომარე, მიხეილ ქორელი, გიორგი ფრონისპირელი, ალექსანდრე წუწუნავა, შალვა ადლიანი, ტახო აბაშიძე, საპატიო წევრებად: მავო საფარივა-აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნუცა ჩხეიძე, ნიკო გოციბერი. რაღაც სედებს მომგვრელია უფროსი თაობის ამ მსახიობთა გვარებს რომ თიხოულო. გენგნება და გეცოდება ისინი, დრო ხომ მათ სსარგებლოდ არ მოქმედებს. დროს ისინი მოჰყავს და მათ მაგივრად სსარგებლად გამოჰყავს ახალი თაობა. ახალგაზრდობა დაუნდობელია ხშირად!...

ქართულ თეატრში იწყება ექსპრესიონიზმის ხანა. კოტე მარჩანიშვილს რეპერტუარში შეაქვს გერმანიელი ექსპრესიონისტების ნაწარმოებები, აჟიოტაჟი მოხსენებებს ახალ მიმართულებათ, კოტე მარჩანიშვილის აზრით „ექსპრესიონისტული კიხებით ერთხა ია იმავე დროს შეიძლება დაიდგას სხვადასხვა მიმართულების თეატრში... ყველგან ეს პიესა გაეგებული იქნე-

მა თავისებურად და ნახავს თავის გამართლებას“. მარჯანიშვილი ხომ სწორედ ასეთ მრავალფეროვნებას ესწრაფვის, თეატრში გასაქანს აძლევდა სხვადასხვა-სტილის წარმოდგენებს, რეპერტუარში შეაქვს სრულიად განსხვავებული ხასიათის სიესები. ამბეტელის გაღვივების იწყებს ეს სხვადასხვაობა. იგი წერს: „1924-25 წ.წ. მთელი სეზონი ელექტივიზმის ნიმუში იყო. „შეიგდებინა“ გვერდით მიდიოდა „ლატავრა“ — ისტორიულ-პატრიოტული თეატრი“. ამასთანავე საკულისხმომო ისიც, რომ ორთავე მისი დღეა იყო. როგორც ჩანს, შინაგანად ეკაყოფილი არ იყო ამგვარი მუშაობისა.

სეზონის რეპერტუარში მეტწილად განყენებულ იდებინა საქმიან სქემატური სიესები იყო შედანილი („მალსტრემი“, „კაცი მასა“, „ლატავრა“, „ლონდა“ და სხვა).

აი, სწორედ ის სიცივე ქროდა სცენიდან, ერთხელ ნიკო შიგვაშვილმა რომ უსაკვედურა თეატრს. სანახაობრივად ყველაფერი მაღალ პროფესიულ დონეზე იდგა, სანტერესო სტენდებიც იმსოდა სცენიდან, ადამიანის ბედის სერებლემ და აწუხებდათ ავტორებს, მაგრამ გაყენებულ მსჯელობას ანელებდა ზემოქმედებით ძალას, თუმცა სანახაობა ეფექტურ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

თეატრი უმზადებოდა სეზონის გახსნისთვის. რეპეტიციებს გადიოდნენ თბილისშიც, მანგლისშიც. ამბეტელი მოუხდენარად ცხოვრობდა. არ ჰქონდა სულის მშვიდობა. რაც უფრო მეტ ინიციატივას იჩენდა, მით უფრო მეტად აწევბოდა მხრებზე მთელი თეატრი. ახლა ოჯახის საკითხები?...

12 მაისს განათლების სახალხო კომისარს ასეთ წერილს უგზავნის თეატრების ფინანსური და ტექნიკური ნაწილის გამგე, ინჟინერი ვალდია ივანიშვილი: „სახელმწიფო აკადემიური თეატრების დარქეცია ამით შუამდგომლობს, რათა ქართული დრამის რეისორს ამბეტელს მის მიერ ოჯახი „აბესალომ და ეთერის“ დადებით მონაწილეობაში მიეცეს 250 მან. და ეს ფული ჩამოეწეროს მის ვალს თეატრისადმი. დარჩენილი ვალი რაოდენობით 200 მანეთი ჩამოეწეროს მას და ჩაეთვალოს როგორც დახმარება ოჯახის წევრთა მძიმე და ზანგრძლივი ავადმყოფობის გამო“. ამ ფონზე დრამატული ჩანს მისი სულიერი განწყობილება შეინახოს და გავაწვილო წერილი: „მე აღარ ვიცი ვა ვინ ვიყი, რა მდგომარეობაში იქნებოთ ახლა მანდ, აღარ მაქვს წარმოდგენილი, რით ცხოვრობთ, ან რასა ქამთ. ის მაინც მოახერხეთ, ამ წერილს მიიღებ თუ არა, მაშინვე მაყნობთ თქვენი ამბავი. ჩემს დასამშვიდებლად ხომ არ მომწერეთ, რომ სიცივე არა მაქვს. მანდ ხომ არ ცივა. ან რა ხათაბადა მოხდა, რომ ნესტიანი თოხებით შეგვხვდათ. ამის გამო ხომ არ გახდით ასე ავად. ყველაფერი დაწვრილებით მაყნობთ. რაც უნდა დამიჭედეს, 20-ის შემდეგ უხათოოდ მოგაწვდით ფულს იმდენს, რომ პირველ სექტემბრამდე დამშვიდებულ იყავით. ბევრს გაცოცხებ“.

ავიტირში გაცხოველებული რეპეტიციები დაიწყო სანდრო შანშიავის „ლატავრაზე“.

ოცდობი ავგისტოს „დურუქმა“ მანგლისში მოიწვია სასწრაფო ხდომბა. დღის წესრიგში იყო ერთადერთი საკითხი: „კინოში მუშაობა“. დაადგინა: „ვიწინადან კინოგადაღებებში მონაწილეობს თითქმის მთელი დასი, ამის გამო თხოვროს მთავარ რეისორს, რომ

დღლის რეპეტიციები გადატანილი იქნას სალაშქროში და ამით საშუალება მისცეს დას ნორმალური მუშაობისთვის“.

ვიდრე ამ ამბავს, ასე ვთქვათ, ოფიციალურად შეიტყობოდა ამბეტელი, მის ყურამდე მიადგინა ხმების სახიზობა გადაწყვეტილების შესახებ. ამბეტელი ფიქრს მიეცა. რალა ახლა გამოხტა ამისთანა ამბავი, ისედაც არაფერი იყო ყველაფერი.

— დღერთი ჩემო, რომელ ერთ საკითხს მივხედო, ფიქრებს იგი. ჩემთვის ხომ ნათელი ვახდა, რომ ბატონი კოტეს გარეშე ამ გადაწყვეტილებას არ მიიღებდნენ. რა გამოიღა? კოტე მარჯანიშვილის ფილოსოფიის დამთავრების გულისთვის რეპეტიციების განჩარგა უნდა შეთავაზო? დღლის რეპეტიციები უნდა მოეხსნა. გაგონილა თეატრი დღლის რეპეტიციებს გარეშე? რალა თეატრის ის თეატრი, სადაც მთელი დღე რეპეტიციებზე არ ტარდება, სადაც მსახობები თავს არ იყრან, სადაც არ არის არტისტული ვნება და განცდა, არ არის ცხოვრება თავისი ტკივილითა და სიხარულით. მხოლოდ ღამემ უნდა იტივროს დღისით ქანცაწყვეტილი არტისტების წარმოდგენებება და რეპეტიციებიც. არა, ამის დაშვება მე არ შემძლია.

თითქოს ფიქრების ბურუსიდან გამოფხიზლდა. როცა მას ერთ-ერთი დურუქელი შეხვდა და კორპორაციის სათხვარი გადასცა.

— ამისთვის ვიკლავთ თავს? ჭერ არ დაგვიწყია საქმე და უკვე ვანგრევთ?

— ხვალ ამოვალ და მოვილაპარაკო... ასე გაისტუმრა მანაობი.

... ამბეტელმა „დურუქელები“ შეკრიბა და ყველაფერი უკუღმა შეატრიალა. სხდომას არ ესწრებოდა კოტე მარჯანიშვილი. „დურუქმა“ სამი დღეა გადაწყვეტილება მიიღო: პირველი ის, რომ თეატრმა თავისი მუშაობა კოტე მარჯანიშვილის „კინოგადაღებას“ კი არ უნდა დაუქვემდებაროს, არამედ პირიქით. — მარჯანიშვილმა თეატრს. მეორეც, გზარდებს სანდროს უფლებამოსვლემოხანი და მესამე — მარჯანიშვილს ტექნიკურ დახმარებას დაპირდნენ.

კორპორაციამ დაადგინა: „ეთხოვოს კ. მარჯანიშვილს ისეთხარად შეუფარდოს კინოში მუშაობა თეატრში მუშაობას, რომ კვირაში სამჯერ მაინც მოვიდეს რეპეტიციებზე“. გამოდის, რომ ჭერ ისევე 1924 წელს კოტე მარჯანიშვილის თეატრი ფაქტიურად სანდროს ამბეტელისთვის ჩაუბარებდა: „მიღებული იქნება ყოველგვარი ზომები სურათის გადაღების დასაქმარებლად ტექნიკური პერსონალის და თანამშრომლების დახმარებით. თეატრში მარჯანიშვილის დაბრუნებამდე აღ. ამბეტელს მიწოდოს დისკიპლინის აღდგენა, რათა არ შეფერბდეს წინასწარი საშინაღისი სეზონის მუშაობისთვის“.

სახიფათო გადაწყვეტილებაა. ამბეტელის ხელში თანდათან თავს იყრის მთელი ძალაუფლება. ახალი ქორებისა და აღმართა დაპირისპირებას მოყვარული „სახოგაღობისთვის“ ნიადაგი პოზიერდება...

მაგრამ ახლა ისიც ვიკითხოთ, შექმნილ სიტუაციაში იყო სხვა გამოსავალი? იყო სხვა არჩევანის საშუალება? მარჯანიშვილი ამ რთული სიტუაციის დროს კინოში რომ არ წასულიყო, ბუნებრივია, თეატრშიც სხვა მდგომარეობა იქნებოდა. მაგრამ რატომ არ უნდა წასულიყო? განა ახალი საქმისთვის, ქართული კულტურისთვის ცოტა მნიშვნელობა ჰქონდა კოტე მარ-

ჯანიშვილის კინომოღვაწეობას? მთავარი მიზნე ის იყო, რომ კოტე მთელი არსებით გაიტაცა კინომ. თითქოს დაავიწყდა (დროებით მიიწი) თავისი ძველი ტრფიალი — თეატრი.

ფაქტორად, პარალელურად მიდიოდა „ლატავრასა“ და „შიგელმენის“ რეპეტიციები. დიდი ტვირთი დაწევა ამბეტელს. ყოველდღე რაღაც ახალი გართულებები ხდებოდა. ადამიანთა განსხვავებული ინტერესები, ხასიათები ყოველთვის იძლევა სუსტი აღვლილების მონახვის საშუალებას და ვისაც ისინი სწოლა უნდა, მან იცის კიდევ, სად თვის აქილევსის ქუსლი...

იმდენად გართულდა სიტუაცია, რომ განათლების კომისიარატს ეწვია ღურფუელთა გრაფი, რომელმაც განაცხადა: ასე მუშაობა აღარ შეგვიძლიაო. მოგვეცით ამოსუნთქვის საშუალება, დააწუნარეთ თეატრის ირგვლივ ამღვლევარებული ხაზიბო.

ღღე ისე არ გავიდოდა, რაღაც ახალი გართულებები რომ არ წარმოქმნილიყო. ორ ოქტომბერს „ლატავრას“ რეპეტიცია ჩაიშალა. სანდრო ამბეტელსა და ვერიკო ანჯაფარიძეს შორის მოხდა კონფლიქტი. ორი დიდ ტილანტი, დიდი თეთიფურცადი ბუნების შემოქმედი, მოუსვენარნი, დაუოკებელნი, — შეეჩახნენ ურთიერთს.

დანიშნა ამხანაგური სასამართლო.

„ღურფი“ თავის მუშაობაში დისციპლინის განსამტკიცებლად, საბჭოთა მსახიობის ეთიკური ნორმების შესამუშავებლად ისეთ ფორმებს მიმართავდა, რომ ხან გულუბრყვილობისა და ხან აღმინისტრირების დადი აჩნდა. მთავარი კი ის იყო, რომ სწამდით რასაც აკეთებდნენ. ვერიკო ანჯაფარიძისა და სანდრო ამბეტელის საკითხის ამხანაგურ სასამართლოზე განხილვა დღეშემდღეობით დადასტურებულად ფაქტია, განხილვის თვით პროცესი კი „ღურფის“ ხასიათისა და იმჟამინდელი ატმოსფეროს მიხედვით ასე წარმოგვიდგება:

... ოთხშაბი შემოდინა ამხანაგური სასამართლოს წევრები აკაკი ვასაძე, ბუჟუა შავიშვილი და ვერე გიქია. განსასჯელები: ვერიკო ანჯაფარიძე და სანდრო ამბეტელი.

ვერე გიქია — მოხდა ძალიან სამწუხარო ამბავი — კონფლიქტი მთავარ რეჟისორსა და მსახიობს შორის. მომხდარ ამბავს ისიც ამჟამებს, რომ თეატრის ირგვლივ ისედაც რთული ატმოსფეროა გამეფებული. „ღურფის“ წევრებსა სანდრო ამბეტელსა და ვერიკო ანჯაფარიძემ დაარღვიეს ღურფის წესდების მე-9 და მე-17 მუხლები. ვიღერე სასამართლოს დავიწყებდეთ, კორპორანტებს უნდა შევახსენოთ წესდების მე-5 მუხლი, ისედაც წერია: „კორპორანტი არასოდეს არ ხატუის და არც აქვს რაიმე კორპორაციისაგან საიდუმლო“... ახლა უნდა ვითხოთ ვერიკო ანჯაფარიძეს — რატომ არ მოზრძანდით „ღურფის“ სხდომაზე, სადაც ინციდენტის შესახებ იქნებოდა ლაპარაკი?

ვერიკო ანჯაფარიძე: — სხდომაზე არ იყო ბატონი კოტეც.

ბუჟუა შავიშვილი — ეგ რა კავშირშია საქმესთან?...  
ვერიკო ანჯაფარიძე — არის. ბატონი კოტე მე საქმის უკრსში ჩავაყენე ინციდენტის დღესეც... მე ამის უფლება მქონდა...

ვერე გიქია — თქვით, რა მოხდა...

ვერიკო ანჯაფარიძე — მეორე აქტის დამატებების შემდეგ, მე კორილორში გავდი.

ვერე გიქია — რაღომ გახვედი? ვერიკო ანჯაფარიძე — დამაცადეთ ვერიკო ანჯაფარიძე და ამბეტელი ფერს გეტყვით. რეპეტიციას დუბლორები გადიოდნენ, არ გამოგია, როდის დაამთავრეს...  
აკაკი ვასაძე — ცუდია, რომ არ გამოგია...

ვერიკო ანჯაფარიძე — დოდო ანთაძემ მითხრა. სად ხარ, მესამე აქტი იწყებაო. მე გავეშურე რეპეტიციაზე... სანდრო ყვირობა შემხვდა. მე ვუთხარი, — „რა ვაყვირებს შენოქი“, ამაზე უფრო მეტად დამიყვირა, გამომღმინდა დასის წინაშე.

აკაკი ვასაძე — სულ ეგ იყო?... ვერიკო ანჯაფარიძე — არა, რეპეტიციიდან დამიხოვდა, მე შენთან ვერ ვიმუშავებო... მე არ დამიმსახურებია ასეთი მკაცრი მოქცევა, ამხანაგებს ვთხოვ მსკავრი გამოიტანონ.

ვერე გიქია — მოვუსმინოთ ბრალდებულს სანდრო ამბეტელს.

სანდრო ამბეტელი — მესამე აქტის დაწყება გვიანდებოდა. რამდენჯერმე ვთხოვე თანამშენებს დავეწყო რეპეტიცია. ანჯაფარიძე არ იყო ადგილზე. იძულებული გავხდი პლატონ კორიშელის მონოლოგი დამეწყო რეპეტიცია. ვიფიქრე, ამასობაში შენოვამეთი. მაინც არ ჩანდა.

ვერიკო ანჯაფარიძე — აზვიადებთ.

სანდრო ამბეტელი — ვამბოზ იმას, რაც იყო... თქვენ ხომ იქ არ იყავით? როგორც იქნა, შემოვიდა. ვიღერე თავის ადგილას დაჯდებოდა, ამხანაგებს დაუწყო ლაპარაკი. მე გულმოსულმა ვიყვირე: „ჩქარა, ჩქარა!“ ანჯაფარიძე შემეპასუხა — რა ვაყვირებო... ვყვირი იმტომ, რომ გელთმეთი. მან ისეც შემომიბრუნა სიტყვა. მაშინ იძულებული გავხდი, მეთხოვა დაეტოვებინა რეპეტიცია. მან დატოვა, მაგრამ გავსვლისას წამიკითხა მთელი ნოტაცია. მიმანჩია, რომ ასეთი საქციელი მსახიობისაგან ყოველად დაუტოვებელია. რაშია ჩემი დანაშაული?

ვერე გიქია — რეპეტიციის მოხსნა ამ ფაქტმა გამოიწვია? ხომ შეგეძლოთ სხვა სცენები გაგველოთ?

სანდრო ამბეტელი — ისე ვიყავი ადუღებული, რომ ვეღარ შევძელი რეპეტიციის გაგრძელება.

ბუჟუა შავიშვილი — რეპეტიციაზე ყვირილი დასაშვებად მიგანჩიათ?

სანდრო ამბეტელი — ჩემი ყვირილი საერთო ხასიათის იყო. ამ დროს ჩემთვის სულ ერთი იყო ანჯაფარიძე თუ სხვა, მაინც ვერ მოვიმთხენი და ვიყვირებდი. რეპეტიციაზე დავიანება არ შეიძლება. ასეთი ყვირილი არ უნდა შეეზოს მსახიობის თავმოყვარეობას, ყვირილი არ ლახავს მის უფლებებს. სხვადა შორის, ეს თვითონ ვერიკო ანჯაფარიძემაც კარგად იცის.

აკაკი ვასაძე — მაშ რაშია საქმე...  
სანდრო ამბეტელი — სხვისთვის რომ ასე მეყვირა, დარწმუნებული ვარ, არავფიცი არ მოხდებოდა, ვერიკო ანჯაფარიძეს პრივილეგირებული მდგომარეობის მოპოვება უნდა... მისი სურვილები თუ არ დამაყოფილებდა, ისე ვერ ეტყება საერთო წესებს.

ვერე გიქია — გრძობთ თუ არა თავს დამანაშავედ? სანდრო ამბეტელი — რეპეტიციაზე მომხდარ ინციდენტში თავს დამანაშავედ არ ვგრძნობ.



ვერიკო ანჭაფარიძე — ხომ მოთხარით, თქვენთან არ ვიშუშავებო...

სანდრო ახმეტელი — მართალია, გიოხარით, ამაში მე დამნაშავე ვარ. ამისთვის მზად ვარ მივიღო სამკაცარი ყუფღავარი განაჩენი, მაგრამ მე პირობას ვერ დავდებ, რომ თუ რეპეტიციასზე დაიგვიანებს მსახიობი, — აღარ ვუყვარებ. ეს მე არ შემიძლია. ყვირილი ხდება ჩემს უნებურად, აღდეგების გამო, ამით მე არავის არ შეურაცხვეობ. რეპეტიცია ჩემთვის წინდა ადგილია. ვერავის ვერ მოვუთმენ, თუ მის წრესა და რიგს ვინმე დაარღვევს...

ვერე ჭიჭია — ვერიკო ანჭაფარიძის წასვლაზე რას იტყვით?

სანდრო ახმეტელი — ეგ ინიცილინთან არაფერ შუაშია. მისი მიზეზი სულ სხვაა და მზად ვარ, როგორც რეჟისორმა, განმარტება მივცე კორპორაციას...

ვერე ჭიჭია — მინც რა?

სანდრო ახმეტელი — საკითხი ეხება თეატრში მიხილ ქიაურელის ადგილს...

აკაკი ვასაძე — ყველა საკითხს დღეს ვერ გავარკვევთ, ჩვენ მხოლოდ რეპეტიციასზე მომხდარი ინიცილინტის გამო შევიკრიბეთ.

სხდომა დამთავრებულია. განაჩენის გამოვანამდგ შესვენება ნახევარი საათი.

ნახევარი საათის შემდეგ კვლავ შეიკრიბნენ.

ვერე ჭიჭია — ვერიკო ანჭაფარიძემ დაარღვია წესდების მე-1 მუხლი, სადაც წერია: „კორპორანტი ვალდებულია დაიცავს უყოღარესი დისციპლინა, როგორც კორპორანტის ცხოვრებაში, აგრეთვე თეატრის მხატვრულ და ადმინისტრაციულ განკარგულებაში“.

— სანდრო ახმეტელმა დაარღვია წესდების მე-17 მუხლი, სადაც აღნიშნულია, რომ „კორპორანტი ყველასთან ზრდილობიანი და ჭეშნულმენია“.

ბუფუცა შავიშვილი — სხვათა შორის, ზოგჯერ ირღვევა წესდების მე-13 მუხლიც, სადაც წერია, რომ „კორპორანტი საუბრობს ქართულენოვან აუცილებლად ქართულად, სხვებთან კი მათთვის გასაგებ ენაზე“.

ვერე ჭიჭია — სასამართლო დღეს მაგ საკითხს არ იხილავს.

სასამართლო ადგენს:

„კორპორაცია „დურუჯის“ სასამართლოს განაჩენი ანჭაფარიძესა და ახმეტელს შორის მომხდარი ინიცილინტის გამო:

რეჟისორმა ახმეტელმა რეპეტიციის დროს კორპორანტ ანჭაფარიძეს დაუყვირა სრულიად დაუმსახურებლად.

სასამართლო დარწმუნდა, რომ ეს ყვირილი და ზედმეტი სიტყვები არ მომხდარა წინასწარ — რაიმე განზრახვით და კერძო ინტერესებით არ იყო გამოწვეული, არამედ მუშაობისაგან წარმოშობილი ნერვოზობით. სასამართლო ადგენს: საშუალებები ბოლოში მოიხარის მხოლოდ კორპორაციაში, ხოლო ანჭაფარიძეს მიეცეს წინადადება, დაუოვანებლივ დაუბრუნდეს თავის სამუშაოს და საკითხი ამოწურულად ჩაითვალოს“.

არის რაღაც გულუბრყვილო, მიამიტური „სასამართლოს“ ამ სიტყვებში. არის ერთგვარი რომანტიკული უშუალობაც. მათ სჭეროდათ თავიანთი სიმატისა. ორივე ზელოვანი დიდი ადამიანური ვნებებით იყვნენ

სავსენი, თავიანთი ძალის რწმენით მიკვლევდნენ გზას მწვერვალებისკენ. ტოლს არ უღებდნენ ერთმანეთს და ასეთ დროს ერთობ ძნელია კომპრომისის მიღწევა. „თავნება ხასიათები უმეტესდნენ ერთმანეთს“.

მიუხედავად იმისა, რომ ვერიკო ანჭაფარიძემ დაარღვია დისციპლინა, ახმეტელს ყვირილისათვის ბოლიში მოახდევინეს.

ახმეტელისთვის ადვილი არ იყო ამის გაკეთება. მაგრამ „დურუჯის“ — მთლიანობის ინტერესებისათვის დაემორჩილა გადაწყვეტილებას.

სანდრო ახმეტელის მომოდებებით არ დამთავრდა საქმე. ოცი დღის შემდეგ ვერიკო ანჭაფარიძემ განცხადება შეიტანა კორპორაციის შემადგენლობიდან გასვლის შესახებ.

ვერიკო ანჭაფარიძის ძლიერი ტალანტი ბოლოკრობდა თეატრში. მისი მშუოთვარე ბუნება ვერ ეტებოდა „დურუჯის“ მკაცრად განსაზღვრული ნორმების საზღვრებში. იგი თავისი მოუსვენარი უნებებით მნიშვნელოვან განაპირობებდა შექმნილ სიტუაციას.

ვერიკო ანჭაფარიძემ „დურუჯის“ სიხოვანება დაერთო. მონაწილეობა მიიღო თეატრიდან წასული ძველი მსახიობების სექციაში. „დურუჯის“ ამის ნება არ ღაროდა. ვაიკავა ცოცხა ხანი და ვერიკო ანჭაფარიძემ საკითხი დააყენა მიხილ ქიაურელის თეატრში რეჟისორად და მსახიობად მიწვევის შესახებ.

აკაკი ამ საკითხში პოვა კორპორაციის, პირველ რიგში, ახმეტელის მხარდაჭერა. თუმცა კოტე მარჯანიშვილი და ინტერესებული იყო განათლებული, ნიჭიერი მიხილ ქიაურელის თეატრში მისვლით. სანდრო არც ერთ საკითხს მარტო არ წყვეტდა. „დურუჯის“ უთანხმებდა. ანჭაფარიძესთან დამოკიდებულებაც ძალიან კარგად იყო ცნობილი და დადასტურებული „დურუჯის“ მერე.

ვერიკო ანჭაფარიძისა და სანდრო ახმეტელის ინიცილინტის თითქმის პარალელურად კიდევ ერთი უსიამოვნება მოხდა. ერთ-ერთ გახტროლით მსახიობს, რომელთანაც კოტე მარჯანიშვილს ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა, „დურუჯის“ ადრესს მიაჩვენეს. მარჯანიშვილი განარისხა ამ ფაქტმა. მან „დურუჯის“ მორიგ მამასახლისის მისწერა: „წუთიერი უყოვანის გარეშე საერთოდ მივატოვებ თეატრს, რომლის მეუხათა შორის აღმოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც აშკარად არ მცემენ პატივს. მაგრამ შეგნება მძიმე პასივობაში იმის გამო, რომ ჩემმა წასვლამ შესაძლებელი გამოიწვიოს თეატრის დატოვება და სურვილი იმისა, რომ მოვუტანო შესაძლებელი სარგებლობა იმათ, ვისაც უნდა კიდევ რაიმე მიიღონ ჩემგან — იძულებულს მხდის დავარჩი“. კორპორაციამ მეორედ დღესვე განიხილა მარჯანიშვილის წერილი. აღნიშნა, რომ სრული გაუგებრობა მოხდა. სიხოვან მარჯანიშვილს დასწრებოდა სხდომას, სადაც განუმარტავდნენ მომხდარი ფაქტის მიზეზებს. სხდომაზე კვლავ არ მოვიდა მარჯანიშვილი. კორპორანტები გადისადგინდნენ და უცნაური კატეგორიული გადაწყვეტილება მიიღეს. „კორპორაცია კატეგორიულად მოითხოვს, რათა კოტე მარჯანიშვილი გამოცხადდეს პარასტავს 10 ოქტომბერს დღის 2 საათზე“. ესეც ასე. ბარგოვრ უტებ დაიჭერეს ახალგაზრდებმა, რომ მათ უყვლათრის უფლება ჰქონდათ!

ნერეული ატმოსფერო კვლავ მძაფრდება. ყოველ-

დღე იძახება სიტუაცია შინ და გარეთ.

და აი, თითქოს მოსულადნეულად გამოანათა მზემ, კოტე კვლავ თეატრზე ფიქრობს, ბრძენი კაცო წერილს უგზავნის დურუჩკელებს.

„უმარჯობებო ფრიალ ამადღევა იმ გარემოებამ, რომ ერთ-ერთმა თქვენა წევრთაგანმა ჩაიღინა ისეთი საქციელი, რაც გაუგონარია არამცთუ ერთი მხატვრული იდეით გაბრწყინებულ თეატრში, არამედ ყოველ სინდისიერ საქმეში.

თქვენ მოგესხენებო, რომ შაბათს არ გამოცხადდა რეპეტიციასე მსახიობი მიშა ლორთქიფანიძე და მიწეზე ის ჰქონდა, რომ არ მიეცა მას ავანსია“.

მარჩანიშვილი აღშფოთებულია, რომ დისციპლინის ასეთი დარღვევა ჩაიღინა სწორედ კორპორანტისა. მისი აზრით, კორპორაცია მთლად სწორად არ მიიღო გადაწყვეტილება. კოტე მარჩანიშვილი შენაშნავს. „მაგალითად: მე ისე დაბლა არ ვავსებ ვერცო ანჯაფარიძეს, როგორც თქვენ — აქ გულახდილად უნდა ვლაპარაკო, რომ, ჩემი აზრით, ეს მსახიობი ნიჭით და სტენური მიმზიდველობით მთელ დასაში უძლიერესია, მაგრამ რადგანაც მას არა აქვს მტკიცე გრძობა თეატრის მოვალეობისა, მე გეთანხმებით, რომ ის უნდა იყოს თამარაზე უკან დაწეული. მარტო ეს მხარე იყო ჩემთვის გადამწყვეტი“.

კოტე მარჩანიშვილმა თავისთან იხმო მიშა ლორთქიფანიძე.

მიშა ლორთქიფანიძე თავდაბრილი, დარცხენილი შევიდა კოტე მარჩანიშვილის კაბინეტში.

— გამარჯობო, ბატონო კოტე!

— გამარჯობა, დაჭეკი.

მარჩანიშვილმა პაპიროსი ამოიღო, მოსწია. დაუნებით მიაცქერდა მიშა ლორთქიფანიძეს, წუთიერი დღეილი საუკუნედ ექცა მსახიობს. თვალეში ვერ უყურებდა კოტე მარჩანიშვილს.

— ეს რა გააკეთე, მიშა? აი, „ასე იწყება კამეჩურე ფსიქოლოგია“. თანაშე ერთი-ორი მთავარი რომელი და თვებზე დაგეხსა, არა?...

— მაპატიე, ბატონო კოტე...

— შენ ჯერ ახალგაზრდა ხარ. ძმურად გაურთხილებ, დაუვიკრდი შენ საქციელს. ერთხელ აცდებო ფეხი და მერე გაგიპირდება წელში გამართვა. ახლა წაღი.

...მოვლენები სულ უფრო და უფრო რთულდებოდა. როგორც მდინარე ნაკადულებით, ისე იზრდებოდა პატარ-პატარა აშშებით თეატრის საკონფიქტო სიტუაციები.

კორპორანტები რომ თეატრში რეპეტიციასე მივადნენ, ვერცო ანჯაფარიძის განცხადების ამბავს უკვე მთელ თეატრში იყო ცნობილი.

— მართალია, რასაც ამბობენ? — გიორგი საჩინიძის კითხვა ვასაქმე.

— მართალია.

— ვითხოვ გამათვისფულოთ კორპორაციისაგან... ალარ მჭერა... დაიკარგა რწმენა...

— ვითომ ეგ არის მიწეზე? — ჩაჰკითხა ისევ აკაკიმ.

— კი, ეს არისო მიწეზე კორპორაციიდან გასვლისა — განუმარტა გიორგიმ.

ვერცოემ კარგად იცის, რას ნიშნავს კორპორაციიდან გასვლა და მინც განცხადებას წერს?...

— იცის და წერს კიდეც, — რაც შეეხება თეატ-

რიდან ჩემს წახვლას, ამაზე კოტეს მოველაპარაკებო.

კორპორანტები ნ ნოემბერს ისევ შეიკრიბნენ, წერილი მისწერეს მარჩანიშვილს. გულწრფელთხმულ მონანიებით არის სავსე წერილი. კოტე მარჩანიშვილს ლმა, წერილი რომ მიიღო, დღეო ანთაქე იხმო თავისთან.

— ვიცო, შენც იმათი ხარ. რა გინდათ ჩემგან? მოხანსეხეთო მო, რასა მწეროთ! პირადად ვერ მტკუადღი?...

— წაიკითხეთ, ბატონო კოტე: გულწრფელად გწერო ყველა.

— კარგი, კარგი, წავიკითხავ...

„მოხდა სამწუხარო ფაქტი და, ჩვენის აზრით, უნებლით ჩვენ მიერ გაგზავნილმა წერილმა მოლოცვისა ისეთი დიდი გავლენა მოახდინა თქვენზე, რომ თითქოს სამუდამოდ გული მოგწვდათ კორპორაციაზე და კორპორანტებზე და ამის შემდეგ, მიუხედავად კორპორაციის მრავალი მომართვისა თქვენდამი, რომ აგებსნათ საქმის ვითარება, თქვენგან უპოვებულნი ვიყავით რამდენჯერმე და სიპართლე უნდა ითქვას, ჩვენ როგერიდეთ, სანამ თქვენი წყენა ვადაივლიდა. შემდეგ, დარწმუნებულნი იმში, რომ მართლაც ისე მიეწყო ეს ფაქტი ან „რეუელი“ წერილის გამო, რომ თქვენ ეგ უნებლოე ჩვენი შეცდომა დიდ საწყენ ამბად მიგელოთ.

ჩვენ სრულად გულწრფელად ვაცხადებთ, არამცთუ თქვენი წყენა რომელიმე კორპორანტის თავში მოუვა, არამედ თვალეში გიკქერით ყოველფაშს, თუნდ უმნიშვნელო ფაქტსაც კი ვაგველა ექნება თქვენზე, ჩვენ, მართლაც, ამდენი ცდა აღარ შევიგძლია, ნერვები დავაწყნა და ხალისიც მოგვეშალა, როდესაც თქვენ იქ არა ხართ და ნაწყენი ხართ მით, რაც თქვენ მიერ ნაშობია და თქვენგან გაზრდას მოითხოვთ.

სრულად უსაფუძვლოა, და არ ვიცით რა ვუპასუხოთ თქვენს ექვს შესახებ იმისა, რომ თითქოს თქვენდამი პატივისცემა და სიყვარული კორპორანტთა გულში შენდებულა. არამც თუ შენდებულა, არამედ თქვენივე შვილები თქვენი ხელით რომ დაკლათ, მაშინაც იქ თქვენ მიერ დათესილი სიყვარული ქართული თეატრისდამი და კორპორანტებზე ისეა გამჭდარი ჩვენს ძალსა და სისხლში, რომ ამას ვერავითარი ძალა, სიკვდილის მტეტი, ვერ წაშლის და ჩვენ, თქვენ მიერ თვალახედილნი, ვიხდით ბოდიშის სრულის შეგნებით ჩვენი გულმტრყვოლი შეცდომასათვის და გთხოვთ, მაშინ, როდესაც მთელი ტალახი საზოგადოების ერთი ნაწილისა ცდილობს ჩვენს დამარხვას, როდესაც ყველა, შინაური თუ გარეშე, ცდილობს ხელი შეუშალოს ჩვენს საქმიანობას და ჩვენ, როგორც ახალგაზრდანი, დავიკლავთ ამდენ არასაკადრის მტრის იერიშებისაგან და როდესაც თქვენი მაღლიანი მარჯენა აუცილებელია საქმიანობის, ობლად ნუ დაგვტოვებთ ბრძოლის ველზე.

თქვენი მარად პატივისცემელი კორპორანტები“.

კოტე მარჩანიშვილმა წერილის კითხვა რომ დაამთავრა, ბოლოს გვარები ხმაამალა და ხაზგასმით წაიკითხა:

„... დამბაშიძე, მუავია, ანთაქე, გველესიანი, ლორთქიფანიძე, დონაური, ხორავა, ჭიქია, ჩხეიძე, ახმეტელი, ვასაძე, პატარიძე, ჭავჭავაძე, დავითაშვი-

ლი, კორიშვილი, ჩხეიძე, შავიშვილი, სარჩიშვილიძე“.

— ყველა? — იყოთა გულუბრყვილოდ.

— ყველა, ბატონო კოტი!

— ეს რაღა სენტიმენტალიზმია! ობოლად ნუ დაგვტოვებთ ბრძოლის ველზე!... მე დაგვტოვებ? კარგი, კარგი, რაშენ მოვიფიქრებ... ნეც მაქვს ჩემი პირობა.

— ბრძანეთ, ბატონო კოტი!

— კორპორანტის მოვალეობებიდან უნდა გამათავისუფლოთ. მე ახლა სამაგისო დრო არა მაქვს. დღოღ, თუ კაცი ხარ, ის მაინც არა დაგვეტრინათ — ქართული თეატრისადმი სიყვარულს სიკვიდილას მეტი ვერავითარი ძალა ვერ წაშლისო.

— გულწრფელია, ნამდვილია!

— ღმერთმა ქნას.

— ბატონო კოტი, მე ვიცი კორპორაციის აზრი — ის თქვენი სურვილის წინააღმდეგ არ წავა კორპორანტის მოვალეობისაგან განთავისუფლებას შესახებ. სასატიო წევრად კი უფთოდ უნდა დარჩეთ.

— სასატიო წევრად, რაკი ასე გინდათ, ვიქნები. სხვა ყველაფერი პირდაპირ მარწუხებში მაქცევს.

— საშა ახმეტელს რუსეთში წასვლა უთხოვია ასეთ დროს შეიძლება?

— ყოველ დროს შეიძლება!

მარჯანიშვილი იმდენად გატაცებული იყო კანონდღვენიბით, რომ იგი მას არ დაეხმობოდა, და, თუ ეს ასე იქნებოდა, მაშინ უახმეტელოდაც როგორ წავიდოდა თეატრის საქმეზე?...

კოტი მარჯანიშვილი, აღმათ, ახალ კანდიდატურას წამოწევდა? მაგრამ ვის? მიხეილ ქიურცელს?...

ამის შესახებ ხომ ისმოდა ხმები? მაგრამ მარჯანიშვილმა ხომ ახმეტელი თვითონ დანიშნა მთავარ რეჟისორად? განა ეს თავისი შემეცვლელის მომზადება არ ნიშნავდა?

იქნებ სანდრო გრძნობდა კოტი მარჯანიშვილითან მოსალოდნელი დაპირისპირების საშიშროებას და სწორედ ამის გამო უნდოდა რუსეთში წასვლას?...

კარგა ხნის შემდეგ დღოღ ანათამ მარჯანიშვილს ისევ ახმეტელზე გაუკრძალა საუბარი:

— სანდროს რუსეთში წასვლა ხელს შეუშლის თეატრის ნორმალურ მუშაობას.

— თქვენ აკი დაადგინეთ მისი წასვლა?

— მართალია, დაადგინეთ, მაგრამ იმ პირობით, თუ ხელს არ შეუშლის თეატრის!

— რას თამაშობთ?... როგორ შეიძლება ხელი არ შეუშალოს? ან ერთი უნდა აირჩიოთ, ან მეორე. მის მაგიერ ვინ იქნება „დღურჯის“ მეთაური? რომელი მსახიობი?

— დროებით რომელიმე!

— ვიცი, მე, რას ნიშნავს თქვენი „დროებით“ — მარჯანიშვილმა ეს უანანსენელი სიტყვა რატომღაც ხაზგასმით წარმოთქვა.

— სანდრო ახმეტელზე უფრო პოპულარული მსახიობებიც გყავს!

— ამ საქმეში ეგ ბევრს არაფერს ნიშნავს. თუმცა რატომ არა — მსახიობს რომელ დროში უთქვამს უარი ხელმძღვანელობაზე?

— ყოველთვის ეგბრე იყო.

— ადამიანები ხშირად იღებენთვის კი არა, თავიანთი პატივმუყარეობისთვის იბრძვიან.

მარჯანიშვილმა იცოდა, რომ ახალგაზრდობა აღვილად მბრძანებლობს სხვებს, უყვარს უფროსთა

ნამუშევრის ჩასწორება, სხვისი დამორჩილება ეს უნი ძლიერ ვნებასავით ეძლეება ხოლმე.

მაინც რამდენა რამე მოიყარა თავი ამ ერთ წელს, ლიწადში, მაგრამ თითქოს ყველაფერი იმდენად აეწყო. დიდი მუშაობა გაჩაღდა. რეპეტიციები მიიღოდა „ლატარაზე“, „შპიგელმენსზე“, „სინათლეზე“, „მწვთამაზე“...  
ერთხანს ისე მინდოდა ვნებათაღელვა, რომ ზოგი ბრძოლიდან პირდაპირ კულისების კორბებზე გადავიდა, ზოგად იწმა ახალგაზრდების დიდი შემოქმედებითი პოტენცია. ასე იყო თუ ისე, შედარებით მშვიდობიანად დაიწყო 1925 წელი.

თეატრი სეზონობით ცხოვრობს. სეზონურ პრინციპს აქვს თავისი შინაგანი კანონზოიერება, მაგრამ თეატრალური პროცესები ხშირად უფრო ფაროა, უფრო ღრმა და გინიერი. გაბედულად არღვევს ხოლმე სეზონური შეჯამების სტრუქტურას. დაიწყო „დღურჯის“ გამოსვლის ერთი წლისთვის საიუბილეო მზადება.

## შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ე ბ ი :

1 მსახიობები თავიანთ მოგონებებსა და ნამუშევრებში შეკრების ადგილს სხვადასხვას ასახელებენ, მაგრამ ყველანი აღნიშნავენ, რომ იგი თეატრში იყო. ჩვენც არ ვაკონკრეტებთ, თუ რომელი ოთახი იყო, რადგან შრომის ხასიათი არ მოითხოვს ამის საჭიროებას.

2 ახმეტელის ასეთი ვარაუდი გამოითქვა უფრო გვიან, როცა „მანიფესტი“ გამოქვეყნდა. საერთოდ, ჩვენს შრომაში მოთხრობილი ამბები ძირითადად ემყარება სინამდვილესაც და ვარაუდებსაც. „დღურჯის“ ირგვლივ მდიდარი მასალა გამოქვეყნებული და დაინტერესებულ მკითხველს შეუძლია მას გაეცნოს (მაგ. აუქსანდრე (სანდრო) ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. I, 1978).

3 წარსული მოგონებების შეფასების დროს აუცილებლად უნდა ვეყრდნობოდეთ კონკრეტულ — ისტორიულ პირობებს. „დღურჯელების“ მოქმედებაში დღეს ბევრი რამ გულუბრყვილოდაც გვეჩვენება, ზოგი რამ მეთისმეტად დიდ უბეზობად, მაგრამ არ უნდა დავიწყებოდეთ, რომ მათ გულწრფელად სწამდათ, რასაც აეთვლებდნენ. რწმენის თაობა იყო, — რველუციური გარდაქმნების თაობა.

4 მაშინ ტერმინი „დექატურა“ ერთობ მოღუერი იყო. პროლეტარიატის დექატურის გამარჯვების დროს ყოფაში სიტყვის ასეთი დამკვიდრება სასესებით გასაძებნიც არის.

5 საქართველოს ისტორია, ტ. III. ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, 1960 წ. გვ. 38.

6 ჩვენი დროის დიდი მსახიობის ვერცხვ ანკა-ფარაძის და სანდრო ახმეტელს შორის მომხდარი ინციდენტის ამსახველი დოკუმენტი გამოქვეყნებულია 1978 წელს ახმეტელის პირველ ტომში. ჩვენ მის საფუძველზე ვეცადეთ დაბლოგებით აღვედგინა ის სიტუაცია, როცა სასამართლო შესვლა. ცხადია, ახანაფური სასამართლო ერთგვარ იმიტაციას ახდენდა ნამდვილი სასამართლოსი, მაგრამ ესეც თავისი დროის შედეგი იყო.

7 თ. წულუკიძის მოგონებებიდან.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

# შოკენი\*

სამართლმ, კოლონელების დარად, არც შოპენი გაურბოდა მახვილ სიტყვას; მისმა მუდმივმა სიახლოვემ ბერლიოზთან, გილერთან თუ სხვა თანამედროვე გამორჩენილ ზიროვნებებთან, ვისაც საუბარიც უყვარდათ და სიტყვის პილიპით შეემაწვად ენერჯებოდით, შოპენზედაც იქონია გავლენა და კიდევ უფრო გამამაჟრა მისი მახვილი შენიშვნები, ირონიული პასუხები თუ სხვაგვარი მისი მოქმედების ორატორუნება. შოპენს შეეძლო მოსწრებული პასუხი გაცეა იმათთვის, ვისც არადელეკატურად ცდილობდა კომპოზიკორის ნიჟის ექსპლუატაციას. მთელ პარიზს სალაპარაკოდ ჰქონდა შოპენის პასუხი მავანი მასპინძლისადმი, რომელმაც მას შემდეგ რაც სტუმრები სუფრიდან წამოიშალნენ და სსასადილო ოთახიდან გამოვიდნენ, როიალისკენ მიუთითა შოპენს. თავის გულუბრაცოდის გამო, სტუმართმოყვარე მასპინძელს იმედო ჰქონდა (ეტყობა, სტუმრებსაც დაბრდა), შოპენი დესერტის სახით რამდენიმე ნაწარმიერს შეგვისრულებსო. მაგრამ მალევე მიხვდა, რა სახეფართო შეიძლება აღმოჩნდეს სხვის მაგივრად გადაწვებრთილების მიღება. შოპენი ჭერ უარზე იდგა; მერე კი, მასპინძლის უსიამოვნო და არადელეკატური სიჭიქითი გაღიზიანებულმა, ჩუმად, მაგრამ მკაფიოდ თქვა: „ბატონო ჩემო, მე ხომ თითქმის არაფერი მიქამია.“ მაგრამ, გონებამახვილობის ეს უნარი მისთვის მინც უფრო ნასესხები იყო, ვიდრე ბუნებობის მიმადლებული. შოპენი მშვენივრად ფლობდა რაბირასა და დამსას; იცოდა დარტყმების მოგერიებაც და შეტევაც; მაგრამ როცა მოწინააღმდეგეს განაირადებდა ხოლმე, ხელთათმანს გაიხდიდა, ნილას შორს მოისვრიდა და დღიო ხნით ივიწყებდა ერთსაც და მეორესაც.

რაკიდა შოპენი, მორიდებული ბუნების გამო, ყოველნაირად გაურბოდა საკუთარ თავზე ლაპარაკს და არც თავისი გრძობები გაუხლია ორდესმე მსჭვლობის საგნად, თანამედროვეთა ხსოვნაში ისეთ (ზრდილი ბროსიანთვის ესოდენ სასურველ) პიროვნებად დარჩა, ვისთან ყოფნაც აღტაცებას გვგვრის და იმის შიშს არ იწვევს, ვითო უყანვე მოგვბოვოს, რაც ჩვენთვის გაუღლო, ვითო მხიარულების აფეთქებებს მწუხარე აღსარებებიც მოყოლოდს და ჩვენც დაგვადრეგინოს სახეო. ვის ხომ გარდაუფვლო რაქციდა იმგვარი ბუნების ადამიანთათვის, ვიჭეც იტყვიან ubi mel ibi fel (საცა თაფლია, ნაღველიც იქვეაო). მართალია,

უმაღლეს საზოგადოებას ძალა არ შეეწვეს უარი თქვას მსგავსი რეაქციის გამოწვევი მწუხარე გრძობებისადმი გარკვეულ პატივისცემაზე, ზოგჯერ ეს გრძობები სიახლის ნომინივლობობასაც კი არ უწივენ მუდგებულნი და თავისებურ აღტაცებასაც იწვევენ. მაგრამ, უმაღლეს საზოგადოებას მინც ურჩენია შორიდან დააფასოს მწუხარება, უმაღლესი საზოგადოება ყოველმხრივ ერთდგა ამგვარ გრძობობათა შემოჭრას თავის მშვიდ მოცალებობაში, ცდილობს რაც შეიძლება სწრაფად გამოხატოს თანაგრძობობა და სწრაფადვე დაივიწყოს ყველაფერი. ამიტომაც იყო შოპენი მიუდამ სასურველი სტუმარი, მას არავითარი ფუჭი იმედო არ ჰქონდა, გამოებუნო, და არც არაფერს უვებოდა თავის თავზე, პირიქით, იმდენად იყო ხოლმე გატაცებული ყველაფრით, რაც მას არ შეეხებოდა, თანისთავად რჩებოდა საღვდო შორს, ცალკე, მიუღლომელი და მიუწვდომელი — მიუხედავად მთელი თავისი ზრდილობისა და გარეგანი ხიბლისა.

იშვითად, მაგრამ მინც გვიანხავს მეტისმეტად აღუვებული შოპენი, გვიანხავს, როგორ გაფორმობია სახე, როგორ დასდებია მიწისფერი. და მინც, თავდაპირილია უელდურესი მღელვარების ტემსაც არ ღალტობდა. მაშინაც ჩვეულებისამებრ სიტყვაწერი რჩებოდა და თავის განცდებს სალაპარაკოდ არ ხდიდა; გონის მოსაკრებდა სულ ერთი წუთი ყოფნიდა, რათა თავდაპირველი განცდის საიდუმლო დემავდა. შემდგომი სულიერი მოძრაობანი, მიუხედავად მთელი მომხიზნებელი უშუალობისა, რასაც ამ სულიერ მოძრაობებს მიანიჭებდა ხოლმე, უკვე რეფლექსიისა და ენერგიული ნებისყოფის შედეგი გახლდათ, ზნეობრივი გრძობის ძალას და ფიჭიჭური სისხლტენების უცნაურ კონფლიქტზე გაბატონებული. ანგვარი მუდმივი ბატონობა ხასიათის შინაგან აფეთქებებზე, ქალების მწუხარე თავდაპირილობას ჰგავდა, იმ ქალებისა, მეტისმეტი მონღორების რომ მალავენ თავიანთი სიყვარულის საიდუმლოს და სწორედ თავშეკავებასა და განწარტოებაში ეძებენ საკუთარ ძალას, რადგან მშვენივრად ესმით, რაოდენ უშედეგოა მრისხანების გამოცდენა.

შოპენს დიდსურვონად შეეძლო პატიება, — მის გულში არ რჩებოდა დვარძლის არავითარი კვალი იმ პიროვნებათა მიმართ, ვისგანაც რაიმე წყენა შეხვედრობია. მაგრამ, როცა ძალიან აწუნიხებდნენ ხოლმე, გულში გაღაბარული წყენა ბუნდოვან ტკილილსა თუ წიხილს უტოვებდა და დღიო ხნის შემდგომც, როცა თავდა წყენა დავიწყებას ეძლეოდა, შოპენი მინც გრძობდა მის ფარულ ჩხველებს. მიუხედავად ამისა, მუდამ ახერხებდა რა, ზნეობრივი მოვლობისათვის დემორჩილებინა გრძობები, საბოლოო ქამში მადლიერიც კი რჩებოდა კეთილგანწყობილი, ოღონდ არასაკმაოდ გამჭირაბი მეგობრობისა, რომელიც თავს კი აბეჭრებდა, მაგრამ ეცვადაც არ იცოდა, ესოდენ მგრძობიარე თუ იყო შოპენი ფარულ წყენათა ყვიმართ. უტკბობის მსგავს გამოვლინებებს ხომ ყვილაზე მენლად აღგნებული ბუნების ადამიანები ურიგდებიან, საკუთარი თავის მთოთკვაზე რომ ფიქრობენ მარად და ამიტომაც ადვილად ღიზიანდებიან.

როცა კუმშარტი მიწეხები არ უწყი, გაღიზიანება, შეცდომით, უმიწეოლაც კი შეიძლება მიიჩნიოს.

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 10, 12, 1985. № 2, 3, 1986.

შოენი არასოდეს აყოლია ცდუნებას და არასოდეს გადაულახავს ქცივის იმ ნორმათა საზღვარი, საუკეთესოდ რომ მანძილად, არასოდეს გამოუმღვავებია მასზე უფრო ძლიერ და ამიტომაც უფრო უხეშ, უფრო თავშეუკავებელ პიროვნებებთან ურთიერთობით გამოწვეული გაღიზიანება.

ახვევ თავშეკავებული იყო ყველა იმ საგანზე საუბრისას, რომელთა შესახებ მსჭელობაც, ხშირად, ფანტაზიში გადაიზარდებდა ხოლმე, — თავშეკავების მხოლოდ ის განაპირობებდა, საკუთარი მოღვაწეობის ვიწრო სფეროში ყოველგვარი წინასწარ შემოღობვაზელი არჩისაგან თავისუფალი რომ სურდა დარჩენილიყო. გულწრფელად რელიგიური და კათოლიკის მიმდევარი, არასოდეს საუბრობდა რელიგიის საითხებზე და არც გარეგნულად ავლენდა საკუთარ რწმენას. შეიძლება წლების მანძილზე გცნობოდა და არაკითარი წარმოდგენა არ გქონოდა მის რელიგიურ შესხედულებებზე. თავისთავად ცხადია, რომ იმ წრის გავლენით, სადაც ნელ-ნელა გადაინაცვლა შოენის ინიტიუმმა ურთიერთობებმა, უარი უნდა ეთქვა ეკლესიაში სიარულზე, სამღვდლოების წარმომადგენლებთან შეხვედრებზეც და რიტუალების შესრულებაც, მოკლედ, ყველაფერ იმაზე, რაც მიღებულია კეთილშობილსა და რელიგიურ პოლონეთში, სადაც ნებისმიერი წესიერი კაცო გაწითლება სირცხვილისაგან თუკი ელვ კათოლიკედ ჩათვლიან, სადაც მიიმე შეურაცხყოფად ითვლება კეთილი ქრისტიანისათვის შეუფერებელ საქციელში დადანაშაულება. არავისთვისაა საიდუმლო — როცა ხშირად და ხანგრძლივად რაკებ თავს რელიგიური რიტუალების შესრულებისაგან, თულოს და ბოლოს, იფრუებ კიდევ მათ და მინც, ბოლოს თავისი ახალი მეგობრების სამეზულად შოენმა გაწვევა ურთიერთობა პარიზის პოლონურ სამღვდლოებსაგან, ამ სამღვდლოების წარმომადგენლებს წინანდებურად უყვარდა იგი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული თანამეზულე და ყოველთვის კითხულობდნენ მის ამბავს საკუთო მეგობრების მეშვეობით.

შოენის პატრიოტიზმი მისი ტალანტის მიმართულებებშიც მუდგავდებოდა და ინიტიუმ ურთიერთობებშიც, მოწვევა არჩევანშიც და იმ ხშირად და მნიშვნელოვან დახმარებებშიც, რასაც ხალისით უწევდა თანამეზულეებს. არ გვაოხრდება ისეთი შემთხვევა, როცა შოენს სიმოვნება განაცდევინებდა პატრიოტული განძობების საქარო გადმოფრქვევა, ხანგრძლივი საუბარი პოლონეთზე, მის წარსულზე, აწმუზე, მომავალზე, და საერთოდ, ისტორიულ პრობლემებზე. სამწუხაროდ, პოლონეთთან დაკავშირებულ პოლიტიკურ სჯაბასას ძალიან ხშირად მხოლოდ და მხოლოდ დამპყრობლისადმი სიძულვილი და დღარძლიანი მრისხანება წარმოშობდა, შურისძიების მავდრებელი, მოწურებელი და მოიმედ ბრწყინვალე რევანშისა, რომელიც გამარჯვებულის მოხარობას გულისხმობდა პოლონეთის ტანჯვათა ხანგრძლივი ისტორიის მცირერიოდულ შესვენების დროს. შოენმა იმდენად კარგად შეისწავლა სამშობლოს სიყვარული, სიძულვილის შესასწავლად დრო აღარ დარჩა; არც შურისძიებაზე უოცნებია ამაოდ და არც ფუტე იმედით მოუტყუებია თავი, ერთხე-

ლაც იქნება, ვერაგსა და ფლიდ გამარჯვებულს მთარბით აუჭრებელ გვერდებს. იმიოაც ემსუფოვლებოდა, დამარცხებული რომ უფროა და, ჩაგრულთან ერთად რომ ტიროდა, გვიანდელ ვარდა, იმს უფეროდა და განდიდებდა სოვილ-გვარი ფილიპების გარეშე, ყოველგვარი ქსურისების გარეშე დიპლომატიური თუ სამხედრო წინასწარმეტყველებების სფეროში, საითყენაც ბოლოს და ბოლოს, აუცილებლად იღებდნენ გუეს შოენის ბუნესისათვის ანტიპატიური რევილუციური მისწრაზებანი. ხელავდნენ რა, თანდათანობით როგორ ცდებოდათ ხელიდან ყოველგვარი შინის მათი სამშობლოს და ხელაწყო დამყარებული უხადებელი „ევროპული წინასწარობის“ დარღვევისა, პოლონლები დარწმუნებულნი იყვნენ, მთელ სამყაროს რომ შესძრავდა ქრისტიანობის სფეროებში ყოველი ეს დანაშაული. იქნებ არც შეუბოდნენ, — ამას მომავლი გავიყენებს! მაგრამ შოენს, მაშინ არ შეეძლო მომავალი წინასწარ განეკვრიტა და ინსტიქტურად ამბობდა უარს ყოველგვარ იმედზე, რომელიც თავისთავად იმ აღმანიტთან თუ მოვლენებთან დაკავშირებდა, ათასი უბედურების გამოწვევა რომ შეუძლიათ.

მაგრამ, თუკი მინც მოუწევდა ხოლმე ლაპარაკი იმ მოვლენებზე, ვაცხოველებულ კამას რომ იწვედნენ საფრანგეთში, იმ იდეებსა და შეხედულებებზე, გააფთრებული თავდასხმებისა და მხურვალე დაცვის საგანდ რომ იყვნენ ქცეულნი, — უფრო სჯალბისა და შეცდომის მისათოთებლად, ვიდრე სხვათა მოსაზრებთა ასალიაგებლად. შოენს მუდმივი ურთიერთობა ჰქონდა ზოგიერთ მოწინავე აღმინანთან, ვინც მნიშვნელოვანი დალი დაამჩნია ჩვენს ეპოქას, მაგრამ, მიუხედავად შეხედულებათა სხვადასხვაგვარობისა, ამ ურთიერთობებშიც მთავრისა კეთილგანწყობილი გულგრილობით შემოფარგლულიყო. უ. შოენს შეეძლო ხმის ამოუღებლად ესყიერნა თავისი თათისი სიღრმეშიც და საათობით ესმინა მათი მჭევრმეტყველებისათვის, ეგ იყო, რომ ხანდახან ფეხი ეტოვდა, თუმცა, ამას შედარებით იშვიათი სტუმრების გარდა, არავინ აქცევდა ყურადღებას; იშვიათი სტუმრები კი იმასაც ამჩევდნენ, როგორ ნერვიულად შეკრთებოდა ხოლმე, როცა მსჭელობა უკიდურეს წერტილს მიაღწევდა. მისი უახლოესი მეგობრების სხვისისაგან იგებდნენ შოენის ამგვარ „უსუნარობებს“ და გაეკრვებულნი რჩებოდნენ, რადგან ისინი ვერც იმას აწინეოდნენ, მათ გვერდით რომ ცხოვრობდა ის და არა მათთან ერთად, ხელდავდა, აკვირდებოდა მათ საქციელს, მაგრამ არცერთ მათგანს არ უზიარებდა თავის „საუთუციო მესს“ და არც თავად ღებულობდა ხშირად იმას, რასაც მეგობრები, თავიანთი აზრით, გულწრფელად სთავაზობდნენ.

ბევრგერ გქვინია შემთხვევა, თვალთ გვედენებინა შოენისათვის ამ ვაცხოველებული და საინტერესო საუბრების დროს, რომლებშიაც, როგორც წესი, თუითონ არ ღებულობდა მონაწილეობას. ვნებათაღელვას აუოლილი მოკამათინი საერთოდ იფრუებდნენ მის არსებობას, ჩვენ კი უშთავრესად, საუბარზე მეტად, თავად შოენი გვაინტერესებდა და მასზე გადაგვქონდა მთელი ყურადღება. ერთ მუშტად შეკრულ, მიმე შეთაბეკილებებით შეპურობილი შოენი წარამარა იღუმებოდა, როცა სოციალური

ცხოვრების ძირითად პირობებთან დაკავშირებული საკითხები მისი თანდასწრებით ისეთნაირი ენერჯითია და მგზნებარებით ირჩეოდა, თითქოს მთელი ჩვენი გედი, სიცოცხლე თუ სიკვდილი, იმ წუთს უნდა გადაწყვეტილიყო. თითქოს ფიზიკურად იტანჯებოდა, როგორც დისონანსებისა თუ მუსიკალური კავთონის მოსმენით დაიტანჯებოდა, როცა ესმოდა როგორი სერიოზულობით წარმოსთქმუნდნენ ათასგვარ სისულელეებს, როგორ ურცხვად დაახვედრდნენ ხოლმე ერთნაირად ცარიელად და მცდარ დებულებებს. სხვა დროს მოწყენილი და ჩაფიქრებული იქნა და ქარიშხალში მოხვედრილი გემის მგზავრს ემსგავსებოდა: პიროვნება რომ არ ამოიღებოდა თავს, ვარსკვლავებს ასკეტობის, შორეულ სამშობლოზე ფიქრის, მგზავურთა ფუსფუსს უთვალთვალებს, მათ შედგომებს ითვისებს და დუმს, რადგან ძალი არ მოსდევს, თვითონ მოკლავს საქმეს ხელს.

შოპენის საღი, ძალიან დახვეწილი გონება მალევე დარწმუნდა პოლიტიკური ქადაგების, ფილოსოფიური კამათისა თუ რელიგიური უთანხმოებების უმჯობესი საბაზა სრულ უნაყოფობაში. ადრევე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომელიც ხშირად გვსმენია ერთი მეტად თავისებური კაცისაგან, ვისაც მსგავსი აზრა სიპარმაჯის მიწანტრობულმა სიბრძნემ უყარნახა. აზრთა ამგვარი წყობა, ადრე, გამოუცდელიობისა თუ მოუთმენლობის გამო, გოცნებს გვგვრიდა, ხოლო შემდგომში კი უკვე თავისი მწერე სამართლიანობით გვზარავდა: „ოღმესმე თქვენც ჩემსავით დარწმუნდებით, ადამიანებს თითქმის არავითარი შესაძლებლობა რომ არ გაგვანინა ვინმესთან რამეზე ვისაუბროთო, — ამბობდა ხოლმე მარკოზი ვიულ დე ნოალი მიხთვის სიმათიური ახალგაზრდების გასაკონად, როცა ეს უყანასენილი მეტისმეტად გაერთობოდნენ ხოლმე მგზნებარე კამათით. ყოველთვის, როცა კი კამათში ჩაჩვიის უცდარ სურვილს იხშობდა, შოპენიც თითქოს მუდამ ერთსა და იგივეს ფიქრობდა: emondovadese (სამუარო თავის გზით მიიღოს) და ასე სურდა ენუგეშინა, ასე სურდა საკუთარ ღირსასთან შეერიგებინა უქმად დარჩენილი მარკენა.

შოპენისთვის დემოკრატია უადრესად განსხვავებული, უადრესად მოუსვენარი, უადრესად დაუდგრომელი ელემენტების დაჩქურებას წარმოადგენდა და ამიტომაც არ იყო მის მიმართ სიმათით განწყობილი. იმხანად, სოციალურ საკითხთა გამაფრებებს ბარბაროსთა ახალ შემოსევებთან აიგივებდნენ. შოპენს განსაკუთრებით ის ზარავდა, ის უშმიმებდა გულს, რაც უკვლავე სამიწელი იყო ამ მსგავსებაში. მას ეწიოდა, რომ ახალ ჰუნებს ვეღარ გადაურჩებოდა რომი, ესე იგი, ვერ გადაურჩებოდა საერთოდ მთელი ევროპა. ეწიოდა, რომ სერტიკასა და გაპარტახებს თავს ვერ აარიდებდა ქრისტიანული, ზოგადდეროპულად ქცეული ცივილიზაცია. რომ ნგრევისაგან დაზარალებოდა ხელოვნება, ხელოვნების ძეგლები, ადათები: — ერთი სიტყვით, საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა ნათიფი, ლალი, დახვეწილი ცხოვრების შესაძლებლობა, რასაც ოდესღაც უმღერა პორტიკოსმა და რასაც გარდაუვლად კლავს აგრარული კანონის ძალადობა, რომელსაც იმიტომ მოაკვს სიკვდილი, თანასწორობისა და ძმობის დამყარება რომ არ შეუძლია. შოპენი, მართალია, შორიდან ადე-

ვნებდა თავს მოვლენათა მსველობას, მაგრამ გვერდის იხეოდა რამეს ამჩნევდა და წინასწარმეტყველებდა — ერთი შეხედვით მისთვის თითქოს შეუფერებელი შორსმკვრეტელობით, — საქმეში ღრმად ჩაჩვეოდა ხალხსაც აოცებდა. თუმცა, საკუთარ შენიშვნებსა თუ მისაზრებებს მეტისმეტად არ განავრცობდა ხოლმე; თანაც, მისი მოკლე შეფასებანი მოგვიანებითა იპყრობდნენ ყურადღებას, როცა უკვე ფაქტებითაც დასტურდებოდნენ.

წინასწარმეტყველებული დუმობა და ჩვეულებრივი ნეიტრალიტეტის შოპენი ერთადერთ შემთხვევაში არღვევდა მხოლოდ: როცა საქმე ხელოვნების პრობლემებზე მსჯელობას ეხებოდა. ყოველთვის, ყველაწინარე ვითარებაში, მზად იყო საკუთარი აზრის გამოხატოქმელად, საკუთარი გაცდენისა თუ შეხედულებების დასაცავად. სწორედ აქ მუდამდებოდა ჩუმად აღიარება იმ დიდი ავტორიტეტისა, რაც ჭეშმარიტად მოეპოვებინა და რითაც სამართლიანად ამჟობდა კიდევ. გარდა კომპეტენტურობისა, საკუთარ მსჯელობებს ისეთ ფორმას აძლევდა, ნებისმიერ ექვს აქარწყლებდა. ამ მსჯელობებში მრავალი წლის მანძილზე აქსოვდა იგი მთელ თავის მგზნებარებას, ეს იყო მსჯელობები რომანტიკოსთა და კლასიკოსთა ბრძოლაზე, გაათრებულნი რომ აწარმოებდა ორივე მხარე. შოპენი აშკარად ჩადაც პირველთა რიგებში, თუმცა დროაზე მაინც მოკვდაცის სახელი წაიწერა. მისთვის უმთავრესი საგანთა არის გახლდათ და არა სიტყვები თუ სახელები; ამიტომაც იყო, უყოყნოდ რომ აღიარა მოკვადი ერთ-ერთ უპირველეს შემოქმედად, როცა მის რეკვიემში, ოპიტერის სახელით ცნობილ სიმფონიასა და სხვა მრავალ ნაწარმოებში ყველა იმ სითამამის მონათესავე პინციპები, ჩანახაბები თუ პირველწყაროები აღმოაჩინა, რომლებშიაც თვითონაც კარბად (ზოგიერთების აზრით, მეტიმეტად კარბადაც) საგრებლობდა. ის მოცარტს მუსიკისათვის ახალი პიროვნებების გამხსნელად თვლიდა და თავდაც ძალიან უყვარდა ამ პიროვნებათა ცვლელა, სადაც ბვერი ისეთი რამ აღმოაჩინა, ძველ სამუაროს მთელი ახალი სამუარო შესძინა.

1832 წელს, როცა შოპენი ის-ის იყო პარიზში ჩამოვიდა, მუსიკასა და ლიტერატურაში ახალი სკოლა იწყებდა ჩამოყალიბებას, ასპარეზზე ახალგაზრდა ტალანტები განდიდოდნენ და მხაურობით იზორებდნენ ძველი ფორმულების უღელს. წესიერად არც იყო ჩამცხრალა ივლისის რევოლუციის პირველი წლების პოლიტიკური მდღვარება, მიეღი თავისი მგზნებარებით ახლა უკვე ლიტერატურასა და ხელოვნების სფეროში რომ იფეთქა და საყოველთაო ყურადღებაც მიიპყრო. დღის წესრიგში რომანტიზმი დადა და დაიწყო კიდევ მის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა დაუნდობელი ბრძოლა. ანდა, რა დაზავებდათ, როცა ერთნი ჭიუტად ამტკიცებდნენ, ისევე უნდა ვწეროთ, როგორც აქამდე გვიწერიაო, მეორენი კი დავინებით მოიხიბოდნენ სრულ თავისუფლებას გრძნობასთან შეთანხმებული ფორმის არჩევისას, რადგან მიაჩნდათ, რომ ფორმის კანონსა და გრძნობის გამოხატვას შორის არსებული მჭიდრო კავშირი, აუცილებლად განაპირობებს შეგრძნების ყო-

ველეგარი განსაკუთრებული მანერისათვის ამ შეგრძნებათა გამოხატვის ასევე განსაკუთრებულ მანერასაც.

ერთი ალიარებდნენ მუდმივი, სრულყოფილი ფორმის არსებობას, რომელიც აბსოლუტურ სიღამაშს მოიცავს, და ამ წინასწარვე დადგენილი თვალსაზრისით აფასებდნენ ყველ ახალ ნაწარმოებს. ამტიკიცხდნენ, აღმა ოსტატებმა უკვე მიღწეის ხელოვნებისა და უმაღლესი სრულყოფის უკანასკნელ მიგრებსა და ამიტომაც მომდევნო თაობის ყველა მხატვარს ერთდროს იმედება უტოვებდნენ: მიბაძვის საშუალებით მეტ-ნაკლებად მიახლოვებოდნენ დიდ ოსტატებს. ყოველგვარ გათანაბრებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტად მოჩნდა, რადგან იმდროის სრულყოფილება არასოდეს ამადღებდა გამომგონებლის და მსახურებამდე. — მეორენი უარყოფდნენ მშვენიერის მუდმივი და აბსოლუტური ფორმის არსებობას. ხელოვნების ცხოვრების მანძილზე აღმოცენებულ განსხვავებულ სტილებს ისინი იდუალებას მიზნად გზაზე დადგმულ კარებს ადარებდნენ: ეს, ხანმოკლე შესვენებებისათვის განუთვინელი ხალაგობე, გენაოსის დროებითი თავშესაფარი, მისმა უაღლოესმა მეუკიდარიებმა მაქსიმალურად უნდა გამოიყონ. გენაოსის კანონიერ შთანთხავლებს კი ამ სადგომების ფარგლებიდან გამოსვლა მართებოთ. — პირველად სურდათ ერთნაირ, სიმეტრიულ ჩარჩოებში მოერწყვდითა სრულიად განსხვავებულ ეპოქათა სრულიად განსხვავებული ბუნების განწყობილებანი. მეორენი — ყოველი განწყობილებისათვის საკუთარი ენის, გამოხატვის საკუთარი მანერის შექმნის თავისუფლებას მოითხოვდნენ და მხოლოდ იმ კანონთა აღიარებას, რომელიც გრძნობისა და ფორმის უშუალო, ადექვარული ურთიერთობებიდან გამომდინარეობენ.

შოპენს ნათლმხილველის თვალთა შექმლო შეეპნა, რომ უკვე არსებული, გინდა განსაკუთრებული მაგალითებით არ ამოიწერება არც გრძნობები, რომელთაც ხელოვნება გარდაქმნის სიცოცხლის ანიჭებს და არც ფორმები, რომლებითაც ხელოვნება სარგებლობს. შოპენისათვის არ ეპაროდა ფორმის სრულყოფილება, სრულყოფილებას მხოლოდ იმიტომ ესწრაფვოდა, იცოდა, ფორმის უზადო სრულყოფილება განუყოფელი რომა გრძნობის მთლიანი გამოვლენისაგან, მშვენიერად ესმოდა, როგორ მახინჯდება გრძნობა, თუკი ბოლომდე დაუხვეწავი ფორმის შექსაფარველი გვევლინება. ამიტომაც, ხელოსნურ შრომას პოეტურ შთაგონებას უქვემდებარებდა და გენაოსის მოტიონებას ანდობდა იმ ფორმის წარმოდგენას, რომელსაც გრძნობის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების უნარი ექნებოდა. თავის მოწინააღმდეგე კლასიციზმს იმას საყვედურობდა, შთაგონებას პერკუსტებს სარეცეულ სატანჯვლად რომ სწორადდნენ, რაკი დასაფებად მიანდნენ განსხვავებულ შეგრძნებათა წინასწარ განსაზღვრული ფორმით გამოხატვა; იმაში სდებდა ბრალს, ჩანასახშივე რომ ქნობდნენ მოცესთა ხელოვნების ნებისმიერი ექნებოდა, რომელიც, თავის მხრივ, ახალი ფორმებით იქნებოდა შესრულებული აზრის გამავრცელებელ საშუალებათა, ხელოვნების მატერიალური რესურსებისა და აღმანიის გონების მუდამ პროგრესული განვითარების შესაბამისად.

შოპენს დაუშვებლად მიანდა ბერძნული ფორმის დაჭარბილვა გთორე კოშტი, ანდა იტალიური არქიტექტურის სასუფთავისა და სიუკარის დარღვევა მაკრიტანული ხეროთომოქტრებს მიდრეკილვითა; ასევე ვერ წარმოადგინა ტანკინარი პალმა შობლიური, ნატიფი არუსი ბეების ნაცვლად, ანდა ტროპიკული აგავას ადგილზე — ჩრდილოური ლარიქსი. მისი ღრმა რწმენით, თავისუფლად შეიძლება ერთსა და იმავე დღეს დამტკბარიყავი ფილიზონა „ულისეთიც“ და მიქელანჯელოს „მოაზროვნითაც“, პუტენის „საიდუმლოთიც“ და დელკარუას „დანტეს ნავითაც“, პალესტრინის „იმპროპრეტითაც“ და ბერლიოზის „დედოფალი მამითაც“. შოპენი არსებობის უფლებას მოითხოვდა ყველაფრისათვის, რაც კი მშვენიერია და არანაკლებ იყო აღტაცებული ნაწარმოების სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით, ვიდრე მისი სრულყოფილებითა და მთლიანობით. სოფოკლესთანაც და შექსპირთანაც, პომეროსთანაც და ფირდოუსთანაც, რასინთანაც და გოტფრესთანაც ერთნაირად ეძებდა მხოლოდ და მხოლოდ დასტურს ფორმის სიღამისა და აზრის სიმაღლის განაწილომგრებისა, იღონდ, ეს სიღამაზე და სიმაღლე ისიოე ურთიერთშეთანხმებული უნდა ყოფილიყო, როგორც შადრევის ცისარტყელასათვი აელვარებულ ქავლის სიმაღლე და წყაროს სიღრმე.

ვინც კი ხედავდა, თუ როგორ შეუმჩნევლად ნთქავდა ტალანტის ალი ძველ, კიანაქამ შენობებს, დაუფიქრებლად უერთდებოდა იმ მუსიკალურ სკოლას, რომლის ყველაზე ნიჭიერი, გაბედული და მამაცი წარმომადგენელიც ბერლიოზი გახლდათ. შოპენიც მთელი არსებით შეუერთდა ამ სკოლას და ერთ-ერთი იმათობდა გახდა, ვინც განსაკუთრებული სიჭიფრით ესწრაფვოდა საყოველთაოდ გავრცელებული სტილისაგან განთავისუფლებას და ამავე დროს, უარს ამბობდა თაღლითურ ილეთებზე, ძველ შეცდომებს ახალი, კიდევ უფრო დასანანი შეცდომებით რომ ცვლიდნენ, რამდენადაც, ექსტრავაგანტურობა უფრო მეტად გვაღიზიანებს და უფრო ძნელი ასატანიცაა, ვიდრე მონოტონურობა, შოპენს არ მოსწონდა ფილდის ნოქტურნები, დუსევის სონატები, კალბერენის ხმაურიანი ვირტუოზობა და დეკორატიული ექსპრესია; მისთვის არც ფრედი შავი და პრანკი-აობა იყო ახლომელი და არც შმაგი უფესიკობა.

იმ წლების განმავლობაში, როცა რომანტიზმი ერთგვარ საომარ კამპანიას აწარმოებდა და ნელ-ნელა საშვერულე გამოქჟონდა მაღალი ოსტატობით აღუქვლილი პირველი ნაწარმოებები, შოპენი ურყევად რჩებოდა თავისი სიმათიებისა და ანტიპათიების ერთგული. არავითარ, უმცირეს შედავთსაც არ აძლევდა; იმით, ვინც, მისი აზრით, წინ არ მიდიოდა, არ ატყობებდა უნარების ერთგულნი პროგრესისადმი, ვინც ხელოვნების სახელით, ხარკს უხდიდა ხელისონობას და გარეგნულ ეფექტებს დაეძებდა, რათა აუდიტორიის გაოცებაზე დაფუძნებული მოწოდებელი წარმატებისათვის მიეღწია. ერთის მხრივ, შოპენი დაუფიქრებლად სწყევტდა კავშირს იმ აღმანიებთან, ვინც ადრე მის პატივისცემას იმსახურებდნენ, მაგრამ შემდგომში, როგორც თვითონ ეტყენებოდა, მხოლოდ და მხოლოდ აფერხებდნენ და ნაპირზე ახამდნენ დაძენილი ბაგირებით. მეორეს მხრივ, ჟიუ-

ტად ამბობდა უარს რაიმე ურთიერთობაზე ახალგაზრდა არტიტებთან, რომელთა წარსულებაც — მისი თვალსაზრისით განვითარებული — ბევრად აღემატებოდა მათ დანახურებას. ძუნწადაც კი არ შეაქებდა იმას, რაც ხელოვნების კუშმარტ მონაპოვად არ მიჩნდა, რასაც მხატვრის სერაოზულ ამოცანად არ თვლიდა.

უანგარომა იყო შოპენის ძალა; უანგარომა მისი ციხე-სიმაგრე გახლდათ. მარად მოუწყვლადი რჩებოდა, რათან აღიარებდა სწოლოდ და მილოდ ხელოვნების ხელოვნებისათვის, როგორც სიკეთეს სიკეთისათვის. არასოდეს ცდილა მტრისა თუ მოყვარის მიერ განდიდებულიყო შეუმჩნეველი უანგარების დაზარალებით, რომელთა გამოც ომებს აგებენ ხოლმე. დათმობისა და კომპრომისების წაულობით, სხვადასხვაგვარი სკოლები დასაშვებად რომ თვლიან თავიანთი ბელადების მიმართ, მითვისების, სხვათა უფლებების, უფლებებულების, ხელოვნების სხვადასხვა სტილის აღრვის, მოლაპარაკების, ტრაქტატებისა თუ პაქტების გზით, ინტრაგებითა თუ არაკეთილ-სინდისიერი ხერხებით, რაც დილომატიის მიზანსა და საშუალებას შეადგენს. შოპენი ვერაფერად ნებნსმიერ გარეგან საშუალებას, უფრო იოლად რომ მოეწონებინა საზოგადოებისათვის თავისი ნაწარმოებები. ენდობოდა საკუთარ ქმნილებათა სილამაზეს, დარწმუნებული იყო, მშვენიერად რომ გამოდგენს სათქმელს თვითონვე და სრულებითაც არ ცდილობდა, დაეჭარბებინა ანდა გაეიოლებინა მშენებელთათვის მათი უშუალო აღქმა.

შოპენი ღრმად იყო განმსჭვალული იმ გრძნობებით, რომელთა მომხიბვლელობაც, როგორც თვითონ ფიქრობდა, სიპაბუის უამს განცედა; ხელოვნებაში ასახვის ღრსხვად მარტო ეს გრძნობები მიჩანდა და იმდენად ერთგული რჩებოდა ხელოვნებისადმი ასეთი თვალსაზრისისა, მისი მხატვრული გემოვნება ყველასათვის უსწარა და თვალსაჩინო ხდებოდა. ხელოვნების დიად ქმნილებებსა და შედეგებში მხოლოდ იმას ეძებდა, რაც მის ბუნებას ეპასუხებოდა. თავისთვის ახლომელი — გულწრფელად მოსწონდა, სხვა დანარჩენს ძლივს თუ მიაგებდა ხოლმე საკადრის პატივს. სხებშიც ეძებდა და საკუთარ არსებშიც აერთებდა ვნებანიობისა და სინატიფის ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიშან-თვისებებს; მსჯელობისას უდიდეს რწმენა გააჩნდა და გაუბრლოდ წარსლმან მიყრდობას. მეკარდა აფასებდა ხელოვნების უდიდეს და უმშვენიერეს ნაწარმოებებსაც კი, თუკი ისინი რაიმეთი შეურაცხყოფდნენ მისი პოეტური მსოფლმხედველობის ამა თუ იმ მხარეს. მართალია, აღტაცებული იყო ბეთჰოვენის შემოქმედებით, მაგრამ ეს სრულებითაც არ უშლიდა ხელს, იქი ქმნილებების ზოგიერთი ნაწილ უხეზად გაიჩოჩინელი მოსჩვენებოდა. მათი ათლტური სტრუქტურა უცხო იყო მისთვის და ზოგი მათგანის მრინანებაზე ამბობდა: მეტისმეტად ბრდღვიანავსო. შოპენის აზრით, ამ ნაწარმოებში ვნება ძალიან უახლოვდებოდა კატაკლიზმს; ყოველ ფრაზაში გამჟღავნებული ლოპური ბუნება უადრესად მატერიალურად ესახებოდა, ხოლო ამ მართლაც რომ ძღვეამოსილი გენიის ქმნილებებში გაუღვებული სერაფიული ბეჭე-

რები თუ რაფაელისებური პროფილები დროდადრო ლაის ტანჯვასაც კი იყენებდნენ თვალმისწივით, არ ტრასტულობის გამო.

შოპენი ახვე აღიარებდა შუბერტის ზუგაფრთხილ წარმოების მომხიბვლელობასაც, მაგრამ მაინც უხალი-სოდ უშენდა იმ სერლოდებს, რომელთა გარეგანი ფორმაც ურს მქონდა, რადგან გრძნობა გამოწვეულულად ეჩვენებოდა, თითქოს ხედავდა ტანჯვის მარტუბებში მოწყვედული სხეულის თრთოლვასა და ძღვების ტაცუნეც ესმოდა. შოპენისათვის მიუღებელი იყო ყველაფერი უხეში და მკვეთრი. ფიზიკურად იტანებოდა, როცა მუსიკაში, ლიტერატურასა თუ საერთოდ ცხოვრებაში, რაიმე შეიღწერამას მიაგონებდა. უარყოფდა რომანტიზმის შმაგსა და მოულოკავ მხარეს, ვერ იტანდა გამოგნებულ ემეტიტებსა და უარყო ზედმეტობებს. „შექსპირი კი უყვარდა, ღონდ გარკვეული პირობებში; მის პათოსონა. ეთა ხასიათები მეტისმეტად რავლურად, მათი მეტყველება კი ზედმეტად ნატურალურად მიჩანდა. უფრო მოსწონდა შექსპირისსელი ეთიკური და ლირიკული განზოგადოებები, გვერდს რომ უვლიდნენ საცოდავ, ადამიანურ წვერილანებს. საერთოდ, თვითონაც ცოტას ლაპარაკობდა და სხვებსაც თითქმის არ უღებდა ურს, რადგან მხოლოდ უადრესად მაღალი აზრების გამოთქმა და მისმენა ეყალდა“.

ეს მუდამ მშვიდი და თავშეკავებული ადამიანი. ვინც ყოველ კუშმარტიო პოეტისა არ იყოს, უდიდეს სიამოვნებას განიცდიდა ბოლომდე უთქმელი აზრისა და სიტყვის წინასწარ განკვერტით, გამოცნობითა თუ წინაგრძნობით, და ვინც ამდენ სინატიფეს ასხივებდა ირგვლივ, საოცარ გულისგატებას, აღშოთებასაც კი ავლენდა ურცხვი გულახდილობის პირდაპირ დარჩენილი, რისთვისაც არაფერი ძვირფასი, არაფერი იღუმელი არ არსებობს. შოპენს, გრძნობათა გამოხატვა მხოლოდ მაშინ მიჩანდა დასაშვებად, როცა ამ გრძნობათა მეტი ნაწილი გამოსაცნობი დარჩებოდა. ის, რასაც ხელოვნებაში, ჩვეულებრივ, კლასიკურს უწოდებენ, შოპენის აზრით მეტისმეტად მეთოდურ წინალობებს უქმნიდა ხელოვნის, ამიტომაც არ სურდა ამ ბოკილებით დაბმულიყო, პირობითობათა ამ სისტემაში გაიწულიყო, გალიის სიმეტრიაში გამოწყვედულიყო — ზეცისავეც ისწარვყოდა, ტროლოსავით ცის ლავარდში სიმერა ეყალდა და რომ შესძლებოდა არც არასოდეს დაეშვებოდა ძირს. დასვენებაზე ზეცაში მოღვივდევს უნდოდა, სამოთხის ჩიტივით, რომელზედაც ოდენდაც აზნობოდა, ძილთაც ფრთებგაშლილ სინფას, სივრცის სუნქეთი თველამორეულს, ღრუბლებს ზემოთ ლავარდებშიო. შოპენი მთელი არსებით იყო წინააღმდეგი, ჩაბჭდარიყო ბუნაგში და ტყის ხმები ჩაეჭრა, არც საწინედ უდაბნოების კვლევა და იმ ბილიკთა მონიშნა სურდა, ვერაგო ქარი მამინათვე ქვიშას რომ წაყარის ხოლმე.

ყველაფერი, რაც კი ლაღი, ნათელი, შეუღამაზებელი და თან განსწავლულობას მოკლებული იყო იტალიურ მუსიკაში, ხოლო გერმანულ ხელოვნებაში ხალხური ენერჯიისა და ძალის ბეჭდეს ატარებდა — თანაბრად აღიზიანებდა, ერთბედ, მუშტერტანდ დაკვერტებით თქვა: „ამდღებული ყოველთვის ფერმკრთალდება, როცა ჩვეულებრივი ან ტრივიალური



ნოსდევსო“. საფორტპიანო კომპოზიტორთა შორის, განსაკუთრებული ხალისით გუგულის ნაწარმოებებს მიუბრუნდებოდა ხოლმე. ნოკარტი მისთვის იდეალი იყო, პოეტი par excellence (უპირატესობის გაო); რადგან სხვაზე იშვიათად ეშვებოდა იმ საფეხურზე, რომელიც კეთილშობილებას ვულგარულიმან მიჭანავს. მოკარტის შემოქმედებაში სწორედ ის მარცხი ხიბლავდა, რამაც „ილიმენოს“ წარმოდგენის შემდეგ მოკარტის მამას ათქმევინა: „აუცილებლად უნდა გავეთვალისწინებინა მსმინელთა გრძელი ყურბისიცო“. შოპენს საპაგენოს მხიარულება ატყვევებდა, ართობდა ტამინის საიდუმლოებით მოცული სიყვარულის გაწაშვება, მოსწონდა ცარლინისა და მავტოლის ეშპაკური გულგუროვითობა, კერადა ესმებდა დონა ანას შურისძიებისაც — ის ხომ ამ შურისძიებით კიდევ უფრო ჩქმდებოდა გლოვას. და მაინც, იმდენად ძლიერი იყო შოპენის სიბარბილე პურიში, ჩვეულებრიობისადაც შოპენი, „დონ ეუანის“, ამ უკავდა შედევრის ბევრ ადგილზეც მხოლოდ სინაწულსა და გულისკეთილს გამოთქამდა ხოლმე ჩენთვის. რა თქმა უნდა, მოკარტისადმი მისი თავყანისცემა ამით არ სუსტდებოდა, მაგრამ რადცანარი სვედით კი პირქუშდებოდა. შოპენს შეეძლო დაეიწყა რაჟი ზაინადე, მიგრამ შეგუება კი მის ძალ-ღონეს აღემატებოდა. იქნებ სულაც ალლის საწეუხარი ზეოქმედებას ემორჩილებოდა — უნებლიეა და ირაკონადურს, — რომელზედაც არც დასაბუთება მოქმედებს, არც მოტივება და ვერავითარი ძალით ვერ აიძულბდ ბათობაზე წასვლას, თუნდაც ჩვეულებრივ გულგრილობას იმ საგანთა მიმართ, რომელთა დანახვაც კი დაუძლეველ ზიზს იწვევს, იდოსინყარისი მსგავსად.

ჩენს მამინდელ გამოსვლებში, ჭერ კიდევ მერქეობითა და ეკვით, შეცდომებითა და უქედურქობით აღსავლ იმდროინდელ ბრძოლაში (ბრძენის სეკტიკურად გვიცქირდენ, დროსული მოწინააღმდეგეები კი საერთოდ არც გამოგვჩენია), შოპენი ჩენი ბურჯი იყო შეხედულებათა იშვიათი სიმტკიცის, სიმშვიდისა და შეუვალობის წყალობით; ის ჭიუტად და დაუნარებალად ამხელდა ყოველივე მოსაწყენსა და უაზლად მიმწიდეველს და ქმედით დახმარებას გვიწვევდა; გვიარბებდა თავისი უბრწუნვადესი ნაწარმოებებით. შოპენის სითანამე განსაკუთრებულ მომხიბლველობით, ზომიერებითა და ცოდნით გამოირჩეოდა და ის უშუალო აღტაცება, რომელსაც ჩენში ბადენდა, სასიხით ანართლებდა მის ნდობას საკუთარი გენისადაც. სოლოღურმა განათლებამ, ახალგაზრდაბაშივე გამოშუაგებულმა გონიერულმა ჩვენებმა, ღამის თანშეზრდილმა კლასიკური სიღამაზის კულტმა — ბედნიერად დაიკვეს შოპენი უიღბლო ძიებისთუ საქვეო წარმატებებში ძალთა დაკარგვისაგან, რასაც, სამწუხაროდ, ახალი იდეების ბევრი დამცველი ვერ გადაურჩა.

შოპენი უდიდესი მონდომებით ამუშავებდა და ხეწდა საკუთარ ნაწარმოებებს, ამიტომაც ვერაფერს აკლებდნენ კრიტიკოსები, შეფასებაში წამსვენ შხამს რომ გამოერყენენ ხოლმე, როცა რაიმე უზუსტობას ან უგულისყურობას შეამჩნევენ და იოლ, უმნიშვნელო გამარჯვებას მოიპოვებენ. შოპენმა ადრევე ისწავლა წესების გამოყენება და რამდენიმე მშვენი-

ერი ნაწარმოებიც შექმნა ამ წესების მკაცრ ფარგლებში; ამიტომაც, არასოდეს დაურღვევია წესი დაუფრქვებლად და ხელალებით, განსაკუთრებულ მიზეზის გარეშე. შოპენი მარად წინ მიიწვედა საწყობისადაც რწმენის კარნახით, უქედურსობებში არ ვარდებოდა. მეცნიერული შრომებით არ იხიბებებოდა, თამამად შეატყვევდა ხოლმე ზურგს თეორიულ კანონებს და მხოლოდ მათ შედგებებს იყენებდა. ნაკლებად აინტერესებდა სკოლთა ქიშპია, მათი ტერმინოლოგია, მარბოლდენ მათ საკუთესო მოსაზრებებს — დასრულებული ნაწარმოებების სიმართლეს აღიარებდა; ამის წყალობაც იყო, ასე იბღილიანდ რომ გადაურჩა სიძულვილსა და სამწუხარო კომპრომისებსაც.

მოგვიანებით, როცა შოპენის იდეების ტრიუმფთან ერთად, მისი როლი ნაკლებად საინტერესო გახდა, უკვე აღარ უცდია ხელახლა ჩამდგარიო რომელიმე ჭგუფის სათავეში. ხოლო იმ ერთადერთ შემთხვევაში, როცა პარტიათა ბრძოლაში ქმედითი მონაწილეობა მიიღო, ისეთი ძალა გამოავლინა ისეთი სიმტკიცე და ურყევობა საკუთარი შეხედულებებისა, იშვიათად რომ იყავავენი ხოლმე გზას ცხოვრებაში თავიანთი ცხოველყოფილობის მიუხედავად. მაგრამ როგორც კი დარწმუნდა, ჩემმა შეხედულებებმა საკმაო მიმღევრები შეიძინე, დღესაც რომ იმეფონ და ხვალაც იბანეთნო, ხელჩართულ ბრძოლას გავერიოდა, ბრძოლის გაგრძელების საქმე თანამებრძოლებს მიანდო, რამდენადაც ბრძოლას საქმისათვის უკვე აღარავთარი სარგებლობის მოტანა აღარ შეეძლო და მხოლოდ იმითთვისდა იყო მომხიბვლელი, ვისაც ჩხუბი უყვარს, და თანაც წინასწარვე იცის, ამ ჩხუბიდან გაულახავი რომ გამოვა. პარტის უშეშარიტი ბელადი, დამარცხებულად და განდევნილ მტრის არიერგარდის დევნას თავის მოვალეობად აღარ თვლიდა და ისე იქცეოდა, როგორც ძლივამოსილ ხელწიფებს შეშვების, მამხივე რომ გამოეთიშება ხოლმე ბრძოლას, როგორც კი დარწმუნდება, ჩემს საქმეს საფრთხე აღარ ემუქრება.

შოპენი ხელგონებისადაც, მისი უფრო თანამედროვე, უფრო უბრალო, ნაკლებად ექსტრატივი ფორმებისადაც, საოცარ პატივისცემას, შუა საუკუნეების დროინდელი პირველი ოსტატების მოწინაშეას განიცდიდა. ინათი არ იყოს, ხელგონება შოპენისათვისაც მშვენიერი, წმიდათაწმიდა მოწოდება გახლდათ. ამ მოწოდებით მათსავით გამაყნებელი, ხელგონებას სულელმშემქრელი მოქმადლებით ემსახურებოდა. ეს მოკრძალება მისი აღსასრულის ეამსაც გამოემუდვანდა, ერთი ჩვეულების მეოხებით, რომლის არსიც მხოლოდ პოლონეთის ადათთა მცოდნისათვისაა გასაგები. პოლონეთში, მართალია დღეს უფრო ნაკლებად, მაგრამ მაინც შეხვდებით ილითგანვე ფაროლად გავრცელებული ჩვეულების გამოძახის — ძველი პოლონელები, სიცილიამდე დიდი ხნით ადრე იმ სამოსს გადაიხანავდნენ სოლმე, რითაც სამარეში სურდათ ჩასულიყვნენ. უყანასკნელად ასე გამახებლანდ და გაამოხავდნენ თავიანთ უსაყვარლეს, უცვლელ ინტიმურ გრძნობებს. მაღალი წრის ერისკაცები ხშირად ბერის ანაფორას ირჩევენ; ზოგი პოლონედაც თავისი სამსახურებრივი მუნდირის ერთგული რჩებოდა, ზოგი პირიქით, სწორედ ამ მუნდირს გაუბრბდა, იმი-

სდა მიხედვით, თუ როგორი მოგონებები აკავშირებდა განვლილ ცხოვრებასთან — სახელოვანი თუ გულდასაწყვეტი. შოპენმა, რომელიც თანამედროვეობის სხვა პირველხარისხიან არტისტებთან შედარებით ძალზე იშვიათად გამოდიოდა სცენაზე, სწორედ ის სამოსი აირჩია, რასაც კონცერტებზე იცვამდა ხოლმე. უფკველია, საკუთარი ხელოვნებისადმი თავყაზისტების უზრტეტი წყაროდან გამომდინარე ბუნებრივმა და ღრმა გრძნობამ უარნახა ეს ბოლო სურათილიც, როცა დღისთიხისავად ასრულებდა ქრისტიანის უკანასკნელ ვაღს და ამკვეულად სტოვებდა უკველიერს, რისი ზეცავი წალებაც მის ძალას აღემატებოდა. სიკვდილის მოახლოვებამდე დიდი ხნით ადრე უკვდავო შოპენმა თავისი სიყვარული და რწმენა ხელოვნებისადმი. მას სურდა, კუბოში ჩაწოლის წამს, უტყვი სიმშოლოთი, კიდევ ერთხელ დაედასტურებინა ის თავყაზისტებმა, რასაც მელი ცხოვრების მანძილზე წმინდად ინახავდა. შოპენი საკუთარი თავისადმი ერთგული გარდაიცვალა, ბოლო წუთამდე აღმტრულებდა ხელოვნების მისტიურ სიღაღესა და მისტიურ გამოცხადებებს.

როგორც ზემოთ ვთქვით, შოპენი თავს არიდებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების ბოძოქარ მორევს, სიამოვნებით იფარგლებოდა ოჯახის, ახალგაზრდობის დროინდელი ნაცნობებისა და თანამემამულეების წრით. მათთან ცხოველი ურთიერთობა კი არასდროს გაუწყვეტია და ყოველთვის გამორჩეულ ყურადღებასაც უთმობდა. განსაკუთრებით უყვარდა თავისი და ლუდვია; ხასიათის, გონების წყობისა და გრძნობათა მიმართულების გარკვეული მსგავსება კიდევ უფრო აახლოვებდა და-ძმას. ლუდვია რამდენჯერმე ჩამოვიდა ვარშვიდან პარიზში ძმის სანახავად, პარიზშივე გაატარა შოპენის სიცოცხლის უკანასკნელი სამი თვე და ნაზი მზრუნველობით, შეძლებისდაგვარად შეუმსუბუქა ძმას აღსასრული.

შოპენს ნათესავებთან საოცრად მომზიბველი ურთიერთობა ჰქონდა. გაცხოველებულ მიმოწერას არ სჭერდებოდა და ახლობლებს პარიზიდან უამრავ, უადრესად მინიატურულ, ლამაზ და უჩვეულო საჩუქრებს უგზავნიდა. დაულაღად დადებოდა და ყოველდღობა ახალ-ახალ სამკაულებსა თუ სათამაშოებს, რაც, მისი აზრით, ძალიან გაახარებდა მისიანებს ვარშავაში. თანაც უნდოდა, მისი საჩუქრები ახლობლებს მუდამ გამოსაჩენ ადგილას შეენახათ, გინდვც საჩუქარი უმნიშვნელო და მცირედი ყოფილიყო. თვისთან ხომ პირდაპირ ამდენიერებდა ნათესავის მზრუნველ ყურადღების ნებისმიერი გამოვლინება. მათი წერილობა თუ მოკითხვის მიღებას ნამდვირ დღესასწაულად თვლიდა; სიხარულს არავის უზიარებდა, მაგრამ ყველა გრძნობდა, რა განსაკუთრებული ზრუნვით ეპყრობოდა თავისიანებისაგან მიღებულ ნივთებს — სხვებს არამც თუ ნებას რთავდა ამ ნივთებით ესარგებლათ, არამედ, ეტყობა, ღიზიანდებოდა კიდევ, თუკი მათ ვინმე შეეხებოდა.

პოლონეთთან ჩამოსული ნებისმიერი აღამიანი შოპენისთვის უძვირფასესი სტუმარი იყო. სარკომენდაციო წერილთ მოდიოდა თუ ამ წერილის გარეშე — შოპენის ჰერკვეშ მინც ზელგაშლილი ეგებოდნენ, როგორც ახლობებს. საშობლოდან ჩამოსულ, ხშირად სრულიად უცნობ ხალხს, შოპენი

სეთ უფლებას ანიჭებდა, რაც არცერთ ჩვენთაგანს არ ღირსებია — სტუმარს თამამად შეეძლო შოპენის ჩვეულებათა დარღვევა. ამ ხალხის საამებლად თავის შეწუხება არაფრად მიანდა, გვერდიდან არ უშორებოდა, ზედზედ ოცეკრ დათავალიერებინებდა ხოლმე პარიზის ერთსა და იმევე ღირსშესანიშნობას და თითქოს არც ბეზრდებოდა, არც ქანცვად მეგზურის საქმიანობა. თავისი ძვირფასი თანამემამულეების საპატივემულოდ, რომელთა არსებობის შესახებ ჯერ კიდევ დილით არაფერი იცოდა, ხშირად სადილობსაც მართავდა, მათ მაგვირად იხილდა უფლს და ხელსაც უმართავდა. ბედნიერებას ანიჭებდა, ქვეშარტ სიხარულს განაცდივინებდა შობლოურ ენაზე ლაპარაკი, თავისიანებთან ყოფნა, რადგან მათი წაწლობით თითქოს შობლოურ ატმოსფეროს უბრუნდებოდა და იკაურ პაერს სუნთქავდა ისევე. უყვარდა თანამემამულე სხვა სხვადასი ნაამბობის მოსმენაც, მათი სველის გაქარვებაც, მათთვის სისხლისაში მოგონებების შემსუბუქება, ნუგეშისცემა — გულშიჩამწელოში, იმედიანი სიმეტირებით.

შოპენი ხშირად სწერდა თავისიანებს წერილებს, ოღონდ, მხოლოდ და მხოლოდ თავისიანებს — მიწერ-მოწერა არ უყვარდა, სძულდა კიდევ, და ეს ერთ-ერთ მის უცნაურობას შეადგენდა; იფიქრებოდა, აღთქმა აქვს დაღებულთ, უცხო კაცს წერილს არასოდეს მივწერო. სასაცილოც იყო, ხანდახან რა გაქმანქმას გამოვიღოდა ხოლმე, ოღონდ კი როგორმე გადაჩენილიყო რანდენიმე სტიქიონის დაწერა. ხშირად, საღელზე შიპატუებაზე უარს რომ ეთქვა, ანდა რაიმე უმნიშვნელო ამბავი ეუწყებინა ნაცნობისათვის, პარიზის ერთი ბოლოდან მერგეში გასულა, იმის ნაცვლად, ქალაღზე რამდენიმე სიტყვა დაეწერა და ამხელა ჯაფას გადარჩენილიყო. მეგობართა უმრავლესობისათვის მისი ხელწერა საერთოდ უცნობი ღარჩა. თუმცა, როგორც ამბობენ, პარიზში დასაბლზებული მშვენიერი თანამემამულე ქალების საამებლად შოპენს რამდენიმე მინც მოუხდა თურმე ჩვეულებაზე უარის თქმა: ზოგიერთი ამ ქალთაგან, დღესაც ინახავს მის მიერ პოლონურად დაწერილ მწვენიერ ატეოგარვას. წესად ქცეული ჩვევების დარღვევა შეიძლება ამ სიამოვნებოდაც აიხსნას, რასაც შოპენს შობლოურ ერთხელ ლაპარაკი ანიჭებდა, რამდენადაც ამ ენაზე უეთხელად ამბობდა სათქმელს. ძალიან უყვარდა, როცა სხვებსაც უთარგმნიდა ხოლმე პოლონურ ფრაზებს. საერთოდ სლავებისა არ იყო, შოპენიც ძალიან კარგად ლაპარაკობდა ფრანგულად; სხვათა შორის, ფრანგული წარმოშობის გამო, ამ ენას ბავშვობიდანვე დიდი მონდომებით ასწავლიდნენ, თუმცა, მინც ცულად ეგუებოდა ფრანგულს, არასაკმარისად კეთილმოგვარად მიანჩნდა და, სულის თვალსაჩინოობა, ცვადაც.

კაცმა რომ თქვას, ამგვარი შეხედულება საერთოდ საკმაოდ ფეხმოკიდებულთა პოლონელთა შორის, რომელნიც თავისუფლად და ბეერს ლაპარაკობენ ფრანგულად ერთმანეთშიც კი, და ხშირად უკეთესადაც, ვიდრე პოლონურად; მაგრამ მოუხედავად ამისა, პოლონურის არმოდნებთან მინც; განუწყვეტლოვ ჩივიან, პოლონურის გარდა ნებისმიერ სხვა ენაზე შეუძლებელია გრძნობათა უსასრულო თამაშისა და აზრის უნტიფესი ელფერის გამოხატვა. მათი აზრით

ფრანგულ სიტყვებს ხან სილიადე აკლია, ხან გუხება ხან მომზიბველილობა. პოლონურად წარმოთქმული ლექსისა თუ სიტყვის აზრი რომ ჭკობით, აუცილებლად გაიასუხებენ: „ო, ამის თარგმნა შეუძლებელია!“ და მაშინვე ვრცელ კომენტარებსაც მოაყოლებენ, იმ დახვეწილობის, ილუმინაციის და კონტრასტულობის ასახუნდად, ამ „უთარგმნელ“ სიტყვებში რომა ჩამალული. ჩვენც მოვიხიდა რამდენიმე პოლონურ ფრანგულ ციტრება, რამაც ძალაუნებურად ჩაგვადვიქრა ამ ენის უპირატესობაზე: ეს ენა ხომ გარკვეულ სახეს ანიჭებს განყენებულ არსებობა ხაზებს; თანაც, განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე ერთს პოეტურმა ხანაში ეტიმოლოგიების, სიტყვათა-შეთანხმებისა და სინონიმების წყალობით, საცირად ზუსტადაც განსაზღვრა ნებისმიერ წყნებათა მიჯნები. ამის შედეგად კი ყოველი გამოთქმა განსაკუთრებულ კოლორატულ ელფერს იძენს და თავისებურად ნათდება.

შეიძლება გვეთქვა, პოლონური სიტყვები სულში რაღაც მოულოდნელ ენარმონიულ, ანდა, უფრო ზუსტად, ტრეციის შესატყვის ბეგვას ათრობლებენ, რომელიც უშუალოდ ავღრეს აზრს მაჟორულად ან მინორულად. პოლონურ ენის ლექსიკის სიმდიდრე ტონის არჩევის საშუალებასაც იძლევა, თუმცა, სიმდიდრე შეიძლება სირთულედაც იქცეს, ამიტომ იქნება არც შევადებით თუ პოლონური უცხო ენათა ესოდენ გავრცელებას გონების სიზარმაცით ავსნით — გონება ამ სიმდიდრის დაუფლებიან ჭაფის გაურისის, თავისთავად გარდაუვალს, რაკი მშობლიური ენა ისეთი მოულოდნელი სიღრმეებით და ისეთი ენერგიული ლაკონიზმიითა სავსე, ადვილი ადარ რჩება ყოველგვარა ზერულ გამოთქმისა და ბუნებრიობისათვის. როცა გრამატიკას ასეთი მაგარი ზარბაზალი აქვს, წარმოუდგენელიც კია განუსაზღვრელი გრანობების ბუნდოვანი შემბატობება. ზოგადისა და განყენებულის ტუვიობაში, იდეა მუდამ დატკია, მას ზუსტე ტერმინოლოგია ესპორტება, რათა უცნაურობაში არ გადაიზარდოს. სხვა ერების ლიტერატურებთან შედარებით, პოლონურ ლიტერატურას რიკხობრივად ნაკლები კლასიკოსი ჭყავს; სასაგიეროდ, თითქმის ყოველმა პოლონელმა კლასიკოსმა აჩუქა საშობლის თუნდაც ერთი ისეთი ნაწარმოები საუკუნეთა გამოცდას რომ უძლებს. შეიძლება, შობლიური ენის ამაღლებულსა და მომთხოვნ ბუნებას ლიტერატურა იმასაც უნდა უმაღლოდეს, შედეგების რიცხვი პრაპორციულად რომ სჭარბობს ლიტერატორთა რაოდენობას. ქემარტად ოსტატად უნდა თვოდეს თავს, ამ მშენებელი და მდიდარი ენის სამყაროში შესვლა რომ გაბედა.

შოპენისათვის გარეგანი სინატიფეც ისევე დამახასიათებელი გახლდათ, როგორც სულიერი. სინატიფის ბეჭეტი ეტყვა მის პირად ნივთისა და მის დახვეწილ მანერებასაც. შოპენის ბინა კობტად იყო მოართული; ძალიან უყვარდა ყვაფლები და ოთახებშიც მხოლოდ უამრავ ყვაფილ ნახავდით. თვალისმომჭერი სიმდიდრის მიბაჟვას არ ცდილობდა, მაშინდელი პარიზის ზოგიერთი გამოჩენილი პირივინის მსგავსად, ამ საკითხშიც, ისევე როგორც მორდური ხელჯონების, ქიწიხისთავების, საკინძების თუ ძვირფასეულობის არჩევისას, ინსტიტუტურად ერთ ხაზს მისდევდა —

Comme il faut — (როგორც წესი და რიგია) ტისმეტად ბევრსა და „მეტიესმეტად ცოტას“ რის.

შოპენს ჩვეულებად არ ჰქონდა ვინმესთან რაკოდ გაეხება ან თავისი თავგადასავლები, ან შეხედულებანი, ან საკიელი: ამიტომ ანიჭებდა უპირატესობას ქალების საზოგადოებას, რამდენადაც ის საზოგადოება ნაკლებად ავალდებულებდა ურთიერთობათა გავრცელებას. შოპენმა სამარის კარმელ შეინარჩუნა განსაკუთრებულ სულიერი სინატიფე, რასაც სულ ოღნავ შეგხო, მაგარამ ვერ კი მოერია ცხოვრებისეული ქარიშხალი, ვერ შეუტრია მისწრაფება სიეთისკენ, ღრსებისკენ, ვერ შეუსულტა პატივისცემა სიქველისადმი, ვერ გაუქრო სიწმინდის რწმენა; შოპენმა ბოლომდე არ დაკარგა ერთგვარი ჭბატური გულბუნებულობა და სიამოვნებით აბატრება ხოლმე ღრს მომზიბველი კეთილშობილებით, პატივისცებითა და ზრდილობით გამოჩენულთა წრეში. უყვარდა მშვიდი საუბარი იმ ხალხთან, ვისაც პატივს სცემდა, სიამოვნებას ანიჭებდა ბავშვური, ლადი გართობა. შეეძლო მთელი საღამო ეთამაშა დახტობანა ყმაწვილებთან, დაუღალავად უამბობდა მათ საინტერესო თუ სასაცილო ამბებს და ისინიც იცინოდნენ ახალგაზრდული, თავშეუცავებელი სიცილით უფრო საამოდ რომ ჩაენიის უკრს, ვიდრე გულწითელის სტენა.

ყოველივე ზემოთქმულს თავს თუ მოვურით, ნათელი გახდება, რატომ დარჩა შოპენი მინც უცხო იმ დროის მხატვრული და ლიტერატურული მოძრაობის წარმომადგენელთა შორის, თუმცა, ბევრ მათგანთან ისე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული, რომ მათი ცხოვრება ღამის ერთ კალაპოტში მიედინებოდა. შოპენის ინდივიდუალობა სხვისას ვერ გრწმობდა. პარზელთაგან არავის ესმოდა გენის მოთხოვნილებათა და სურვილთა სიწმინდის საიყარი ურთიერთშეთანხმება. კიდევ უფრო ნაკლებად ხვდებოდნენ შოპენისეული თანდაყოლილი კეთილშობილების, ბუნებრივი სინატიფისა და ვაჟაკური უნაყოების მომზიბველბობას — მით უფრო მომზიბავდებელს, რაკ უფრო ძნელად ვასაზრებელი იყო თანდაყოლილ ზნობის გამო ვულგალურ-ხორციელისადმი, თანაც სწორედ იმ წრეში, სადაც ყველას ჭგონია, წარმოსახვა მარტო იმ პირობით ჩამოიქნება შედეგრად, თუკი გამძაფრებულ მგრანობიანობის ღუმელში სითურთმედ გაავარვარებ საზოგადარ ხენქთან ერთად.

შოპენს, მისთვის დამახასიათებელი ზნობრივი სინატიფის ძვირფასი თვისების გამო (ის ვერც უირცხვილობის ყველა სფეროდანს ამჩნევდა და ვერც უხანასობის მთელ ცინიზმს ხვდებოდა), ეუბერხუდებოდა ცნობილ პიროვნებათა საზოგადოებაში ყოფნა ეხამუშეოდ და ამ პიროვნებათა ორკოფული გამოსტყვა, უწმინდური ამონასტუქი, სატირისებურად მოპრუწული ტურები. და მინც, არასოდეს უფიქრია, რომ მის მიერვე გენისობის დაბნეულობად ნონათლილი საკიელი, შეიძლებოდა ფარზე აწეიათ და მატერიის ქალღმერთის სამსახურში ჩაუკენებინათ მახ ბევრჯერ აუხსნეს, ოლონ ვერაფრით დააქერეს, უხეში მანერები, უღირისი ენებების შჰკარა გამოხატვა და მდიდრებისა და ძალაუფლების მქონეთა შურიანი კრიტიკა — უმაღლესი კლასის აღზრდის ნაკლოვანება

რომ იყო და სხვა არაფერი. ასევე ვერაფრით გადა-  
არწმუნებ, ნებისმიერი ავბორცული აზრი, ნებისმი-  
ერი სამარცხვინო იმედო, ნებისმიერი ხარბი სურვილი  
თუ ნებისმიერი საზარელი აღთქმა — ამ კერპის  
საკმეველი რომ არ იყო, ხოლო ყალბი პოეზიის მო-  
ოქროველი საცეცხლურებიდან ამოშავალი კვამლის  
ყველა ბოლქვი — მყარად და გამაბრუებელი —  
— დამატებითი შესაწირავი ამ მკრეხელურ ასოთე-  
ოზში.

შოპენის სოფელი და სოფლური ცხოვრება იმდენად  
უყვარდა, იმის გულისათვის ხშირად სრულიად შეუ-  
ფერებელი საზოგადოებაც კი არ უთავილია. სწო-  
რედ ეს გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, გონებით  
უფრო იოლად რომ ემიგრანტთა გარემომოყვებ ადა-  
მიანებას და მათ ხმაურთან საუბარს, ვიდრე გრწო-  
ბებით — უპაირობას, მზეუტავ სინათლეს, ქალაქის  
პროზაულ სურათებს, იმ სამყაროს, სადაც ყოველ  
ფეხის ნაბიჯზე ხელახლა წამოყოფენ ხოლმე თავს  
ვენებები და სადაც ასე წვივიაოდ ეალტრებსა რაიმე  
ჩვენს გრწობებს. რისი ნახვაც, გაგონება და შე-  
გრძნობა ქალაქში შიშობდა, — დამწვინების ნა-  
ცვლად გვორგუნავს, საკუთარ თავში ჩაღრმავების  
ნაცვლად, წონასწორობას გვაკარგვიანებს. ქალაქში  
შოპენი ტანჯებოდა, ოღონდ ვერ გაეგო, რა აღზი-  
ანებდა, რადგან მუდამ სასურველი სტუმარი იყო მე-  
გობრულად განწყობილ სალონებში და თან ცხოვე-  
ლი ინტერესითაც ებმოდა ლიტერატურულ-ნა-  
ტურულ შეხედულებათა ბრძოლაში. მხოლოდ ხელო-  
ვნებას უწყსევდა ძალა მისთვის ბუნება დავიწყებ-  
ნისა, მხოლოდ აღამიანის მიერ შექმნილ მშვენიერე-  
ბას შეეძლო გარკვეული დროის მანძილზე გაეწია ბუ-  
ნების მიერ შექმნილი მშვენიერების მაგიერობა —  
— სწორედ ამიტომ უყვარდა პარიზი, მაგრამ შინაც  
ყოველთვის ბედნიერი იყო, თუკი პარიზიდან გამგზა-  
ვების შესაძლებლობა მიეცემოდა.

სოფელში ჩასვლისთანავე, როგორც კი ბაღების,  
ბოსტნების, ხეების, მალაი ბაღების, ყვავილების  
გარემოცვაში ამოყოფდა თავს, შაშხინე სხვა კაცე  
ხდებოდა. მდა უბრუნდებოდა, შმაგი მზიარულება  
იპურობდა, გონებამახვილობით აოცებდა ყველას.  
მზად იყო ნებისმიერი გართობისათვის და შეედლო  
უსასრულოდ გამოეგონა სხვადასხვაგვარი თამაშობანი  
ამ მაცოცხლებელ გარემოში, სუფთა პაერზე, სო-  
ფელურ სილაღეში — ასე შლიერ რომ უყვარდა. სიერ-  
ნისა ხომ საერთოდ არ ბეზრებოდა — ფეხითაც  
ბევრს დადიოდა და ეკიპაჟითაც. მართალია, სოფლური  
პეიზაჟების კრებით ნაკლებად ტკებოდა, მათი  
აღწერისას სიტყვაქუნეცი იყო, მაგრამ აღვილად შე-  
ატუბდით, დიდ შთაბეჭდილებას რომ ახდენდნენ ეს  
პეიზაჟები მასზე. რამდენიმე სხვათა შორის ნასროლი  
სიტყვითაც მიხვებოდით, საშობილოსთანაც უფრო ან-  
დოს რომ გრწობდა თავს, როცა სოფლად იმყოფე-  
ბოდა — სათიბსა თუ მდელოზე, ორღობსა თუ კა-  
ლოზე, მინდორსა თუ ტყეში — ერთნაირი სურნელი  
რომ ასდით ყველგან. უყვარდა მხენილებს, მთიბაუებს,  
მომკვლებს შორის ტრიალიც, ეს ხაზიცი ხომ  
ყველგან ცოტათი ჰგვანან ერთმანეთს მათთან ყო-  
ფნა ერთია პარიზის ქუჩებსა თუ სახლებს, ქუჩის  
თხრობებსა თუ ქუჩის ბიჭებს — რომლებიც, სხვა-  
თა შორის, არავის ჰგვანან და ვერც ვერაფერს მოა-

გონებენ კაცს. „მსოფლიო ქალაქის“ გიგანტური უს-  
წორმასწორო იერი ორგუნავს მეტისმეტად მგრძობი-  
არე, ავადმყოფური ბუნების ადამიანს. <sup>ეროვნული</sup> <sup>საფუძვლი</sup>  
შოპენს სოფლად მუშაობაც უყვარდა. <sup>საფუძვლი</sup>  
ნსადი, მაცოცხლებელი პაერი ქუჩების გაბოლდისა  
და მეტრიან ტემოსფეროში დასტუბულ ორგანიზმს  
უაგებდა. მისი ბევრი საუკეთესო ქმნილება სწორად  
„ბუნების წიაღში“ დაწერილი და იქნებ გაუღენთი-  
ლიცაა იმდროინდელი ცხოვრების საუკეთესო დღე-  
ბის მოგონებებით.

## შოპენის სიზაბუკა

შოპენი 1810 წელს დაიბადა ველაზოვა ვოლსო,  
ვარშავის მახლობლად. პატარაობისას საკუთარი ანა-  
ოე უსტად არ იცოდა (რაც ბავშვებისათვის, საქმა-  
ოე იზვიითი შემთხვევაა) და დაბადების თარიღი მის  
მასხვირბაშა ეტყობა მხოლოდ იმ საათის მეშვეო-  
ბით აღიბედა, რომელიც 1820 წელს ერთმა აღმუ-  
ხელვანმა ქალმა, კეშმარტის მუსიკოსმა აიქა  
ასეთი წარწერით: „ათი წლის შოპენს მამად კატალა-  
ნისკანაო“! ნიჭიერი ქალის წინათარძობა მორცხე  
ბიქს შეიძლება მომავლის განკრეტაშეც დაებმარა.  
თუცა, შოპენის ცხოვრების პირველი წლები არაფ-  
რით გამოიჩინებდა. როგორც ჩანს, მის შინაგან განვი-  
თარებას ბევრი ფაზა არ გაუვლია, გარეგნულად ბევ-  
რით არაფრით გამოვლენილა. შოპენი სუსტი და  
ავადმყოფი ბავშვი იყო, ამიტომაც, ოჯახი ძირითა-  
დად მის ჯანმრთელობაზე ზრუნავდა; უტყვევლია  
სწორად ამან განაპირობა კიდეც შოპენისეული გულ-  
ლობა, აღვრისაინობა, საკუთარი ტანჯვის დამალ-  
ული უნარი, რაც, თავის მხრივ, ამ ტანჯვით მოგვრი-  
ლი შოპის გაფანტვის სურვილიდან მომდინარეობდა.

შოპენის ნიჭი ნაადრევად არ გაფორქნულა, ად-  
რეულ სიკბამებში არაფერი მოსაწყებდა მისი სუ-  
ლის, გონებისა და ატალანტის მომავალ აღწევებას.  
ამ პატარა, ავადმყოფი, მაგრამ მუდამ მომღიბარი, მომ-  
თენი და მზიარული არსების შემხედვარე — ყველანი  
მალღიბებთი იმსუქებოდნენ ხოლმე, რადგან, მიუ-  
ხედავად ყველაფრისა, შოპენი არც გაიჩქურებულა  
და არც კირვეული გამბდარა; მისიანები, უტყვევლია,  
ინითაც კმაყოფილდებოდნენ, მზრუნველობას რომ  
არ აქლებდნენ ბავშვის კარგ მონაცემებს, ყოველმხრივ  
ხელს რომ უწყობდნენ ამ მონაცემების განვითარე-  
ბას და იმაზე არც კი დღეიქებულან, მთლიანად  
ამუღვენებდა თუ არა იგი საკუთარი გულისხანდებს,  
ბოლომდე და დაუფარავად გამოხატავდა თუ არა თა-  
ვის ნაფიქრალს. ზოგიერთი ადამიანი, თავისი ჭი-  
ცობლის გარირთაყუე მდიდარ მოგზაურსა ჰგავს,  
ბედის გამო უბრძოლავ მწუხმებთან მოხვედრისს, რომე-  
ლთაც ეკვალაც არა აქვთ, თუ რა მალად წოდებდას განეყუ-  
ვენება მათი სტუმარი, ის კი, თავის მასპინძლებს უხ-  
ვად აქილდევებს ხოლმე, თუმცა ეს სასურებო მის  
სიძლიერესთან შედარებით ძალიან უმნიშვნელია, მაგ-  
რამ უბრალო, გულთა მასპინძლები შინც აღტაცე-  
ბული არიან, თვინდითაც კმაყოფილდებიან და  
თავს ბედნიერად მტკიან. ასეთ გამორჩეულ ადამი-  
ანებს სხვებზე გაცილებით მეტი სიყვარულის გაღება

<sup>1</sup> ანეკდოთ კატალანი (1780—1849) — ცნობილი  
იტალიელი მომღერალი, რომელიც 1819/20 წლებს  
ზამიარში ვარშავაში იმყოფებოდა გასტროლებზე.

ფრანგულ სიტყვებს ხან სილიადე აკლია, ხან გზნება ხან მომხიბვლებლობა. პოლიონურად წარმოთქმული ლექსისა თუ სიტყვის აზრი რომ ჰკითხოთ, აუცილებლად გაიასულებენ: „ო, ამის თარგმანა შეუძლებელიაო!“ და მაშინვე ვრცელ კომენტარებსაც მოაყოლებენ, იმ დახვეწილობის, იფიქრებლობისა და კონტრასტულობის სახსნელად, ამ „უთარგმნელ“ სიტყვებში რომაა ჩამალული. ჩვენც მოგვიხდა რამდენიმე პოლიონური ფრაზის ციტირება, რამაც ძალაუნებურად ჩავგვიქცა ამ ენის უპირატესობაზე: ეს ენა ხომ გარკვეულ სახეს ანიჭებს ვაყენებელ არსებში სახელებს, თანაც, განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე ერთს პოეტურმა გენიამ ეტიმოლოგიების, სიტყვათა-შეთანხმებისა და სინონიმების წყალობით, სიკრძაღ ზუსტადვე განსაზღვრა ნებისმიერ მცნებათა მოკნები. ამის შედეგად კი ყოველი გამოთქმა განსაკუთრებულ კოლორატულ ელფერს იძენს და თავისებურად ნათდება.

შეიძლება გვეთქვას, პოლიონური სიტყვები სულში რაღაც მოულოდნელ ენარმოიწონულ, ანდა, უფრო ზუსტად, ტერციის შესატყვის ბერკას აართობლებენ, რომელიც უშუალოდ ადღერებს აზრს მეორეულად ან მინორულად. პოლიონურ ენის ლექსიკის სიმდიდრე ტონის არჩევის საშუალებასაც იძლევა, თუმცა, სიმდიდრე შეიძლება სირთულედაც იქცეს, ამიტომ იქნება არც შევლებით თუ პოლიონურში უფრო ენათა ესოდენ გავრცელებას გონების სიზარმაცით ავსნით — გონება ამ სიმდიდრის დაუფლებების ჭაფას გაურბის, თავისთავად გარდაუვალს, რაკი მშობლიური ენა ისეთი მოულოდნელი სიღრმეებით და ისეთი ენერგიული ლაქონიზმითაა სავსე, ადგილი აღარ რჩება ყოველგვარი ზეგულე გამოთქმებისა და ბანალურობისათვის. როცა გრამატიკას ასეთი მაგარი ხერხემალი აქვს, წარმოუდგენელიც კია განუსაზღვრელი გრძნობების ბუნდოვანი შემხატებლობა. ზოგადისა და გასაუბრებლის ტყვეობაში, იდეა მუდამ დატყავს, მის ზეგულე ტრანზიონალიზაცია ესპეროვება, რათა უცნაურობაში არ გადაიზარდოს. სხვა ერების ლიტერატურებთან შედარებით, პოლიონურ ლიტერატურას რიცხობრივად ნაკლები კლასიკოსი ჰყავს; სამაგიეროდ, თითქმის ყოველმა პოლიონელმა კლასიკოსმა აჩუქა საშობლობს თუნდაც ერთი ისეთი ნაწარმოები ნაუყუნეთა გამოცდას რომ უძლებს. შეიძლება, მშობლიური ენის ამაღლებულსა და მომთხოვნ ბუნებას ლიტერატურა იმასაც უნდა უნდადგოდეს, შედეგების რიცხვი პროპორციულად რომ სპარბობს ლიტერატორთა რაოდენობას. კუმპარტ ოსტატად უნდა თვლიდეთ თავს, ამ მშვენიერი და მდიდარი ენის საწყაროში შესვლა რომ გახდეთ.

შოქენისათვის გარეგანი სინატიფიც ისევე დამახასიათებელი ვაზღდათ, როგორც სულიერი. სინატიფის ბეჭედი ენა მის პირად ნივთებასც და მის დახვეწულ მანერებსაც. შოქენის ბინა კობხად იყო მორთული; ძალიან უყვარდა ყვაფლები და ოთახებშიც მუდამ უმარავ ყვაფილს ნახავდით. თვალისმოპირეული სიმდიდრის მიბძვას არ ცდილობდა, მაშინდელი პარიზის ზოგადიერი გამოჩენილი პიროვნების მსგავსად, ამ საკითხშიც, ისევე როგორც მოდური ხეაქოების, ქინძისთავების, საკინძების თუ ძვირფასეულობის არჩევისას, ინსტიტუტურად ერთ ხაზს მისდევდა —

Comme il faut — (როგორც წესი და რიგია) ტისმეტად ბერკას“ და „მეტისმეტად ცოტას“ რის.

შოქენს ჩვეულებად არ ჰქონდა ვინმესთან დაჯიქვა რაკოდ გაეხადა ან თავისი თავდასასაღები, ან შეხედულებანი, ან საქციელი; ამიტომ ანიჭებდა უპირატესობას ქალების საზოგადოებას, რამდენადაც ეს საზოგადოება ნაკლებად ავალდებულებდა ურთიერთობათა გაგრძელებას. შოქენმა სამარის კარადღე შეიარჩუნა განსაკუთრებული სულიერი სისხტაქე, რასაც სულ ოდნურ შეეხო, მაგრამ ვერ კი მორიგა ცხოვრებისეული კარიზხალი, ვერ შეურყია მისწრება სიკეთესაკენ, ღირსებისაკენ, ვერ შეუსუსტა პატრიონცემა სიქველისადმი, ვერ დაუკრო სიწმინდის რწმენა; შოქენმა ბოლომდე არ დაუკარა ერთგვარი ქაბუტური გულბერკევილობა და სიამოვნებით ატარებდა ხოლმე დროს მომხიბვლილი კეთილშობილებით, პატრიონცებითა და ზრდილობით გამოჩენულთა წრეში. უყვარდა მშვიდი საუბარი იმ ხალხთან, ვისაც პატრიონცემა სიამოვნებას ანიჭებდა ბავშვური, ლღვი გართობა. შეეძლო მთელი საღამო ეთამაშა დახუჭობაზე ყმაწვილებთან, დედულადავ ეთამბოდა მათ სანტერესო თუ სასაცილო ამბებს და ისინიც იცინოდნენ ახალგაზრდული, თავშეუკავებელი სიცილით უფრო სამოდ ჩემ ჩამსის უკრს, ვიდრე გულწითელს სხვენა.

ყოველივე წემოთქმულს თავს თუ მოვუყრიო, ნათელი ვახვება, რატომ დარჩა შოქენი მანაც უცხო იმ დროის მხატვრული და ლიტერატურული მოძრაობის წარმომადგენელთა შორის, თუმცა, ბევრ მაიგანთან ისე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული, რომ მათი ცხოვრება ლამის ერთ კალანკოში მიედინებოდა. შოქენის ინდივიდუალობა სხვისას ვერ ერწყმოდ. პარზელთაგან არავის ესმოდა გენის მოთხოვნილებათა და სურვილთა სიწმინდის საოცარი ურთიერთშეთანხმება. კიდევ უფრო ნაკლებად ხვდებოდნენ შოქენისეული თანდაყოლილი კეთილშობილების, ბუნებრივი სინატიფისა და ვაქცატური უნაყოების მომხიბვლელობას — მით უფრო მომჭადოვებებს, რაც უფრო ძნელად გასაზრებელი იყო თანდაყოლილი ზოზის გამო ვულგარობა-ხორციელისადმი, თანაც სწორედ იმ წრეში, სადაც ყველას ჰქონდა, წარმოსახვა მართე იმ პირობის ჩამოქნება შოქენურად, თუკი გამაძევილები მგრძნობარობის ღუმელში სითერტიმდე გაავარარებ საზოზარ ხენჯთან ერთად.

შოქენს, მისთვის დამახასიათებელი წეობრივი სინატიფის ძვირფასი თვისების გამო (ის ვერც უპირატესობის ყველა წერტილმანს ამჩნევდა და ვერც უხანსობის მთელ ცინიზმს ხვდებოდა), ეუბერხუდებოდა ცნობად პიროვნებათა საზოგადოებაში ყოფნა ეხაუფებოდა ამ პიროვნებათა ორჭოფული გამოხედა. უწმინდური ამოხსენსეტი, სატრიონებურად მოპრუწული ტუჩები, და მანც, არასოდეს უფიქრია, რომ მის მიერვე გენისობის დახვეწულობად ნონათულად საქციელი, შეიძლებოდა ფარევი აეწიათ და მატერის კალღმტობის სამახაბურო ჩაუყენებინათ! მახ ბერჯერ აუხსენს, ოლოდნ ვერაფრით დააქერეს, უხეში მანერები, უღირსი ვნებების აშკარა გამოხატვა და მდიდრებისა და ძალაუფლების მქონეთა შორიანი კრიტიკა — უმდაბლესი კლასის აღზრდის ნაკლებანება

რომ იყო და სხვა არაფერი. ასევე ვერაფრით ვაღარწმუნეს, ნებისმიერი ავსორცული ჯარი, ნებისმიერი სამარცხვინო იმედი, ნებისმიერი ხაზბი სურათი — თუ ნებისმიერი საზარელი აღთქმა — ამ კერპის საკმეველი რომ არ იყო, ხოლო ყალბი პოეტის მო-  
ქროვილი საცესტორებიდან ამომავალი კვაძლის ყოველი ბოლქვი — მყრალი და გამპარუებელი —  
— დამატებითი შესაწირავი ამ მკრებულურ აპოთე-  
ოზში.

შოპენის სოფელი და სოფლური ცხოვრება იმდენად უყვარდა, იმის გულისთვის ხშირად სრულიად შეუ-  
ფერებელი სასოვადობეც კი არ უთავიანია. სწო-  
რედ ეს გავაძვლეს საფუძველს დავაკნიათ, გონებით უფრო იოლად რომ იმიჯნებოდა გარშემოყოფ ადა-  
მიანებსა და მათ ხმაურთან საუბარს, ვიდრე გრძნო-  
ბებით — უპარობას, მშუტავ სინაღლეს, ქალაქის პაროაულ სურათებს, იმ საუქაროს, სადაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ხელახლა წამოყოფენ ხოლმე თავს ვნებები და სადაც ასე იშვიათად ეაღერება რაიმე ჩვენს გრძნობებს. რისი ნაბჯი, გაგონება და შე-  
გრძნება ქალაქში შეიძლება, — აღშფოთება ნა-  
ცვლად ვატარგუნავს, საკუთარ თავში ჩაღრმავების ნაცვლად, წონასწორობას გვაქარგვინებს. ქალაქში შოპენი იტანჯებოდა, ოღონდ ვერ გაყო, რა აღიზი-  
ანებდა, რადგან მუდამ სასურველი სტუმარი იყო მე-  
გობრულად განწყობილ საღონებში და თან ცხოვე-  
ლი ინტერესითაც ემბოდა ლტერატურულ-მზა-  
ტურულ შეხედულებათა ბრძოლაში. მხოლოდ ხელო-  
ვნებას შეხვევდა ძალა მისთვის ბუნება დავიყოფი-  
ბინა, მხოლოდ ადამიანის მიერ შექმნილ მშვენიერე-  
ბას შეეძლო გარკვეული დროის მანძილზე გაეწია ბუ-  
ნების მიერ შექმნილი მშვენიერების მავიჯობა —  
— სწორედ ამიტომ უყვარდა პარიზი, მაგრამ მანაც ყოველთვის ბედნიერი იყო, თუკი პარიზიდან გამგზავ-  
რების შესაძლებლობა მიეცემა.

სოფელში ჩასვლისთანავე, როგორც კი ბაღების, ბოსტნების, ხეების, მადლი ბალახის, ყვავილების გარემოცვაში ამოყოფდა თავს, მასინვე სხვა კაცი ხდებოდა. მ.დ.ა უბრუნდებოდა, შმაგი მხიარულება აიპყრობდა, გონებმახველობით აცეკვდა ყველას. მზად იყო ნებისმიერი გართობისთვის და შუქლო უსასრულოდ გამოეგონა სხვადასხვაგვარი თამაშობანი ამ მაცოცხლებელ გარემოში, სუფთა ჰაერზე, სო-  
ფელზე სიღაღემში — ასე მღიერ რომ უყვარდა. სიერ-  
ნობა ხომ საერთოდ არ ბეჭდებოდა — ფეხითაც ბეჭრს დადიოდა და ეკიაუთითაც. მართალია, სოფლური პეიზაჟების ქვერებით ნაკლებად ტკბებოდა, მათ აღწერისას სიტყვააწწწი იყო, მაგრამ ადვილად შე-  
ატყობდით, დიდ შთაბეჭდილებას რომ ახდენდნენ ეს პეიზაჟები მასზე. რამდენიმე სხვათა შორის ნასრლო სიტყვითაც მისხდებოდათ, საშუალოლსთანაც უფრო ახ-  
ლოს რომ გრძნობდა თავს, როცა სოფლად იმყოფე-  
ბოდა — სათიბსა თუ მდელოზე, ორღობესა თუ კა-  
ლოზე, მინდორსა თუ ტყეში — ერთნაირი სურნელი რომ ასდით ყველგან. უყვარდა მცენელებს, მოთბავეს, მომკლავს შორის ტრიადიც, ეს ხალხიც ხომ ყველაზე ცოტათი ჰგვანან ერთმანეთს მათთან ყო-  
ფნა ერჩია პარიზის ქუჩებსა თუ სახლებს, ქუჩის თბილბებსა თუ ქუჩის ბიჭებს — რომლებიც, სხვა-  
თა შორის, არავის ჰგვანან და ვერც ვერაფერს მოა-

გონებენ კაცს. „მოფლო ქალაქის“ გიგანტური, უს-  
წორმასწორო იერი თრგუნავს მეტისმეტად მკარანობა-  
რე, ავადყოფური ბუნების ადამიანებს.

შოპენს სოფლად მუშაობაც უყვარდა; სუფთა და  
ნსადი, მაცოცხლებელი ჰაერი ქუჩების განთილისა და მტერანი ატმოსფეროში დასუსტებულ ორგანიზმს უყავებდა. მისი ბევრი საუკეთესო ქმნილება სწორედ „ბუნების წიაღში“ დაწერილი და იქნებ გაუღნითი-  
ლიცაა იმდროინდელი ცხოვრების საუკეთესო დღე-  
ბის მოგონებები.

### შოპენის სიზაბუკე

შოპენი 1810 წელს დაიბადა ეულაჰოვა ვოლაში, ვარშავის მაზლობლად. პატარაობისას საკუთარი ასა-  
კი ზუსტად არ იცოდა (რაც ბავშვებისთვის, საქმა-  
ოდ იშვიათი შემთხვევაა) და დაბადების თარიღი მის მახსოვრობაში ეცუვა მხოლოდ იმ საათის მუშეო-  
ბით აღიბეჭდა, რომელიც 1820 წელს ერთმა დიდმა ხელოვანმა ქალმა, კუშმარიტმა მუსიკოსმა აჩუქა ასეთი წარწერით: „ათი წლის შოპენს მალამ კაბალე-  
ნისაგანა“. ნიჭიერი ქალის წინაფარწნობა მოცხ-  
ბიეს შეიძლება მომავლის განჭვრეტაშიც დაეხმარა. თუმცა, შოპენის ცხოვრების პირველი წლები არაფ-  
ერი გამოიჩინებდა. როგორც ჩანს, მის შინაგან განვი-  
თარებას ბევრი ფაზა არ გაუვლია, გარეგნულად ბევ-  
რით არაფერი გამოვლენილა. შოპენი სუსტი და ავადმყოფი ბავშვი იყო, ამიტომაც, ოჯახი ძირითა-  
დად მის განმრთობაზე ზრუნავდა; უყვევილა. სწორედ ამან განაპირობა კიდევ შოპენისული გულ-  
ლიობა, აღერსიანობა, საკუთარი ტანჯვის დამალ-  
ვის უნარი, რაც, თავის მხრივ, ამ ტანჯვით მოვკრი-  
ლი შიშის გაფანტვის სურვილიდან მომდინარეობდა.

შოპენის ნიჭი ნაადრუდ არ გაფურქნებულა, ად-  
რეულ სიზაბუკეში არაფერი მოასწავებდა მისი სუ-  
ლის, გონებისა და ტალანტის მომავალ აღჭევებას, ამ პატარა, ავადმყოფი, მაგრამ მუდამ მომღიმარი, მომ-  
თმენი და მხარბული არსების შემხედვარე — ყველანი მადლიერებით იმსკვალეობდნენ ხოლმე, რადგან, მიუ-  
ხედავად ყველაფერისა, შოპენი არც გაპირქუშებულა და არც ჭირვეული გამხდარა; მისინვე, უყვევილა, ინიტაც კმაყოფილებოდნენ, მზრუნველობას რომ არ აკლებდნენ ბავშვის კარგ მონაცემებს, ყოველმხრივ ხელს რომ უწყობდნენ კი მონაცემების განვითარე-  
ბას და იმაზე არც ეთაფურქებულან, მთლიანად ამულავებნდა თუ არა იგი საკუთარ გულისანადებს, ბოლომდე და დაუფარავად გამონატავდა თუ არა თავის ნაფიქრებს. ზოგიერთი ადამიანი, თავისი სი-  
ოცობის გარეგრაჟე მდღარი მოგზავნა ჰგავს, ბედის გამო უბრალო მწყემსებთან მოხვედრილს, რომელთაც მუდამაც არა აქვთ, თუ რა მადალ წოდების განკუ-  
თუნება შეიძლება სტუმარი, ის კი, თავის მასპინძლებს უხ-  
ვად აჩილდოვებს ხოლმე, თუმცა ეს საბურბები მის სიმდღერესთან შედარებით ძალიან უმნიშვნელოა, მაგ-  
რამ უბრალო, გულთა მასპინძლები მანაც აღტაც-  
ბულინი არიან, მცირდიდეთაც კმაყოფილებიან და თავს ბედნიერად თვლიან. ასეთ გამოჩრეულ ადამი-  
ანებს სხებზე გაცილებით მეტი სიყვარულის გაღება

<sup>1</sup> ანკელიკა კატლანი (1780—1849) — ცნობილი იტალიელი მომღერალი, რომელიც 1819/20 წლების ზამთარში ვარშავაში იმყოფებოდა გასტროლებზე.

შეუძლიათ; სხვებზე მეტად შესწევთ მოზობელისა და გახედნიერების უნარი, მუდამ მალღირებულს იმსახურებენ, ყველანი ხელგაშლილებად თვლიან, არადა, სინამდვილეში, საკუთარი საყენის მხოლოდ მცირეოდენ ნაწილს თუ გასცემენ ხლმე.

შოენი შრომელი, შეხმატებელი და მშვიდი ხალხის გარემოში იზრდებოდა, როგორც რბილსა და სამედიო აკვანში, და თვლის ახელისთანავე სწორედ ამ გარემოს ადათ-ჩვევებს გაეყარა; მისთვის სამარადისოდ ძვირფას მოგონებად დარჩა უბრალოების, პატრონების, ზრდილობის მაგალითები. ოჯახური ღირსების, რელიგიური ადათების, სიყვარულისა და სისადავის წმინდა ატმოსფერომ მის წარმოსახვას იმ მცენარეთა ზავრდოვანი სიბრძნე მიანიჭა, რომელთაც არასოდეს დახედვია დიდ გზათა მტვერი.

მუსიკის სწავლა შოენს ადრევე დააწყებინეს. ცხრა წლისა იყო, როცა მისი მუსიკალური განათება სებასტიან ბახის მგზნებარე მიმღევარს, ჟივინს მიანდევს. ჟივინს რამდენიმე წლის განმავლობაში ამცადინებდა მკაცრი კლასიკური სკოლის კანონების მიხედვით. როდესაც ოჯახმა შოენისათვის მუსიკოსს კარიერა აირჩია, მისივე სურვილისა და მოწოდების თანახმად, ეტყობა არც წერტილში პატავმოყვარეობით იყო აღაზრებული და არც რაიმე ფანტასტიკური იმედებით იტყუებდა თავს. შოენს სერვისოვან და ქეთილსინდისიერად უნდა ემუშავა, რათა ბოლოს თავისი საქმის კარგი წასწავლებელი დამდგარიყო; ამიტომ, ზედმეტად არ უნდა ეცოდნება იმ დღეებზე, რომლითაც, რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა დაგვიგვიგინებულყო მისი მუშაობით გარჯა.

შოენი ადრევე განაშენებს ვარშავის ერთ-ერთ საუკეთესო ლიციში, იმ დიდხულოვანი, საქმიანი მფარველების წყალობით, თავად ანტონი რაძივილი რომ იჩენდა ხელოვნებისა და ნიჭიერი ახალგაზრდების მიმართ, რომელთა შესაძლებლობებსაც უმაღლესად ამაყუნდა ამ გულსინდისიერი ადამიანისა და გამოჩენილი მხატვრის თვალთ. თავადი რაძივილი მუსიკაში უბრალო დილტატი არ ყოფილა, თვითონაც მშვენიერი კომპოზიტორი გახლდათ. „ფუსტის“ მიხედვით შექმნილი მისი შესანიშნავი მუსიკა, უყვე მრავალი წლის წინ გამოქვეყნებული, ყოველ ზამთარს სრულდება ბერლინის მაგალითთა აკადემიის მიერ. ეს მუსიკა ისე მიქიდროვ ენათესავება პოემის პირველი ნაწილის შექმნის დროინდელ გრძობაბათა წყობას, ჩვენი აზრით, ბევრად აღემატება მსგავსი ხასიათის სხვა თანამედროვე ცდებს.

თავადი რაძივილი დაეხმარა შოენის საკმაოდ ხელმოკლე ოჯახს და ამით დაუფასებელი ამაგიც დახლოვანების მრავალმხრივ აღზრდა-განვითარებას. თავადი რაძივილის ნათელ გონებას არტიტული სარბიელის ყველა მოთხოვნილების განკურება შეეძლო, ლიციეში შესვლის დღიდან სწავლების სრული კურსის დამთავრებამდე, ის თავისი აღსაზრდელის ხარკებს ერთი მეტრობის. ანტონი კოუხოვსკის მეშვეობით იხდიდა, რომელსაც ბოლომდე არ გაუწყვეტია გულითადი და მეგობრული ურთიერთობა შოენთან. უფრო მეტიც, თავადი რაძივილი ხშირად პატუებდა თავის მამულში გამართულ საღამოებზე თუ ნადიმებზე; შოენის არაერთი კაბუკიანდროიდული მოგონება უკავშირდება პოლონური დროსტარების მთელი ხუთობის (სიხალისით) გაყოცხლებულ ამ დღეებს. გონი-

რებისა და ნიჭიერების წყალობით, შოენი ერთგულად შეხამრევ როლხვთ თანაშობდა თავადი რაძივილის კარზე; ის მერცხე ხშირად იხსენებდა თავადის ნაადრევად გარდაცვლილ ასულს, მშვენიერად ცოცხალი მოვლენიანი ანგლონოიით, მომავადიებელი შობედიდობა რომ მოხუდუნდა მასზე.

შესანიშნავი, დამყოლი ხასიათის გამო, შოენი სწრაფად შეიყვარეს სკოლის ამხანაგებმა, განსაკუთრებით თავადმა კალკულ ჩეტვერტინსკიმ და მისმა ძმებმა. დღესწავალებებსა და არდადეგებს შოენი ხშირად ატარებდა ხოლმე მათთან ერთად, მათი დედის, თავადის ქალი იდილია ჩეტვერტინსკიას ოჯახში, ვისაც ძალიან უყვარდა მუსიკა და მისი სილამაზის შეცნობის უტყუარი აღლოც ჰქონდა, რაც დაეხმარა კიდევ, მათთანავე დაენახა პოეტი ახალგაზრდა მუსიკოსში. მისი წყალობით შოენმა შეიძლება თავისი სიყოცხლეში პირველადაც ეუ განიცადა ის სიხარული, რასაც მხოლოდ მამისი განვიცდით, როცა ვიცით, რომ არა მარტო გვისმენენ, არამედ ენებით კიდევ ჩვენი. თავადის ქალი იდილია ჭერ კიდევ ღამაში იყო, სასიამოვნო ხასიათი ჰქონდა და მომხიბლავ შობედიდობასც ახდენდა ყველაზე თავისი შინაგანი თუ გარეგული კდეამოსილებით. მისი ხალხი ერთ-ერთ უბრწყინვალეს და ყველაზე დახვეწილ ხალხად ითვლებოდა მთელს ვარშავაში; შოენი იქ ბშირად ხვდებოდა დედაქალაქის სახელგანთქმულ მანდილოსნებს, ხედავდა მომხიბლავად, მთელს ევროპაში თვითნითი სილამაზით ცნობილ ქალებს — ვარშავა ხომ განთქმული იყო საზოგადოების ბრწყინვალეობის, სინაფიითა და სილამაზით! თავადის ქალმა ჩეტვერტინსკიამ შოენის თავადის ქალ ლოვიჩს წარუდგინა, თავის მხრივ, ამ ურანსაქნელმა ახალგაზრდა კომპოზიტორი გრაფინია ზამოისკიას, თავადის ქალი მიხალინა რაძივილს, თავადის ქალ ტურეზა იახლოვსკიას, სილამაზის ამ ჭადოქრებსა და კიდევ მრავალ სხვა, შედარებით ნაკლებად სახელგანთქმულ მანდილოსანს გააცნო.

ჭერ კიდევ ადრეულ სიჭაბუკეში არაერთხელ დაუყრავს შოენს საცეკვაო მუსიკა ფორტეპიანოზე ამ მანდილოსანთა საამებლად. მათ შეყვებებზე, რომელითა თვისება თანამად შეიძლებოდა ფერითა ახამებელი გვერდებინა, ცეკვის კორიანტელში შოენს აღბათ ბევრჯერ ამოუცენია მოთხიხვლელ ბანოვანთა ეგზალტირებულ და ნაწი გუნების უცრად გამჟღავნებელი სადღეღმოს; შოენისათვის ქმელი არ იყო იმ სულის სიღრმეში ჩახედვა, გატაცებთა და სიმპატიით რომ იღვტვდა მისი სიჭაბუკეიანე. ადვილად შეიძლება თავისი ერის ქალთა პოეტური იდილის რთული წინააღდეგობრიობის გამჭვრეტაც; როცა შოენის თითები დაბნეულად ეხებოდნენ კლავიშებს, პირველ ამაღლებულ აკორდებს რომ გამოსცემდნენ, აღბათ ამჩნებდა, როგორ ფარულად უწყლოანდებოდათ თავლებში შეყვარებულ ქალიშვილებს, უყურადღებოდ დატოვებულ ახალგაზრდა ქალებს, გამიჭნურებულსა და აღიღებაზე მოცუნებე ჭაბუკებს, რამდენჯერ მომხმანდა, რომ მხმენელთა ჭაბუხ რომელმე მშვენიერის არსება გამოეყოფა, შოენთან მისულა და მოყრძალებით მავროვანი პრედუდიის შესრულება უთხოვია, აი, ის როიალს ეყრდნობა, მეოცნებე თავის ღამაზე, ძვირფასი ბედიდობითა და საჩაბურებით მორთულ ხელ-

ზე ჩამოსდები, სამკაულების წყალობით კიდევ უფრო ნაზი და სიფრთხილი რომ ეჩვენება კაცს, და თავისად უნებურად, ცრემლით გაბრწყინებული, სევდიანი მზე-რითა და შთაგონების ცეცხლით ანთებული შემოხედ-ვით, ანუღავენებს თუ რანაირი სიმღერა სწყურია მის გულს ასევე ხშირად ნივთია რომ ცელქი ნიშფიციით მხიარული გოგონების გულში, რომელიმე თავბრუდამ-ხვევად ჩქარი ვალხის დაკრა უთხოვია და მათი მხიარულბა შოკენსაც მაინცე გადასდებია ხოლმე.

ამგვარ შერტებებზე აკვირდებოდა შოენი მომწაფო-ებელ თანამემამულე ქალთა უმანყო გრაციის გა-ფურჩქნებს, როცა ისინი მაჭურკის, იმ ცეცვის ქარცეც-ხლში გახვეული, რომლის გამოგონება და ეროვ-ნულ ცეცვად გადაქცევიც მხოლოდ რაინდული სულის ხალხს შეეძლო, სრული მომხიბვლელობით გამოავლ-ენდნენ ხოლმე თავიანთ საოცრად ცოცხლსა და, ამავდროს, თავშეკავებულ გატაცებებს. სწორად იქ გაგო შოენსა სიყვარულის რაობაც, აპოცნო აზ-რი, პოლონელები რომ ანიებენ გრძნობას, რომლი-თაც იმსვენებოდა ყველა კეთილშობილი გული, როცა ახალგაზრდა, ღამაში წვილით, ერთი იმ წვილითაგანი, ამქვეყნიური ნებისმიერა სიღამაის მნახველ, თმა-შვერცხლილ ზაშაკათა აღტაცებულ შექაზილსა და მატრონების მოწონების დიდილს რომ იშხახებებს, დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორისაკენ მიჰქრის, შერის მიაპობს, სულივით მისწრაფვის ვარსკვლავებით მო-კვიდილი უსახარულობისაკენ, სურვილის ფრთებით ნიურნიავს მნათობიდან მნათობისკენ, ვიდრე მოცუ-ვავეთა წრეში მოქცეული, ამდენ ცნობისმოყვარე თვალით გარემოცული, სიხარულითა და მადლიერებით აღხაზს, თავგაზაბებული კავალის მუხლზე არ და-ვიწყებს, თუმცა, ვერც მაშინ შეეცვლა, ვერც მაშინ იმეწმდება თითებს ქალისას, მას რომ ღლიცავს თო-ქოს, მეორე, წინ გაწვილი ზელით, — და სამჭერ შემოიჭარბებს ხოლმე თავს ზემოთ: ღვაყარდღვანი შარავანდის, ცეცხლოვანი ყვავილწუნულისა და დიდების ოქროს სხივების სამშა გვირგვინის იდგამს თავზე; ქალიც საჩვიის უმეღავენებს თანხმობას — შერით, დილითობა და თავის დაბრით, ვიდრე, ამ გონისწამ-რთმევი ფერხულისაგან დაქანცულს, წელი არ შეეზიებე-ბა და უშაღ ზე წამოჭრილი ვატი ღონიერი ხელთიანე-მეორე არ აიტაცებს წამით, რათა ასე დაამთავროს ფანტასტიკური სწრაფვა თავბრუდამხვევი ბედნიერ-ებისაკენ.

ერთხელ, ხანმოკლე სიცოცხლის უკანასკნელ წლებ-ში, შოენი რომელიღაც ნაჭურკას უკრავდა მეგობარ-ნი შეხიკობის თანდასწრებით, ვინც უკვე გრძნობ-და, ოღონდ ჯერ ბოლომდე ვერ ჩასწვდიდა შოენ-ნის ხილვებისა და გამოცხადებების მაგისტურ ძალას მახსოვრობაში რომ ცოცხლდებოდნენ და ბგერების სა-შუალებით ისხადნენ ხორცს. უეცრად შოენმა დაი-კრა შეწყურება და მაჭურკის სწორად ამ ფიგურის უგ-ნახებ დაიწყო საუბარი; მეგრე, როცა იხევ ფორტე-პიანოს ზიუბრუნდა, ჩურჩულით წარმოისთქვა მაშინ მოღური პოეტის, ხუმის ტრქონები:

მე შენ მიყვარხარ, სემიდა.

და ჩემი გული, ხან ვით გუნდრყო, ხან კი გრიგალი —

შენსკენ ესწრაფვის, მარად და მარად!..

შოენის შერტა თითქოს გარდასულ დღეებს იყო

მიჭაქული და ამ ხილვათა კერტა სხვას არაკი შე-ცდელს; თავისი ხანმოკლე მიწიერი არსებობის მანძილ-ზე, ეს ხილვები ისეთი ძალით აღებდა, შერიკველ-სამარადისოდ წარუშლელი დარჩა. ძნელ უმსახვედრე-არ გახლდათ, მუდამ თვალწინ რომ ედგა ვიღაცის მშვენიერი ხატება, აჩრდილივით წმინდა, ნატიფი, თითქოს სილოის ძვლისაგან ჩამოთლილი ზღვებისა და მორცხვად დაბრლილი, სიყეთის მგრქვეველი თვალებით რომ აჯღოებდა მის წინ მუხზლოდრეკულ, ამაუ კავა-რებს, რომელიც მზად იყო, მარად და მარად ეტრ-ჩულა-

...ხან ვით გუნდრყო, ხან კი გრიგალი.

მოკვიანებით, თითქოს სხვათა შორის, მაგრამ მა-ინც იმ უნებლიე ყრუ მდღევარებით, პირველ გატა-ცების მოგონებას რომ ახლავს ხოლმე თან, შოენი ხშირად აღნიშნავდა: ეროვნულ ცეცვათა მე-ლოდიებსა და რიტმებს თავმოყრილი გრძნობების მთელი მრავალფეროვნება და სიღრმე მხოლოდ მაშინ აღმოვაჩინე, როცა მდიდრულ დღესასწაულზე, თვა-ლისმომქრედალ ნოართუნნი და დამატკვევლად მომ-ხილვანი, ვარშავის უშაღლესი საზოგადოების მან-დილონები ვხიდიყო. ასეთ დღესასწაულზეც ეს მანდილონები თავიანთი ორანჟერიების სურნელოვანი ვარდებისა თუ მრავალფეროვანი კამელების ნაცვლად, თავიანთი სანაწარმების შესანიშნავი ძვირფასოლო-ბით ირთებოდნენ. ძველ ბერძენთა მიერ, სისადგო-სა და გამჭვირვალობის გამო „ჰაეროვანად“ მონათლული ქსილონის ადგილს ოქრომკვდილ ნაქარგი, კრებით მო-სინამული, ვერცხლით დავკვირვებულნი, აღენსორული და ბრაბანტული შექმინით გაწყობილი მდიდრული დო-ღბანდი იკავებდა. თუმცა, როგორც შოენს ეჩვენებო-და, მისი თანამემამულე ქალბები, თუნდაც ყველაზე საუ-კეთესი ვერაშული ორქესტრის ხმაზე. ძველდებური სი-ლანაზით ვეღარ დასრიალებდნენ პარკეტზე, აღარც მათი სიცილი იყო ძველდებურად წერიალა და აღარც მათი შერტა—უწინდებურად შუქიანი; დააღლითა უფრო მა-ღელ ილბობდნენ თითქოს, ვიდრე მაშინ, როცა რიაი-ლთან მქდარი შოენის მიერ ერთიანად დამუხტულ და-რბაზში ცეცვა იმპროვიზაციის სახით წარმოიშვებოდა ხოლმე. ეს დამუხტველი ზემოქმედება, შეიძლება, იმ უნართი ახსნას, რისი წყალობითაც შოენი, მისი ხალ-ხისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ბგერების სიადუშ-ობა და მწერლობაში, მისი სამშობლოს ნიდავზე გა-ფურჩქნულ მელოდიებსა და მხოლოდ განდობილთათ-ვის ნათელ ზარბში აცოცხლებდა ყველაფერ იმას, რაც აღრე ყურის მოესმინა ამ გულების იღუმალსა და ვნე-ბიან ჩურჩულში, გულბიანა—ინდური იახანის ყვა-ვილებს რომ გვანან, მარადვანს გარემოცული სიფრ-ფანა, ადვილად აალებდაი ვაჭით, რომელიც ღამის უმიზნოვლად ფეფტებდა და ფოფოვრული სინათლის შარავანდელში ახვევს ყვავილებს.

მადღური აჩრდილები და ციური ხილვები, ის ამ-ჩნევდა ოქვენს ბრწყინვალბას ამ საოცრად გასპეტაკე-ბულ პაერში იყოლა, რა ვნებები დაპქროდნენ და გუგუნდნენ ოქვენს გულბში განწუყვებული გრძნო-ბამორცული აკვირდებოდა ამ ვნებათა თამაშს, მუდამ ერთმანეთთან შესაბამელად, ერთმანეთთან შესათანხმე-ბლად, ერთმანეთის დასაგლეჯად, ასამაღლებლად თუ გადახარჩენლად რომ არიან მზად და თან წამითაც არ არღვევენ გარეგნულ პარმონიასა და მომხიბვლელობას, მდიდურ სიმშვიდეს, უბრალოებასა და თავდაპქრი-





ნატოლებსაც მგზნებარედ უყვარდათ და საპასუხო სიყვარულსაც იღებდნენ მიხვან. მეგობრობაზე ძალიან მალედა აზრისა გახლდათ და ქაბუჭური ილუზიების ასაკში ხალისითაც ფიქრობდა, რომ ისა და მისი მეგობრები, ერთნაირი პრინციპების შესაბამისად, თითქმის ერთნაირად აღზრდილნი, არასოდეს შეიცვლიდნენ შეხედულებებს და არასოდეს მივიდოდნენ ფორმალურ უთანხმოებამდე...

კარგი აღზრდასა და ბუნებრივი გულთბილობის წყალობით, იმდენად მომხიბვლებელი და თავაზიანი იყო, სრულიად უცნობი ხალხის სიყვარულსაც იოლად იმსახურებდა. აუცილებლად მიგიზრდავდათ; სუსტი აგებულობის გამო, ქალბნის თაღლიშ კიდევ უფრო საინტერესო ხდებოდათ; ხოლო გონების წრავადმხრებობითა და მოქნილობით, მეტყველების დახვეწილი ორიგინალობით — განათლებული ხალხის ყურადღების იპყრობდა. ნაუღონი გაქანების ადამიანებს ძალიან მოსწონდათ მისი ყურადღებინობა, ოღონდ, გულმურქვილობის გამო, ვერ ამჩნევდნენ, უფრო ვალდებულების გრძნობა რომ ამოძრავებდა, ვიდრე სიმპათია

მის სულში შეღწევა რომ შესძლებოდათ, უთუოდ იტყუარდნენ, უფრო თავაზიანია, ვიდრე მოყვარულია და, ალბათ, არც შეცდებოდნენ, მაგრამ მიხვედრით ვერაოდეს მიხვდებოდნენ ამახ, რამდენადაც ადამიანებთან ჩინი იშვიათი ურთიერთობით ყოველთვის საოცარი სიღრმითა და უხალხოებით იყო აღბეჭდილი...

ასეთივე მომხიბლავი იყო ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც, შეუდარებლად იცოდა კეთილგანწყობილების გამოხატვა; მადლიერებასაც ისეთი ღრმა გრძნობით გამოავლინდა ხოლმე, ასმაგად მოგიზრდავდათ მეგობრობისთვის.

ყოველდღიურად გრძნობდა სიკვდილის ნიახლოვებას; ყოველშემთხვევაში, თვითონ ასე ეგონა და; ძნეულობა, ამის გამო არ ამბობდა უარს ერთი მეგობრის მზრუნველობაზე, ოღონდ არც უშვებდა, თუ რა ხანმოკლე დროის განმავლობაში მოუწევდა ამ მზრუნველობით სარგებლობა. დიდი გარეგნული სიმტკიცე გააჩნდა და თუკი მოახლოვებულ შენიღბს ქაბუჭური უღარდებლობით არ უყურებდა, მისევე რაღაცეაირი მწარე სიამოვნებით ელოდებოდა აღსასრულს<sup>(1)</sup>. (გ. სანაღი, „ლუკრეცია ფლორიაანა“).

სწორად სიჭაბუკის ხანას განეუთვნება შოპენის ურთიერთობა ერთ ახალგაზრდა ქალიშვილთან, რომელმაც სანარადისოდ შეინარჩუნა მისდამი მოკრძალებული თავყინისცემა. მაგრამ იმ გრაფიზმა, მეოცნებედ დადბნეული ჩიტივით, უცნო ცისქვეშ რომ გადაისროლა შოპენი, ეს პირველი სიყვარული დაამსხვრია და, სამშოქლოსთან ერთად, ერთგული და იწყვარული მელდლევ დააკარგვინა მარადიულ ღტოღოლის. ვერ მოიპოვა სატრფოსთან ერთად ნაოცნებარი ბედნიერება, მაგრამ მოიპოვა დიდება, რომელზედაც ვერც იფიქრებდა შოპენი. ეს ახალგაზრდა ქალიშვილი ლუიისი მადონასავით ღიანაზი და სანდომიანი გახლდათ „ფიქრიანი მჭერა ჰქონდა და ქეშმარიტი კდემამოსილებით გაზოიჩიროდა; განშორებამ კი დასედიანა, მაგრამ სიმშვიდე არ დაუტარგავს. რასაკვირველია, ამ წმინდა სულში კიდევ უფრო გაიზრდებოდა სევდა, როცა შეიტყობდა, აღარავითარი მსგავს ურთიერთობას რომ

აღარ გაუღმაზებია იმ ადამიანის არსებობა, ვისაც გულმურქვილი მორჩილებით აღმერთებდა, ვისაც ენეთი უღიდურვისი მოწინებობით, ისეთი მიამიტად ახალგაზრდული თავგანწირვით ეთავანებოდა. ამ შემთხვევაში კალს ანეგლოსად რომ გარდაქმნის ხოლმე.

ბუნებისგან გენიალობის მძიმე მადლით დაკლდობილებულ ქალბნის, რომლებიც ყოველთვის მზად არიან თავიანთი უჩვეულო პასუხმგებლობის დასავიწყებლად, ალბათ იმის უფლებაცა აქვთ, საკუთარი პიროვნება გამოაცალკევონ ამ პასუხმგებლობისგან; უზარალოდ; ვალდებულნიც არიან ისევე აზრუონ საკუთარ დიდებაზეც, როგორც სიყვარულისთვის ზრუნავენ. თუმცა, ადვილი შესაძლებელია, გენიალურობით ყველაზე მეტად გამორჩეულ ქალსაც დასწყდეს გული იმ დვთაბრებს მიუციებზე, მხოლოდ და მხოლოდ, ახლოლტურით თავდადება რომ ბადებს, რადგანაც სწორედ დაუფორმებელ მორჩილებას, სრულ თავგანწირვას სიყვარულისთვის, რომლის ძალითაც ქალის პიროვნებას, მის არსებობას, ნებასა და სახელს — მისთვის საყვარელი მამაკაცის ბედი ნიქავს, ძალუმს საყვარელ მამაკაცს აღსასრულის წინ კიდევ უფრო განუმტკიცოს იმის რწუნვა, ცხოვრების უღელი ამ ქალთან ერთად რომ უზიდავს და თავისი სიყვარულით გაკლდებობთ უფრო მეტი მიუცია მისთვის, ვიდრე ნებისმიერი შემთხვევითი კავშირი მისცემდა; პატოსანი სახელე და სულთერი სიმშვიდე.

ახალგაზრდა ქალიშვილი, რომელსაც ბედმა არ აღიარა შოპენის ცოლბა, სამუდამოდ ერთგული დარჩა შოპენის ხსენისა, ყოველივე იმისა, რაკიკი დაკავშირებული იყო შოპენის სახელთან. ქეშმარიტად დვილი შვილის სიყვარულით უყვარდა შოპენის შოპლები. შოპენის მამას არასოდეს შეუცვლია უუთესიბით მიერ ქერ კიდევ იმდენი გაუცსკრებულ დღეებში შესრულებული პორტრეტი შოპენისა... მრავალწლის შემდეგ ჩვენც მოგვეცა შესაძლებლობა, საკუთარი თვლით გვენახა თუ როგორ შეეპარა ამ სევდიანი ქალიშვილის ფერხრობად ლოკებს სინთლეროცა მისი მჭერა პარიზიდან ჩამოსული შოპენის მეგობრის მჭერას შეხვდა.

ლიციის დაფთვარების შემდეგ შოპენმა პარმონის სწავლა კრესტოვარი იუზევ ელსენერთა დაიწყო, რომელმაც ყველაზე რთული რამ შეასწავლა, რის შესახებაც საერთოდ ძალზე ცოტა იციან და მინდამაინც არცა ზრუნავენ: ელსენრმა შოპენს საკუთარი თვითხადმი მომიზონებლობა და იმ წარმატებებზე ფიქრი ასწავლა, ითომინებისა და შრომის ფასად რომ მიიღწევა მხოლოდ. შოპენმა ბრწყინვალედ დაასრულა მუხისკიის უფსიხი და მშობლებმაც, ბუნებრივია, ვაჟის სამოგზაუროდ გაგზავნა გადაწყვიტეს — ცნობილ არტისტებს რომ გასცნობოდა და დიად ქმნილებათა საუკეთესო შემსრულებლებისათვისაც მოესმინა, შოპენმა გერმანიის რამდენიმე ქალაქი მოინახულა. ამავე მიხედვით, 1830 წელსაც აპირებდა ხანმოკლე მოგზაურობას, მაგრამ გამოვიდა თუ არა ვარშავიდან, 29 ნოემბრის რევოლუციამაც იფუტა.

შოპენი იძულებული შეიქნა ევენსა შეფერხებულიყო და იქ რამოდენიმე კონცერტიც გამართა; მაგრამ, იმ ზამთრის ვენელი მსმენელი, ჩვეულებრივ შესანიშნავად რომ ერკვევა და სწრაფადაც აღქვამს შესრუ-

ღმის ნებისმიერ ნიუანსსა თუ ჩანაფიქრის ნებისმიერ სინატივს, სათანადოდ ურადღებოანი ვერ აღმოჩნდა. ახალგაზრდა არტისტმა ვერ მოახდინა სენსაცია, თუმცა, შედეგლო კი სენსაციის იმედი რომ ჰქონოდა. ედინად შოენის ლონდონში გამგზავრა, მაგრამ გზად პარიზში გაჩერდა. მის გასაპრტნი, ინგლისური ვიზის დამატებად, ეწერა: პარიზზე გავლითო. ამ სიტყვებშია განსაზღვრა კიდევ მისი მომავალი. შინაგული წლების შემდეგ, როცა შოენი არა მარტო გასწავლდა საფრანგეთში, არამედ საბოლოოდ დაშვიდრდა კიდევ. ღმობლით ამბობდა ხოლმე: შე ხომ პარიზში მხოლოდ გავლით ვარო? პარიზში ჩავსვლითანვე შოენმა ორი კონცერტი გამართა და ელევანტური საზოგადოებაშიცა და ახალგაზრდა არტისტთა შორისაც შოენივე ცხოვენილი აღტაცება გამოიწვია. ჩვენ ქარაბდ გვახსოვს მისი პირველი გამოსვლა პლეიელის კარნაზში, როცა არ გვეყენა, შესაძლებელი თუ იყო, თუნდაც წინა-ლობრივ გამოგვეხატა ჩვენი ენთუზიაზმი ამ ახალი ტალანტის წინაშე, რომელმაც, თავისი ხელოვნების სფეროში, ბედნიერ სიახლეთთან ერთად პოეტური გეანობის განვითარების უჩვეულო ფაზასაც დადგო სათავე. პარიზში ჩამოსული სხვა ახალგაზრდა არტისტთა უმრავლესობისაგან განსხვავებით, შოენისთვის წუთითაც არ დაუხვევია თავბრუ ამ წარმატებას; არც გაუყოჩებულა და არც ყალბი თავმდაბლობა გამოეჩინა, არ აპყლია იმ ბავშვურსა და ამო პატავ-მოუყარობას, მეტრჩრები მამინევი საქვეყნოდ რომ გამოაშვებებენ ხოლმე.

იმხანად პარიზში მცხოვრებმა ყველა თანამემამულემ თბილად და გულთთადად მიიღო შოენი. მღელ შინაური კაციც გახდა Hotel Lambert-ში, სადაც ღრმად მოხუცებულმა თავადი ადამ ჩარტოისკი, მუელდისთან და ქალიშვილთან ერთად, თავს უყრიდა უკანასკნელი ომის მიერ შორს მიმოფანტულ პოლონეთის ნახსხვრევებს. ამ ოჯახში ყველაზე მეტად შოენის თავადის ქალი მარცილინა ჩარტოისკისა იზიდავდა; იგი შოენის ერთ-ერთი უსაყვარლესი, რჩეული მოწაფეთავანი იყო, ვისაც, გადმოცემის თანახმად, უანდერბა კიდევ საკუთარი საშემსრულებლო ოსტატობისა და მაგაფური შელოცვების საიდუმლოებანი — როგორც კანონიერსა და ღირსეულ მეშვიდარეს მისი მოგონებებისა და იმედებისა.

შოენი ხშირად სტუმრობდა გრაფინია პლატერთანაც ქალიშვილობაში გრაფინია ბრეოსტოვსკაისთან, რომელსაც Pani Kasztelanowa (ქალბატონ კასტელანოვა) ეძახდნენ. იქ ხშირად სრულდებოდა კარგი ოსესია. რამდენაც გრაფინიას უნარი შესწევდა თავის გარშემო შენოეკობა, წახალისებინა იმედისმომცემი ტალანტები და მათგან შემდგომში ბრწყინვალე პედაგოგ შექმნა. მის ტერქვეშ არტისტი სრულდებოდაც არ გრანოზა თავს უნაყოფო, ზოგჯერ პარბაროსული ცნობისმოყვარეობის მსხვერპლად, ცნობისმოყვარეობისა, იმ ელევანტური დოკლაპიობის ნაირსახეობას რომ წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ იმაზე ფიქრობს რომ რამდენ წვეთლებას, სადილსა და ვახშმს გამოჩნებოდა პირივე ცნობილი პიროვნების წყალობით; როგორ მოახერხოს ამ ცნობილი პიროვნების მიპატოეება, მოდის მოთხოვნათა შესაბამისად, და, ამავე დროს, როგორ დატოვოს საერთოდ უყურადღებოდ ნაკლებად ცნობილი პიროვნებები. გრაფინია პლატერი

თავის სტუმრებს კეშმარიტად მაალო წრის ქალბატონები იყებდა, ამ სიტყვის ძველებური გაგებით ის თავს ვალდებულად თვლიდა კეთილი მფარველი ურფილო ყველასთვის, ვინც მის რჩეულებს წინაშე მიხვდებოდა, ვინც მისი კეთილმოყვარე გავლენას ქვეშ აღმოჩნდებოდა. ვისთვის ფერია, ვისთვის მუზა, ვისთვის ნათელია, ვისთვის კი დელიკატური მეურვე და მწყალობელი, წინდაწინვე განკერტდა ხოლმე რა განასაძელი შეიძლებოდა შეგვეხებოდა მისივეალში და ასევე წინაწარ გრძნობდა, რა გადაგვარჩენდა. ის იყო ყველა ჩვენგანის მფარველი, საყვარელი და დასაფასებელი, ჩვენი განმანათლებელი, დამცავებელი, მომნიჭებელი სულიერი მხნეობისა. მისი სიკვდილი ბევრი ჩვენგანისთვის აუნაწლარებელ დანაკლისად იქცა.

ახვევ ხშირი სტუმარი გახლდათ შოენი მადამ კომარისა და მისი ქალიშვილებისა — თავადის ასულ ლუდვილა ბოვოსი და დელფინა პოტოკაიასი — სილამაზის, არაჩვეულებრივი მომზიბუდლებლობა და გონებაშეხვედრის წყალობით, საღონთა ერთ-ერთ უყვლაზე განსაცვიფრებელ დედოფლად რომ იქცა. სწორედ მას მიუძღვნა შოენმა სურვი კონცერტი, რომლის ერთ-ერთ ნაწილსაც ჩვენი მიერ უყვე ნახსენებელი Adagio შეადგენს. უწმინდესი სილამაზის გამო დელფინა პოტოკაიას, სასიკვდილო სარეცელზე მწოლიარსაც კი, ქანდაკებას ადარებდნენ. მუდამ პირბადელი, თავსაფარში, გაპკვირვალ გავის ქსოვილის ტალღებში გავხუტულ გარჯიანას რადაცნაირად პაეროვანი, არამიწერი იერი ჰქონდა და არც გარკვეული ფექტაცია ავლდა; თუმცა, მისი ნიერ შექმნილი, მის მიერ ხაზგასმული იერი იმდენად დახვეწილი იყო, იმდენად მომზიბლავი და ნატფი, თავადიც იმდენად ურადღებოანი პატრიცი გახლდათ ყოველივე იმის არჩევისას, რაც კიდევ უფრო ამწვენიდა თანდაყოლდ ხიზლ, მწეულ ფასაგები ხელებოდა, რითი უნდა აღფრთოვანებულიყავი უფრო მეტად: ბუნებითა თუ ხელოვნებით. ამ ბანოვანის ნიჭმა და მომაქადილებლმა ხმა შოენიც დაატყვევა და ისიც ზილად არსებით, ვენიბიანდ ნებდებოდა ამ ტყვეობას. სიკვდილის წინაც ამ ქალის ხმა იდგა უფრო.

შოენი მუდმივად ხვდებოდა ახალგაზრდა პოლონელებს (ორდას — რომელიც დიდ იმედებს იძლეოდა, მაგრამ ოცი წლისა მოკლეს ალფირში, ფონტანას, გრაფინია პლატერს, გრემიშალს, ოსტროვსკის, გენბეტს, თავად კაშინილი ლიუბომირსკის და სხვებს). იმხანად პარიზში ახლად ჩამოსული პოლონური ოჯახები უპირველეს ყოვლისა შოენის გაცნობას ესწრაფვოდნენ, ამიტომაც იყო, ძირითად: თანამემამულეების წრეში რომ ტრიალებდა. თანაწემამულეების მეშვეობით არა მარტო განუწყვეტლოვ გეპუდობლად ყველაფერს, რაც პოლონეთში ხდებოდა, არამედ თავისებურ მუსიკალურ მიწერ-მოწერასაც აწარმოებდა სამშობლოსთან. ძალიან უხაროდა, როცა საფრანგეთში ახლად ჩამოსულნი უჩვენებდნენ ხოლმე სამშობლოდან ჩამოტანილ ახალ ლექსებს, არიებს, სიმღერებს თუ სიტყვები მოეწონებოდა, ხშირად ამ სიტყვებზე ახალ მიტოვდაც ოსწავდა, რომელიც მშინათვე პოპულარული ხდებოდა მოელს პოლონეთში, თუმცა ხშირად ატარების ვინაობა ყველასათვის უცნობი რჩებოდა. როცა აკვარა, მხოლოდ და მხოლოდ გუ-

ლის კარნახო შექმნილი ნაწარმოებების რიცხვს სკა-  
მაოდ ვაჩვენებ, შოპენმა მათი შექრება და გამოცემა  
განიზრახა, მაგრამ საამისოდ თავისუფალი დრო ვერ  
გამონახა და ეს ნაწარმოებებიც დაიკარგნენ, განქარა-  
ვით უკაცრად ადგილს ვაზრდილ ყვავილთა სურნელი-  
ვით. ამ მხარეში შენეხვევით მოხვედრილ მგზავრებს  
რომ ათრბუნენ მხოლოდ. პოლონეთში მოციხისმინეთ რა-  
დენიღ შეპენისეული მელიოხა; ზოგერთი მათგანა  
მართლაც ღირსია ავტორობა. მაგრამ, ვინ გაბედავს  
ახლა, არამყარი ზღვარი დასდოს პოეტისა და მისი  
ხალხის შოაგონებებს შორის?

პოლონეთის შრავალი მომდერალი მყოლია; ბევრ მთ-  
განს მხოლოდის უპარტეებს პოეტთა შორის უკაცია  
ღირსეული ადგილი. ამ ერის წევრლები, როგორც  
არსდროს, ისე ცდილობენ სააწარმოზე გამოიტანონ  
საკუთარი ისტორიის უდადეგი და უფსენისწავვის  
მეცნიერები, თავიანთი ქვეყნისა და ყოფის ყველაზე  
წარტაცი, ყველაზე ფერადოვანი მხარეები. მათგან  
განსხვავებით, შოპენი წინასწარ განზრახვით არ აკე-  
თებდა იგივეს, მაგრამ ორიგინალურობით, შეიძლება  
დამატებოდა კიდევ მათ. ის, უბრალოდ, არ ისწ-  
რაფვოდა, არ ისახავდა ამგვარ ნაწიანს, არ იქმნიდა  
იქნელს a priori (წინასწარი). ერთი შეხედვით  
იქნელ მოგაჩვენებოდა კიდევ, რომ შოპენის ხელოვ-  
ნება არ განეკუთვნებოდა „ეროვნულ პოეზიას“, შო-  
პენი ხომ ხელოვნებისაგან იმაზე მეტს არც მოითხოვ-  
და, რისი მიცემაც ხელოვნებას შეეძლო; არ აიძუ-  
ლებდა იმაზე საუბარს, რაზედაც ვერ იღებებოდა. რო-  
ცა დიად პატრიოტულ გმირობებზე ფაქრობდა, ეს  
გმირობები მხოლოდ წარსულის კუთვნილება არ მიჩი-  
ნდა; თანამედროვეთა მთელი სივრცეობა და ცრემ-  
ლიც წინასწარი ანალიზის გარეშე შეიცნო. შოპენს  
არც მიზნად დაუსახავს ოდესმე და არც უცდია, პო-  
ლონური მუსიკა ეწერა; შეიძლება, გამკვირვებოდა  
კიდევ, თუ გაიხებდა პოლონურ მუსიკასად მოვლია-  
ნი. და მაინც, უპირატესად ეროვნული მუსიკოსი გახ-  
ლდა.

განა დროდარო შოპენამდევ არ ჩნდებოდნენ ხოლ-  
ნე ისეთი პოეტები თუ მხატვრები, ვინც საკუთარ არ-  
სებაში მთელი ხაზოვადობის პოეტურ გრძნობას აერ-  
თიანებდნენ და თავიანთ ქმნილებებში უკიდურესი  
ძალით ასხამდნენ ხორცს იმ ტიპებს, რომელთაც ეს  
ხაზოვადობა წალავდა, ანდა რომელთა გაცოცხლება  
სურდა? მსგავსი აზრი არაერთხელ გამოთქმულა ჰოშე-  
როსის დროისათან, პორაციუსის სატრებთან, კლდე-  
რონის დარამებთან, ტრბორისის სურათებთან, ლეი-  
ფურის პასტელთან დაკაპოტებთან. რატომ არ შეიძ-  
ლება მუსიკის მიმართაც ითქვას იგივე? რატომ არ  
შეიძლება ერთ მშვენიერ დღეს დაიბადოს მხატვარი-  
მუსიკოსი, ვინც თავისი სტილისა და შემოქმედების  
მეშვეობით იმ ხაზოვადობის სულს, გრძნობას, იდე-  
ალს გააცოცხლებს, რომელმაც გარკვეულ დროსა და  
გარკვეულ ქვეყანაში განსაკუთრებული, დანახასიათე-  
ბელი ჭკუფი შექმნა? სწორედ ამგვარი პოეტი გახლ-  
დათ შოპენი თავისი ქვეყნისათვისა და თავისი დამ-  
ბადებელი ეპოქისთვისაც. მან თავის წარმოსახვაში  
ადგილი მოუნახა და თავისი ტალანტით გააცოცხლა  
მშობელი ერისათვის დანახასიათებელი პოეტური  
გრძნობა და მაშინათვე გაავრცელა კიდევაც თანამედ-  
როვეთა შორის,

როგორც ყველა ქვეშაობილ ეროვნული პოეტი,  
შოპენიც წინასწარი განზრახვის, წინასწარ მიღებულ  
გადწვევებზე გარეშე მდეროდა ყველაფერზე, რა-  
საც თავისუფალი წარმოსახვა კარნახობდა. მისი  
ღიბისა და ძალდატანების გარეშე, უფსენისწავის  
მით გამოდოდნენ სამუოვე ის სიმღერებში ზავშ-  
ვობის აღმფრთხილებელი, სიკაპუის ამაღლებებელი,  
ახალგაზრობის გამაღმავლებელი ემოციები. შოპენის  
კამაშია თანამემამულეთა „რეალური დღეობა“ გამოკ-  
ვეთა (თუკი, შეიძლება ასე ითქვას), რომელიც ოდეს-  
ღაც მართლაც არსებობდა სინამდვილეში და რომელ-  
საც სხვადასხვა მხრიდან უახლოვებთან ყვეანს ერ-  
თად, ანდა თითოეული ცალ-ცალკე. შოპენმა ძალ-  
დაუტანებლად, ერთ ბრწყინვალე კონად შეიკრა ის  
გრძნობები, ბუნდოდნად რომ აღიქვამდნენ მისი თან-  
მემამულეები, ნაწილ-ნაწილ რომ იყვნენ გახეტუნნი  
პოლონელთა გულგნით და მხოლოდ გუშინათ რომ  
იცოდნენ ზოგითობაში მათი არსებობის შესახებ. გა-  
ნა ეროვნულ პოეტს სწორედ ის ნიჭი არ განაოღდნენ,  
რისი წყალობითაც ერთ, ყველა ხალხის წარმოსახვის  
დამატებებელ პოეტურ ფორმაში მოუყრის ხოლმე  
თავს აქა-იქ გახეტუნლ, მაგრამ თვისტომთა შორის ფარ-  
თოდ გაავრცელებულ მისწრებებს?

რამდენად დღეს გაცხოველებით და თან არცთუ  
უსაფრულოდ აგროვებენ სხვადასხვა ქვეყნის ხალ-  
ხურ მელიოდებს, ნით უფრო მიზანშეწონილად მიგვა-  
ჩნია, გარკვეული ყურადღების მიპყრობა იმ თვის-  
ებებისათვის, ვირტუოზთა და კომპოზიტორთა ნებმა  
რომ შეიძინა ეროვნული გრძნობის უშუალო ზემოქ-  
მედებით. დღემდე ჭერ კიდევ ცოტაა კომპოზიტორი,  
ვისი ცნობილი ნაწარმოებებაც სცილდება იტალიურა,  
ფრანგული თუ გერმანული მუსიკის ძირითადი მიჯნების  
ფარგლებს. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება ვივა-  
რაუდორო, რომ უდიდესი განვითარებასთან ერთად, რაც  
მუსიკას უწერია მიზნისაზე ასწელებოდა და რაც ჩვენ-  
თვის, შეიძლება, ფერმწერთა დიადი ხანის, *cinguete*  
*nto-s* (მეთექვსმეტე საუკუნე) ტოლფარდი ამოჩნა-  
დეს, — ალბათ გამოჩნდებთან არტისტები, რომელთა  
ინდიფერენტობაც ისევე გააცოცხლებს, თვალსაჩინოს  
გახდის განსხვავებულს, თავისებურს, სპეციფიკურს; მა-  
თი ნაწარმოებები იმ ორიგინალურობით იქნება აღ-  
ბეჭდილი, განსხვავებულ აგებულებებს რომ ახასია-  
თებს და განპირობებულთა სხვადასხვა რასების, კლი-  
მატური პირობებისა თუ ადამ-ჩვევების არსებობით  
ნებისმიერ ქვეყანაში. დადგება დრო, როცა ამერიკელი  
პიანისტი აღარ ემგვანება გერმანულ პიანისტს, ხოლო  
რუს სიმფონისტს ადვილად გამოარჩევ იტალიელასაგან.  
გაუბედავო და ვიწინასწარმეტყველებთ, რომ ხე-  
ლოვნების სხვა დარგების მსგავსად, მუსიკაშიც შესაძ-  
ლებელი გადებდა სამოხლობს ზემოქმედების აღიარება  
დიდსა თუ პატარა ოსტატებზე — *dii minores* (მეო-  
რბარბისონიან მღერებლებზე); ყველა ნაწარმოებში მოხერ-  
ხდება ხალხის სულის ანარეკლის შემჩნევა, თანაც  
უფრო მთლიანის, პოეტურად უფრო მართალია და  
შესასწავლად უფრო სანატრესისი, ვიდრე ხალხურ  
რე შემოქმედების უხეირო, არასწორი, გაუბედავი და  
მერტვლი ცდებია, როგორც არ უნდა ადვილებდნენ  
ისინი თანამემამულეთა გულგნებს.

როცა ეს დღე დადგება, მაშინ შოპენი იმ უპირ-  
კველეს მუსიკოსთა შორის დაიკავებს ადგილს, მთელი  
ერის პოეტური არსი რომ გამოხატეს, მიუხედავად

ამა თუ იმ სკოლის ნებისმიერი გავლენისა. და, რასაკვირველია, არა მარტო იმიტომ, პოლონელების, მაგურების, კრაკოვიელების რიტში რომ აირჩია და ასეთი სახელები დაარქვა ბერს თავის ნაწარმებს. შოპენი მხოლოდ ამ ხასიათის ნაწარმოებთა რიცხვის გაზრდით რომ შემოფარგლულიყო, მაშინ გაუღმებელი ერთი და იგივე კონტური, ერთი და იგივე საგანი, ერთი და იგივე ფორმა უნდა შეექმნა, მაგრამ ამგვარი შემოქმედება, ანუ ერთდროითი ფორმის გავრცელება, მალე გახდებოდა მოსაბუქრებელი, თავად ფორმა კი — მონოტონური. შოპენს პოლონელი პოეტის სახელი იმიტომ ეუთვნის, ნებისმიერ ფორმა მგვრნობიარობის იმგვარი მანერის გამოსახატავად რომ გამოიყენა, რაც ზღო ქვეყნისთვისა დამახასიათებელი და თითქმის უცნობია ამ ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. შოპენის ნაწარმოებთა ფორმებისა და სათაურების სწორედ მგვრნობიარობის ამ პოლონური მანერის გამოხატულება. მისი პრელუდიები, ეტიუდები, ნოქტიურები, განსაკუთრებით სერენადი, თვით სონატებიცა და კონცერტებიც — ყველაზე მოკლე და ამავე დროს ყველაზე შინაგნულად ნაწარმოებები — მგვრნობიარობის ერთსა და იმავე ხასიათს გამოხატავენ (სხვადასხვა ძალით), რომელიც ათანხვად იცვლის სახეს, მაგრამ უმუდამ ერთნაირი და ერთგვაროვანი რჩება. როგორც უაღრესად სუბიექტურმა ავტორმა, შოპენმა ყველა თავის ნაწარმოებს უწოდდა ერთი და იგივე — სასუთარი — სიცოცხლე. მისი ყველა ქმნილება ურთოდდავკავშირებულია შინაარსის ერთიანობით; მათი ღირსებები, ისევე როგორც მათი ნაკლი, ყოველთვის გამოიღწიარება იმეოცათა ერთი რიგიდან მგვრნობიარობის ერთი განსაკუთრებული ზანერადან — ეს კი უპირველესი პირობაა პოეტისათვის, ვისი სიმღერაც თანამემამულეთა გულის ძვერას აერთიანებს.

თუმცა, შეიძლება ასეთი კითხვაც დაგვეხადოს — ზიკუნობის პოემებისა თუ სულედაცისა და კრასნის კის ლექსების მსგავსად, განა ეს უაღრესად ეროვნული, განსაკუთრებულად პოლონური მუსიკაც დაბადებისთანვე გასაუბრე გახდა სწორედ იმისთვის, ვისაც უმღეროდან? ხარბად აიტაცა, საკუთარ მონაოვრად ჩაივალა სწორედ იმან, ვისაც განადიდებდა? ვაი, რომ არა! ხელოვნების მომხიბვლელობა იმდენად უცნაურია, ადამიანის გულზე ისეთი იდუმალი გზებით ახდენს შემოქმედებას, ამ საქმით ყველაზე მეტად გატაცებული კი უძღუნური აღმოჩნდებოდნენ სიტყვებად ექციათ, სრულფასოვან სახეებად ჩამოყალიბებისათ შექალაქობის ის, რაზეც შოპენის ნებისმიერი ტრაგია ღაპარაკობს, რაზეც მღერის ყოველი მისი ელფიდი თაობები უნდა გაიღწიონ ამ პოეზიით, თაობებმა უნდა ისუნთქონ ამ პოეზიის სურნელით, რათა, ბოლოს და ბოლოს, იგრძნონ მისი სრულიად განსაკუთრებული გემო, ამოიცნონ მისი ქვეშაობრივი საგარეულო სახელი!

შოპენი თანამემამულეებით იყო გარემოცული; ისინი მონაწილეთაბს იღებდნენ მის წარმატებებში, ახარებდათ მისი დიდება, თავს იწონებდნენ მისი სახელით, შოპენი ხომ მათიანი იყო! მაგრამ, სასიხარუოა, იცოდნენ კი, რამდენად ეუთვნოდათ შოპენის მუსიკა? მართალია, ეს მუსიკა გულზე ხედებოდათ, სულს უხებტაკებდათ; ცრემლსაც აღვრევიებდათ, მაგრამ განა ყოველთვის წუხტად იცოდნენ, რატომ ხდებოდა

სებ მათდამი დიდი სიმშაითი განწყობილი ადამიანს, მათდამი ქვეშაობრივი სიყვარულითა და აღტაცებით განმსჭვალულს, შეუძლია იფიქროს, რომ მათ არც არტისტულთადა ყოფნიდათ? არც მუსიკალურტრენდში არც არც ხელოვნების ავტორის ცოდნა, მისი სწავლელობით მიითითებისათ იმ ღრმა გრძნობის წყარო, თავიანთი ბარდის მომხმენისას რომ ეუფლებოდათ. იმ მანერის მიხედვით თუ ვიმსჭვლებთ, რა მანერითაც წოგირით მათთან შოპენის ნაწარმოებებს ასრულებდა, ნათელი გახდება, როგორ ამყობდნენ შოპენთან სისხლისმიერი ნათესაობით, მაგრამ ამავე დროს, ექვიც არ მქონდათ, შოპენის მუსიკა სწორედ მათზე რომ აღაპარაკობდა, სწორედ ისინი რომ გამოიყავდა სცენაზე, სწორედ მათ რომ აპოეტურებდა.

არც ის უნდა დავიწყოთ, რომ სხვა დრო დადგას, სხვა თაობა მოვიდა. შოპენისათვის ნაწინა პოლონის ნაპოლონ პირველის ლეგენდარულ ბრძოლებში, მარტლაც რომ გმირულად და ღირსეულად, ახალი მოპოვებულ მქონდა თავისი პირველი ევროპული ვეიკონები. ამ პოლონეთს მამაცი ვაჟკაცი, ბედუქმულითი თავადის, იუზეფ პონიატოვსკის რანდული გმირობის ანარქული ასპეტაკება, ელსტერის ტალღებში რომ მოვა აღსასრული და გაოცა მისი გაუგონარი სინაპისი მოწვე მინარე, საშუალოდ შეუცნუნა დიდებით, სწორედ იმ დღეს რომ ეწვია მის პროზაულ ნაწარმებს, როცა მტარალმა ტირიფმა თავის ჩრდილო შვიფარა ესობდა დიდებულის ნეშტი. შოპენის პოლონეთი ქერ კიდევ ძველი დიდებით, კმაყოფილებით, ცუკვებითა და სიყვარულით მოვარალი ქვეყანა იყო, ვინც კონცერტის მომხედ და აღუქვანდელ პირველის ძეგლულების ქვეშა იმედგადაუწვევტელი. მერე კი იმპერატორ ნიკოლოზის ხანა დადგა! სახრჩობელების ტუემ შიშის ზარი დასცა დახვეწილსა და ნათელ ემოციებს. სულ მალე ეს ემოციები ცრემლს იკაუნეში ჩაიხრჩო, კუბოებში ჩაიტუნა, თანდათანობით საერთოდ დავიწყებას მიეცა განდევნისა და გადატაკების მტანჯველი რეალიზმის კარნახით, აუნაღურებელი დანაკარგებით, კონფესკაციებით, სილაცკით, პეტროზავოლსკის კანუტებით, ცინზორის მიღარებით, კაკასიაში ჭარისკაცად გამწესებით, სამი ათასი სამხედრო მათრახის ქვეშ სიკვდილით შემწრუნებული ი. ვინც სამშობლოდან ამ სისასტიკეთა შობაებდებულებით, ასეთი პირქუში სინამდვილით თავზარდაცემული და სულდასახიჩრებული გარბოდა, ბუნებრივია, პარიზში ჩასულითანავე, შოპენის მოგონებათა ძაფს იმ ადგილიდან ვერ გაავრტყებდა, სადაც ეს ძაფი თავის დროზე გაწვეტილიყო.

სიტყვისა და სახის ანალოგიის დახმარებით, სიამოვნებით განვმარტავდით იმ ინტიმურ შეგრძნებებს, რომელნიც მგზნებარე და ცვალებად გულშის ახასიათებთ და ავადმყოფურად ამაყი და სასტიკად შეურაცხყოფილი ადამიანების დახვეწილსა და, ამავე დროს, უაღრესად გაღიზიანებულ მგვრნობიარობას ეხსუებოდა. თუმცა, უნდა ვაღიაროთ, სრულებითაც არ ვსარწოლობთ ფუჭი ინელით, სიტყვის ვიწრო ჩარჩოებში რომ მოვახერხებთ ასეთი მგზნებარების, ამგვარი სურნელოვანი მარკონების მოქცევას. განა საერთოდ შეუძლებელია მსგავსი ამოცანის განხორციელება? განა სიტყვა ყოველთვის ღუნედ, ძუნწად, ცივად და მშრლად არ მოგვეჩვენება იმ მძლავრი და

საბანო შეტყობის შემდეგ, რასაც ხელმოცლების სხვა დარგები იწვევენ ხოლმე? განა მართალი არ იყო ერთი მწერალი ქალი, ვისი კალამიც ბევრს რამეზე ლაპარაკობდა, ბევრს ხატავდა, ბევრს ძირწადა, ბევრ რამეზე მღეროდა ჩუმად, და მაინც ხშირად იმეროდება: „გრძნობის განიხილვის უმარავ საშუალებებთან, სიტყვა ყველაზე არასრულყოფილია“ არ გაგვაჩნია არც ცრუ ილუზია, ჩვენს სტრუქტურულ ისეთი პატივადანი მანერის მიღწევას რომ მოვახერხებთ, რაც ესოდენ აუცილებელია შოპენის ფუნჯის შეუღლებელი სიმსუბუქით შექმნილი სამყაროს გასაცოცხლებლად.

შოპენის სულ სამყაროში მოხსენებთან და აღტირების სათავეებიდან მოყოლებული, ყველაფერი დახვეწილია; აქ თავისუფალი, უბრალო, უშუალო სურვილები უყვარდ ქრებიან. სამწუბოვად განსჯელადე ყოველი მათგანი მდიდარი, გამომგონებლური, მომთხოვნი წარმოსახვის განსწმენდელს გაივლის, სადაც სახსევაც ივლის და მიმართულებასაც. მათ შესწინავედა განსაკუთრებული მგრძნობიარობა, ხოლო მათ ასაწერად, განსაკუთრებული სინატიფეა საჭირო. თავად შოპენი ძირისძირამდე ჩასწვდა ამ სურვილებს, უღერესი ნიჭიერებით აღწერა და სწორად ამის წყალობით იქცა უიოდეს მხატვრად. თუკი ხანგრძლივად და მოთინებითი შევისწავლით მის შემოქმედებას, თუკი მოლოდენე ნივადევენებთ თავალს მისი აზრის ყოველ მოძრაობას, შეიძლება მხოლოდ მაშინ მოვახერხოთ შოპენის მითაჩად გაგება და ქრონივადე აღფეროვანდეთ იმ ნიჭით, რანაც ეს აზრი თითქოს ხილულად და ხელშესახებად აქცია და ამასთანავე, სიმსუბუქეც შეუნარჩუნა და ცეცხლად.

იმხანად შოპენს ერთი მეგობარი მუსიკოსი ჰყავდა, მისი თავგამოდებული და აღტაცებული მსმენელი, მისი ტალანტით სულ უფრო და უფრო ნეტად განცვიფრებული, თუმცა, უნდა თქვას, რომ ეს განცვიფრება ინტელტური იყო, რადგან მეგობარანა მუსიკოსანა მხოლოდ გაცილებით გვიან გაიზარა თუ რას ხედავდა, რა უყვარდა, რა აღფეროვანებდა და რა იზიდავდა შოპენს თავის საყვარელ საშობლოში. შოპენი რომ არა, ეს მუსიკოსი თვით უშუალო დაკორვევის შედეგადაც ვერასოდეს შეიცნობდა ვერც პოლონეთის, ვერც პოლონელ ქალებს და ვერც მათ იდეალს. მეორეს მხრივ, ახე კარგად, ალბათ, ვერ ჩასწვდებოდა შოპენის იდეალს, პოლონეთსა და პოლონელ ქალებს, ეს ქვეყანა საკუთარი თვალთი რომ არ ენახა, მოწმე რომ არ გამხდარიყო ამ ქალთა თავგანწირვისა, დიდესულოვნებისა, გმირობისა. მაზინდა მიხვდა, პოლონელ არტისტს მხოლოდ გენიის თაყვანისცემა რომ შეეძლო! პარიზში შეუყვანებული შოპენი, თანდათანობით, საკმაოდ უცხო გარემოში აღმოჩნდა. ეს გარემო სრული ანტიპოდია გახლდათ იმ სამყაროს, რომელშიაც იგი აღიზარდა, შოპენს, რა თქმა უნდა, არასოდეს უფიქრია მისი სიკაბუთის დროინდელი, სწვენიერი და განათმელებული პატრიონების სანდების მიტოვება; მაგრამ, მისხდა შეუშინველად, დადგა ისეთი დრო, როცა ამ სახლებში სულ უფრო და უფრო იშვიათად სტუმრობდა ხოლმე. ახალ წრეში, სადაც მას უწყვედა ტრიალი, არასოდეს გაბრწყინებულა არა თუ პოლონური, არამედ ნებისმიერი პატრიციანული იდეალი. ახალ წრეში, მართალია, ტალანტის ძალაუფლება იშვია, იმან მოიხვარა აქ, მაგრამ ამ ძალაუფლებას არავითარი არისტოკრატია არ უშევენებდა მხარს, თუნდაც იმისათვის,

ფარზე რომ აყევანა, დადნის გვირგვინით, ანდა ვარდის ფურცლების დიადემით შეემკო. ამიტომაც, რაც ფანტაზია გაიტაცებდა და მხოლოდ თავისთვის მნიშვნელოვან ხოლმე მუსიკას, მისი როალი იმ ენაზე, უწყვეტად სიუვარულის კოემებს, ვარშეშო რომ შროვანს სტრანდა შემოხვევითი ამხანაგებისგან, ვინც შოპენის თვისტოთ არ იცობდა, ვის შეედლო სცოდნოდა, ანდა გუმინით მინც ეგრძობ, წმინდა სილფიდებისა თუ უზადო პერის სამყაროს არსებობა, სადაც პოლონეთის მორცხვი გრძნეულები და უმანკო ჭაღოქრები სახლობდნენ? თმაგაბურძნელები, წვერგაჩიერული, ხელთათმანის შეუჩვევლი — განა შესძლებდნენ ისინი ოდენავ მინც ჩაწვედნოდნენ ამ მსუბუქი აჩრდილების, მგნებებურ და პაეროვანი განწყობილებების საწყაროს, გინდაც საკუთარი გაცოცხლოთ თვალთვლით ეხილათ იგი? განა მაშინაოვე ზურგს არ შეუტყვედნენ, ისევე როგორც ათასფერადი ღრუბლების ქარავანს — ციური ლავარების განსაცვიფრებელ პიუზავს — მაგრამ დიახაც რომ არაფერისმოქმედს და უღიმღამოს განრისხებული პოლიტიკანების თვალში.

ქნელი წაროსადგენი არაა, რა ტანჯვა უნდა გადაეტანა შოპენი იმის შემხედვარეს, თუ როგორ დალტობდა საკუთარ თავს ციურ ბინდებულში წარმოშობლი გენიისა და ტალანტის კეთილშობილება, ნელნელა უზრუნველად როგორ ბურჟუაზიულდებოდა, „უბრალოდებოდა“ და იმ ზომამდე ეძლიოდა თავადვიწყებას, ვეღარ ამჩნევდა, ქუჩის ტალახში რომ მიითრევდა მოსახსნის კალთას... ალბათ, რა განწვირული წუხილით გადაჰქონდა მჭერა იმ შეულამაზებელი სინამდვილიდან, რომელიც აწეწილი აღჩნდა, პოეტური წარხილასაც, სადაც მხოლოდ ენითუთქმელ მომხიბვლობას ხედავდა, უსაზვროსა და უსიტყუო ვნებას, ამაღლებულსა და ხელგაშლილ სილამაზეს, სულის მკვებავსა და ნებისყოფის გამომბრძნეებას, რადგან მარად დაცულია ყოველივე იმისგან, რამაც შეიძლება სულიც აწეწოს და ნებისყოფაც დაასუსტოს. თავსუყავებულბა ნებისმიერ ადამიანურ სიტყავზე უფრო მეტვერეტყველურად მოქმედებს ამ ატმოსფეროში, სადაც უკუთავარი ცეცხლის ალორ სუნთქავს, ოღონდ მაცოცხლებელი და განწმენდელი ალით, რომელიც გაუდნითლია ღირსებით, პატოსნებით, კარგი გემუვნებით, ადამიანთა და საგნების დახვეწილობით. ვან დეიკისა არ იყოს, შოპენსაც მხოლოდ უნაღლები წრის ქალი შეიძლებოდა ჰყვარებოდა. მაგრამ, მსოფლიოში ყველაზე დახვეწილი არის-სტრუქტურის საყვარელ მხატვარზე ნაღლებად ბედნიერი შოპენი, მისთვის შეუფერებელ ქალს დაუკავშირდა: ვერ შეხვდა მაღალი წრისად გამოსულ სასიძვისს, რომელიც ბედნიერი იქნებოდა, თუკი მის სახელსაც უკვადვივოდნენ საუფუნეთა მანწინლე კაცობრიობის აღმავტოვანებელი შედეგით, როგორც ვან დეიკმა უკვადვივო მს ქერა, მომხიბლავი ინტელისი ქალი, ვან დეიკთან ურთიერთობითა და თავისი მშვენიერი სულის კარნახით რომ დარწმუნდა, თუ რამდენად მაღლა დგას გენიოსის კეთილშობილება გვარიშვილობის კეთილშობილობაზე.

შოპენი დიდხანს არიდებდა თავს პარიზის ყველაზე უფრო სახელგანთქმულ და ცნობილ ადამიანებთან ურთიერთობას; აკრთობდა მათი ხმაურთან ამაღლებით, თავად უფრო ნაკლებად იქცევა უყრადლებას, ვიდრე ისინი, რადგან მის ხასიათსა და ჩვევებში გაცი-

ლებით მტეი იყო კეშმარიტად ორიგინალური, ვიდრე გარეგნული ექსცენტრიულობა. მაგრამ, საუბედუროდ, მაინც ვერ გადაურჩა იმ მომაჯაღობებელ მჭერას, რომელმაც მაშინვე შეამჩნია, თუ რა მაღლა და მაღლა დაფრინავდა იგი და ბოლოს აკი გახვია კიდევ თავის ბაღეში. მაშინ კაცს შეიძლება გეფიქრა, ბაღე უწმინდესი ოქროსგანაა მოქსოვილი და უმშვენიერესი ქვებითაა მოოქვილიო! მაგრამ, ამ ბაღის ყოველი მარყუჟი შოპენისათვის საპურობილედ იქცა, ეგონა, შხა-

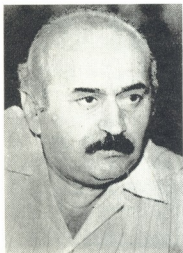
მით გაუღნითილი თოკებითა ვარ გაუოილიო. მართალია, შხამი ვერ შეეხო შოპენის გენიას. მაგრამ მისი სიცოცხლე თანდათანობით მაინც შფანთქა და ძალიან ადრე წაართვა მისი თავი სამყაროსაკენ, სამშობლოსაკენ, ხელოვნებასაკენ.

გიორგი მთაბრაშვილი

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

თარგმანა ზაზა ზილაძემ

## ლენინური პრემიის ახალი ლაურეატები



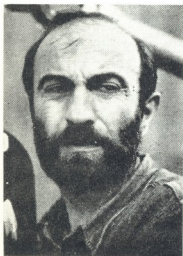
რევაზ ჩხვიციანი



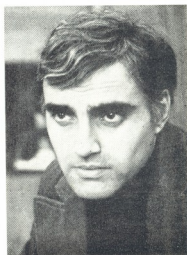
სულიკო ჟენტო

1986 წლის ლენინური პრემია მიენიჭა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შექმნილი კინოდილოგიის „მშობლიურ ზემო მიწაზე“ („რაიკომის მდივანი“) შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს: დამდგმელ რეჟისორს — სსრკ სახალხო არტისტს, კინორეჟისორ რევაზ ჩხვიციანს, სცენარის ავტორს — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატს, კინოდრამატურგ სულიკო ჟენტოს, დამდგმელ ოპერატორს — საქართველოს სახალხო არტისტს, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატს, კინოოპერატორ ლომერ ახვლედიანს, მთავარი როლის შემსრულებელს — საქართველოს სახალხო არტისტს, რეჟისორ თემურ ჩხვიციანს.

ქრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქცია ულოცავენ ახალ ლაურეატებს ამ მაღალ ჯილდოს და უსურვებენ შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს.



ლომერ ახვლედიანი



თემურ ჩხვიციანი

# ქრონიკა

● მსბტპრის სახლის ორი სართული საგამოფენო დარბაზებში დაიკავა საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის საფონდო ექსპონატების გამოფენამ. მუზეუმის თანამშრომლების მიერ საგულდაგულოდ შერჩეული ექსპონატები მხოლოდ ძალზე მცირე ნაწილია იმ დიდი ეროვნული საგანძურისა, ამ დაწესებულებების საცავები რომ ინახავს.

საბჭოთა კავშირის კომპარტიის XXVII ყრილობა და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობას მიეძღვნა ქართული თეატრის, მუსიკისა და კინოხელოვნების მიერ განვლილი სახელოვანი გზის თავისებურად ამსახველი ეს შთამბეჭდავი გამოფენა. ფოტოდოკუმენტებსა თუ მხატვრულ ნაწარმოებებში, სათეატრო რეკვიზიტსა, კოსტუმებსა თუ რელიკვიებში, აფიშებსა თუ შაეტებში, დამთვალეირებულთა თვალწინ გაყოცხლდა ჩავლილი ისტორიის ფრაგმენტები, გაყოცხლდნენ ის შემოქმედნი, ვინც სიყვარულით დაიფერფლა ქართული ხელოვნების სამსახურში, ვინც აგურს აგურზე აწყოდა ეროვნული კულტურის საძირკველზე, საიდანაც ამოიზარდა დიდებული, მძლავრი ნაგებობა, თავისი სიმაღლის

● მართი თვის მანძილზე საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში მომდინარეობდა მოსკოვის მინისტრების სახელმწიფო თეატრის გასტროლები. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია სოციალისტური შრომის გმირი, ლენინური პრემიის ლაურეატი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი არკადი რაიკინი, რომელიც თვითონაც მონაწილეობდა რამდენიმე წარმოდგენაში. მას პარტნიორობას უწევდა მისი ვაჟი — რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი კონსტანტინე

წულობით დღეს მსოფლიოს სივრცეებს რომ გასწვდა.

გამოფენა ერთნაირად ამაღლებელი აღმოჩნდა იმათთვისაც, ვისაც ამა თუ იმ ექსპონატმა შორეული თუ ახლო წარსულის, სპექტაკლისა და სხვა სანახაობის სასიამოვნო მოგონება აღუძრა, და სულ ახალგაზრდა დამთვალიერებლებისთვისაც, ვინც გაკრეცილ, ფერდაკარგულ აფიშებს, დოკუმენტურ ფოტოსურათებსა თუ მხატვართა სცენოგრაფიულ ნაზრევში შპობლიური მაღალი თვითმყოფადი კულტურის სურნელება შეიგრძნო.

დიდი და მეტად რთული შრომა გასწიეს ექსპოზიციის ავტორებმა — მხატვრებმა გოგი ალექსი-მესხიშვილმა, ივა აბაქელიამ, არქიტექტორმა რევაზ ბერიძემ და მუზეუმის თანამშრომლებმა.

საცავებში ათეული წლობით დაუნჯებულმა, მრავალსმეტყუელმა და ბევრის მნახველმა ექსპონატებმა დღის შუქი იხილეს. წარსულზე თვალის შევლება შედინეირებას განაცდევინებს დამიანებს, მითუმეტეს, თუ ეს წარსული ასე დიდებული და მარად დაუვიწყარია.

გამოფენის გახსნაზე 'სიტყუები წარმოსთქვენ საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვ.

რაიკინი. იგი ახლახან „სოვრემენიკიდან“ გადავიდა „მინიატურებში“.

თეატრმა პირველ დღეს წარმოადგინა იმპროვიზაცია მიხეილ მიხინის „სახეების“ მიხედვით. დამდგმელი რეჟისორია რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი ვალერი ფოკინი, ქორეოგრაფი — კონსტანტინე რაიკინი, მხატვარი ოლეგ შეინცისი.

თეატრმა თბილისელ მაყურებელს უჩვენა სპექტაკლები: „მშვიდობა სახლსა შენსა“, „რჩელი“, „მიდი, მსახიობო!“.



ასთიანმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტებმა გ. ლორთქიფანიძემ და რ. ჩხიძემ, მხატვართა კავშირის მდივანმა რ. თორდიამ, პრაფ. დ. ჭანელიძემ და მუზეუმის დირექტორმა ა. შალუტაშვილმა.



31 იანვარს კი თეატრის კოლექტივმა წარმოადგინა პრემიერა ა. არშაკოვის „რა არის ცხოველება ჩვენი“. ყველა წარმოდგენა ეს არის ბრძოლა ჩვენი ცხოვრების სიმანჩისისა და ნაკლავანებათა წინააღმდეგ.

გასტროლებმა ცხადყო, რომ მოსკოვის მინიატურების თეატრი ახალგაზრდა, შემოქმედებითი ძიებით გამსჭვალული დასია, რომ აქ მოღვაწეობენ ნიჭიერი მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები.



● ძარბოული ფოლკლორის ტაძარში მხმენელთა წინაშე საკონცერტო დებიუტით წარსდგათობლისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კურსდამთავრებული ვოკალისტი ჭუანშერ ბარბაქაძე, რომელმაც საოპერო არაერთხელ კონცერტის დასვენითა ნაწილი კლასიკურ საგიტარო ხელოვნებას დაუთმო...

ჭ. ბარბაქაძემ დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტის და სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალური ფაკულტეტი. კლასიკური გიტარა მისი სერიოზული გატაცებაა. (იგი საშემსრულებლო ხელოვნებას ბევრს გიტარის ცნობილ სპეციალისტ ჭ. კუხიანიძესთან).

პირველ განყოფილებაში მომღერალმა შეასრულა ქსერქესის რეჩიტატივი და არია ჰენდელის ოპერიდან „ქსერქესი“, რენატოს სცენა და არია ჭუშუბე ვერის „ბალმასკარადიდან“, დონ კარლოსის არია ოპერიდან „ერნანი“, დონ ფუანის არია მოცარტის „დონ ფუანიდან“, ჩალხიას სცენა და

არია ოთარ თაქაიშვილის „მინდიდან“ და სხვ.

მეორე განყოფილებაში აღღერდა გომესის რომანსი, ჯულიანის ცტიუდი, მ. ანდოს არგენტინული მელიოდა, პუხლოსი ვილა-ლობოსის, მალატის, ალბენისისა და ტარეგას ნაწარმოებები. ასეთი პროგრამით იშვიათად თუ ვინმე გამოსულა ჩვენში.

მისასაღმებელია ქართველი მუსიკოსის ცდა ფართო აუდიტორიის წინაშე წარსდგეს, მდგომარეობის რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარით, რაც მოითხოვს ნაწარმოებთა სტილისა და ხასიათის შეგრძნებას, გემოვნებას, მუსიკალობას.

ჭ. ბარბაქაძემ მუსიკალურ მოხატვებთან ერთად გამოავლინა მონღოზედა, შრომისმოყვარეობა და ენთუზიაზმი, გვიჩვენა თავისი პოტენციური შესაძლებლობები. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ იგი შემდგომში უფრო მეტად სრულყოფს თავის საშემსრულებლო ხელოვნებას.

სასურველია, რომ მუსიკოსმა

რეპერტუარი გაამდიდროს გიტარის წინამორბედი სახელობის (ლუთნა, ვიუელა) შექმნილი ნაწარმოებებით, რომელსაც ნაკლებად იცნობს მხმენელი. უსრადლება უნდა მიექცეს აგრეთვე პოლიფონიურ ნაწარმოებებს. ყველასთვის კარგადაა ცნობილი, თუ რა შესანიშნავად უღერს გიტარაზე ბახის დიდებული მუსიკა, და მისი პროგრამაში შეტანა მეტად დაამშვენებდა რეპერტუარს. ასევე კარგი იქნება, თუ კონცერტზე შესრულებული ზოგიერთი ნაწარმოების მუსიკალური ტექსტი ორიგინალის მთავრით შესწორდება და ტექნიკურად დაიხვეწება, და ბოლოს, ქართველ გიტარისტებს მოეწოდებთ საკონცერტო ესტრადაზე გამოიტანონ გიტარისათვის დამუშავებული როგორც ქართული ხალხური, ასევე ქართველ კომპოზიტორთა მუსიკა, რაც გაამდიდრებს და სახელს გაუთქვამს ქართულ საგიტარო ხელოვნებას.

გივი თუშუშვილი

● „მხმბრის სხლის“ საგამოცენო დარბაზებში გაიმართა ამირკავკასიის რესპუბლიკების მხატვართა გრაფიკული ნამუშევრების, კერძოდ — ექსლიბრისის მეორე ვრცელი რეგიონალური გამოცენა, რომელიც მოაწყო წიგნის ეკვარულთა საზოგადოების რესპუბლიკურმა გამცემამ. გამოცენაზე მონაწილე ღუენ ავართვე, მოსკოველი, ლენინგრადელი გრაფიკოსები, ჩრდილოეთ

კავკასიის მხატვართა წარმომადგენლები.

ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი ასეთულობით ნამუშევარი დამუშავალიერებლებს აცნობდა გრაფიკის ამ სფეროში მომუშავე მხატვართა მეტად საინტერესო და მრავალფეროვან შემოქმედებას. გამომდინარე ექსლიბრისის სპეციფიკიდან, ავტორები, ბუნებრივია, ფართოდ მიმართავენ აღგებობასა და სიმბოლიკას, უკიდურესად განზოგადებულ საგნობრივ სახეებს.

ბევრი ნიმუში გამოირჩეოდა გონივრული მხატვრული მიგნებით, საოქმელის გადმოცემის სისხარტითა და ლაკონიზმით, სახვითად მეტყველი, ორიგინალური კომპოზიციებით.

ქართველი მხატვრებიდან ექსპოზიციაზე მრავალფეროვან რეკნენ წარმოდგენილი ლალო გრიგოლია, ვლადიმერ ქუთოთელაძე, ვლადიმერ წილოსანი, მარგარიტა თუშუშვილი და სხვები.





● კონსერვატორიის დიდ და-რბაზში ელენე ახვლედიანის ხსოვ-ნის აღსანიშნავად გაიმართა კონ-ცერტი, რომელშიც მონაწილეობ-დნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი ელისო ვირსალაძე და საერთაშორისო კონკურსისა და ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი, საქართვე-ლოს სახელმწიფო კვარტეტი სა-ქართველოს სსრ სახალხო არტის-ტების კონსტანტინე ვარდელის, თამაზ ბათიაშვილის, ნოდარ ევა-ნიასა და ოთარ ჩუბინაშვილის შე-მაღვენილებით. სადამოს პირველ განყოფილებაში აქედრდა შუ-ბერტისა და შუმანის ნაწარმოე-ბები, მეორე განყოფილებაში ელი-სო ვირსალაძემ კვარტეტთან ერ-

თად შეასრულა დეორეკის საფორ-ტეპიანო კონცერტი.

● სპარტიველს თეატრალუ-რმა საზოგადოებამ და აკაკი ხო-რავას სახელობის მსახიობთა სახ-ლმა კარგი ტრადიცია დაამკვიდ-რა — ერთწლიანი შეფომა გაუ-წიოს ფაბრიკა-ქარხნების მუშა-მოსამსახურეებს — მოაწუოს ხე-ლოვნების მუშაკებს, თეატრა-ლურ მოღვაწეთა შეხვედრა-კონ-ცერტები, ჩაატაროს ლექცია-მოხ-სენებები ხელოვნების სხვადა-სხვა საკითხზე, დახმარება გა-უწიოს ფაბრიკა-ქარხანასთან არ-სებულ თეატრალურ კოლექტი-ვებს, წილს თეატრალურმა სა-ზოგადოებამ და მსახიობის სახლ-

მა შეფომა აიღო თბილისის ტელე-სტაციის სახელობის ელექტრო-ვაკონშემკეთებელ ქარხანაზე. ამ ღონისძიებას მიძღვნა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შეხვედ-რა-კონცერტი ამ ქარხნის მუშა-მოსამსახურეებთან, რომელიც 30 მარტს გაიმართა ქარხნის კულტუ-რის სასახლეში.

სადამოში მონაწილეობა მიი-ღეს რეს. სახალხო არტისტმა ი. ტრიპოლსკიმ, რეს. დამსახუ-რებულმა არტისტებმა ქ. კასრა-ძემ, ე. სეფაშვილმა, კ. შაკარიძემ, გ. ბალარჯიშვილმა, გ. ფიცხიშვი-ლმა, ე. კაკულიამ, ნ. გაბუნიაშ, ც. დლიანმა, ფილარმონიის კონ-ცერტმეისტერმა ი. კერესელიძემ, ახალგაზრდა კომპოზიტორმა ო. ტატიშვილმა.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 4, 1986

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**«НАША СИЛА В ПРАВДЕ»**

Передовая статья посвящается проблемам и задачам, поставленным XXVII съездом КПСС перед работниками культуры и искусства (стр. 2).

**ДЕКАДА РЕСПУБЛИКАНСКИХ  
ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ**

Министерство культуры и Театральное общество Грузии провели декаду республиканских государственных театров, которая была посвящена XXVII съездам КПСС и Компартии Грузии. Печатаются рецензии на спектакли театра им. Руствели «Концерт для двух скрипок в сопровождении восточных инструментов» (стр. 2) театра им. Марджанишвили «Лицом к лицу» (стр. 7)

Метехского театра-студии «Зодчий Саба» (стр. 17), русского тюза «Чинарский манифест» (стр. 21).

**ნატელა არველაძე**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ  
ВАЛЕРИАНА ГУНИЯ**

Автор знакомит читателей с теоретическими взглядами известного грузинского театрального деятеля В. Гуния о театральном искусстве, сопоставляет их с теорией сценического искусства Станиславского и находит определенное сходство между ними (стр. 26).

**ОДИН ДЕНЬ В ТБИЛИССКИХ ТЕАТРАХ**

Студенты Тбилисского государственного института им. Ш. Руствели делятся впе-

чатлениями от спектаклей ведущих теат-  
ральных коллективов Тбилиси (стр. 38).

**Гиви Беридзе**

### К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИИ АРХИТЕКТОРОВ

Научно-технический прогресс требует от  
зодчих постоянного углубления знаний, по-  
вышения профессионального мастерства. По-  
этому желательно создать в республике спе-  
циальные курсы усовершенствования архи-  
текторов, как это практикуется в Москве  
(стр. 53).

### ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продол-  
жает освещать кризисные явления искусства  
и культуры Запада (стр. 42).

**Марина Кереселидзе**

### УРОКИ ПРАВСТВЕННОСТИ

Печатается рецензия на новый фильм из-  
вестного грузинского писателя, драматурга,  
документалиста-публициста Реваза Табукаш-  
вили «Казначей Грузии», посвященный  
жизни и деятельности выдающегося грузин-  
ского ученого Эвтиме Такаишвили (стр.  
43).

### ЛЕВАН ПААТАШВИЛИ — 60

Известному оператору, народному арти-  
сту ГССР, лауреату Госпремий СССР Лева-  
ну Георгиевичу Пааташвили исполнилось 60  
лет. С юбилеем выдающегося мастера совет-  
ского кино поздравляют народный артист  
ГССР, лауреат Госпремии СССР кинорежис-  
сер Эльдар Шенгелая и народный артист  
ГССР, лауреат премии им. Руставели, ки-  
нооператор Ломер Ахвледiani (стр. 46).

**Тей Урушадзе**

### ПРЕКРАСНЫЙ МИР СЦЕНОГРАФА

Статья о творчестве главного художника  
Тбилисского Государственного русского дра-  
матического театра им. Грибоедова, заслу-  
женного деятеля Грузинской ССР Евгении  
Донцовой. Недавно в «Доме художника»  
экспонировалась обширная выставка ее ра-  
бот — были представлены театральные эски-  
зы и макеты, а также станковые произведе-  
ния. В статье дан анализ творческого пути  
общепризнанного театрального художника  
(стр. 48).

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕЛЕФИЛЬМОВ

Секция музыковедов Союза композиторов  
ГССР, совместно с отделом музыки и хорео-  
графии редакции журнала «Сабчота хелов-  
неба» обсудила грузинские музыкальные те-  
лефильмы, созданные за последние десять  
лет (стр. 58).

**Мераб Кокочашвили**

### ЗАДАЧИ ГРУЗИНСКОЙ СТУДИИ ТЕЛЕФИЛЬМОВ

В дискуссию группы музыковедов о гру-  
зинских музыкальных телефильмах подклю-  
чился художественный руководитель Грузин-  
ской студии телефильмов, народный артист  
ГССР, кинорежиссер М. Кокочашвили (стр.  
83).

**Владимир Асатиани**

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ЛАДО ГУДИАШВИЛИ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В статье дается искусствоведческий ана-  
лиз творчества выдающегося грузинского ху-  
дожника Ладос Гудиашвили, в частности рас-  
сматривается цикл его работ с мифологиче-  
ской точки зрения (стр. 88).

Анзор Кацитадзе

**ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА  
ПЬЕСЫ ВАЖА ПШАВЕЛА  
«ИЗГНАННИК»**

Автор дает анализ драматургической структуры пьесы Важа-Пшавела «Изгнанник» и на основе этого анализа определяет ее художественную ценность (стр. 99).

**Ираклий Цицишвили**

**ИСКАТЬ ЛУЧШИЕ ПУТИ**

Статья касается актуальных вопросов развития и дальнейшей застройки города Тбилиси, в связи с ростом его населения (стр. 105).

**Ингмар Бергман**

**ВОЛШЕБСТВО БЕЗ ВОЛШЕБСТВА**

Беседа выдающегося шведского режиссера театра и кино Ингмара Бергмана с канадскими критиками Л. и Ф. Маркер перепечатана из журнала «Театр» № 12, 1985 (стр. 111).

Василь Кикнадзе

**ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ**

Журнал продолжает печатать монографию В. Кикнадзе о жизни и творчестве Сандро Ахметели (стр. 128).

**Ференц Лист**

**ШОПЕН**

Журнал продолжает печатать книгу Листа о Шопене в переводе Зазы Чиладзе (стр. 138).

**НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ЛЕНИНСКОЙ  
ПРЕМИИ**

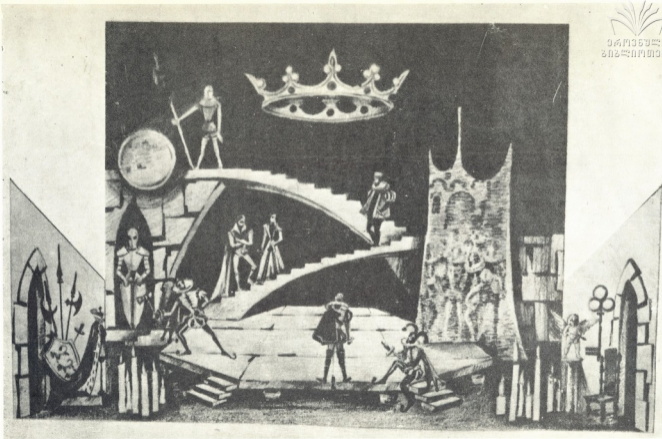
Ленинская премия 1986 года в области литературы, искусства и архитектуры присуждена творческой группе создателей кинодилогии «Твой сын, земля» («Секретарь райкома»); режиссеру-постановщику — народному артисту СССР, кинорежиссеру Ревазу Чхеидзе, автору сценария — заслуженному деятелю искусств ГССР лауреату премии Ленинского комсомола, киноматюргу Сулико Жгенти, оператору-постановщику — народному артисту ГССР, лауреату премии им. Руставели, кинооператору Ломеру Ахвледиани, исполнителю главной роли — народному артисту ГССР, режиссеру Темуру Чхеидзе (стр. 155).



**ავტორთა საპუბლიკაციო**  
**ფონდის „საპუბლიკაციო ხელშეწყობის“ რედაქცია**  
**აქციაზე, რომ ერთ თაბახზე მართ მოცულობის**  
**სტატიები დასაბუღებლად არ მიიღება.**

გადაეცა წარმოებას 25. 02. 86 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუღებლად 16. 04. 86 წ.  
საბუღებელი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70 X 108/16  
ფიზიკური ნაბუღები თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 499. უფ 08849. ტირაჟი 6000.

ფურნალში დაბუღებულია მ. ბაბოვის,  
ი. კვაპანტირაძისა და ლ. სიციონის  
ფოტოები.



6103/68

