

სელოვნება

1112
1998





საქართველოს
ანტიკობების
მუზეუმი

ნოვარუია:

ვალერი ასათიანი —
 ზოგიერთი რამ კულტურული ცხოვრების შესახებ 2

ვალერი ასათიანი —
 აბრეშუმის გზა — კულტურული ტრადიციები და მომავალი 8

სახვითი ხელოვნება

ჭურბაბ წირეთელი

მარია ჩაგოლაძეა —
 მხატვრის კორტაბი აკადემიის ფონზე 12

გრიგოლ ჭანლაშვილი —
 აბტიური მხატვარი (ინტერვიუ) 18

სლავა ლიონი —
 ნოვარი პირველი კონსტრუქციონისტი 30

იური ბაღიანი —
 წარსულსა და მომავალს მხოლოდ ერთი ბაღივება
 აწვრთნის (ინტერვიუ) 41

ალექსანდრე ბურგანოვი —
 ჭურბაბის ვიზუალიზაცია 46

სევილინიან კუბრეო-რიკოვანი —
 მხატვრის ბრანდინოვული სანქსიონი 49

დოსი —
 ჭურბაბ კონსტრუქციონისტი და წირეთელი 51

თამაზ სანიკიძე —
 ჭურბაბ წირეთელის ფენოლოგია 149

ბივი ყანაყანის კონსტრუქციონისტი გამოყვანილი
 თამაზ სანიკიძე —
 ბივი ყანაყანი 61

ვახტანგ დავითაია —
 ფირთა დღესასწაული 67

მუსიკა

სულხან ნახიძე —
 იტილოები თანამედროვე მუსიკის შესახებ 53

თეატრი

ნ. ბ. —
 რუსთავი—50, თეატრი—30, ფესტივალი—2 69

თამარ ბოქუჩიძე —
 მართული თეატრი — ჭეშები და ტენდენციები 77

მტყუნა და მართალს ისტორია გააკრავს (ინტერვიუ
 ოთარ მელვინიძესთან) 84

ვ. სილ კიკნაძე —
 თეატრის განახლების საუკუნე 94

მამუკა დოლიძე —
 სტიქიური უბედურება (კინემა) 110

ნოდარ გურაბაძე —
 „თქვენში კაცის უბრალობა არ იცინა?“ (რეჟისორ
 ბიჭო შორაენის კორტაბი „მცირე სცენის“
 ინტერვიუ) 132

მერაბ გვირა —
 ჭეშენობა თეატრალურ ხელოვნებაში 157

კინო

ელენე ჭიჭინაძე —
 დრო-სივრცის „მოზაიკური“ აღქმა 89

შურნალ „ხელოვნების“ 1998 წლის ნომრების საძიებელი 172



ზოგიერთი რამ კულტურული ხსოვრების შესახებ

ვალერი ასათიანი – საქართველოს კულტურის მინისტრი

კულტურა ეს არის მუდმივი სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ და ამავე დროს ცოდნა იმისა, რისკენაც ისწრაფვი.

ქართულ კულტურას თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი იმ კულტურათა შორის, რომლებსაც ვერდნობა მსოფლიო ცივილიზაცია. მასში საუკუნეთა მანძილზე ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლური და დასავლური კულტურები და იქმნებოდა ახალი თვითმყოფადი კულტურა, რომელიც ინახავდა ყოველივე საუკეთესოს, რაც ქართველ ერს გააჩნდა.

დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ საქართველოს მეტი საშუალება ეძლევა სრულად გამოავლინოს ქართველ ერში დაგროვილი სულიერი პოტენციალი, ქართული ფენომენი, ახალ ისტორიულ სინამდვილეში ხელახლა აღმოაჩინოს საკუთარი თავი, თანამონაწილე გახდეს მსოფლიო კულტურული პროცესებისა.

ქართული კულტურა თანდათან იხსნება მსოფლიოსათვის და ამაში უდავოდ დიდია საქართველოს პრეზიდენტის ეღუარდ შევარდნაძის დამსახურება. მან ქვეყნისათვის ყველაზე კრიტიკულ პერიოდში შექმნა ქართული კულტურის გადარჩენის კომიტეტი, რაც გამოიხატა ხალხის ცნობიერებაში უკვე გამჯდარი ფორმულით: „ქართველმა ხალხმა კულტურა უნდა იხსნას, ქართველი ხალხი კულტურამ უნდა იხსნას“.

დღეს უკვე შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კულტურა გადარჩა. უფრო პეტიც: კულტურამ გადაარჩინა საქართველო და ჩვენი ქვეყანა თავისი არსებობის ისტორიაში პირველად წარდგა მსოფლიო კულტურის წინაშე, როგორც თანასწორი. მნიშვნელოვანი გარდატეხის პროცესი დაიწყო და რადგან ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებები უშუალოდ აირეკლება ხელოვნებაში, კულტურაში, სასიკეთო მარცვალი სამომავლოდ უკვე ჩაიდო. უკანასკნელმა მოვლენებმა დაგვარწმუნა, რომ ქართული სახელმწიფო, რომლის უმაღლესი მიზანია დემოკრატიული ცხოვრების წესების დამკვიდრება, მსოფლიო დემოკრატიის სივრცეში შედის, მრავალი საუკუნის შემდეგ კვლავ ევროპისა და აზიის დამაკავშირებელ რგოლად იქცევა და სულ უფრო აქტიურად მონაწილეობს მსოფლიო კულტურულ პროცესში.

ისეთი ფართომასშტაბიანი პროექტების განხორციელება, როგორიცაა ევრაზიის დერეფნის შექმნა და „აბრეშუმის გზის“ აღორძინება, დიდ სიკეთესთან ერთად გარკვეულ საფრთხესაც შეგვიქმნის. ეს იქნება სერიოზული გამოცდა ქართული თვითმყოფადობისათვის. თანამედროვე მსოფლიოს სასიცოცხლო ინტერესების გადაკვეთაში აღმოჩენილმა საქართველოს კულტურამ უნდა აიჩინოს ერთადერთი სწორი გზა – გამდიდრდეს უცხო კულტურებთან ზიარებით და არ დაკნინდეს მათთან ასიმილაციით.

დღეს, როცა საქართველო თანდათან იბრუნებს სატრანზიტო ქვეყნის ფუნქციებს, სულ უფრო მეტად გადის ევროინტეგრაციის ორბიტაზე, განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას იძენს ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების აუცილებლობა, ქართული ფენომენის დაცვა-გაფრთხილება მოზღვავებულ უცხო კულტურებთან შეხებისას. მეოცე საუკუნე დასასრულს უახლოვდება. თუკი ჩვენ ამ გარდაქმნებ მომენტში ვერ შევძლებთ ჩვენი ისტორიის, სულიერი ფასეულობებისა და საკუთარი რაობის გააზრებას ზოგადსაკაცობრიო იდეალებისა და ცივილიზაციების ახლებური ფორმების პოზიციებიდან, მაშინ მოგვიწევს სხვათა მიერ გატეკნილი გზის ბრმად მიდევნება, ანუ „სხვისი მომავლით“ ცხოვრება, ვერ შევძლებთ საკუთარი მომავლის შექმნას. ცხადია, რომ ახალი მსოფლმხედველობრივი ორიენტაციებისა და მომავლის კონტურების შექმნა, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ კულტურის სფეროშია საძიებელი.

ამ მიზნის მიღწევის უმთავრესი ფაქტორია სახელმწიფოს ზრუნვა კულტურის განვითარების, გავრცელებისა და დაცვისათვის. სწორი კულტურული პოლიტიკა არა მარტო განსაზღვრავს კულტურის განვითარების სტრატეგიას, არამედ ხელს უწყობს მის განხორციელებას, ადგენს განვითარების პრიორიტეტებს, ქმნის მყარ საკანონმდებლო ბაზას.

აღმშენებლობის პროცესის თანმდევ ობიექტურ სირთულეებთან ერთად, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კულტურა გადარჩა და ეს სიტყვები რომ ლიტონი სიტყვები არაა, ცხოვრებამ, უკანასკნელმა მოვლენებმა დაადასტურა.

კულტურის სამინისტროს სადღეისოდ შემუშავებული აქვს სულიერი მოთხოვნილებების ყველა სფეროს განვითარების კონცეფცია, რომლითაც პასუხისმგებლობას იღებს კულტურული ფასეულობების მისაწვდომობაზე ქვეყნის ყველა მოქალაქისათვის, სახელმწიფოს სახელით სტიმულს აძლევს როგორც ცალკეულ შემოქმედს, ასევე შემოქმედებით ორგანიზაცია-დაწესებულებებს.

აღნიშნულ გარემოებას დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან გარდაქმნათა პროცესებმა მნიშვნელოვანი დიდი დაასვა უახლოეს წარსულში სამინისტროს სისტემის ნორმალურ ფუნქციონირებას, მის კომპეტენციასა და ავტორიტეტს.

სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის პირობებში სათანადო სიმაღლეზე უნდა იქნეს აყვანილი იდეოლოგიისა და პოლიტიკის ურთიერთობის საკითხები.

ამ მიმართებით კულტურის სამინისტროს კონცეფციაში გათვალისწინებულია ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ღირებულებების, სულიერი მემკვიდრეობის თანამედროვეობასთან ჰარმონიული მისადაგება, მსოფლიოს ქვეყნებთან ურთიერთობებში ღირსეული პარტნიორის მდგომარეობის დაპყვიდრება. სამინისტრო ცდილობს თავისი საქმიანობა ამ უმნიშვნელოვანესი მიზნის სარეალიზაციოდ წარმართოს. თუმცა მხოლოდ ერთი უწყების ძალისხმევით ეს არ მოხერხდება. საჭიროა ყველა დაინტერესებული ორგანოს მონაწილეობა.

კულტურის სფეროს სამართლებრივი ბაზის შესაქმნელად უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კულტურის კანონის მიღებას, რამაც შეავსო საკავშირო მართვის ცენტრალიზებული სისტემის დაშლის შემდეგ წარმოქმნილი ვაკუუმი. ნიშანდობლივია, რომ კანონი განსაზღვრავს კულტურის პრიორიტეტულობას, მის სტრატეგიას, რაც, უეჭველია, ხელს შეუწყობს სახელმწიფო მექანიზმების ქმედუნარიანობას ხელოვნების სფეროს მატერიალური და კულტურული უზრუნველყოფის მიზნით.

კულტურის კანონის მიღების შემდეგ პროექტის სახით შემუშავდა კანონი თეატრის შესახებ, სხვა ძირეული ნორმატიული აქტები, რომელთა მიღება თანდათან შეავსებს საკანონმდებლო ბაზას. განხორციელდა დარგის დეცენტრალიზაცია, სტრუქტურული ცვლილებები, განისაზღვრა პრიორიტეტები.

ქართული კულტურის გადარჩენაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ დიდი სირთულეების მიუხედავად შემოქმედებითი ცხოვრების მაჯისცემა არ შეწყვეტილა სულიერი კულტურის არაერთ კერაში და, საერთოდ, ხელოვნებაში ბევრი რამ საეულისხმო მოხდა, რის შედეგადაც გაიზარდა საქართველოს ავტორიტეტი, მსოფლიოს ინტერესი ქართული კულტურის მიმართ, ნიადაგი მომზადდა იმისათვის, რომ ქართული ხელოვნება აღიქმებოდეს, როგორც მსოფლიო ხელოვნების ერთ-ერთი თვითმყოფადი, ორგანული ნაწილი.

ამ ფონზე სრულიად ბუნებრივია საქართველოს პრეზიდენტის მიერ ამჯერად ქართული კულტურის აღორძინების კომიტეტის დაარსება.

უკანასკნელ წლებში იმატა შემოქმედებითი დასებისა და გალერეების რაოდენობამ, განხორციელდა 200-ზე მეტი პრემიერა, ჩვენთან და უცხოეთში ჩატარდა 300-ზე მეტი გამოფენა, შეიქმნა 17 ძეგლი, აღდგა ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადა, გაიმართა საერთაშორისო კონკურსები, ფესტივალები, მეორე მსოფლიო დელფიური კონგრესი და პირველი მსოფლიო საყმაწვილო დელფიადა; კვლავ აღდგა ბიჭვინთა-ქობულეთის დრამატურგთა ტრადიციული სემინარი, რომელიც სიცოცხლისუნარიანია დღიდან დაარსებისა. შენარჩუნებულ იქნა ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალ-გაზეთები, გამოიცა სხვადასხვა სახის ლიტერატურა.

ახალმა დრომ ისიც მოიტანა, რომ საქართველოში სახელმწიფო და მუნიციპალური თეატრების გვერდით გაჩნდა ახალი ტიპის თეატრები — კერძო, სამხარეო. სწორედ ჩვენი დროის პირმშოა: სანდრო მრევლიშვილის უაღრესად ორიგინალური თეატრი („ძველი სახლი“), „თეატრალური სარდაფი“, „სამეფო უბნის თეატრი“ და მარნეულის თეატრი.

დრო გვერანახობს თეატრალური ცხოვრების თანდათან განახლების, რეორგანიზაციის აუცილებლობას. ამ მიმართულებით უკვე შემუშავდა გარკვეული სამოქმედო პროგრამა, შეჯერდა თეატრის მოღვაწეთა მოსაზრებები და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ეტაპობრივად ყველა ერთად შევძლებთ მის განხორციელებას.

ჩვენი ყოველდღიური საზრუნავია ხელოვანთა მხარდაჭერა, მათი მატერიალური თუ მორალური სტიმულირება. ხელოვანის ბედი დღეისათვის ხშირად და მოკიდებული სპონსორსა თუ მეცენატზე, რომელთა რიცხვი ვერ კიდევ საკმაოდ მცირეა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენში ქველმოქმედების კარგი ტრადიციები არსებობს, ბევრს დღემდე ვერ გაუცნობიერებია, რომ კულტურის მხარდაჭერა ეროვნული საქმეა, რადგან მხოლოდ კულტურას შეუძლია საქართველოს გადარჩენა, ეროვნული სულის შენარჩუნება.

პრიორიტეტულობის პრინციპით თანდათან მტკიცდება კულტურის არაერთი კერის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა (მარჯანიშვილის თეატრი, კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი, ფიროსმანის სახლ-მუზეუმი მირზანში, იაკობ ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი თბილისში, ლიტერატურის, მესტიის მუზეუმები, ძიხვილ ჯავახიშვილის სახლ-მუზეუმი წერაქვში და სხვ.). რა თქმა უნდა, გასაკეთებელი გაცილებით მეტია, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ სასიკეთო პროცესი დაწყებულია და არ შეწყდება.

ბოლო წლებში ქართველი საზოგადოება მრავალი კულტურული აქციის მო-

მსწრე გახდა. გაფართოვდა ჩვენი ქვეყნის კულტურული ურთიერთობები გარე სამყაროსთან, მოეწყო გაცვლითი ღონისძიებები — კულტურის დღეები, სეზონები და სხვ.

უმინშენელოვანეს მოვლენად მიგვაჩნია ქართული ხელოვნების პირველად წარმოდგენა ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ-მუზეუმში“ ხელოვნების მუზეუმის საგანძური 5 უნიკალური ექსპონატით, აგრეთვე იმავე მუზეუმში დაცული ქართული ტიხრული მინანქრის ნიმუშებით. ამ უაღრესად პრესტიჟულ გამოფენაში, რომელსაც „ბიზანტიის დიდება“ ერქვა, 25 ქვეყნის სამუზეუმო ფონდებიდან წარმოდგენილი იყო 350-მდე ნამუშევარი, გამოიცა კატალოგი.

უკანასკნელ ხანს სულ უფრო იზრდება საზღვარგარეთ ინტერესი ფიროსმანის ხელოვნებისადმი. ამის დასტურია დიდი მხატვრის ბოლოდროინდელი გამოფენები შვეიცარიაში, ბელგიასა და ესპანეთში. 1996 წელს იუნესკოს ეგიდით ჩატარდა ფიროსმანის 130 წლის იუბილე. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს პრეზიდენტმა მხატვრის სახლ-მუზეუმს საჩუქრად გადასცა ტილო „მუშა“, ხოლო კულტურის სამინისტრომ კი ფიროსმანის 2 ქმნილება — „შოთა რუსთაველი“ და „თამარ მეფე“.

საქართველომ პირველად მიიღო მონაწილეობა მსოფლიო სახვითი ხელოვნების უდიდეს დათვალიერებაში — ვენეციის 47-ე ბიენალეში ქართველი მხატვრის გია ეძგვერაძის ნამუშევრებით, რაც ქართული კულტურის კიდევ ერთ დიდ აღიარებად შეიძლება მივიჩნიოთ. მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო გია ეძგვერაძეს ბიენალეს კატალოგშიც, სადაც ნამუშევრებთან და ბიოგრაფიასთან ერთად მისი „თეთრი მანიფესტიც“ გამოქვეყნდა.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ერთი სასიკეთო ტენდენცია: ესაა ახალგაზრდა რეჟისორთა, მსახიობთა, დრამატურგთა, ხელოვანთა გამოჩენა.

ჩაიკოვსკის სახელობის მეთერთმეტე საერთაშორისო კონკურსზე პირველი პრემიით დაჯილდოვდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტი ბესიკ გაბიტაშვილი: ინგლისში, მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის გრან-პრი და პირველი პრემია მოიპოვა ზ. ფალიაშვილის სახელობის სამუსიკო გიმნაზიის მეათე კლასის მოსწავლემ ნათია მდინარაძემ; ვოკალისტთა იტალიის საერთაშორისო კონკურსზე — „ვერდის ხმები“ მეორე პრემიის მფლობელი გახდა ბათუმის ოპერის თეატრის ახალგაზრდა სოლისტი თამარ ჯავახიშვილი; შვეიცარიაში, პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსში პირველი ადგილი მოიპოვა თამარ კორძაძემ. საბედნიეროდ, ამ ჩამონათვალის გაგრძელება კიდევ შეიძლება.

მიუხედავად გარკვეული სირთულეებისა, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ კინოს არ დაუკარგავს შემოქმედებითი პოტენციალი და ხშირად წარმატებებსაც აღწევს.

პრესტიჟული საერთაშორისო ჯილდოებით აღინიშნა ორი ქართულ-ფრანგული ფილმი: ოთარ იოსელიანის „ყაჩაღები. თავი VII“ (ჭიურის სპეციალური პრიზი ვენეციაში) და ნანა ჯორჯაძის „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი“ (წარდგენილი იყო „ოსკარზე“ 1997 წლის საუკეთესო უცხოური ფილმის ნომინაციათ). გამოვეყოფდი აგრეთვე გიორგი ხაინდრაგას „ოცნებების სასაფლაოს“, რომელიც სოჭის კინოფესტივალ „კინოტავრზე“ სპეციალური პრიზით, ხოლო შავიზღვისპირა ქვეყნების საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ოქროს არწივი-97“ გრან-პრით დაჯილდოვდა. რუსეთისა და დსთ-ს ქვეყნების კინოფესტივალზე „კინოშოკი“ განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად ვოდერძი ჩოხელის ფილმს „სამოთხის გვრიტები“, რომელმაც მთავარი პრიზი მოიპოვა.

ძალზე სასიხარულოა, რომ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სახელმწიფო პროგრამა მსოფლიო ბანკის ფინანსური მხარდაჭერით ხორციელდება, რაც შესაძლებელს გახდის ახლო მომავალში არაერთი ისტორიული ძეგლის აღდგენას. ჩვენს სინამდვილეში ეს უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს. ამ მიმართულებით მუშაობა, რა თქმა უნდა, გავრძელება და გაფართოვდება.

ახალ საგულისხმო ტენდენციად გვესახება კულტურის სფეროში კერძო და არასამთავრობო სექტორის განვითარება, რასაც მომავალში მეტი ყურადღება და მხარდაჭერა დასჭირდება. საბაზრო ეკონომიკის პირობებში იზრდება კერძო თეატრების, გალერეების, საშუაშელო კომპანიების, ინსტიტუტებისა და ორგანიზაციების რიცხვი. კერძო ინიციატივების განვითარება სერიოზულ პერსპექტივებს გვიხსავს. დღევანდელი რეალობის გათვალისწინებით მიგვაჩნობა, რომ კულტურის მოღვაწეებმა უნდა ისწავლონ დამოუკიდებელი არსებობა, ალტერნატიული ფინანსური წყაროების გამოყენება და მოძიება. თუმცა ეს სრულებით არ გვიხსნის სახელმწიფოებრივ პასუხისმგებლობას კულტურის სფეროს მიმართ. საქართველოს კონსტიტუციაში ხაზგასმითაა ნათქვამი: „სახელმწიფო ხელს უწყობს კულტურის განვითარებას, კულტურულ ცხოვრებაში მოქალაქეთა შეუზღუდავ მონაწილეობას, კულტურული თვითმყოფადობის გამოვლინებასა და გამდიდრებას, ეროვნულ და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა აღიარებას“.

მომავალში კვლავ პირველხარისხოვან და გადაუდებელ ამოცანად გვესახება კულტურის მოღვაწეთა მხარდაჭერა, მათთვის სოციალური პირობების გაუმჯობესება და ნორმალური შემოქმედებითი მოღვაწეობითვის სტიმულის მიცემა.

უკანასკნელ წლებში, საქართველოს კონსტიტუციიდან გამომდინარე, გამოიკვეთა სახელმწიფოებრივი პოზიცია ეროვნულ უმცირესობათა კულტურული მხარდაჭერის თეატრალისით. სახელმწიფო პოლიტიკა კვლავაც მიმართულია საქართველოში მცხოვრები სხვა ერების ხალხისათვის კულტურული აღმავლობის პირობების შესაქმნელად. ურთიერთობა დამყარდა საქართველოში არსებულ ექვლა სათვისტომოსთან.

ჩვენთან ფუნქციონირებს დღეს-ს ქვეყნებში ერთადერთი სახელმწიფო ებრაული მუზეუმი — დ. ბააზოვის სახელობის ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი (თბილისი), ა. მელიქ-ფაშაევის (მარნეულის რაიონი), ვ. ტერიანის (ნინოწმინდის რაიონი), მ. ფ. ახუნდოვის (თბილისი), ლესია უკრაინკას (ხაშურის რაიონი), ვ. მაიაკოვსკის (ბაღდათის რაიონი) სახლ-მუზეუმები, ა. პუშკინის მემორიალი „კაკაკასიურ სახლში“ (თბილისი). შარშან გაიხსნა მ. ჯ. მამედულიზადეს, ნ. ნარიმანოვის სახლ-მუზეუმები. საქართველოში მოღვაწეობენ სომხური, აზერბაიჯანული, ბერძნული თეატრალური კოლექტივები, თვითმოქმედი ანსამბლები, გამოიცემა ეროვნული უმცირესობათა გაზეთები. ინტენსიური ხასიათი მიეცა გაცვლით კულტურულ ღონისძიებებს. განსაკუთრებით გამოვყოფდი გაცვლით კულტურის დღეებს სომხეთთან, აზერბაიჯანთან, რფ ჩრდილოეთ ოსეთის რესპუბლიკა — ალანიასთან, ქართულ-გერმანულ კვირულის და სხვ. უკვე მესამე წელია ყოველ გაზაფხულზე ტარდება ქართი ხალხის დღესასწაული „ნაეროზობა“, ფართოდ აღინიშნა ფიზულის 500, აშულ ავასის 100, ჯიანის 150 წლისთავეები, იერუსალიმის 3000 წლისთავეი, ო. დიმიტრიადის 90 წლის იუბილე, პირველი ლიტვური ნაბეჭდი წიგნის მარტინას მაჟეიდასის „კათეხიზის“ 450 წლისთავეის აღსანიშნავი საღამო, მ. ფ. ახუნდოვის პიესის „ლენქორანის ხანის ვეზირი“ თბილისში დადგმის 100 წლისთავეი და პრავალი

სხვა. ქართულ-ჩინურ ურთიერთობებს მიემდვნა სატელევიზიო ნარკვევი „პანკისის ხეობის ქისტები“, ფოტოალბომი და ჩვენი სამინისტროს ვაზეთ „მუზის“ სპეციალური ნომერი. საფუძველი ჩაეყარა ახალ ტრადიციას — სახალხო დღესასწაულს „მოქალაქის დღე“. დიდი აღმავლობით ჩატარდა საქართველოში ებრაელთა ცხოვრების ოცდაექვსსაუკუნოვანი იუბილე.

ჩვენ დედამიწის ისეთ რეგიონში ვცხოვრობთ, რომელშიც ოდითგანვე თანაარსებობა უზდებოდათ ურთიერთდაპირისპირებულ სახელმწიფოებსა და რელიგიებს. მიუხედავად ამისა, ქართველმა ხალხმა თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შეინარჩუნა იშვიათი შემწყნარებლობა ყველა ეროვნებისა და რჯულის მიმართ.

„მშვიდობიანი კავკასიის“ იდეის განხორციელებაში განსაკუთრებით ფაქიზი როლი უნდა შეასრულოს კულტურამ, სულიერ ღირებულებათა გაცვლამ, იმ საერთოს მოძებნამ, რაც გვაახლოებს. ეს არის ჭეშმარიტების, მარადიულ ფასეულობათა ძიება, რომლებიც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ცალკეულ ადამიანთა ან სახელმწიფოთათვის, არამედ მთელი კაცობრიობისათვის, საქართველო იმ ზიდად უნდა იქცეს, რომელიც დააკავშირებს, დაახლოებს კავკასიის ხალხებს. ამისათვის აუცილებელია სხვადასხვა ერის კულტურის მოღვაწეთა შეკავშირება, ხარისხობრივად ახალი ურთიერთობების ჩამოყალიბება, როდესაც გაძლიერებულ არასტაბილურობას დაუპირისპირდება სალი გონება და ჯანსაღი შემოქმედებითი ძალა. სწორედ ეს არის კავკასიაში ჰარმონიის საწინდარი.

აღმშენებლობის პროცესს ყოველთვის თან ახლავს სირთულეები, მაგრამ რაც არ უნდა პროზაული იყოს ცხოვრება, ადამიანის სულის უმაღლეს გამოვლინებად, მოთხოვნილებად ყოველთვის იქნება ხელოვნება. ყოფითი სირთულეები წარმავალია და ვერ თრგუნავს ადამიანის სულიერ მისწრაფებებს, რაც ხელოვნებასთან ზიარებას მოაქვს. პირიქით — ამძაფრებს კიდევ და ამის არაერთი მაგალითი არსებობს ისტორიაში.

საქართველოს გეოპოლიტიკური მდებარეობა, დღევანდელი ეკონომიკური რეალიები, სატრანზიტო ქვეყნის ფუნქცია, კულტურათა დიალოგის ახალ ფაზაში შესვლა იძლევა იმის იმედსა და გარანტიას, რომ საქართველო ზოგადსაკაცობრიო ცხოვრების აღმავალ გეზს გაჰყვება და შეძლებს იმ მწვერვალთა მიღწევას, რისი საფუძველიც ქართულ სულიერ-ინტელექტუალურ პოტენციალში ძევს, ქართველი ერის ბუნებიდან გამომდინარეობს.

აზრების გზა—კულტურული ტრადიციები და მომავალი

ვალერი ასათიანი

„ქართული კულტურის მსოფლიო ავტორიტეტი მის-
მა ზოგადკაცობრიულმა ხასიათმა, ფართო ჰუმანისტურმა
თვალსაწიერმა განაპირობა. ხალხთა შორის მეგობრობის,
ურთიერთობის ის ფორმები, რაც დღეს ცივილიზებული
აზრის მონაპოვრად ითვლება, ქართული კულტურის ძი-
რძველ ისტორიულ საფუძველშიც ძვეს.

საქართველომ კვლავაც ასეთი ჰუმანიზმით, ჩვენი ხალ-
ხის ბუნებიდან მომდინარე სულგრძელობით, სიბრძნით
უნდა იზრუნოს ყველა ხალხის კულტურის კეთილდღეო-
ბაზე“.

ედუარდ შივარდნაძე

XX-XXI საუკუნის გასაყარზე კაცობრი-
ობა კვლავ არჩევანის წინაშე დგას — რა
მოიშოროს და უარყოს წარსულიდან, რათა
თავიდან აიცილოს საერთაშორისო, სამო-
ქალაქო და რელიგიური კონფლიქტების
საფრთხე და რა დაამკვიდროს საზოგადო-
ებრივ ცხოვრებაში, რათა შექმნას მსოფ-
ლიო ძალადობის, სიძულვილისა და სისა-
სტიკის გარეშე, რომელშიც ცივილიზაცი-
ათა კონფლიქტს ჰუმანური ტენდენციები
და კულტურათა დიალოგი შეცვლის.

თანამედროვე დინამიურ და ცვალებად
სამყაროში არასტაბილურობის საფრთხეს
აძლიერებს ის ფაქტორი, რომ ქვეყნები და
ხალხები სულ უფრო მეტად ხდებიან ერთ-
მანეთზე დამოკიდებულნი, რაც ართულებს

და თვისებრივად ცვლის საერთაშორისო
ურთიერთობებს.

კაცობრიობის ისტორიის მრავალფერო-
ვნება, მისი განვითარება გაპირობებულია
კულტურათა სიჭრელით, ზოგჯერ დიამეტ-
რულად საწინააღმდეგო აზრებისა და შე-
ხედულებების არსებობით, რაც კიდევ ერ-
თხელ ადასტურებს კულტურათა დიალო-
გის აუცილებლობას. ამის მაგალითად შე-
იძლება გამოდგეს „დიდი ამრეშუმის გზის“
ქვეყნების ისტორიული წარსული, როდეს
საც სხვადასხვა სარწმუნოების, კულტუ-
რის, წეს-ჩვეულებების მქონე ხალხები ერთ-
მანეთს უკავშირდებოდნენ ხელსაყრელი
ეკონომიკური თუ კულტურული კავშირე-
ბით.



აბრეშუმის გზად იწოდებოდა ტრანსკონტინენტური სავაჭრო-საქარავნო გზა, რომელიც ჩინეთს ხმელთაშუა და შავი ზღვების სანაპიროებთან აკავშირებდა. იგი დასაბამს აბრეშუმის მწარმოებელი პირველი სახელმწიფოდან — ჩინეთიდან იღებს. სწორედ ამ ქვეყნიდან გამოემართა აბრეშუმით დატვირთული ქარავენები მცირე აზიის, ხოლო იქიდან ევროპის სხვადასხვა ქვეყნისაკენ, რათა გაესაღებინათ ეს ჩინური საოცრება.

12 ათას კილომეტრზე გადაჭიმული ამ მარშრუტის მთავარი წერტილები თანდათანობით გადაიქცა ვაჭრობის, კულტურისა და რელიგიის მძლავრ კერებად. აბრეშუმის გზა, ანუ როგორც კიდევ უწოდებენ „ოქროს აბრეშუმის გზა“ იყო მსოფლიოს უდიდესი ცივილიზაციების: ჩინეთის, მონღოლეთის, ინდოეთის, საბერძნეთის, ბიზანტიის, ირანის, მესოპოტამიის, რომის ერთმანეთთან დამაკავშირებელი. თავისი არსით ის წარმოადგენდა მდინარეს ორმხრივი დინებით, რომელსაც უამრავი შენაკადი ერთვოდა, მათ შორის ჩრდილოეთ ევროპის ქარვის გზა. აბრეშუმის გზის მეშვეობით შემოდიოდა ყურანი არაბეთიდან. ძვირფასი ქვები ინდოეთიდან და პაკისტანიდან, ბევრეული რუსეთიდან, ოქროსა და ვერცხლის ნატიფი ნაკეთობანი თურქეთიდან და სხვა.

თავისთავად ცხადია, რომ მცირე აზიისა და ევროპის ქვეყნებიც, თავის მხრივ აბრეშუმის გზის ქვეყნებს სთავაზობდნენ საკუთარი წარმოების საქონელს, რომელიც ევროპელებს გადაჰქონდათ საპირისპირო მიმართულებით.

დასავლეთმა სწორედ ამ გზის მეშვეობით შეიტყო ბუდიზმის, ზოროასტრიზმის, კონფუციანიზმის არსებობა, ევროპამ კი მისიონერებით აავსო აღმოსავლეთი ქრისტიანობის გასავრცელებლად. იდეების ურთიერთგაცვლა მიმდინარეობდა ანტიოქიაში, ბაბილონში, ერზრუმში, პამადანში, ზუსარაში, სამარყანდში და სხვა მრავალ ქალაქში, რომელთა სახელები ახლა დაკარგულია.

თუ თვალს გადავავლებთ აბრეშუმის გზაზე განლაგებული ქვეყნების ისტორიას (იაპონია, კორეა, ჩინეთი, უზბეკეთი, ყაზახეთი, ყირგიზეთი, პაკისტანი, ტაჯიკეთი, თურქმენეთი, აზერბაიჯანი, საქართველო, საბერძნეთი, ეგვიპტე), აშკარად აღმოვაჩინებთ კულტურათა ურთიერთგაფლენის უამრავ მაგალითს, ახალი მიმართულებების გაჩენას ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომლებიც კულტურათა მიჯნაზე შეიქმნა.

საუკუნეების მანძილზე აბრეშუმის გზის ქვეყნების კულტურა, რელიგია, ფილოსოფია, წესჩვეულებები ხშირად ერთმანეთი-



საგან ესოდენ განსხვავებული, თითქოს ერთიან სივრცეს ქმნიდა, რომლის ძირითადი მონაკვეთი, სასიცოცხლო არტერია აბრეშუმის გზა იყო.

საქართველო უძველესი დროიდან აწარმოებდა აბრეშუმს, რამაც მწვერვალს XI საუკუნეში მიაღწია. ცნობილ მოგზაურს მარკო პოლოს საქართველოში ყოფნისას აღუნიშნავს აბრეშუმის მაღალხარისხოვანი წარმოების არსებობა ჩვენს ქვეყანაში. თურმე ბიზანტიის იმპერატორებსაც ქართული აბრეშუმისაგან დაშაადებული სამოსი ეცვათ. ბერძენმა ისტორიკოსებმა შემოგვიჩვენეს აგრეთვე ცნობები იმის შესახებ, რომ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV-I საუკუნეებში საქართველო წარმოადგენდა მაგისტრალურ სავაჭრო ხაზს, რომელიც აკავშირებდა არა მარტო აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, არამედ სამხრეთსა და ჩრდილოეთს.

ქართული ლიტერატურაც სავსეა იმის მაგალითებით, თუ როგორ შემოდიოდა აბრეშუმის გზის მეშვეობით მის წიაღში ახალი გეოგრაფიული ცნებები, რომ არა აბრეშუმის გზა და ინფორმაციის მძლავრი მიმოცვალა, ალბათ შეუძლებელი იქნებოდა, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ ინდოეთისა და სხვა ქვეყნების ასეთი ზუსტი, ზედმიწევნითი აღწერა, მათში მცხოვრები ხალხების ზნე-ჩვეულებების ცოდნა. სწორედ ინფორმაციის ამ საშუალებით მიიღო ევროპის ცივილიზაციამ ცნობები ქართულთა შესახებ, რის შედეგადაც წარმოიშვა მათი ხასიათისა და ყოფის ამსახველი არაერთი ნაწარმოები.

XIV საუკუნის მიწურულს, ნავიგაციის განვითარებასთან ერთად აბრეშუმის დიდი გზამ, შეიძლება ითქვას, დაკარგა თავისი ფუნქცია, მაგრამ გავლენა, რომელიც მან მოახდინა მიმდებარე ქვეყნების ცნობიერების, კულტურის, მეცნიერების, ფილოსოფიური აზროვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე, კიდევ დიდხანს გაჰყვა კაცობრიობას.

დღესდღეობით, XX საუკუნის ბოლოს, ეს ერთხანს მივიწყებული მარშრუტი კვლავ დიდ მნიშვნელობას იძენს, რათა მისი მდიდარი ისტორიულ-კულტურული გამოცდილების გათვალისწინებით შეიქმნას ურთიერთობისა და თანამშრომლობის

ასლებური, ოპტიმალური ფორმები კულტურათა და დასავლეთს შორის, რომელიც უფრო დააკავშირებს კულტურებსა და ცივილიზაციებს და უთუოდ პარმონიულს გახდის სხვადასხვა ქვეყნის კულტურათა ურთიერთგამდობების, მშვიდობიანი თანაარსებობის პროცესს.

ქართული კულტურა ისეთ უძველეს კულტურათა რიგშია, რომლებიც მსოფლიო ცივილიზაციის ხერხემალს ქმნის, დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, დღევანდელი პოლიტიკური რეალობის გათვალისწინებით საქართველოს საშუალება ექნება სრულად გამოავლინოს ქართველ ერში დაგროვილი სულიერი და ინტელექტუალური პოტენციალი, ასლებურად წარმოაჩინოს მსოფლიოში ქართული ფენომენი.

უკანასკნელ ხანს იკვეთება ქვეყნისათვის ერთობ საშური პერსპექტივა, რომ საქართველო მრავალი საუკუნის შემდეგ ისევ აღმოჩნდეს აზია-ევროპის მაკავშირებელ რკოლში და ამდენად, ქართულმა კულტურამ კვლავ დაიმკვიდროს ღირსეული ადგილი მსოფლიო კულტურულ პროცესში.

მომსწრნი და მონაწილენი ვსდებოთ ისეთი გრანდიოზული პროექტების განხორციელებისა, როგორცაა საქართველოს პრეზიდენტის ელუარდ შევარდნაძის ინიციატივა ევრაზიის დერეფნის შექმნისა და „დიდი აბრეშუმის გზის“ აღორძინების შესახებ, რაც, გვჯერა, დიდ სიკეთეს მოუტანს ამ უზარმაზარ სივრცეში მოქცეულ მრავალ ქვეყანასა და ერს.

სულ ახლახან, ბაქოს ისტორიული სამიტის დროს საფუძველი ჩაეყარა გრძელვადიან რეგიონულ თანამშრომლობას. „ახალი აბრეშუმის გზის“ განვითარება კი მძლავრ იმპულსს მისცემს ატლანტიკიდან იაპონიამდე მრავალ სახელმწიფოსა და ხალხს შორის ნაყოფიერ მრავალმხრივ თანამშრომლობას.

საქართველო, როგორც ახალი პროექტის ერთ-ერთი ინიციატორი ქვეყანა, თანდათან ერთვება მსოფლიო ინტეგრაციულ პროცესში და „ახალი აბრეშუმის გზის“ ქვეყნების სივრცეში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ხელსაყრელი გეოპოლიტიკური მდებარეობის გათვალისწინებით.



ნებით, იქმნება დიდი გეოკულტურული სივრცე.

ტრასეკას პროექტის ფონზე უკვე დაწყებულია კონკრეტული საქმიანობა „აბრეშუმის გზის“ მრავალსაბექტიანი პროგრამის განსახორციელებლად. მუშავდება 1998-2005 წლების ღონისძიებათა გეგმა მონაწილე ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობების გასაღრმავებლად, რაც ითვალისწინებს ამ ქვეყნების კულტურის მეცნიერების წარმომადგენლებთან შეხვედრას, სადაც შემუშავდება კონკრეტული სამომავლო წინადადებები, კულტურული პროგრამა „აბრეშუმის გზა: კულტურული ტრადიციები და მომავალი“. იგი გულისხმობს გაცვლით ღონისძიებებს კულტურის სხვადასხვა სფეროში, ერთობლივ საგამომცემლო საქმიანობას, ისტორიულ-დოკუმენტური ფილმის შექმნას, კულტურის დღეების, კონცერტების, ფესტივალების, გამოფენების გამართვას და სხვა.

ყოველივე ამის შესახებ პირადად მქონ და საუბარი არაერთ კოლეგასთან, მათ შორის, აზერბაიჯანის კულტურის მინისტრთან ბატონ ფოლად ბულ-ბულ ოღლისთან, ყაზახეთის კულტურის მინისტრთან ბატონ დიუსენ კასეინოვთან. ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკაში ვიზიტის დროს, ჩინეთის კულტურის მინისტრთან ბატონ სუნ ცხიანჩუნთან შეხვედრაზე საფუძვლიანად იქნა განხილული განსახორციელებელ საკითხთა ფართო სპექტრი.

დიდია შესაძლებლობა იმისა, რომ თანამედროვე „აბრეშუმის მაგისტრალი“ იქ-

ცეს იმ გზად, რომელიც რეგიონულ პოლიტიკურ წინააღმდეგობებს ურთიერთსხვადასაყრელ ინტერესებამდე მიიყვანს, ვინაიდან კულტურული ურთიერთობები ყოველთვის იყო და იქნება ხალხთა შორის მშვიდობისა და მეგობრობის საუკეთესო გარანტი.

ამ უაღრესად პერსპექტიული პროექტის რეალიზაცია დაწყებულია და დარწმუნებული ვარ, ჩვენი დიპლომატიური სიკეთეს მოუტანს თანამედროვე კულტურის განვითარების პროცესს.

ცივილიზაციათა დიპლომატიის წარმოუდგენელია კულტურათა დიპლომატიის გარეშე. ისევე, როგორც ცივილიზაცია წარმოუდგენელია კულტურის გარეშე. მხოლოდ კულტურათა მრავალგვარობასა და მათ დაახლოებას შეუძლია იხსნას მსოფლიო სულიერების დეფიციტისაკან, რაც ტექნიკის საუკუნეში მოიხსნა.

ალბათ სწორედ ასლა დადგა ის დრო, როდესაც პოლიტიკოსებმა და სახელმწიფოებმა ხალხთა შორის ურთიერთობათა მოგვარების ნაცად პოლიტიკურ ხერხებთან ერთად კულტურათა დიპლომატიის მიმართონ. კაცობრიობა ხომ სულ უფრო მეტად აღიქმება ღია კულტურულ სივრცედ, რომელშიც კულტურულ ღირებულებებს ჯერაც არ დაუკარგავთ ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი და იმავდროულად სულ უფრო მნიშვნელობას იძენს თითოეული კულტურის ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხი, ხოლო კულტურათა განვითარება ურთიერთგამდობის ნიშნით მიმდინარეობს.



მიმდინარე წლის ოქტომბრის მეორე ნახევარში „მცირე მანაქის“ სბამოფანო დარბაზში გაიმართა აბაღამიკოს ზურაბ წარეთლის ფარწარული და გრაფიკული ნამუშევრების გამოფანა.

გამოფანამ ფართო გამოგნაშრება აკოვა რუსეთსა და ევროპაში. ამჟჳარად მთავაზოგმ რუსულ პრესაში გამოქვეყნეულ მასალეზს და თამაზ სანიკიძის სტატინას „ზურაბ წარეთლის ფანოფანი“ (რად.)

მხატვრის პორტრეტი აკადემიის ფონზე

გარია ჩაგოღაევი

ძნელია იპოვნოთ ადამიანი, ყოველ შემთხვევაში, მოსკოვში მინც, რომელსაც ზურაბ წარეთლის სახელი გავონილი არა აქვს. და ასევე ძნელია იპოვნოთ ისინი, ვინაც იცის სიძაროღე ზურაბ წარეთლის შესახებ — ამ ნიკიერ და არაჩვეულებრივ ადამიანზე, მხატვარზე, საზოგადო მოღვაწეზე. ბოლო წლებში მისი მისამართით მეტისმეტად ბევრი ცილისწამება, სიცრუე და შურაცხყოფის ნიღღვარი გაღმოფრქვა პრესის ფურცლებზე! მეტისმეტად აქტიურად ცდილობდნენ საზოგადოებრიობა მისდამი ნეგატიურად განეწყოთ! სტატიების თავად ტონი, მოურიღებელი, დამცინავი, უადგილო ხუმრობებით შემეული, პრაქტიკულად გამორიცხავდა ყოველგვარ დინჯ, მოწინებულ საუბარს ოსტატზე, მისი ნამუშევრების ყოველგვარ პოზიტიურ შეფასებას. თითქოსდა, თავისთავად ცხადი ყოფილიყოს, რომ არაფერი, აღშოფოთების ვარდა, არ შეეძლო გამოეწვია არც რუსული ფლოტის 300 წლისთავისდამი მიღღვნილ ძეგლს მღინარე მოსკოვზე, არც „პოკლონნაია გორაზე“ აგებულ კომპლექსს, და წარეთლის მიერ მოსკოვში დაღღმულ არც სხვა მონუმენტურ ნამუშევრებს. და არა მარტო მოსკოვში, მთელ მსოფლიოში. რამდენი დამამცირებელი სიტყვა უთქვამთ ჟურნალისტებს კოლუმბის ძეგლზე, რომელიც მან აღმართა ესპანეთში და ამერიკაში! ვითომცდა საუბარია არა ხელოვნებაზე, არამედ რაღაც საექუო ვარი-

გებებზე... მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ მთელი ეს კამპანია, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, ეს ღვენა, გაჩაღებული ზურაბ წარეთლის მიმართ, ევრდნობა ისეთ უღირს ხერხებს, როგორიცაა მიჩქმალვა, ფაქტების დამახინჯება, ხელოვნებათმცოდნური უვიცობა, და სშირად, წინასწარ გათვლილი, ტენდენციური სიცრუე.

და მართლაც, ვინ არის იგი სინამღვილეში, ზურაბ წარეთელი, მოქანდაკე, ფერმწერი, მხატვარი-მონუმენტალისტი, რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი? დავიწყოთ იქიდან, რაც ყველასათვის ცნობილია — მოსკოვში მის მიერ დაღღმული მონუმენტური ნამუშევრებიდან და პირველ რიგში, ყბადაღებული პეტრედან, რომელმაც პერგოპრესტოლნაიაში კინაღამ ახალი „სტრელცების ამბოხება“ გამოიწვია. ნუთუ მართლაც ასეთი საშინელებაა პეტრე და სხვა ქანდაკებები, დაღღმული წარეთლის მიერ, რომ მათ გამო საპროტესტო მიტინგი გავმართოთ და რეფერენდუმი მოვითხოვოთ, თითქოსდა ჩვენს არეულ დროში მოსკოველებს სხვა, უფრო არსებითი პრობლემები არ ჰქონდეთ. მართალია თუ არა, რომ მოქანდაკე პეტრეს ქანდაკების შესაქმნელად გამოიყენა კოლუმბის ქანდაკება, რომელიც განკუთვნილი იყო ამერიკისათვის და ბოლო დრომდე იქ არ დაიღვა იმიტომ (როგორც ამაში პრესა გვარწმუნებს), რომ ამერიკელები შეაძრწუნა მონუმენ-



ტის დაბალმა მხატვრულმა ხარისხმა? ვფიქრობ, დროა, სინათლე შევიტანოთ მოსკოველებზე თავსდატყვილ ამ „რთულ“ შეკითხვებზე.

ამრიგად, „მიადგა“ თუ „არ მიადგა“ წერეთელმა პეტრეს თავი კოლუმბის ტანს, და საერთოდ, ეს რა ისტორიაა კოლუმბთან დაკავშირებული? ჟურნალისტებს რატომღაც მეტისმეტდ აღელვებს ის გარემოება, რომ ამერიკის აღმოჩენის 500 წელთან დაკავშირებით, წერეთელმა „აჩუქა“ ესპანეთს და ამერიკას კოლუმბის მონუმენტები. როგორც ჩანს, ვარაუდობენ, რომ თუკი მხატვარმა სახელმწიფოსგან მიიღო სარფიანი დაკვეთა (მნიშვნელობა არა აქვს რა გზით), ეს საპატიო მოვლენაა, ხოლო თუკი იგი თავის ქმნილებას უფასოდ აძლევს — ამაში არის რაღაც ეჭვის აღმძვრელი. ასეთებს არ სურთ იმის დაშვებაც კი, რომ მოქანდაკე ამას უანგაროდ სწადის. წერეთლის მოწინააღმდეგენი ამტკიცებენ, რომ იგი, წმინდა საქმიანი ინტერესებიდან გამომდინარე, თავის ნებას თავს ასხვევს მსოფლიოს. შემდეგი პრინციპიდან გამომდინარე — „უფლისთვის კარგია, რაც ჩვენ არ გვარგია“ — ანუ რაღაცას ისეთს, რის შესაქმნად ფულს არავინ გადაიხდიდა. აქვე უნდა ითქვას, რომ წერეთლის მიერ ჩაფიქრებული ორმაგი ქანდაკების მხატვრული ღირსებები ეჭვგარეშეა. ხელოვნებისთვის და ისტორიისთვის აბსოლუტურად სულერთია, როგორ და რა სახსრებით დაიდგა ქანდაკება. მთავარი ისაა, როგორია ეს ქანდაკება, როგორია მისი მხატვრული ღირსებები. „ახალი ქვეყნის დაბადების“ გრანდიოზული პროექტი, თავისთავად იმდენად საინტერესოა, იმდენად არაჩვეულებრივია და მნიშვნელოვანია, რომ სრულიად გასაგებია მხატვრის გატაცება თავისი ჩანაფიქრით, და სრულიადაც არ არის საჭირო რაიმე სხვა ხრიკების ძიება, გარდა ავტორის ბუნებრივი სურვილისა, ენახა თავისი პროექტი დადგომული და განხორციელებული. მონუმენტი, რომელიც დაიდგა სევილიაში, საიდანაც დაიწყო კოლუმბის მოგზაურობა და სადაც დაბრუნდა იგი დარწმუნებული იმაში, რომ ინდოეთისკენ მიმავალი ახა-

ლი გზა აღმოაჩინა, შერწყმულია „კოლუმბის მისი კვერცხის“ ლეგენდასთან — მოხსენიებულია რობთან იმის თაობაზე, როგორ გამართა მეფემ კოლუმბის მშვიდობით დაბრუნების აღსანიშნავად სახეიმო ნადიმი და როგორ მოინდომეს მოშურნეებმა მისი მიღწევების აბურად აგდება (ისინი მუდამ თან სდევენ ყველაფერს დიდებულს) სიტყვებით, რომ ვერაფერს განსაკუთრებულს ამ აღმოჩენაში ვერ ხედავენ და რომ ყველას შეეძლო იგივე გაეკეთებინა. ამის პასუხად, კოლუმბმა აიღო მოხარული კვერცხი და შესთავაზა თავის ოპონენტებს მისი „ფეხზე“ დაყენება. ისინი შეეცადნენ შეესრულებინათ კოლუმბის დავალება, მაგრამ რამდენიმე ცდის შემდეგ განაცხადეს, ეს შეუძლებელიაო. მაშინ კოლუმბმა აიღო კვერცხი, უკანა მხრით დაახალა მაგიდას და ამ გზით კვერცხი „ფეხზე“ დააყენა. „როგორც ხედავთ, საკმაოდ იოლი დასაყენებელია, ყოველ თქვენთან შეეძლო ეს გაეკეთებინა, — განაცხადა მან, — მაგრამ რატომღაც თქვენ ვერ შესძელით, მე კი შევძელი“. ეს გულუბრყვილო ლეგენდა, ერთი მათგანია ისტორიულ ლეგენდებს შორის, მსგავსი აღექსანდრე მაკედონელის მიერ გორდის კვანძის გასწისა, გადაიქცა ქანდაკების პლასტიკურ სახედ. სააღდგომო კვერცხის სილუეტი, ამავე დროს ასოციაციურად დაკავშირებული ძველებური ზომალდის გემბანთან, კარგად გადმოგვცემს გზის დასაწყისის ატმოსფეროს, მომავალი დიდი აღმოჩენებისათვის კოლუმბის მზადყოფნას.

ხოლო კოლუმბი — მესაქმე, განკუთვნილი ამერიკისათვის, იმ ადგილისათვის, სადაც პირველად მოჩენა ფეხი შედგა ევროპისთვის უცნობ მიწაზე, — ეს უკვე მიზანს დაუფლებული, ზღვის სტიქიაზე გამარჯვებული ტრიუმფატორია, გარშემორტყმული გამარჯვების აღმებით და ლათინური ჯვრით მოხატული იალქნებით. „ბრივანტინას“ ცნობილი პოეტური რომანტიკა, „შორეულ ფლიბუსტერის ზღვასთან“ დაკავშირებული ოცნებანი, რომელთაც გაასხივოსნეს „სამოციანელთა“ სიყმაწვილე, ანუ იმათი, რომელთა თაობასაც ეკუთვნის თავად ზურაბ წერე-



6.6
95

თელიც, მის ჩანაფიქრში შერწყმულია ხიდის იდეასთან, რომელმაც შეაერთა ძველი და ახალი ქვეყანა და დასაბამი მისცა კაცობრიობის დღევანდელ ერთობლიობას. კოლუმბის ლეგენდარული, თითქმის ზღაპრული სახე, ჩამოქნილი წერეთლის მიერ, რომანტიკული სხივებით მოსავს ისტორიის მკაცრ სიმართლეს. დასაშვებია ეს თუ არა? გვეჭირდება თუ არა მითები და ლეგენდები? იქნებ თანამედროვე მხატვრის საქმე მხოლოდ ისაა, ყველას და ყველაფერს ახდოს ნილაბი, გააშიშვლოს, გვიჩვენოს ტროას დამანგრეველთა ჭუჭყიანი სისხლი, გვიჩვენოს თავადი იგორის არასანდომიანი ლაშქრობა გოლოვცევიების წინააღმდეგ, ასახოს ესპანური კოლონიზაციის საშინელებანი ამერიკის კონტინენტზე? მეტად საკამათო საკითხია... და სწორედ ეს, და არა კოლუმბის მხატვრული ხარისხი იქცა იმის მიზეზად, რომ ქანდაკება მხოლოდ ახლა იდგმება პუერტორიკოში, კოლუმბის მიერ ერთ-ერთ პირველად აღმოჩენილ კუნძულზე. ბევრი ამერიკელისათვის, და არა მხოლოდ ინდიელთათვის, ევროპელების მიერ ახალი ქვეყნის აღმოჩენის თემა, სულაც არ არის ერთსახოვანი...

არსებობს აბსურდული თითქოსდა წერეთელმა, რაკი არ იყო დარწმუნებული იმაში, რომ მისი კოლუმბი ოდესმე სადმე დაიდგებოდა, იმის შიშით, რომ მისი ნაშრომი წყალში არ გადაყრილიყო, სასწრაფოდ გადააკეთა იგი პეტრე დიდად და ფიგურას „მიაკერა“ ახალი თავი. ასეთ ვერსიაზე ყველას გაეცინება, ვინც ცოტად თუ ბევრად იცნობს ამ მოქანდაკის შემოქმედებას. ძნელია იპოვნოთ მეორე ასეთი ხელოვანი, რომელსაც თავი ასე სავსე აქვს უთვალავი პროექტით. მის ფანტაზიას საზღვარი არა აქვს. ჩანაფიქრები, გადაწყვეტანი, კომპოზიციები, ერთიმეორეზე უფრო უჩვეულო, იზადებიან მართლაც დაუშრეტელი სიუსვით. ასეთი ვარაუდი, რომ წერეთელმა ვერ შეძლო ახალი პეტრეს მოფიქრება და შემოქმედებითი უძლურების გამო გაიმეორა საკუთარი თავი, შეუძლია დაუშვას მხოლოდ იმან, ვინც არ იცნობს ზურაბის მხატვრულ პოტენციალს, ან შესაძლოა იმან, ვისაც ტენდენციურად სურს დაამახინჯოს სინამდვილე. უდავოა, პეტრესა და კოლუმბს შორის არის რაღაც საერთო, მაგრამ ავტოპლაგიატობას აქ ადგილი არა აქვს. მესაჭის სახე, რომელიც დგას ზომალდის სამართავთან, ეს „რუსეთის კოლუმბი“, როგორც შეარქვა მის XVIII საუკუნის პოეტურმა სიმბოლიკამ, რაღაცით უთუოდ გვაგონებს დიდ მესლვაურს.

Сей шкипер был
тот шкипер славный,
Кем наша двинулась земля,
Кто придал мощно
бег державный
Рудю родного корабля...

Пушкин. «Моя родословная».

და როგორც ეს წერეთელს სჩვევია, ისტორიული გმირი ჩვენს წინაშე წარსდგება პოეტური რომანტიკული გასხივონებით არა იმდენად როგორც რეალური ადამიანი, რამდენადაც ისტორიული ლეგენდა. წერეთელმა გვიამბო პეტრე დიდზე XVIII საუკუნის ენით, — ამაღლებულად, პომპეზურად, სიტყვაკაზმულად. მან ააღორძინა ჩანაფიქრი, რომელიც წინ უსწრებდა ფალკონეს სპილენძის ქანდაკების შექმნას, — სახელგანთქ-



მული რასტრელი მრავალი წლის განმავლობაში ქმნიდა ტრიუმფალურ საყრდენს, რომელიც იმპერატორის ფიგურით უნდა დამთავრებულიყო და უნდა უკვდავეყო გამარჯვებული „მამულშვილები“. პეტრეს და კოლუმბის მსგავსების ძიება, ისეთივე ფუჭი და არაპროდუქტიული საქმიანობაა, როგორც ქანდაკებაში შექმნილი ცხენების უთვალავი ფიგურების მსგავსების ძიება. აბა, წარმოიდგინეთ, რა სისულელე იქნებოდა ორლოვისთვის ასეთი ბრალდების წაყენება, რომ მისი „იური დოლოგორუკი“ რალაცით წაგაგეს პეტერბურგში რასტრელის მიერ შექმნილ პეტრე I-ს, ან კიდევ, ჟირადონის „ლუდოვიკო XIV-ს“. ეს ხომ აბსურდია!

საკითხავი ის კი არ არის, ჰგავს თუ არ ჰგავს, ან რა ვითარებაში დაიდგა ესა თუ ის ძეგლი, მთავარი მისი ხარისხია.

როგორ უნდა შევაფასოთ პეტრეს ქანდაკება მდინარე მოსკოვზე, როგორც წარუმატებლობა თუ როგორც საინტერესო ექსპერიმენტი, თუმც უჩვეულო, მაგრამ აღჭურვილი არსებობის ყველა უფლებით?

წერეთლის ნამუშევრების ფეთქებადი ძალა — მისი შემოქმედების ერთ-ერთი განუყრელი ნიშანია. მისი ქმნილებების მიმართ გულგრილი ვერ დარჩები, ზოგიერთებში კი იგი ისეთ გაუგებარ, უცნაურ პროტესტს აღძრავს, რაც არ გამოუწვევია ყველაზე მდარე ხარისხის ნამუშევრებსაც კი, რომელთა რაოდენობამ, სამწუხაროდ, ბოლო წლებში საგრძნობლად იმატა მოსკოვის ბულვარებსა და მოედნებზე. გავისხენოთ, თუნდაც, „ხალხთა ტრაგედია“ ისტორია „პოკლონნაია გორაზე“, რომელიც „სასოგადოებრიობის“ მოთხოვნით გადაიტანეს პარკის სიღრმეში, თვალთავან მოშორებით, და ამოაფარეს მუზეუმს. რატომ? რამ გამოიწვია ასეთი მჩქეფარე რეაქცია?

„მოსკოველთა აზრით, — გვატყობინებდა პრესა, — აღნიშნული ძეგლი, თავისი ტრაგიკული, დამთრგუნავი ჩანაფიქრით, აფუჭებს „პოკლონნაია გორას“ „პანორამას“. რა თქმა უნდა, ქანც-გაწვევტილ ადამიან-აჩრდილთა მწკრივი, რომლებმაც თითქოს ეს-ესაა მიწიდან წამოიწიეს და თხელ, საეკლესიო სანთლებს

მიჰგვანან, სწორედ იმათ, ეკლესიურ-ჯვარცმული ქრისტეს ხატთან რომ მსგავსებენ მიცვალებულთა სულის მოსახსენიებელად, ასეთმა გამოსახულებებმა შეუძლებელია სასიხარულო გრძნობები გამოიწვიოს, ცრემლი ყელში გებჯინება, როცა შეპყრებ ამ მჭმუნვარე ადამიანთა რიგში წინ წამოდგარ მამას, დედას და შვილს. მამა უკანასკნელი ძალის მოკრებით მკვრდზე ცარიელ ძეგლებად ქცეულ ხელისგულს აფარებს შვილს, დედა თვლებს უფარავს, რომ ბავშვმა არ დაინახოს მკვლელის ხელში მისკენ მომართული ავტომატი. მათთვის, ვინც პარკში გასართობად და სამხიარულოდ მოვიდა, ბუნებრივია, არასასურველია ფაშისმის მილიონობით მსხვერპლთა ასეთი უღმობელი შესხენება. გუნება გაუფუჭდებათ, „თრგუნავს ტრაგიზმით“. მაგრამ განა გამარჯვება მხოლოდ ფიქრვერკების ბრწყინვალეობა და სარტილერიო სალუტების გრუხუნია? განა გვაქვს იმის უფლება, დავივიწყოთ ის მსხვერპლი, რაც გაიღო კაცობრიობამ და პირველ რიგში, ჩვენმა ხალხმა გამარჯვების დღისათვის, რომელიც დღემდე „ცრემლნარევი დღესასწაულია?“ ვის უნდა ყველაფრის დავიწყება? ვის თრგუნავს ნამდვილი ტრაგიზმი? წერეთლის ქანდაკებათა ჯგუფი უძლიერესი ნამუშევარია და ერთ-ერთი საუკეთესოა იმ ძეგლთა შორის, რაც კი მსოფლიოში დადგმულა ფაშისმის თემატიკის ირველივ.

წერეთლის შემოქმედება ძალიან მრავალსახოვანია. ფერწერა მისი შემოქმედების ერთ-ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი მხარეა, რომელსაც ფართო პუბლიკა, პრაქტიკულად, არც კი იცნობს. წერეთლის მომავალი გამოფენა მოსკოვში, სახეითი ხელოვნების მოყვარულებს გააცნობს მის ფერტილოებს, რომელთა ნათელი ფერწერულობა, ფერთა შესანიშნავი გამა და მჭელირი ფაქტურა, გამსჭვალულია ადამიანურობით. მისი მრავალრიცხოვანი პორტრეტები, ნატურმორტები, თაიგულები, აღსავსეა აღტაცებით და მოწიწებით ადამიანის და ბუნების მიმართ, ადამიანის ხელით შექმნილი საგნების მიმართ. ეს ყოველივე, შესაძლოა,



მოულოდნელად გამოდგეს არა მარტო უცხო მნახველთათვის, თვით მხატვრებისა და ხელოვნებათმცოდნეებისთვისაც კი. სულიკვეთებით ახლოსმყოფი „სამოცდაათიანელების“ შემოქმედებასთან, ეკრდნობა რა XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო ხელოვნების აღმოჩენებს, წერეთელი, ამავე დროს, უაღრესად ინდივიდუალურია. მასში ვერ იპოვებთ მწვალებლურ უღმერთობას, სისასტიკეს ხელოვნებაში, რაც ასე დამახასიათებელია XX საუკუნის მიწურულისთვის. ადამიანი მისთვის უნებისყოფო მარიონეტი როდია, რომელსაც მხატვარი-პატრონი თავის გუნებაზე ათამაშებს. არც პირველყოფილი ნადრია, შეპყრობილი პრიმიტიული ინსტინქტებით: არც სუპერმენი-მეკლელი და ნგრევის მანიით შეპყრობილი არსება, არამედ ჩვეულებრივი ცოცხალი ადამიანი, თავისი ხასიათით და, როგორც წესი, საკმაოდ მძიმე ბედით, მეგობარი, გულუხვი ქართული სუფრის სასურველი სტუმარი. გულუხვობა და სიკეთე, დაუოკებელი, შემოქმედებით ლამის ბავშვური გატაცება, როგორც არ უნდა გაიკვირონ იმათ, ვინც მას მხოლოდ სავაზეთო სტატიებით იცნობს, ზურაბ წერეთლის პიროვნების და ხელოვნების

ლერძს წარმოადგენს. ამავე გულუხვობით და შემოქმედებითი დაუოკებლობით გამსჭვალულია წერეთლის საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, პირველ რიგში, როგორც რუსეთის მხატვრობის აკადემიის პრეზიდენტი.

გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი სამხატვრო აკადემია, ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში ლეტარგიულ ძილში იმყოფებოდა, პრაქტიკულად არც მონაწილეობდა ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში და არც რაიმე გავლენით სარგებლობდა. დაკარგა რა მხატვრების ბედის წარმართვის უფლება, რომელიც მას ჰქონდა 1937-1953 წლებში, როდესაც ფაქტიურად ასრულებდა იმავე როლს სახვითი ხელოვნების მიმართ, რა როლიც ითამაშეს სკკპ ცკ-ს დადგენილებებმა ლიტერატურის, მუსიკის და კინემატოგრაფიის სფეროში, აკადემია ცხოვრობდა კარჩაკეტილად და საერთოდ არ რეაგირებდა იმ უდიდეს ცვლილებებზე, მწვავე კონფლიქტებზე, მხატვრულ და პოლიტიკურ ვენებზე, რომლითაც გარემოსილი იყო 1960-80-იანი წლების ხელოვნება. ყოველივე აქედან გამომდინარე, მხატვრების და ხელოვნებათმცოდნეების წარმოდგენაში, ისევე როგორც მთელი ინტელიგენციის შეხედულებითაც, აკადემია რჩებოდა რეაქციულ დაწესებულებად, წარსულის მეხოტბედ, რომელიც ხელოვნების განვითარებას მხოლოდ და მხოლოდ ამუხრუჭებდა.

აკადემიის პრეზიდენტად ზურაბ წერეთლის არჩევა, მისი გადარჩენის, განახლების და აღორძინების ტოლფასი აღმოჩნდა. მსოფლიო მასშტაბის მოღვაწე, ცნობილი თავისი ფართო კონტაქტებით, წერეთელს არ შეიძლება გამოპაროდა ევროპისა და ამერიკის ხელოვნებისაგან აკადემიის სულიერი იზოლაციის დამლუპველი შედეგები. და რაღა თქმა უნდა, ვერასოდეს გაიზიარებდა იმ პოზიციას, ე. წ. რუსულ-პატრიოტულ-შავრაზმულს, რაც აკადემიას თავს მოხვეული ჰქონდა სტალინურ ეპოქაში. მხატვარი, ჩამოყალიბებული 60-70-იან წლებში ხელოვნე-



ბის თავისუფლების ახალმოვლენილ ტალღაზე, ორიენტირებული ჭეშმარიტ სიახლეებზე, რაც კი რამ საუკეთესო და მოწინავე შეიქმნა XX საუკუნის ხელოვნებაში, განახლების მედროშედ მოგვევლინა. ზურაბ წერეთელმა აკადემიას უკან დასახევი გზა გადაუღობა, ახალი სიცოცხლე შთაბერა ძველ კედლებს.

აკადემიის განახლების მაუწყებელი ვახდა 1997 წლის გამოფენები და, პირველ ყოვლისა, „ჟილინსკების სახლის“ გამოფენა. აკადემიის დარბაზებში ნინა ეილინსკის შემოჭრა, უკვე იყო მომავალ ცვლილებათა წინაპირობა. და ეს ცვლილებები მართლაც მოხდა. იმავე წლის დასასრულს ჩატარებულმა აკადემიის არჩევნებმა ყველა აიძულა გადაეხედათ ისეთი ცნებისათვის, როგორცაა „აკადემიზმი“, „აკადემიური ხელოვნება“. და წერეთელს ნამდვილად ვერ დავუკარგავთ იმას, რომ სწორედ მან განსაზღვრა დღევანდელი აკადემიის სახე, რომლის მთავარ ნიშნად გადაიქცა ის, რაც მანამდე საერთოდ არ იყო — მრავალფეროვნება და დემოკრატიულობა, განსხვავებულ მხატვრულ მიმართულებათა თანაარსებობა. ამჟამინდელი შემადგენლობით, სამხატვრო აკადემია საკმარისად სრულად არის წარმოდგენილი 1950-70-იანი და 1980-იანი წლებში მოსული მხატვრებით. მის რიგებში არიან, როგორც ეს აკადემიას შეპფეროს, ყველაზე ცნობილი, უკვე ჩამოყალიბებული მხატვრები, ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავებულნი, ზოგჯერ დიამეტრალურად საპირისპირონი ერთმანეთის მიმართ შემოქმედებითი მისწრაფებების თვალსაზრისით, მაგრამ უკვე მყარად შესულინი XX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული მხატვრობის ისტორიაში. მართლაც ღირს დღევანდელი აკადემიის მონახულება, ნახვა იმისა, რა გაკეთდა ამ ბოლო ორი წლის განმავლობაში.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობების ეს მრავალფეროვნება, სხვადასხვა მიმართულების ოსტატთა „მშვიდობიანი თანაარსებობა“ — ზურაბ წერეთლის, როგორც აკადემიის პრეზიდენტის, მართლაც ფასდაუდებელი დამსახურებაა. ხელოვნებისთვის არახელსაყრელ სიტუაციაში, საბაზ-

რო ეკონომიკის სასტიკ პირობებში გააკეთა ყველაფერი, რათა მხატვრებს აკადემიაში პირობათ დაცვა და მხარდაჭერა. ზურაბ წერეთელმა აკადემია გადააქცია რუსეთის სულიერი ცხოვრების ცენტრად, საუკეთესო ტრადიციების მფარველად და, ამავე დროს, კარი გაუღო თანამედროვეობის ცოცხალ მდინარეებს, ნოვატორულ ძიებებს, რითაც დღეს ცხოვრობს ახალგაზრდობა და ურომლისოდაც ჩვენს ხელოვნებას მომავალი არა აქვს.

წერეთელი, მისთვის ჩვეული შემოქმედებითი სიფიცით გარდაქმნის, ათანამედროვეებს, აღორძინებს აკადემიას. ერთი წუთით მოსვენებას არ აძლევს ძველი თაობის აკადემიკოსებს. აღმშენებლობის პროცესშია უკვე დაძველებული აკადემიის სახელგანთქმული შენობა, პეტერბურგის საამაყო და დამამშვენებელი ნაგებობა. დასჭირდა გამოფინება და საქმისადმი ახლებური მიდგომა მხატვრობის აკადემიურ ინსტიტუტსაც. სამხატვრო აკადემიის კედლებში კი იმართება ერთმანეთზე უკეთესი გამოფენები: ნინა და დიმიტრი ეილინსკების, შმარინოვების დინასტიის, ნიკოლოზ ანდრონოვის, ეფრემ ზვერკოვის, იგორ ობროსოვის, თეატრალურ-დეკორაციული დარგის წარმომადგენლის მიხეილ კურილიკოსა და ა. შ. უკვე ჩაფიქრებულია მათი მიტურიჩის გამოფენა, რუსული ნახატის გამოფენა XVIII საუკუნიდან დღემდე... აკადემია ყველაფერს აკეთებს, რათა ქრისტე-მხსნელის ტაძრის მხატვრული მორთვა შესრულდეს მაქსიმალურად მაღალმხატვრულ დონეზე. ტაძრის ბრინჯაოს კარები, შექმნილი წერეთლის მიერ, სწორედ ასეთი პასუხისმგებლობით არის შესრულებული.

აკადემიას დიდი გეგმები აქვს. მის წინაშე უადრესად რთული და ამავე დროს საინტერესო ამოცანები დგას. და მოდით, სიმართლეს ნუ გავექცევით, ყველა ისინი, აკადემიის პრეზიდენტის დაუშრეტელი ენერჯიის ნაყოფია.

ვაზ. კულტურა — 1998 წ. № 40.

სპტიური მხატვარი

სოციალური მი სამხატვრო აკადემიის ახალ წესდებაში ჩაერთო
— ამბობს ზურაბ წერეთელი

ზურაბ წერეთლის საიდუმლოება მისი მომხიბველობა, რომელიც მთლიანად გიმორჩილებს, გაცნობიდან ერთი წუთის შემდეგ ის უკვე ხელმკლავს ვიკეთებთ, გიხუტებთ და რაიმე გულდია ამბავს გიყვებათ: „თქვენ რომელი გაზეთიდან ხართ? „ნეზავისიშიაიდან“? — კარგი გაზეთია“.

„მაგრამ თქვენ ყვავილების ხატვისას ვედროზე გაზეთი „სეკონია“ გაქვთ შემოხვეული“.

„ნეზავისიშიაა გაზეთა“ თანა გაქვთ? მომეცით იგი და ვედროს შემოვახვევ. „ნეზავისიშიაა გაზეთა“, მაშასადამე, მინდურის ყვავილებს ავიღებ, მათგან დიდ თაიგულს შევკრავ. პოდა, დაე, ის თქვენს რედაქციაში ეკიდოს. რას იტყვიან ამაზე, ა?“

— მატონო ზურაბ! რატომ არ ჰყიდი თქვენს სურათებს? ასე ხომ შეიძლება ოდესმე მათ ქვეშ დაიძიროთ?

— იცით, ვიდრე დიდ პერსონალურ გამოფენას არ გაემართავ და ვიდრე ჩემს მუზეუმს არ შევექმნი — ნამუშევრებს არ გავყიდი, მინდა ზედინედ გაემართო გამოფენები სხვადასხვა ადგილებში, სხვადასხვა სახელმწიფოში... აი, დავუშვათ, პიკასოს ნამუშევრები სხვადასხვა სახელმწიფოში შეიძინეს და ერთდროულად სხვადასხვა ქვეყანაში შეიძლება მისი გამოფენების გამართვა. ჩვენ ამის კულტუ-

რა არა გვაქვს. ამჟამად მე, როგორც რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი, ვამზადებ რუსეთის მხატვრების გამოფენას, მინდა ის გაემართო ერთდროულად რამდენიმე ადგილას — მაგალითად, პარიზში, ტოკიოში, ლონდონში, აშშ-ში, ესპანეთში, იტალიაში, რათა ჩვენი მხატვრები საზღვარგარეთ გაიციან. თუ ეს ასე არ მოხდება, იქ ჩვენი მხატვრების ნამუშევრები არ გაიყიდება, რადგან ყველა მათგანი მათთვის უცნობი იქნება.

მე ზოგჯერ ვამბობ, რომ მხატვარი ტრაგიკული პიროვნებაა, როცა ის დგას და ხატავს, მას ებადება უნიკალური იდეები, რომლებიც მაშინვე კვდება, და რომელიმე კომპიუტერით რომ შეიძლება დეს იმის ჩაწერა, რაც მის თავში ხდება, აზრები, რომლებიც მას უჩნდება, ნამდვილი გადატრიალება იქნებოდა. მე, რასაკვირველია, მხოლოდ კარგ, ნიჭიერ მხატვრებს ვვულისხმობ.

— ანუ თქვენ არ შეგიძლიათ თქვენს თავს შედინიერი მხატვარი უწოდოთ? რამდენადაც თქვენი შეხედულებით, მხატვარი ონტოლოგიურად არ შეიძლება შედინიერი იყოს.

— მხატვარი, როგორც კარგად მოგეხსენებათ, აპლოდისმენტებს იშვიათად ისმენს, როცა მუსიკოსი უკრავს ან პოეტი სცენიდან თავის ლექსებს კითხულობს, ისინი გრძნობენ დარბაზის ემოციებს და

აპლოდისმენტებს ისმენენ. ეს ამალღებს ტონუსს, მათი ნერვული უჯრედები უკვე არ კვდება. ეს საერთოდ ძალიან კარგი რამეა, მაგრამ როცა შენ, მხატვარი, ყველაფერს გასცემ და უფრო მეტ ენერჯიას ხარჯავ, ვიდრე დირიჟორი ან მევიოლინე ხარჯავენ (ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ უდგები შენ ფერწერას), საზღაურად, ლანძღვის გარდა, არაფერს იღებ. და მხოლოდ მაშინ, როცა მხატვარი სააქაოდან საიქიოში გადადის, ის უცებ გიგანტი „ხდება“. მხატვარი, უდავოდ, ტრაგიკული პიროვნებაა, აბა, ვინაა? და პარალელები: თუ მხატვარმა იცის, რომ ის გიგანტია, ეს შინაგანი ბედნიერებაა. ამიტომ მხატვრები, თუ ჩვენ მათს ბიოგრაფიებს გავიხსენებთ, ძლიერი ადამიანები არიან. ძლიერი არიან! მე ვიცნობდი პიკასოს, შავალს და ვემვობობოდი სიკეიროსთან, ვხვდებოდი და ღალის — ესენი უძლიერესი ადამიანები იყვნენ.

ჩემს ცხოვრებაში გარდატეხა მაშინ მოხდა, როცა აკადემიის დამთავრების შემდეგ პიკასოს სახელოსნოში მოხვდი და იქ გავიგე, რომ, თურმე, მხატვარ-ფერმწერს შეუძლია შექმნას ქანდაკებაც, გრაფიკაც, ფაიფურიც, ვიტრაჟიც, მოზაიკაც — მის ენოში იყო უშველებელი მოზაიკები — მარმარილოს ქანდაკებები.. ჩვენთან კი რაა? ჩვენთან სოცრეალიზმი! გრაფიკოსი გრაფიკოსი უნდა იყოს, ფერმწერი — ფერმწერი.

ეს არასწორი აზრია. მე ახლა ვცდილობ ამ ფილოსოფიის შეცვლას. შენ მხატვარი ხარ და თუ გნებავს, ტალახით იმუშავე, უმთავრესი ერთი რამაა: ქმნილება უნდა შექმნა და თუ მხოლოდ ასეთი მიდგომით აღვზრდით ახალ თაობას, ბევრის ინდივიდუალობა უკეთ გამოჩნდება. ეს კი რუსეთის სიმდიდრეა. რაც უფრო მეტი ნიჭით აღბეჭდილი ნაწარმოები იქნება, მით უკეთესი.

ახლა რატომ მტკენს გულს ის, რომ ინგლისში, გერმანიაში, ამერიკაში უნიჭიერესი ახალგაზრდობაა წასული, ისინი

იქ მუშაობენ და იღებენ რაღაც კაპიკებს, რასაც მათ უხდიან ბანკები, გალერეები. გალერეების პატრონებს ესმით, რომ ოცი, ორმოცდაათი წლის შემდეგ ამ ნაწარმოებებს ექნება თავისი, ბევრად მეტი ფასი. ჩვენ კი ამას უგულუბელუყოფთ.

— ნუთუ არ გიცდიათ ჩვენს ბანკირებთან ლაპარაკი, მათი დარწმუნება იმაში, რომ თანამედროვე ფერწერის შეკრებაა საჭირო?

— ისინი ამას აკეთებენ, უდავოდ აკეთებენ, კრებენ. მაგრამ როგორ შეგიძლია შენ გემოვნება შეუცვალო ადამიანს, რომელსაც, ვთქვათ, აივანოვსკი კანდინსკიზე უფრო მეტად მოსწონს. ეს ხომ ძნელია. უმეტესობას პოლანდიური ფერწერა მოსწონს იმიტომ, რომ იქ უფრო ზუსტადაა დახატული ფრინველი ან ჭიქა. ამ მხრივ პრობლემები მხოლოდ ჩვენთან როდი დგას. მაგალითად, ამერიკაში დიდხანს არსებობდა შეხედულება, რომ საბჭოთა კავშირი ნამდვილ ხელოვნებას კრძალავსო, მას ჰკლავსო და იყიდებოდა ყველაფერი, რაც აკრძალული იყო. ახლა კი მათ შეივინეს, რომ, ჩვენში დარჩეს, ნავაგი აქვთ ხელთ. ერთმა მათმა უმდიდრესმა ბიზნესმენმა — მის სახლში მიღებაზე ვიყავი — უშველებელი კარადა გადასწია და მიჩვენა იქ დაკიდებული სამი დიდი ტილო: „აი, მე ეს უნიკალური განძი საიდუმლოდ ვიყიდე, რათა არავის გავეგო. მე შენ გენდობი, როგორც მხატვარს, შეხედე, როგორი განძი ჩამომიტანეს!“. და როცა მან ამ სურათებში გადახდილი თანხა — ორნახევარი მილიონი დოლარი — დამისახელა, გავიფიქრე: ეს საწყალი იდიოტი, ესა... ამაში ორმოცდაათ დოლარსაც არ მისცემს კაცი. მაგრამ მხატვარი, ალბათ, დისიდენტი იყო. „ო-ო“ — ვთქვი მე. მისთვის რომ მეთქვა, ამაში 50 დოლარსაც კი არ მივცემდი. მეთქი, ინფარქტს მიიღებდა და მოკვდებოდა. თვალბში ეტყობოდა, რომ საშინელი ქვაწვია იყო (იციან).

— თქვენ უბოროტო, მეტიც, გულკეთილი კაცის შთაბეჭდილებასაც კი ტო-



ვებო. თქვენ გლანძღავენ, თქვენ კი ამაზე პასუხის გაცემასაც არ თვლით საჭიროდ. სინამდვილეში როგორ აღიქვამთ მანეჟის მოედანზე ან პოკლონაია გორაზე აღმართული თქვენი ნაშუქვერების კრიტიკას?

— პატიოსნად გეტყვით, რომ აბსოლუტურად არ ვაქცევ ყურადღებას და იშვიათად ვუყურებ ტელევიზორს, და ასევე იშვიათად ვკითხულობ გაზეთებს. ჩემს პეტრეს დაეხსნენ თავს, რეაგირება არ მომიხდენია. მე ხომ ვიცი, რასაც ვაკეთებ. მეცინება, როცა უვიცობა დარწმუნებით, უტიფრად გიყურებს თვალეში და ხმამაღლა ლაპარაკობს, — მე ის ადამიანები მებრალეებიან. პროფესიული კრიტიკა გაკვეთილია...

— თქვენი აზრით, ის ჩვენში არის?

— არა. არსებობს შეკვეთილი კრიტიკა და შეკვეთილი თავდასხმა. პეტრე პირველის ამბავი შეკვეთილი იყო. ამიტომ როგორ შემიძლია მე ამას სერიოზულად ვუყურო? მე ის ადამიანებიც კი მებრალეებიან, რომლებმაც ეს კრიტიკა დააფინანსეს, ახლა კი ადრე ნათქვამის საპირისპირო აზრს გამოთქვამენ. ერთნი და იგივენი ყვიროდნენ, ერთი და იგივე ტექსტები იბეჭდებოდა ერთსა და იმავე გაზეთებში, ამის პარალელურად კი სხვა სტა-

ტიები ქვეყნდებოდა. მაგრამ მათ არ კითხულობდნენ, რადგან როცა ახმდენენ უკვე დაწერილი სცენარით მიემართება, უფრო მაძაგებელ სტატიებს კითხულობენ. ეს სცენარი კი ვილაცის მიერ იყო შექმნილი. ჩემთან მოდიოდნენ, ჭიკა აქ ეჭირათ ხელში და მაქებდნენ, შემდეგ კი ტელევიზორში მითათხავდნენ. ეს ხომ მათთვის პარადოქსი და ტრაგედიაა, ჩემთვის კი განსაკუთრებულ რამეს აბსოლუტურად არ წარმოადგენს.

და პასუხის გაცემაც არ მსურდა. არაა, როგორ მეპასუხნა? ან რა მეპასუხნა? პეტრე მოსკოვში რატომაა? სასაცილოა ამაზე პასუხის გაცემა. პეტრე რუსეთის მეფეა.

— მაგრამ მოსკოვი ხომ პეტრეს მინცდამაინც გულზე არ ეხატა?

— ეს ვინ თქვა? აი, საინტერესოა, ვინ თქვა? როცა თქვენში კონსტიტუციას ასწავლიდნენ, ჩვენთან ამას ცინიკურად უყურებდნენ. ჩვენი პედაგოგები რუსეთის ისტორიას, საქართველოს ისტორიას, მეფეების, კოლუმბის ისტორიას გვასწავლიდნენ, რათა ჩვენც მაძიებელ ადამიანებად დავზრდილიყავით. აი, ასეთი სულისკვეთება იყო. და მე ბედნიერი ვარ, რომ ისეთ პერიოდში მოვხვდი, როცა უნიკალურესი მხატვრები, რომლებსაც

ჩემს ბეიერო, ედუარდ შევარდნაძე და ევგენი პრიშკოვი მხატვრის სახელოსნოში (მოსკოვი, 1989)





რუსეთში ცხოვრება აუკრძალეს, მაშინ საქართველოში ასწავლიდნენ. შუხაევი — ასეთი მხატვარი რუსეთში ახლაც არაა. შებუევი, შარლემანი, ლანსერე, ნიკოლაძე, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი... ისინი დაბრუნდნენ საზღვარგარეთიდან, სადაც განათლებას იღებდნენ. სამშობლოში დაბრუნდნენ, მაგრამ აქ რევოლუცია მოხდა და ცენტრში ცხოვრება შეუძლებელი იყო. მაგრამ საქართველოში ისინი შეინარჩუნეს... ჩემთვის ბედნიერება იყო ის, რომ ნამდვილი განათლება მაშინ მივიღე (კედლისკენ ტრიალდები და მახედებს ეზოსკენ, სადაც ქანდაკებები დგას). თქვენ „რუსეთის ისტორია“ ნახეთ? მე იქ ერთგვარი ლიტერატურული „კვარცხლობები“ მაქვს გაკეთებული და თითოეული მეფე წარმოდგენილია წიგნად — იმად, რაც მან კარგი გააკეთა თავისი ხალხისათვის. ვინ შექმნა ეს წიგნები? მეფეებმა შექმნეს. ამას ხომ დიდი მნიშვნელობა აქვს აღზრდისათვის! საქართველოში კი ვქმნი ქანდაკებას აკროპოლის მსგავს უშველებელ კომპოზიციას — პრომეთედან ჩვენს დღეებამდე. მე პლასტიკის ენით ვყვები საქართველოს ისტორიას, თვით აზრობრივი დატვირთვა კი კონკრეტულებულია — როდის, — წლების მიხედვით, — რა იყო... ყველაფერი ბრინჯაოშია ჩამოსხმული და, ცხოვრებას ან მსოფლიოს თუ რამე მოუვა, ეს დარჩება. და იქ ყველა მწერალს, ყველა წმინდანს, ყველა მეფეს თავისი ადგილი უკავია — ოცდახუთმეტრიანი ფიგურები. ყოველივე ამას თანდათან ვაკეთებ, უკვე 17 წელია, და ეს ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყო, როცა მეფეებზე არაფრის თქმა არ შეიძლებოდა. და პარალელურად „წინაპრების ისტორიაზე“ განვაგრძობდი მუშაობას. ისინი იქ, ჩემს ეზოში დგანან... თუმცა, ისინი ეზოში კი არა, მათ შორი, სკვერში, უნდა იდგნენ იქ, სადაც მათ ირგვლივ — ღია ისტორიის საუფლოში სიარული შესაძლებელი იქნება. თორემ სკოლას ამთავრებენ ადამიანები, რომლებიც თავიანთ ისტორიას არ იცნობენ! ახლა ეს არავის აინტერესებს, ახლა ყველა ბავშვობიდანვე კომერციას მისდევს... იყო დრო, როცა ყველას გეოლოგიას ასწავლიდნენ, რადგან მაშინ მოღაში პოლიტიკ-

ნიკური ინსტიტუტები იყო. ახლაც გეოლოგიის უმრავლესობა საზღვარგარეთ ეკონომიკის, ფინანსების ფაკულტეტებზე სწავლობს...

— თქვენ მანუქის მოედნის ახალ კონსტრუქციულ გადაწყვეტას იცავდით და ამ დროს ზოგჯერ მოსკოვის მერის მხარდაჭერასაც კი კარგავდით. ირგვლივ ამბობდნენ, რომ ჯარისკაცის საფლავისა და, წითელი მოედნის გვერდით, სადაც მავზოლეუმი, ბავშვთა პარკის ადგილი არ არისო... რას ფიქრობთ დღეს ამაზე?

— ადრე მანუქის მოედანზე შავი მანქანები დაქროდნენ და იქაურობას აჭუსჭყინებდნენ. ჩვენ კი ცენტრში ქალაქმშენებლობის ისეთი სტრუქტურა შევქმენით, როგორც მთელ მსოფლიოში ოცნებობენ! აბა, შეხედეთ: მანუქზე გამოფენიდან გადიხარ იმ გარეშოში, სადაც შეგძლია ჩამოჯდეთ, კრემლს, „ნაციონალს“, „მსოფლიოს საათებს“ უყურო. ეს ხომ ძალზე რთული კონსტრუქციაა, სადაც ყველაფერი კომპიუტერს ეფუძნება. აქ ყველაფერი უშველებელია. შეხედეთ — ყველაფერი დათოვლილია, საათების მინა კი არა!

— **მაინც რატომ?**

— რატომ და იმიტომ! (იცი იცი) მე ასე გავაკეთე. იმიტომ, რომ პროფესიულადაა გაკეთებული! ქვევით ვეშვებით — იქ ბავშვთა კაფეა, საბავშვო ზღაპრების გმირებია, „ბუტიკებია“. იქ ადამიანს მთელი დღის გატარება და კარგი ემოციების მიღება, შვილიშვილებთან თამაში შეუძლია. ამას უნდა მივესალმოთ! უნდა ვილოცოთ მერ ლუქაოვს იმის გამო, რომ მან ეს საკითხი ასე გაბედულად გადაჭრა. კრემლთან ახლოსაა! ეს „კრემლთან ახლოს“ რას ნიშნავს? კრემლი, რა საფრთხობელაა, რომ მის გვერდით ბავშვებმა სიარული არ გაბედონ? ასეთი აზროვნებისგან უნდა ვავთავისუფლდეთ. კრემლი ისტორიული ძეგლია, იქ დღეს უკვე არ წერენ „დახვრიტეთო“ ან „ციხეში ჩასვითო“, მადლობა ღმერთს, დღეს 37 წელი არაა... კრემლი ქალაქის გარემოა...

— **ნება მომეცით მაინც შევეკამათოთ. პარლამენტს დღესაც კრემლიდან წამოსული ბრძანებით ესროლეს. ასე რომ, კრემლი, რაც იყო, იგივე დარჩა.**



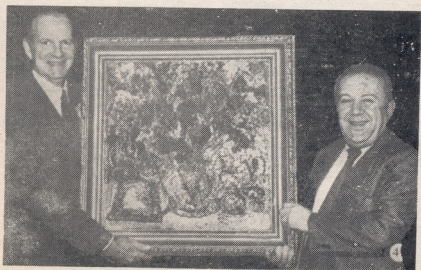
— რა დარჩა, არ მაინტერესებს. ახლა ამაზე არაა ლაპარაკი. ზვალ სხვა თაობები მოვლენ და ყველაფერი სხვაგვარად იქნება. მე იმას ვამბობ, რომ კრემლი, როგორც ისტორიული ფაქტი, როგორც არქიტექტურული მოვლენა, ის არაა, რაც ადრე იყო. მისი კარები გახსნილი უნდა იყოს, რათა ხალხი იქ შედიოდეს და გამოდიოდეს. იქ მოქმედი ეკლესიებია, მოქმედი მუზეუმი — ნორმალური ქალაქური გარემოა. ადრე, როცა პატარაობისას აქ ჩამოვდიოდი, კრემლისკენ გახედვისა მეშინოდა, თითქოს იქიდან უკვე მზვერავდა სათვალისანი სნაიპერი. იმიტომ, რომ ბაბუა დამიხვრიტეს 37-ში და მაშინ დავიბადე, როცა ჩვენს სახლში ცრემლი იღვრებოდა, დედაჩემი კი ისე წავიდა საქაოდან, რომ ჯერ ისევ სამედიცინო შავი კაბა ეცვა... რთული ბავშვობა მქონდა, იმიტომ, რომ მე და ჩემს დას მამა გვზრდიდა. ის თავდაუშოვავად მუშაობდა. ჩვენ და ბიძაჩემი, რომელიც მხატვარი იყო, ერთ სახლში ვცხოვრობდით. მე სულ ხელოვნებაზე საუბრებს ვისმენდი და ბავშვობიდანვე ვხატავდი... ჩემი ყველა დეიდა, ბიძა, ბებია ადრე გამოესალმა სიცოცხლეს, ჩემი ოჯახის ისტორია ტრაგიკული ისტორიაა. და ასეთი

ხვედრი მართო ჩვენ კი არა, მტკიცებდას ერგო... თუმცა, კარგი, ჰო, ახლა ამას მოვეშვით... ეს იმიტომ მოვყალუე სიტყვას, რომ მოსკოვის ცენტრში ასეთი გარემოს, ასეთი არქიტექტურული კომპლექსის შექმნას მხოლოდ უნდა მივესალმოთ. ეს გაბედული და კეთილშობილური საქმეა.

— ქალაქის გარდაქმნის, სხვაგვარად მოწყობის თქვენულ გეგმაზე რას იტყობდით?

— მე ვხედავ, მერი ახლა როგორ ანვითარებს მოსკოვს. მოხდლია ვალი ვეტერანების, მამებისა და ბაბუების წინაშე, რომლებიც იცადენენ თავიანთ მიწას, სახელმწიფოს, და ა. შ. — ესაა პოკლონაია გორა. უზარმაზარზე უზარმაზარი მიღწევაა ის, რომ მათ ამ კომპლექსის ნახვა მოასწრეს. მათ იქ გარემო, მუზეუმში შეუქმნეს. ისინი ბედნიერი არიან. მეორე — ესაა სიძველის აღდგენამაცხოვრის ტაძარი. ეს იმის კარგი მაგალითია, რომ არც ხელოვნების, არც სიძველის ხელყოფა არ შეიძლება. მესამე — მანქანის მოედანზე გარემოს გადაწყვეტა. მეოთხე — ეს წინაპრების, მეფეების, კერძოდ პეტრეს ხსოვნის პატივისცემაა. მე ბევრი ქალაქიდან ვლებულობდი წერილებს: მოგვეცით პეტრე,

სახუპარი ჭემს ბეიკერს (მოსკოვი, 1990)





პეტრე მოგვეცითო!.. იწერებოდნენ სა-
ზღვარგარეთიდან, საქართველოდან —ყო-
ველი მხრიდან. ახლაც იწერებიან. ერთა-
დერთი ადგილი, სადაც უარყოფითი გა-
მოხმაურებები იყო, მოსკოვია. ვნებავთ,
მე, როგორც მხატვარი, ვიტყვი ჩემს
აზრს? მოსკოვი იყო განსაკუთრებული
კომუნისტური ქალაქი, რომელიც ყვირო-
და: ავაშენოთ კომუნისტური ქალაქიო...
მოსკოვში მიეჩვივნენ იმას, რომ ჩამოიტა-
ნდნენ გამზადებულ გაპრიალებულ გრა-
ნიტის ქანდაკებას, ღამე დადგამდნენ, ზე-
წრით დაფარავდნენ. შემდეგ მოვიდოდ-
ნენ, გახსნიდნენ: ო-ო! და ტაშს დაუკრავ-
დნენ. აი, ამას მიეჩვივნენ. ისინი ვერ მი-
ეჩვივნენ იმას, რომ შესაძლებელია ღიად,
ყველას თვალწინ შეიქმნას მოცულობითი
სივრცითი ქანდაკება, რომელშიც შედის
ბარელიეფი, პორელიეფი, სახელმწიფო
ელემენტები, მოქმედი ელემენტები და
ასე შემდეგ. ამას ვერ მიეჩვივნენ და ძა-
ლიან არ უნდოდათ თავის ატიკება. ამ-
იტომ აქვს ბევრს ამდენი ორდენი — ახ-
ლა მე არ მინდა გვარების დასახელება...
მიეჩვივნენ ძეგლების საშვიდნოემბროდ
და საპირველმანისოდ დადგმას. ჯალხი მი-
ეჩვია ამას. ახალი თაობის ამოცანაა მო-
ნების თაობა არ გახდეს. როცა ახალგა-
ზრდობა პრესის შეძახილებიდან დას-
კვნებს არ აკეთებს, ანალიზს არ აკეთებს,
ის მონობაში ექცევა. ეს მიწუსია, განათ-
ლების უკმარისობაა. ჩემთან ახალგაზრ-
დები მოდიან, ჩივიან, რომ მათ არქიტექ-
ტურის ინსტიტუტში არაფერს ასწავლი-
ან... ისინი მოდიოდნენ და უყურებდნენ,
თუ როგორ მიმდინარეობდა პეტრეს მონ-
ტაჟი. ეს საქმის ცოდნაა. მოსკოვში ქარი-
შხალი იყო. ძეგლმა მას გაუძლო. რატომ
არავინ არაფერი დაწერა ინჟინრულ გაან-
გარიშებებზე? აი, აქ 32 ტონაა, აქ იალ-
ქნებია — ერთი რამეც რომ მოიხსნას,
ყველაფერი დაიშლება. ნოვოდევიჩ-
ზე ჯვრები დაიმსხვრა, მაცხოვრის ტა-
ძარში კი ათმეტრიანი ჯვრები მყარად
დგას. ამერიკელებმა ჩვენი ნახაზების
მთელი ტომები ჩემოდნებით ამერიკაში
სასწავლო პროგრამებისთვის რატომ წა-
იღეს?! იმიტომ, რომ მომდევნო თაობებ-
მა ისწავლონ ამ ნახაზებით. ჩვენ რატომ

არ გვაინტერესებს არაფერი? ჩემი, რო-
გორც სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენ-
ტის უზარმაზარი ამოცანაა განვაგრცო
ჩვენი სასწავლო პროგრამები სურვილის
სასწავლებელში, სანკტ-პეტერბურგში, ცი-
მბირში, შორეულ აღმოსავლეთში, რათა
იცოდნენ, მაგალითად, რა არის მშრალ
ბათქაშზე მოხატვა. ჩვენ ახლა ტაძრის
აღდგენაზე ვმუშაობთ და არც ერთმა მხა-
ტვარმა არ იცის, რა არის ეს. და ეს იმი-
ტომ, რომ 70 წლის მანძილზე არ ასწავ-
ლიდნენ ფრესკულ ხელოვნებას, რომელ-
საც მტრულ საქმედ აღიქვამდნენ.. ეს ხომ
უზარმაზარი მეცნიერებაა! მე საქართვე-
ლოში ეს ავალორძინე, ამას ვასწავლიდი,
კათედრა შევექმენი, და ახლა აქაც ბევრ
რამეს ვცვლი.. ახლა თვითონ პეტრეს
კონსტრუქცია. ლიტერატურისა და ხელო-
ვნების სახელმწიფო ცენტრალური არქი-
ვის გვერდის ავლით მე ნაბიჯს არ ვდგამ-
აი, სევილიაში დგას ჩემი კოლუმბი — ეს
ურთულესი სტრუქტურაა! ეს უნდა გაან-
გარიშებულიყო. ანდა — ამერიკაში გაერ-
ოს შენობის წინ დგას ცხენზე ამხედრე-
ბული წმ.გიორგი. დამისახელებე ერთ წე-
რტილზე მდგარი სხვა ქანდაკება! ყველა
სამ წერტილზე დგას. ამაზე არ წერენ.
ყველა ფიქრობს, რომ შუბი, რომელიც
წმ. გიორგის ხელში უჭირავს, მეორე წე-
რტილიაო. არა, მას თითიც კი არ აქვს
ტყუილუმბრალოდ აწეული — ის რომ გა-
მაგრება იყოს, ხელი მყისვე დაიმტვრეო-
და. ამაზე არავინ წერს.

— როცა მხატვარი მუშაობას იწ-
ყებს, მას გმირთან განსაკუთრებული პი-
რადი ურთიერთობები უყალიბდება. მაგა-
ლითადად, პეტრესთან თქვენი ურთიერთობა
როგორია? ხომ არ გეისზმრებათ ის? რას
ფიქრობთ მასზე?

— ჯერ ერთი, მე ყველაფერი შევის-
წავლე. ის, რაც სკოლაში გავიარე, ერ-
თია, შემდეგ მის სახეს, ხასიათს, განწყო-
ბილებას ვსწავლობდი და მისი სამართლი-
ანობა დავინახე... მე დავინახე გიგანტი,
რომელიც საქმის ხორცშესასხმელად ჯი-
ქურ მიაბიჯებდა. იმას, ვინც არ მუშაობ-
და, ვინც ზარმაცი იყო, მხოლოდ სილას
აწნავდა. მე ის ასეთი დავინახე. იმიტომ,



რომ ფაქტები მასზე ასე ლაპარაკობენ. მე ხშირად ვარ იქ, იმიტომ, რომ ჩვენ იქ აკადემია ვვაქვს. ბრაზილიაში ერთი წელი ვიმუშავე, იქ, უკაცრიელ ადგილზე, ქალაქი ააშენეს. მაგრამ ბრაზილია სხვა ეპოქაა, სხვა სმპულია, სხვა ტენიკაა, სხვა ეფექტია. პეტერბურგში კი ბოლომდე მიყვანილი ორნამენტებია, ის ვიტრაჟებია, ფრესკებია, ქანდაკებებია, ფასადებია, ჭიშკრების ყველა ფრაგმენტია, სახელურებია, ღიობებია, კარებია — ყველაფერი ეს უნიკალური და სრულფასოვანია. ეს ქალაქი კი არა, ხელოვნებათა ცენტრია, აქ ყოველი სახლი ხელოვნებაა. პეტრესთანა მეფეს მხოლოდ უნდა მივესალმით. როცა მე ყოველივე ეს შევისწავლე, პეტრეს ხასიათის გარკვევის საკითხი წამომიჭერა. ეს წყლადან ამოზრდილი ტალღაა. და ყველაფერი, რაც შეუქმნია, ამ ტალღის სიმაღლემდეა აზიდული. აქ დგას მის მიერ შექმნილი პირველი ოცდათექვსმეტმეტრიანი გემი და პეტრეს პირველი გემიც ოცდათექვსმეტმეტრიანი იყო. ეს იყო დამთხვევა, შემთხვევითი დამთხვევა და ის მე საგანგებოდ არ ჩამიფიქრებია. პეტრე მესაჯდ დაგას მის მიერ შექმნილი სანკტ-პეტერბურგის თავზე, ხელში სახელმწიფოს გეგმა უჭირავს და ევროპას გაპყურებს. მორჩა. ამით ყველაფერი ნათქვამია.

— მაგრამ თქვენ სასტიკი მმართველის სახის იგნორირება გადაწყვიტეთ. ის თქვენთვის არასინტერესოა?

— არასინტერესოა. ეს მეთოდია, ხერხია. ეკატერინეს სხვა სახე ჰქონდა. (იცინის). შენ შენს შვილებს სახლში როგორ ზრდი?

— ჩემი გოგონა ჯერ პატარაა.

— როცა დიდი გახდება, როგორ გაზრდი? მის ხასიათს შეხედავ? სიცულისკენ თუ წავიდა, შენ მის მიმართ მკაცრი იქნები თუ არა? სუსტი თუ იქნები, კარგი არაფერი გამოვა, ეს შენთვის ტრაგედია იქნება. ბიზლიას გადაგხედოთ, ძველ აღმოსავლურ სიბრძნეს გადაგხედოთ. დროზე უნდა იგრძნო ის ხასიათი, რომელიც შენს წინაშეა. მეფე პეტრემ დროულად იგრძნო ხალხის ხასიათი და იპოვნა მისი დარაზმვის ფორმა. ფაქტი ისაა, რაც მან

გაკეთა. ცხოვრებაში ყველაზე მთავარი ფაქტებია. არავის აინტერესებს როგორი ხასიათი ჰქონდა მას, მე არ მაინტერესებს. შენ ისე უხელმძღვანელებ, რომ ხალხი ბედნიერი გახდეს. ერთხელ იბადები...

— თქვენს ეზოში უდიდესი ინტერესით აღმოვაჩინე პატარა ქანდაკებები, რომლებიც, ვფიქრობ, სწორედ ასეთებად იყო ჩაფიქრებული. მოსკოვში რატომ არ ვინდათ დადგათ ადაიანის ზომის, უკარცხლბეკო ქანდაკებები, რომლებთანაც შესაძლებელი იქნებოდა ნორმალური დიალოგის გამართვა?

— იმას, თუ სად რა დადგათ, ადგილი გეკარნახობს. უნდა მივესალმით იმ მოქანდაკეებს, რომლებიც მასშტაბს გრძნობენ. პოკლონნაია გორაზე უშველებელი სივრცეა, აქ ვერტიკალი აუცილებელია. სივრცე მას უჭირავს. ეს ხომ შენი ფილოსოფიაა, შენი პროფესიული აზროვნებაა. იქ რომ პატარა ქანდაკება დადგა, მას ვინმე შეამჩნევს? პატარა ქანდაკება იქ უნდა დადგა, სადაც მას შენიშნავენ. მანუფზე დავდგი პატარა ქანდაკებები — „წელიწადის ოთხი დრო“ (ესენი ცხენებია), „ოქროს თევზი“, „ალი“ — ამას მასშტაბი მოითხოვდა. პეტრეზე ყველა ამბობდა, დიდია, დიდიაო... ამას სივრცე მოითხოვს! ამაზე 12 ინსტიტუტი მუშაობდა! პატარა ქანდაკება რომ შემექმნა, მაშინ ყველანი დამესხმოდნენ თავს: პატარა რატომ გააკეთეთო?! ყველაზე რთული დიდი ქანდაკების შექმნაა. სევილიაში კოლუმბის ქანდაკება 45 მეტრი სიმაღლისაა, მაგრამ ის ნორმალურად გამოიყურება, იმიტომ, რომ გარს არტყია უშველებელი სივრცე. აი, ქრისტე, რომელიც ბრაზილიაში დგას, 300 მეტრი სიმაღლისაა. როცა ის დადგეს, ხმაური ატყდა — მე არქივები ვნახე. ახლა კი ქალაქი რიოდე-ჟანიერო მას ხელთ უპყრია.

მე ყოველთვის ვმონაწილეობდი კონკურსებში. მათ შორის პოკლონნაია გორაზეც და მანუფზე დასადგმელი ქანდაკებების შესარჩევ კონკურსებშიც. მთელი ეს არქივი ხელთა მაქვს, მე ჩემთვის ასეთი წიგნის — „ზურაბ წე-



რეთლის საკონკურსო ნამუშევრები“ — გამოცემაც კი მინდა. ნებისმიერ კონკურსზე ყველაზე მთავარი მასშტაბის ძიებაა. ეს ძალზე რთული საშუაოა. პეტრეს მასშტაბზე 12 ინსტიტუტი მუშაობდა. იქ ყველაფერი გაანგარიშებულია. მე ღამღამობით ეკრანით ვეძებდი მასშტაბს. იქ ჩემამდე მუხინას „მუშისა და კოლმე-ურნე ქალის“ დადგმას აპირებდნენ. მოსკოვში მონუმენტური ხელოვნებისთვის არის რამდენიმე ადგილი, რომლებიც სახელმწიფო საეკემო კომიტეტმა გაითვალისწინა. იქ მუხინას ნამუშევარი უნდა დაედგათ, პარიზის შემდეგ.

— თქვენ უფრო მხატვარ-მონუმენტალისტად ხართ ცნობილი. არადა, ყველა, ვინც კი ნამყოფია თქვენს სახელოსნოში, ალტაცებულია თქვენი ფერწერული ნამუშევრებით, ნატურმორტებით. თქვენი ფერწერის გამოფენა აქამდე რატომ არ გამართეთ? რა გიშლით ხელს მის პროპაგანდირებაში?

— კარგი კითხვაა. მე ყოველთვის ვმონაწილეობდი რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებში. ვმუშაობდი ამერიკაში, იქ ნატიფ ხელოვნებათა სახელმწიფო უნივერსიტეტში ვასწავლიდი. ერთ წელიწადში დამიგროვდა ასი ნამუშევარი, რომლებსაც, სწავლის პერიოდში სტუდენტებს ვუხატავდი და იყო გამოფენაც კენედის ფონდის მიერ ჩატარებული ნატიფ ხელოვნებათა უზარმაზარი ოლიმპიადის ფარგლებში, ამ ოლიმპიადას მუშაამედ ალი ხელმძღვანელობდა. მე იქ დადგი ორი დიდი ქანდაკება — ერთი — პრომეთესი და მეორე „ბედნიერება მთელი მსოფლიოს ბავშვებს“ და პარალელურად გავმართე გამოფენა „100 ნამუშევარი გაუყიდველად“ — ასე დავარქვი მას. პერსონალური გამოფენები მქონდა თურქეთში, პორტუგალიაში, საფრანგეთში. თერთმეტ სახელმწიფოში, რომლებშიც ვმუშაობდი, ყოველთვის ვმართავდი გამოფენებს, — ვფენდი ყველაფერს, რასაც იქ ვხატავდი. პატარა გამოფენები იყო. ვამზადებ გამოფენას მოსკოვში, მცირე მანეჟში. რადგან იქ ყველა ნამუშევრის ჩვენება არ შემიძ-

ლია, კარგი იქნებოდა, რომ ის დეფიანეში გამართულიყო, მაგრამ მცირე მანეჟი მომცეს, იქ ვმართავ. ჩემი ფერწერა ადრე რატომ არ გამოფენი? შემიძლია ვთქვა, რომ ყველაფერს თავის დრო აქვს. აი, ამჟამად მე არ ვმუშაობ, რადგან გამოფენის მომზადებას ძალიან დიდი დრო სჭირდება. მე კი მუშაობისა და ხატვის უდიდესი მოთხოვნილება მაქვს. როლი ამაზაც ითამაშა. ამას გარდა კრიტიკულად ვეკიდები ჩემს ნამუშევრებს. მე ვარ მაძიებელი მხატვარი, რომელიც იმას არ უყურებს, რაც ოდესღაც დაუხატავს, რათა ამით მიიღოს, ვთქვათ, სიამოვნება. მე კიდევ სულ ვხატავ და ვხატავ, რათა უკეთესი და უკეთესი ნამუშევრები შევქმნა. შესაძლოა, ერთი მიზეზი ესეც იყოს. ასე რომ, მომცეს ახლა მე მცირე მანეჟი, — აგერ, ბატონო, ვმართავ გამოფენას. თუ ხვალ მეტყვიან, დიდ მანევს გაძლევთ და გამოფენა გამართო, — გავმართავ. ახლა მე კარგი განცხადებით მომმართეს — გამოფენების გამართვას საფრანგეთი, მთხოვს, ესპანეთი მთხოვს, ამერიკა, თავისთავად, უკვე დიდი ხანია მთხოვს, იაპონელები, ჩინელები, ინგლისელები, იტალიელები მთხოვენ, ასე რომ, განაცხადები მაქვს. გამოფენის ორგანიზება ძალიან დიდ დროს მართმევს, მაგრამ, ის, ალბათ, უნდა გაიმართოს, რათა ხალხმა იცოდეს, რა გავაკეთე. მაგრამ დიდი ხნის მანძილზე ჩვენ ჩავგავარდნივდნენ, — გამოფენა თვითრეკლამააო.

კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა ჩემს, როგორც მხატვრის ხასიათს — მე რაც მწამს, იმას ვაკეთებ, როგორც ვგრძნობ, ისე ვაკეთებ. მე არასოდეს დამიხატავს ბელადები. არაფერი ამდაგვარი არ მიკეთებია. ჩემი ფერწერა, ჩემი ინდივიდუალური ხელწერა სოციალიზმის დროს სირთულეებს უცილობლად აწყდებოდა. ამიტომ ფერწერის პარალელურად მე ვქმნიდი მონუმენტურ ნამუშევრებს, რომლებიც დაკავშირებული იყო არქიტექტურასთან. ვქმნიდი ინტერიერებს, ფასადებს, სოფლისა და ქალაქის გარემოს გადაწყვეტებს.

— თქვენ საბჭოთა ხელისუფლების დროს ბევრს მოგზაურობდით და საერთოდ, როგორ გიმეზობდნენ მაშინ საზღვარგარეთ?

— პირველად მე საფრანგეთში მიწვევით გაემგზავრე. როცა დავეკორწინდით, მეუღლის დეიდამ მიგვიწვია, ის საფრანგეთში ცხოვრობდა, ეჭვს გარეშეა, რომ მას თავისი დისწულის ნახვა უნდოდა, მაგრამ უკანასკნელ მომენტში ვიზა მე მომცეს, ჩემს მეუღლეს კი არ მისცეს. ასე რომ, პარადოქსი იყო, როცა იქ ჩავფრინდი, შესახვედრად მოვიდნენ ჩემი მეუღლის დეიდა და ბიძა და დაინახეს, თვითმფრინვიდან მართო რომ ჩამოვედი. მაგრამ ისინი ინტელიგენტები იყვნენ და არც კი მაგრძობინეს, რომ გუნება წაუხდათ, მაგრამ ვიგრძენი, რომ ისინი ნაღვლობდნენ, რადგან ჩემი მეუღლე ობლად განიხარდა — მისი მშობლები 37-ში დაიღუპნენ. და დეიდას უნდოდა რამენაირად ყურადღება მიექცია მისთვის. მე მეშინოდა საფრანგეთში გამგზავრებისა, რადგან ბებიამემა ჯვარი დაკიდა ყელზე, მე კი ბებიამეში ძალიან მიყვარდა. ის უნიკალურად წიგნიერი ქალი იყო. ძალიან მეშინოდა, რომ, ერთიც ვნახოთ და, ჯვარს წამართ-

მევედნენ — იმ დროს ზომ ჯერის ტარება თითქმის აკრძალული იყო, არადა, ჩამოსხნა არამც და არამც არ მინდოდა. აი ასეთი „კომპლექსი“ მქონდა. მაგრამ როცა საბაჟოზე გავდიოდი, ეტყობა, ძალიან დაძაბული სახე მქონდა, რადგან მეზაჟე მიყურებდა და ხედავდა ჩემს მღელვარებას, და ხედავდა, რომ ხელი გულზე მქონდა მიხუტებული. არ ვიცი რა იგრძნო მან, მაგრამ გამიღიმა და გამატარა. მე იმის შემდეგ სულ მახსოვს იმ მეზაჟის სახე. თუ ოდესმე ვნახავ, უეჭველად ვეტყვი ძალზე გულწრფელად, თუ როგორ კეთილშობილურად დამეხმარა იგი.

— და რომელ მომენტში გაგიჩნდათ თქვენ ყველაფერი დიდის, მასშტაბურის სიყვარული?

— ეს თავისთავად მოხდა. აი, ყოველი ფეხბურთელი ზომ სხეებისგან განსხვავებულია. მხატვრებიც ასეთი ხალხია — ყველა მათგანი თავისებურად გამოაჩენს თავის თავს. ჩვენი პედაგოგები გვასწავლიდნენ, რომ სხვადასხვაგვარნი ვყოფილიყავით. მზე დილით, შუადღეს და საღამოს სხვადასხვაგვარად ანათებს. და როგორ შეგიძლია შენ ერთნაირად ხატო? ორგანიზმი ზომ იცვლება... ინდივიდუა-



გიორგი ბუში
მხატვრის სახელობაში
(მოსკოვი)



ლობა და ინდივიდუალობის განვითარება ჩვენმა მასწავლებლებმა ნამდვილად იცოდნენ.

— მართალია, რომ თქვენს თაიგულებს ერთდროულად რამდენიმე ცალად ხატავთ?

— დიახ, მართალია. მე ხომ გითხარი, რომ მაძიებელი მხატვარი ვარ. ამიტომ დილით ამა თუ იმ საგნის ხასიათს სხვაგვარად გადმოვიცემ, სამი საათის შემდეგ კი, როცა ყველაფერი უკვე სხვაგვარი ხდება, სხვაგვარად წარმოვსახავ. ასე რომ, მე ერთი და იგივე საგანი მანიჭებს სიაპოვნებას, იმიტომ, რომ შუქს ვეძებ, სინათლითა და ფერით ვქმნი ფორმას, — ჩემთვის ხელოვნება სწორედ ესაა. მე აქ აუცილებლად სხვადასხვა მოტივებს არ ვეძებ, თუმცა, უდავოდ, ესეც საჭიროა, მაგრამ როცა შენს წინაშე საგანი, ვთქვათ, ქვა ან კიდეც რაღაც დევს, და შენ შეგიძლია მხატვრულად მისი გადაწყვეტა. შენ ამას აკეთებ. მხატვარი რაა? ის საგანს ისეთი თვალით ხედავს, როგორითაც მას ჩვეულებრივი ადამიანი ვერ დაინახავს.

— მე ინტერვიუ ავიღე მიხაილ შებიაკინისგან, და მან მიაპო, როგორ უნდა და მას ერთხელ აქ თავისი ქანდაკების ჩამოსხმა და ამისთვის ქარხანას მიმართა, მაგრამ ფასები მსოფლიო ფასებზე თითქმის ორჯერ მაღალი აღმოჩნდა. და მან კიდევ თქვა, რომ მისი ინფორმაციით, ამ ქარხნების უკან დგას წერეთელი, რომელსაც თავისი მონუმენტების დასამზადებლად ყველა შესაძლებლობა აქვსო. როგორი ურთიერთობა გაქვთ წარმოებასთან? ამბობენ, რომ ჯერ კიდევ ბიჭვინთაში მუშაობის პერიოდში თქვენ მოხაიკის დამამზადებელი თქვენი არტელი გქონდათ, თუმცა მაშინ ბიზნესს არ იწონებდნენ.

— (იცინის) ძვირად ისხმება თუ იაფად, ეს უნდა დავივიწყოთ. პროფესიონალებისთვის ეს კითხვა არა დგას. მიმიფურთხები, ძვირი სად ჯდება და უფრო იაფი — სად. მე აქ ჩამოსხმა მიყვარს იმიტომ, რომ აქ სხვა სულისკვეთებაა, სხვა დამუშავებაა. აი, ყველაფერი, რასაც მე არ ვაკეთებ, ვაკეთებულა იმ ოსტატე-

ბის მიერ, რომლებიც მე საქართველოდან ჩამოვიყვანე, რადგან იქ ამის კარგი ტრადიციებია.

მე ახლა, ისევე როგორც მაშინ ბიჭვინთაში, მაქვს ჩემი სახელოსნო, სადაც იდეებს ვზადებ და ვმუშაობ. თქვენ ნახეთ ჩემი სახელოსნო. ბიჭვინთაში მე მქონდა ჩემი სახელოსნო — მთელი გარსემოხვეული სივრცე, თვითონ ობიექტი, გაუმჭვირვალე ფერად მინას ვიღებდი გუსხრუსტალნიდან, სადაც, ისევე როგორც ყველა სხვა მხატვარი, პალიტრას ვუკვეთავდი და სამუშაოს იქვე ვასრულებდი. ასე იყო ულიანოვსკშიც და ასევე იყო ოლიმპიადის დროს მოსკოვში, სადაც მთავარი მხატვარი ვიყავი. მაგრამ თვითონ მე ინიციატივიანი კაცი ვარ, ამიტომ სხვა მხატვრები კომბინატთან თანამშრომლობდნენ, რათა მათთვის იქ შაბლონები ეკეთებინათ, ამის შემდეგ კი მხოლოდ შესრულება იყო საჭირო, მე ასეთი მანერა არ მქონდა. მე თვითონ იქტიური მხატვარი ვარ, მე თვითონ ვდგავარ და მუშებთან ერთად ვმუშაობ. ეს ასეთი სპეციფიკაა: ვამტვრევ გაუმჭვირვალე ფერად მინას, ვამზადებ კედელს და პირდაპირ კედელზე ვხატავ. ბიჭვინთაში, როცა ვიდექი და ასეთ კედელზე ვხატავდი, როცა იქ მოხაიკებს ვაკეთებდი, დილაობით მოდიოდნენ გერასიმოვი, თამარა მაკაროვა, კულიჯანოვი და ფურცევა, რომლებიც მაშინ იქ ისვენებდნენ და თვალყურს მადევნებდნენ, როგორ ვიდექი და ვმუშაობდი, და ისინი გინეკოლოგ-ზანგს მეძახდნენ. რატომ? შავ ცემენტს პიკემენტს ვამატებდი და ვმუშაობდი. საღამოს, კი, როცა კედლიდან ჩამოვდიოდი, რა თქმა უნდა, ხელები და ყველაფერი, თვალების გარდა, შავი მქონდა. მე ჩემს თავს სარკვეში შევხედე და გავშტერდი. ჩვეულებრივ, როცა კედლიდან ჩამოვდიოდი ხოლმე, ჩემს საბეს არ ვეყურებდი: ზღვისკენ ვავრბოდი, ვყურუშუმალობდი წყალში და იქიდან უკვე სუფთა ამოვდიოდი. მათ მიყურეს და მაშინ კინოს სახლის გასაკეთებლად მიიწვიეს. არქიტექტორები სულისკვეთებით მათთვის ახლობელ მხატვრებს ირჩევდნენ. შემდეგში მე ვმუშაობდი პოსოხინთან, პოლინსკისთან, მეხენცევიანთან, რო-



მელმაც მაშინ ულიანოვსკი მუშაობა შემოძავაზა. შემეშინდა, რომ ახლა პოლიტიკური ნახატების კეთება მომიწევდა, მე კი ეს არ ვიცი და არც შემიძლია, ეს ჩემი სულისკვეთება არაა. და მეზენცევეს დიდი აუზის „ზღვის სამყაროს“ შექმნა შევთავაზე. როცა მას ვაკეთებდი, ყველაფერს ზემოთ ნახერხი დავაყარე, რათა არ გაფუჭებულიყო, შემდეგ კი ის ყველაფერი ისე მოვასუფთავე, რომ თვალისმომჭრელად გაბრწყინდა. ულიანოვსკი მაშინ პირველი კაცი სკანდინავი იყო. და, რა თქმა უნდა, მასთან ვკამათობდი. ის მიმტკიცებდა, ბელადის თემატიკაა საჭირო, რევოლუციის საიუბილეო თარიღი მოდისო და ასე შემდეგ. მე კი ვეუბნებოდი, რომ არ შეიძლება წყალქვეშ რევოლუციის კეთება, რომ ეს თავის მოჭრაა... მეზენცევი ბრწყინვალე არქიტექტორი, მხატვარი იყო. ულიანოვსკის ავტორი ისაა. მაგრამ ის უკვე არ ჩამოდიოდა და ამიტომ მთელი ტვირთი მე დამაწვა. მე კი რაშიც დარწმუნებული ვარ, იმას ვაკეთებ. და აი, ახლა ეს იბეჭდება, ეს მოზაიკები წიგნების ყდებზეა გამოტანილი. ასე რომ, მე მართალი ვიყავი! ვიცი, ზეგ რაც იქნება.

ამის მაგალითი ულიანოვსკია. ^{ქრისტეანოვსკი} ასე უნდა აღფრთოვანებული იმით, რომ ეს აუზი ასე გადაეწვევით, იქ პოლიტიკური თემები არ ჩავრთე, კიდევ ერთხელ მაღლიერი ვარ ჩემი პედაგოგებისა იმის გამო, რომ მაზიარეს იმ ინტუიციას, რომელსაც ბუნება ვეკარნახობს, არქიტექტურა ვეკარნახობს.

— თქვენ სამხატვრო აკადემიის ახალ წევრთა ამასწინანდელ არჩევნებში, მგონი, დარღვევით ტრადიცია, რომლის თანახმადაც აკადემიის ახალი წევრები მხოლოდ აკადემიის შემადგენლობიდან გასულთა სანაცვლოდ ჩნდებოდნენ?

— ეს ტრადიციების დარღვევა არაა. ეს ის აუცილებლობაა, რომლითაც აკადემიაში უნდა ვიხელმძღვანელოთ. უნიჭიერესი ადამიანები ქუჩაში იყვნენ იმიტომ, რომ მათ არ ირჩევდნენ. აკადემიაში იყო თავისი სულისკვეთება, თავისი ურთიერთობები, იდეები... თუ ამას ტრადიციების დარღვევა უნდა დაერქვას, კეთილი, ასე დავარქვათ. მაგრამ ეს დარღვევა არაა. სოციალიზმის ეპოქა აკადემიას კარნახობდა იდეოლოგიას, რომელსაც კარნახობდნენ ყველა დანარჩენ უწყებებსაც, და

ელდარდ შევარდნაძე და პეტრე ლე კუელიარი მხატვრის სახელოსნოში (ზოსკოვი, 1990 წელი).





ეს ტრადიცია კი არა, მონების აკადემია იყო. ტრადიცია ისაა, რაც შე ვაგაკეთე, როცა აღვადგინე საიმპერატორო აკადემია, რომელიც შექმნა ეკატერინემ, რითაც მან ხორცი შეასხა მეცნიერებათა აკადემიისა და სამხატვრო აკადემიის შექმნაზე პეტრეს ოცნებას. სამხატვრო აკადემია 240 წლისა და სოცრეალიზმი მე ჩავრთე იმ ახალ წესდებაში, რომელიც ჩვენ შევქმენით, და ახლა იგი კრემლში, იარაღის პალატაში დევს და ხალხი ხედავს, თუ როგორ აღვადგინეთ საიმპერატორო აკადემია. ტრადიცია დაარღვიეს ჩემმა წინამორბედებმა აკადემიაში. მათ არ შეეძლოთ საიმპერატორო აკადემიის ტრადიციების გაგრძელება. სოციალიზმი, სუსლოვი, იდეოლოგია... ისინი უნიკალური ადამიანები არიან, ბევრი მათგანი ახლაც ცოცხალია. კარგი, თავიანთი საქმის მცოდნე მხატვრები არიან. მაგრამ დიქტატურა არავის ინდობდა. ჩვენში დარჩეს: რისი გაკეთება შეეძლოთ მათ? განაგრძობდნენ სოციალიზმის შენებას. ამიტომ აკადემიაში არ იყო ბევრი კარგი მხატვარი. ჩვენ ისინი ავირჩიეთ. მე ავირჩიე გლახუნოვიც, შილოვიც, ობროსოვიც. რატომ? გლახუნოვსაც და შილოვსაც თავისი დამთვალერებელი ჰყავთ. შეხედეთ: გამოფენაა და რამდენი ხალხია

მოსული. პერსონალური გამოფენის მოწყობა არც ისე უბრალო საქმეა. არც უბრალო საქმეა ის, რომ ხალხი რიგში იდგეს და მისი დათვალერება სწყუროდეს. მაშასადამე აინტერესებთ, არა? მე არ მინდა, რომ ჩვენთან, სოციალიზმის დროს რაც იყო, ის განმეორდეს — დამუტამპული ხელოვნებით ნიადაგი გამოვაცალოთ მაყურებლის გემოვნებას. არა, ასეთი რამ არ შეიძლება. ყველა მხატვარი განსხვავებულად ხატავს. და ყველა განსხვავებულად აზროვნებს. არსებობს სხვადასხვანაირი გამოვნებები და არიან სხვადასხვაგვარი თაყვანისმცემლები. როგორ შეიძლება, თუ ახლა იმპრესიონიზმია, მაშასადამე, ის ყველას უყვარდეს, ან სოცრეალიზმი თუა, ის ყველას უნდა უყვარდეს? რატომ? გლახუნოვს თავისი თაყვანისმცემელი ჰყავს, შილოვს — თავისი. ისტორია თავის სიტყვას შემდეგ იტყვის. შენც ისტორიას სუნთქვის საშუალება მიეცი, რათა მან თავისი სათქმელი თქვას.

პრიმორ ზასლავსკი

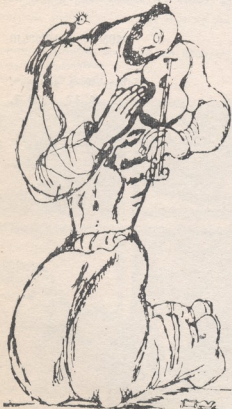
„ნეზავისიმაია გაზეტა“,
№ 17, 1998 წ.

ნოემრი პირველი პოსტმოდერნისტი

ზურაბ წარბთელი — ახალი რუსეთის იმპერიული
სულის აღორძინების გმირი

სლავა ლიონი

1992 წელს ზვიად გამსახურდიამ ააფეთქა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი ძეგლი, მართლმადიდებლური რწმენისა და სიყვარულის ნიშანსეიტი, სიმბოლიზებული დიდი რუსი პოეტის — ალექსანდრე გრიბოედოვის და



ქართველი თავადის ასულის — ნინო ჭავჭავაძის: ერთმანეთზე გადაქდობილი საქორწინო ბეჭდებით, ბედის ირონიით ძეგლის ოფიციალური სახელწოდება იყო — „მარადიული მეგობრობა“, ძეგლის ავტორი — ზურაბ წერეთელი ოჯახთან ერთად გააძევეს მშობლიური თბილისიდან. მან თავშესაფარი პპოვა მოსკოვში, სადაც პერიოდულად მუშაობდა 70-იანი წლების დამლევებიდან: ჯერ 1980 წლის ოლიმპიური თამაშების მთავარ მხატვრად, შემდეგ კი სხვა ობიექტებზეც — უნგრეთის სავაჭრო წარმომადგენლობაში (1982), საქართველოს სსრ მუდმივ წარმომადგენლობაში (1984), და ა. შ.

მოსკოვში, „მალია“ და „ბოლშაია გრუზინსკაიას“ ქუჩების მიდამოებში, მიწაზე, რომელიც ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში შეისყიდა საქართველოს მეფე ვახტანგ ლევანის ძემ და სადაც იმთავითვე აშენდა წმ. გიორგის მართლმადიდებლური ეკლესია, 1983 წლიდან შემორჩენილი იყო „მეორე ნახევარი“, გარკვეულწილად ერთიანი, გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავის ძეგლისა — ორმოცდამეტრიანი სტელა, ერთმანეთში ჩაწნული ქართული და რუსული აღფავიტიც ცად ატყორცნილი „აფური“ — მარადიული მეგობრობა — ზურაბ წერეთლის ნიშანთა კონცეფციასში.

მოსკოვის აღორძინების თავკაცმა — იური ლუკკოვმა იმპერიის № 1 მონუ-

მენტალისტი, დედაქალაქში ჩამოსვლისთანავე ჩართო პოკლონაიას მთაზე ჩვენი ეროვნული სალოცავის — დიდ სამამულო ომში (1941-1945) გამარჯვების მემორიალური ანსაბლის მშენებლობაში...

დასაწყისი „მონუმენტურ მთაზე“ ალსველისა

ზურაბ ფირეთელი — დაბადებული 1934 წელს და შემოქმედებითი საწყისებით იღვლიანად დაკავშირებული გასაოცარ 60-იან წლებთან, უთუოდ პოსტმოდერნისტი უნდა გამხდარიყო. სამოციანელთა ფენომენი არა მარტო შედარუსული; არამედ მსოფლიო მოვლენაა. 60-იანელ პოსტმოდერნისტთა ხელოვნება 70-იანი წლების შუა პერიოდში „აღმოაჩინეს“ ფრანგმა, გერმანელმა, შემდეგ კი ამერიკელმა ფილოსოფოსებმა, და პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიის აღმშენებლობა დაიწყო „ზემოდან“. პოსტმოდერნიზმი გამოაცხადეს თავისი მნიშვნელობით რენესანსის ტოლფას მოვლენად. „ათ წელზე ოდნავ მეტი დასკვნა იმას, რომ პოსტმოდერნიზმა სამუშაო და სადისკუსიო თეორიული კატეგორიებიდან ქცეულიყო აკადემიური კვლევის სპეციალურ სახანად, ისეთად, როგორც ვთქვათ, აღორძინება“ (პროფესორი **ჯონ რაიხმანი**, ფორდჰემის უნივერსიტეტი. აშშ, 1990).

დამწეები პოსტმოდერნისტი — ზურაბ წერეთელი, მშობლიურ თბილისში „ცოცხალი მასწავლებლების“ სახით მოეწრო 10-20-იანი წლების „პარიზელ ავანგარდისტებს“ — დავით კაკაბაძეს, ლადო გუდიაშვილს, ელენე ახვლედიანს და, აგრეთვე, როდენის მოწაფეს, მოქანდაკე **იაკობ ნიკოლაძეს**. წერეთელი მთელი ცხოვრების მანძილზე მუშაობდა და მუშაობს ფიროსმანის სახეებზე. რადგანაც ზურაბის ბიძა —

ცნობილი ქართველი მხატვარი და ფიროსმანის დიდი თავჯანსიკემელი — **გიორგი ნიჭარაძე** იყო საყვარელი დისწულის პირველი მასწავლებელი „თოთო ასაკიდან“. ზურაბი, რომელმაც ორი წლისამ დაიწყო ხატვა, სწორედ ნიჭარაძეების სახლში ხვდებოდა ცნობილ ავანგარდისტებს. ბიძასვე დაჰყავდა იგი ეტიუდებზე ზოოპარკში, სადაც თვითონ ცხოველებს ხატავდა, ბავშვი კი მას ბაძავდა.

ომიანობის დუხჭირ წლებში, ზაფხულობით, ზურაბი ხშირად მიჰყავდათ ბებიასთან, დასავლეთ საქართველოს სოფელ გუბში, სადაც 70-იან წლებში მან თავისი რამდენიმე შესანიშნავი მონუმენტი აღმართა. მთები და მათზე შემორჩენილ ციხე-სიმაგრეთა ნანგრევები, ფოლკლორი და ხალხური ხელოვნება, რომლებიც ბუნებრივად ავსებდნენ მის ბავშვურ სამყაროს, გამორჩეულ როლს შეასრულებენ „წერეთლის პირველსავე ობიექტზე“ — ბიჭვინთის რეკრეაციულ კომპლექსზე მუშაობის დროს.

1952 წელს ზურაბ წერეთელი უკვე თავისუფლად მუშაობდა ზეთის საღებავებით და დაუბრკოლებლად მოხვდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. სტალინის შემდგომდროინდელი „დათმობის“ ხანა იდგა და სტუდენტმა მხატვრებმა გუდიაშვილთან, ახვლედიანთან, კაკაბაძესთან, სარიანთან დამეგობრებულებმა შესანიშნავად გამოიყენეს ავტორიტარული რეჟიმის შესუსტება. სწორედ აქ დაიბადა უკვე 60-იან წლებშივე ფართოდ აღიარებული „მონუმენტალისტების ქართული სკოლა“. ზურაბზე გამოაზნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა 1957 წელს ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა ფესტივალზე მოსკოვში ფრანგი აბსტრაქციონისტების გამოფენამ. იმ დროს ალკცკ-ს გამოფენა — შეცდომა. სწორედ ამ გამოფენიდან დაიწყო მოსკოვსა და



თბილისში, ტალინსა და ლენინგრადში რუსული პოსტავანგარდის აღმშენებლობა.

1958 წელს წერეთელს სამხატვრო აკადემია უნდა დაემთავრებინა. წარადგინა კიდევ თემატურად სრულიად მისაღები სადიპლომო ნამუშევარი — „სიმღერა თბილისზე“, რომელიც ერთერთი დათვალეობების დროს თვით მარტიოს სარიანმა (მოიწონა, მაგრამ სახელმწიფო გამოცდაზე, სსრკ სამხატვრო აკადემიიდან ჩამოვიდა „მაღალი კომისია“, სოცრელიზმის აბოლოგების — კიბალნიკოვის მეთაურობით, რომელმაც წერეთლის ნამუშევარი „მხატვრულ ელემენტთა მეტყველების პირობითობის“ გამო დაცვაზე არ დაუშვა, „ესენი პირდაპირ ნატურიდან ხატავენ აბსტრაქციონიზმს“ — აღშფოთებით ამბობდა კიბალნიკოვი ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების შესახებ. ცხოვრების უაღრესად დაძაბულ მომენტში, უსახლკარო, მასზე მიწოდებული ახალგაზრდა მეუღლით, ზურაბი იძულებული გახდა მიეღო სასწრაფო და მძიმე გადაწყვეტილება: შეეცვალა თემა, დაითანხმა მეგობარი ათი დღის განმავლობაში მოდელის როლის შესრულებაზე, დღეში '18 საათს მუშაობდა და მაინც მოასწრო დაცვის დღისათვის დაეხატა ახალი სურათი — „სპორტსმენის პორტრეტი“ და მიიღო დიპლომი.

1964 წელს მოხდა სასწაული: წერეთელმა არა მარტო გადალახა „რკინის ფარდის“ მიჯნა, არამედ საკუთარი სურათებით პაბლო პიკასოს სახელოსნოში აღმოჩნდა. „ამ ახალგაზრდა მხატვარს კარგი დასაწყისი აქვს. იგი ღრმად გრძნობს ფერს და განაზოგადებს ფორმას. მგონია, რომ მისგან დიდი ფერმწერი დადგება. მას შესანიშნავი მეკვიდრეობა აქვს მიღებული ფიროსმანისაგან, რომლის შემოქმედება მეც დამეხმარა, როცა თვითონ ვიყავი ახალგაზრდა მხატვარი“. მოდერნიზმის კლასიკოსი — პიკასო ამ წლებში ველასკესის „მინიების“ ვარიაციებზე მუშაობდა, რითაც პი-

რველ ნაბიჯებს დგამდა, საძირკველს უყრიდა პოსტმოდერნიზმის სვეტონებს.

1964 წელს წერეთელი პიკასოს გარდა, მარკ შაგალსაც შეხვდა და მის სახელსონშიც იმუშავა. „ჩემი გარდატეხა მოხდა 1964 წელს, როცა საზღვარგარეთ აღმოვინდი. აქ ვესწრებოდი კურსებს, რომლებიც ანვითარებდნენ ფანტაზიას (და არა „ნატურიდან კოპირებას“, რასაც აკადემიაში გვასწავლიდნენ) და მიეხვდი, რომ ეს არის ერთადერთი გზა ჭეშმარიტებისა, საფრანგეთშივე გავაცნობიერე, რომ მხატვარს შეუძლია აკეთოს ყველაფერი — ქანდაკებაც, ფაიფურიც, ვიტრაჟიც, მოზაიკაც. ვნახე როგორ ქმნის შავალი ვიტრაჟებს, როგორ ხელეწიფება პიკასოს არა მარტო ფერწერა, არამედ ჩამოსხმაც, ფაიფურის მოხატვაც, კერამიკაც. იქიდან დაბრუნებული, უკვე მზად ვიყავი საშუაოდ და დავიწყე მოზაიკისა და ვიტრაჟის შესწავლა“.

მხატვარი — ორგანიზატორი

ზურაბ წერეთლის პოსტმოდერნიზმი დაიწყო არა იმდენად ფერწერიდან ან ქანდაკებიდან, მოზაიკიდან, ან ჭედურობიდან, არამედ უფრო მხატვარ-პოლიბროფესიონალის პოზიციის დამკვიდრებიდან. 60-იანი წლების სსრკ-ში „დაბოზობის“ სოციოკულტურულ სიტუაციასა და ცხოვრების გარკვეულწილად განახლების პირობებში, გაჩნდა მოთხოვნილება მხატვრის განსაკუთრებულ ტიპზე — მხატვარ-პოლიბროფესიონალზე, რომელიც ერთ პიროვნებაში და ერთდროულად შემოქმედებით აქტში გააერთიანებდა, გრაფიკოსსაც, ფერმწერსაც, მოქანდაკესაც, არქიტექტორსაც და იმ დროს „სიახლეს“ — პროფესიონალ დიზაინერსაც. უფრო არსებითი იყო ფუნქცია ორგანიზატორ-ხელმძღვანელისა, რომელიც გარკვეულ მიზანს და ერთიანი პროექტის პირობებზე ნებაყოფლობით დამორჩილებულ სხვადასხვა მისწრაფებებისა თუ განსხვავებული პროფესიის მქონე სპეციალისტებს შესხატებილებულად ამუშავებდა ერთ არტელში. 1965 წელს ზურაბ წერეთლის ხელმძღვანელობით დაიწყო ცნობილ მხა-

ტვართა მრავალწლიანი თანამშრომლობა ბიჭვინთის რეკრეაციული ზონის შექმნისათვის. სწორედ აქ მოუხდა მას მხატვარ-პოლიპროფესიონალის პოზიციაზე დაემატებინა სამუშაოთა მხატვარ-ხელმძღვანელის პოზიცია.

რთული სამხატვრო-საწარმოო პროცესის ახალი ტიპის მხატვარ-ხელმძღვანელად ჩამოყალიბების ამ, თითქოსდა, არამხატვრულმა ამოცანამ განსაზღვრა ზურაბ წერეთლის მომავალი შემოქმედებითი წარმატებები და მისი, როგორც მხატვრის **თავისუფლება**. შემოქმედებითი თავისუფლების მკაფიო მაგალითის დემონსტრირება მას მოუხდა უკვე 1970 წელს, როდესაც იგი ლენინის 100 წლის-თავისადმი მიძღვნილი მემორიალური კომპლექსის ასაშენებლად ულიანოვსკიში მიიწვიეს. წერეთელმა მოსალოდნელი

„ბელადის ბიუსტებისა და მონუმენტების“ ნაცვლად სასტუმრო „ვენეციის“ კომპლექსში დააპროექტა აუზი და მის ფსკერზე მხატვრისათვის უკვე განსაკუთრებით საყვარელი მასალით — მოზაიკით შესრულებული **აბსტრაქტული კომპოზიცია**, რომელიც თითქოს შავიზღვის-ეული წარმომავლობის ზღვის ფსკერის სურათის იმიტაციას წარმოადგენდა. მაგრამ ამ აბსტრაქტულ მოზაიკაში პროფესიონალის თვალი ადვილად დანახავდა ინტერტექსტუალურ სვლებს, მომდინარეს დღევანდლობისაკენ **სუან მიროსვანაც** და თვით **კანდინსკისავანაც**.

მხატვრის ამ ინოვაციურმა წმინდა პოსტმოდერნისტულმა თვითშეცნობამ **არტელის ხელმძღვანელის** საქმიან როლში, მხატვარ-ქოლისტის — სინკრეტის მხატვრული ქმედებით გააჩინა ახალი ჯამური სავანი, მონუმენტური ხელოვნების ქოლიკური გარემო-დიზაინო-ფერო ფაქტურო-ფორმო არქიტექტურული პოლისავანი-ობიექტი, რომელსაც ზურაბ წერეთელი საწყის ეტაპზე ტექნიკური ამოცანის სახით **თავისთავს**, ფაქტობრივად, **თვითონ** უსვამდა — **თავისი**, ამჯერად ყოველთვის რეალური დამკვეთის (და პირველი მხილველ-კრიტიკოსის) ხელით აფორმებდა და იძლეოდა სარეალიზაციოდ. ამითვე შემოქმედი დგამდა

კიდევ ერთ ნაბიჯს სიასლის გაგებისაკენ. ამჯერად, უარს ამბობდა არა მარტო **მრნოსავანზე** (სკულპტურის ან ფერწერული ტილოს ტრადიციულ ტიპზე, როგორც მხატვრული შემოქმედების საბოლოო შედეგზე), არამედ ტრადიციულ გამოფენაზეც, სამუშეუშო-სავამოფენო დარბაზზეც და თვითონ ქმნიდა თავისთვის ახალ სადემონსტრაციო სივრცეს, სინკრეტის დემონსტრაციის ახალ სახეობას ანუ შესაბამისად საქალაქო-ლანდშაფტურ გარემო-სივრცეს და „არასავამოფენო“, მაგრამ, სამაგიეროდ, **უწყვეტი** დემონსტრაციის ახალ ტიპს.

1967 წლისათვის, როდესაც წარმატებით განსრულდა ბიჭვინთის ანსამბლი და მას სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, ზურაბ წერეთელი — არტელის უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული მხატვარი-ხელმძღვანელი, აწყობს სმელტის მასობრივ წარმოებას, 70-იანი წლების მთელს სსრ კავშირში ფართოდ გაშლილი მოზაიკური სამუშაოებისათვის (მაშინ ქვეყნის



96.9

ყველაზე შორეული ავტობუსის გაჩერებებიც კი მოზაიკური ტექნიკით ფორმდებოდა). წერეთლის ფხიანობის წყალობით რუსეთის რამდენიმე ათასმა მხატვარმა მიიღო მოზაიკურ სამუშაოთა შეკვეთები.

იმავე წელს მისმა მეუღლემ, თავადის ასულმა — ანდრონიკაშვილმა (ამერიკის „სამეფო ჟურნალმა“ 1997, № 7, ყდაზე გამოაქვეყნა ანდრონიკაშვილების გერბი და ვრცელი მასალა ამ თავადური გვარის შესახებ,) საფრანგეთში მემკვიდრეობით მიიღო დიდი უძრავ-მოძრავი ქონება და მხატვრის ოჯახმა საბოლოოდ მოიხიფა ეკონომიკური დამოუკიდებლობა; დამოუკიდებლობა და თავისუფლება.

ბიჭვინთის წარმატების შემდეგ ზურაბ წერეთელი იღებდა უაპრავ შეკვეთას მონუმენტურ სამუშაოებზე და იმავდროულად გვემავსომიერად აფართოებდა ნამუშევართა თემატურ და შინაარსობრივ წრეს, რაც მთავარია — მრავალფეროვნებას მასალებისა, რომლებითაც მას მუშაობა უხდებოდა. მოზაიკას, ვიტრაჟს და ჭედურობას თანდათანობით დაემატა ჩამოსხმა, კერვა, სხვადასხვა სახის ქვა-კერამიკა, ხე, დიდი ზომის მინაქარი. „ძველრუსულ და ძველქართულ მინაქრებში იყო ექვსი ფერი, მე კი მაქვს — 78“, სიამაყით ამბობს დღეს მხატვარი. ყველა ახალი ტექნოლოგია მას დამოუკიდებლად აქვს დამუშავებული, იგი სისტემატურად აპატენტებდა საკუთარ ნოუჰაუსს. ორმოცზე მეტი პატენტია გამოფენილი თბილისში, ბაგების მისეულ სახელოსნოში. წერეთელს თავის პროფესიულ ვალად მიაჩნდა, ისევე როგორც მოზაიკის შემთხვევაში, ტექნოლოგიურად უზრუნველყო საკუთარი სამუშაოები იმ მასალებით, რომლებიც მან ათივისა. სისტემატურად ქმნიდა ახალ წარმოებებს, სახელოსნოებს ჩამოსხმისათვის, გამოწვისათვის და ა. შ. დამკვეთისათვის მასთან მუშაობა ყოველთვის ხელსაყრელი იყო — ვადებს, მოცულობებს, ხარისხს იგი განუხრელად უზრუნველყოფდა. არასოდეს უარს არ ამბობდა კრედიტით მუშაობაზე, ხოლო რაც გამდიდრდა, არცთუ იშვიათად, მზად იყო თვითონვე დაეკრედიტებინა უხვმასალიანი სამუშაოები

უკვე 70-იან წლებშივე ზურაბ წერეთელმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით გააფორმა თბილისის რამდენიმე საზოგადოებრივი ნაგებობა, საბავშვო ქალაქი აღლერში (ლენინური პრემია), სასტუმრო იალტაში, კინოსტუდია: თბილისში და სხვა ობიექტები, ფაქტობრივად, მოიპოვა სსრკ-ს „№ 1 მონუმენტალისტის“ სტატუსი და შესაბამისად შეკვეთები საზღვარგარეთ — ბრაზილიაში, აშშ-ში, იაპონიაში, ესპანეთში, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებში საბჭოთა საელჩოების და წარმომადგენლობების ინტერიერების (უფრო იშვიათად — ფასადების) გაფორმებაზე. მოიპოვა რა ამით სკულპტორ-მონუმენტალისტისა და დიზაინერის მსოფლიო აღიარება, იგი 80-იან წლებიდან ბევრს მუშაობდა და კვლავაც ავრძელებს მუშაობას საზღვარგარეთ. უკანასკნელი შეკვეთა მიიღო 1998 წლის იანვარში-დალასის (აშშ) წმ. სერაფიმის მართლმადიდებლური საკათედრო ტაძრის კანონიკურ მორთულობაზე.

რა თქმა უნდა, ზურაბ წერეთელს არაკეთილმსურველი ყოველთვის ბევრი ჰყავდა. მათი რიცხვი განსაკუთრებით ბოლო ხანებში მომრავლდა. სამოცდაათწლიანი „რკინის ფარდა“ და რუსი მხატვრების იზოლაცია მსოფლიოს მხატვრული პროცესებისაგან, რომელშიც 1915 წელს ისინი პირველები იყვნენ, ძვირად დაუჯდა სამამულო კულტურას. როცა 70-იან წლებში რუსი მხატვრები — ნონკონფორმისტები დაბრუნდნენ მსოფლიო არენაზე, აღმოჩნდა, რომ ხელოვნებას მართავედა კარგად ორგანიზებული არტ-ბაზარი, თამაშის თავისი, მკაცრად ჩამოყალიბებული წესებით. ამჟამად მოთხოვნილება რადიკალურად არის ორიენტირებული „ჰიპერავანგარდზე“ — ულაზათო, ზღვარდაუდებელ ინოვაციებზე, რომელსაც პრინციპულად არ სურს დაუშუას ბაზარზე პოსტმოდერნიზმის ფიგურატიული ხელოვნება და, რომელსაც, კერძოდ, ზურაბ წერეთლის შემოქმედება განეკუთვნება. რუსულ პოსტავანგარდში (1957-1998) არცთუ ისე მშვიდობიანად, მაგრამ მაინც თანაარსებობს ორი ძირითადი და მეტად ღირებული



მიმდინარეობა: კონცეპტუალიზმი და რეცეპტუალიზმი (მასში ჩართული ფიგურატივიზმით). სოცრეალიზმთან სასტიკ ბრძოლაში ისინი ერთიანი ფრონტით გამოდიოდნენ („ნონკონფორიზმის“ სახელწოდებით), მაგრამ გორბიზუმის (1987-1991) შემდეგ, ამ ორ გამარჯვებულ მიმდინარეობას ხელახლა თვითგამორკვევა მოუხდა და ამჯერად უკვე არათანაბარ მდგომარეობაში (რაკი კონცეპტუალიზმის მხარესა მძლავრი ამერიკული არტ-ბაზარი) უპირისპირდებიან ერთმანეთს მსოფლიო არენაზე. სწორედ ამ დაპირისპირებით არის გაპირობებული „შეტევები“ რეცეპტუალისტ წერეთელზე.

კოსტომღარიზმი:

სიხლის ახლებური ბაგება

ზურაბ წერეთლის სურათზე — „ფიროსმანი-პიკასოს ხარკი“, ტიპობრივ პოსტმოდერნისტულ მანერაში, ერთმანეთს ერწყმის ნიშანთა ორი სისტემა, ორი ფერად-პლასტიკური სტილისტიკა, თანაც ერწყმის საკმაოდ პარმონიულად. ცნობილია, რომ პოსტმოდერნიზმს უყვარს ციტირება, არ გრძნობს „ეკლექტიკას“ და ზოგჯერ ამით თავი მოაქვს კიდევ.

ზურაბ წერეთელთან სურათი გამოიყურება, როგორც მონოსტილისტიკური, მიუხედავად ამკარად თვალსაჩინო ორი, მიზანდასახულად განსხვავებული სტილისტიკისა. სხვაობა კი არის თვალსაჩინო, მაგრამ წერეთელი პიკასოს სხვადასხვა სტილის, უფრო ზუსტად, პოლისტილისტურ შემოქმედებაში გამოარჩევს სწორედ იმ პერიოდს, რომელშიც იგი „ნეოპრიმიტივიზმს“ ფიროსმანის „ჭეშმარიტ“ პრიმიტივიზმს უსატყვისებს. თუმცა, ჩვენთვის ამჯერად მნიშვნელოვანია სურათის სემიოტიკური ასპექტი, რომლითაც კულტურული კოდებით თამაშის დემონსტრაციული დემონსტრირება ხდება.

ფიროსმანის ნიშნები — პიკასოს ნიშნებთან მიმართებით — არსებობს განსხვავებულ ნიშანთა სისტემაში, „იკითხება“ სხვა წესებით, ანუ აქვს სხვა კოდი, მაგრამ წერეთლის ახალ, პოსტმოდერნისტულ ნიშანთა სისტემაში, მოხ-

ვედრილი ის „იკითხება“ მესამე წესით ეს ახალი წესი (კოდი) პარმონიულად ათანხმებს ერთმანეთთან ფიროსმანისა და პიკასოს ნიშნებს, აყალიბებს იმთავითვე თავისებურად ერთიან სინტაქტიკურ „შემდეგ“ კი აზრობრივ სივრცეს და ამ აზრობრივი ასპექტით იძლევა დამატებით იმპულსს სურათის მხატვრული სივრცის, ვითარცა მონოსტილისტიკურის, ხოლო მთლიანად სურათის, ვითარცა სინკრეტის გაგებისათვის.

ციტირება პოსტმოდერნისტული პრაქტიკის სტანდარტულ ხერხს წარმოადგენს. მაგრამ ციტირებაც არის და ციტირებაც. წერეთლისეულ სურათში გარდა ორი ციტატისა — ფიროსმანისაგან და პიკასოსაგან, ფაქტობრივად სხვა არაფერი (თვით წერეთლისა) არ არის, და ამდენად, ეს არა მხოლოდ უბრალო ციტატაა, არამედ ცენტონია. ცენტონში კი ავტორის თვითშემოქმედებიდან რჩება მხოლოდ მისი კონსტრუქცია-მორტაჯის და ფერწერული სივრცის სტრუქტურის თავისებურება. და წერეთელიც თავის საყვარელ სტილში იწყებს საკუთარი ავტორობის დემონსტრირებას შუქით თამაშიდან.

თეთრ „ფანჯარაში“ ჩასმულია პიკასოს პორტრეტი-ნიშანი, ხოლო მარცხნივ, ფიროსმანისათვის ტიპობრივ შავ სივრცეში განთავსებულია მისი საგნების ნიშნები. ამასთანავე, ორ სივრცეს შორის ყრუ კედელი არ არსებობს. ამიტომ „პიკასოს“ მკერდის დონეზე დადგმული წითელი დოქი ან წყვილი შავი ფინჯანი, თავისუფლად შეიძლება „წაეიკითხოთ“, „პიკასოს“ სივრცესთან კავშირში. აქაც წერეთლისათვის უადრესად მნიშვნელოვანია ახალი სვლა შავი სივრცის კონსტრუირების მიზნით: თუ სურათის მარცხენა ზედა ნაწილში სივრცე ვერტიკალური და ბრტყელია, „პიკასოს“ მკერდს ქვევით იგი თითქოს „გაპორიზონტებულია“, კვანჩხაზობრივი ხდება (გაუგება-რია, და პოსტმოდერნისტისათვის ეს მნიშვნელოვანი და კარგია, რომ „გაუგება-რია“ — პირდაპირია იგი თუ უკუქცევითი) და „პიკასოს მავიად“ ტრანსფორმირდება.

მაგიდის ქვეშ ჩნდება ავტორისეული შავ-წითელი ზოლი-„სუფრის“ მსგავსი, ხოლო სურათის ზემო ნაწილში სიმეტრიული და პარალელურია ქვედა ზოლისა აბრის ზედა ხაზი წარწერით — PIROSMANI-PICASSO (აქ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სემიოტიკური მომენტია — სურათზე „საგანსახვით“ ნიშანთა გვერდით უცებ ჩნდება ლათინური ასო-ნიშნები, რომლებიც კვლავ სხვაგვარ წაკითხვას ითვალისწინებს. ავტორი დაჟინებით აგრძელებს კულტურული კოდებით თამაშს). მაგრამ მთლიანობაში სურათი-ცენტონი ტიპობრივად წერეთლისეულია და მისი დეკოდირება, წაკითხვა და „შემდეგ“ გაგება უნდა მოხდეს „წაკითხვის“ წერეთლისეული წესებით.

ეს კერძო, მაგრამ საგულისხმო მაგალითი, საშუალებას იძლევა წარმოვიდგინოთ ადგილი კულტურული კოდებით თამაშის უზენაესი პრინციპისა და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ინტერტექსტისა ზურაბ წერეთლის პოსტმოდერნის-



ზ.ნ.წ

ტულ, უფრო ზუსტად — რეცეპტულურ შემოქმედებაში. თავისი მოქმედების მხარე ტვრულ სივრცეში, იგი ერთმანეთს უზამებს პრიმიტივისტულ და ცივილიზებულ, დასავლურ და აღმოსავლურ, ლათინურ და ბიზანტიურ, კათოლიკურ და მართლმადიდებლურ, კლასიკურ და მოდერნისტულ კულტურულ კოდებს და ლაკონიური ნიშნების მეშვეობით აღწევს, რეცეპტუალიზმის გაჩენამდე მიუღწეველ, სურათის ფორმა-შინაარსის სიმდიდრეს.

რა-ცეპტუალიზმი — მეორე რაფლექსიის ხალოვნება

გენიოსებად რეფლექსიისა — თვითგამორკვევისა — უნდა მივიჩნიოთ იმპრესიონისტები, რომლებმაც პირველებმა (მათი პირველი გამოფენის თარიღი — 1874 წელი) რადიკალურად ახლებურად დასვეს სიახლის პრობლემა. ზელოვნებაში პირველ ადგილზე დააყენეს სიახლის კრიტიკურიუმები და გვერდზე გასწიეს მშვენიერების კრიტიკურიუმები. იმპრესიონისტების ტოტალურმა რეფლექსიამ ნატურის მასალის შუქ-ფერით ცვლილებებზე, საკუთარი პალიტრის საღებავებზე, ტილოზე საღებავის დადებაზე, ფერადოვანი ფენის ფაქტურის შუქით ათამაშებაზე, გვერდივერდ არსებული ფერების ურთიერთგაველენაზე, სტრუქტურაზე, კონსტრუქციაზე, ტექსტურაზე და კომპოზიციის სივრცობრივ „მონაკვეთებზე“, საკუთარი ნამუშევრის ტექნიკასა და ტექნოლოგიაზე — წარმოშვა მხატვრის ახალი ტიპი. მოგვიანებით მალევიჩმა მას „მხატვარ-მეცნიერი“ უწოდა. „მეცნიერი მხატვარი“ მთელი შეგნებით ანვითარებს საკუთარ საქმიანობას და თავის გავლენას წარმართავს გარკვეული გეგმით, ხსნის მოვლენის ძირითად მიზეზებს და მათზე საკუთარ შემოქმედებას, ცხადად ჩამოყალიბებული გეგმის მეშვეობით მისწრაფვის გავიდეს ერთი მოვლენიდან მეორეზე, რითაც ქმნის მოქმედი ძალის ობიექტურად განსრულებული გზის სისტემას. ამის მოთხოვნილება სრულიად ნათელია, ყოველდღიურად იზრდება და უკვე გვაქვს სამხატვრო მეცნიერებათა აკადემიები, საქმე, რა თქმა უნდა, მარტო მეც-

ნიერებას არ ეხება. საქმე ავტორფულქს-შია — მხატვრის თვითგამორკვევაში. უკვე მოდერნიზმის ეპოქაში (1874-1960-იანი წლები) ხელოვნებაში ლიდერობის პრეტენზიის მქონე ყოველი მხატვარი ვალდებული იყო სცოდნოდა თავისი შემოქმედისა და კოლეგების შემოქმედების რეფლექსიების ტექნიკა. მხატვარი-თანამოაზრენი ერთიანდებოდნენ „სკოლებად“, „მიმდინარეობებად“, „მიმართულეებად“ და ახდენდნენ საკუთარი შემოქმედებისა და საკუთარი ინოვაციების საჯარო მანიფესტაციას.

ზურაბ წერეთელმა რეცეპტუალიზმის თავისი მანიფესტი გამოაქვეყნა საკუთარი ხელოვნების არავერბალურ ენაზე. იგი მიხვდა (თავისთვის) და ხმაძალდა გამოაცხადა (ყველასათვის):

რომ მუშაობს კულტურის მასალით და მხოლოდ კულტურის მასალაში (ბუნებაში პირადად მის მიერ მოპოვებული მასალა, შემოქმედებით პროცესში, ჯერ „გატარდება“ (წარმოსახვით) მსოფლიო კულტურის მუზეუმში, სტილისტიკური ანალიზის გზით, მხატვრის მიერ „გარდაიქმნება“ „კულტურის მასალად“ და მხოლოდ შემდეგ — საკუთარი შემოქმედებითი მასალის სახით შედის ავტორის ნამუშევარში).

რომ მუშაობს კულტურის ნიშანთა ენით (და არა „მხატვრული სახეების“ ენით).

რომ იგი ყველა დროისა და ხალხის კულტურულ კოდეზთან „თამაშისას“ ორიენტირებულია ინტერტექსტის პრინციპზე და მისთვის — მხატვარ-რეცეპტუალისტისათვის განსაკუთრებით ღირებულია არქეტიპის პრობლემა;

რომ მუშაობს პირველად ნიშნებზე სხვა (კულტურული) ავტორებისა, რომლებმაც ოდესღაც განაზოციელეს რეფლექსია საკუთარ კულტურულ საქმიანობაზე ამოსავალ მასალაზე და მათივე ქმედების საბოლოო პროდუქტზე და, რომ იგი — ზურაბ წერეთელი — თავის შემოქმედებაში ფაქტობრივად ახორციელებს მეორე რეფლექსიას. ამდენად, მისი მხატვრული ნაწარმოები — სინკრე-

ტი — წარმოადგენს მეორე რეფლექსიის პროდუქტს.

რომ სწორედ აქედან, მეორე რეფლექსიის პროდუქტთან მისი მუშაობის მეთოდისგან გამომდინარეობს რეცეპტუალიზმის ფუნდამენტური პრინციპები: სემიოტიკობა (ნიშანთა სისტემა), კულტურული კოდებით თამაში, ინტერტექსტუალობა, არქეტიპულობა, ამიმეტიზმი, ალოგისტურობა, ქოლიზმი (სინკრეტულობა), ტოტალურობა, ნეოსიმბოლიზმი;

რომ ორი თანმიმდევრული და ურთიერთდაკავშირებული შემოქმედებითი პროცედურა: (1). ჩანაფიქრი — კონცეფციის ჩასახვა და დემონსტრაცია და (2) დამთავრებული ნაწარმოების დაბადება და დემონსტრაცია მასალაში, არის ავრეთვე მეორე რეფლექსიის ტექნიკით მუშაობა.

დაბოლოს, რომ სამყაროსა და დედამიწის სურათის ავტორისეული გააზრება მხატვრულ ნაწარმოებად იქცევა უკვე მესამე რეფლექსიის (არსებითად შეიძლება იყოს მეორეც) პოზიციებიდან.

მაშასადამე, თუ საჭიროა რეცეპტუალიზმის უკიდურესად ლაკონიური განმარტება, შეიძლება ითქვას: რეცეპტუალიზმი არის მეორე რეფლექსიის ხელოვნება.

ნაწარმოები და მისი ორული

რეცეპტუალიზმი — მეორე რეფლექსიის ხელოვნების სტილისტიკით ზურაბ წერეთელი წერს, თითქოსდა, ტრადიციულ სურათებს, ტრადიციულ ქანრებში — პორტრეტს, ნატურმორტს, პეიზაჟს. ამჯერად ჩვენ, მაყურებელთ, კრიტიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს ნიშანთა დეკოდირების და დეშიფირებული ტექსტის „წაკითხვის“ შემდეგ, შეგვიძლია თითოეულ ამ ნიშანთა — სამყარო-დედამიწის სურათის ფორმა-შინაარსის გაგება.

ზურაბ წერეთელმა — მსოფლიო ფერწერის პრაქტიკაში პირველმა დაამკვიდრა საკუთარი ნაწარმოების „შიგნიდან“ გახსნის ავტორისეული მეთოდი, აქცია იგი შემოქმედებითი აქტის იმანენტურ არსად და შედეგად. მან შემოგვთავაზა — გააზრებულად, არტიკულირებულად და პრინციპულად:



1) შემოქმედებითი აქტის ფარგლებში საკუთარი ნაწარმოების (სურათის, მონუმენტური კომპოზიციის) ავტორისეული ინტერპრეტაცია ისე, რომ ეს ავტორინტერპრეტაცია შედიოდეს ნაწარმოების არსში;

2) საკუთარი ნაწარმოების (სურათის, მონუმენტური კომპოზიციის) ინტერპრეტაცია არა სიტყვიერ (ვერბალურ), არამედ იმავე ფერწერულ-პლასტიკურ ენაზე, რომლითაც შესრულებულია თვით ნაწარმოები.

3) ყოველივე ამისათვის უწყვეტი დროითა და კავშირით (ერთიანად და ერთარსად) დამონსტრირება ქოლიკური ნაწარმოებისა — დიპტიქონისა: სურათი — ორიგინალისა და სურათი — განმარტებისა.

ესე იგი ზურაბ წერეთლის რეცეპტუალიზმი მეორე რეფლექსიის პრინციპი სრულიად ცხადად არის რეალიზებული იმთავითვე (სურათის ჩანაფიქრის სტადიაზე). სურათი — ორიგინალის მასალის რეფლექსიაზე ავტორი ამატებს მეორე რეფლექსიას, მაგრამ უკვე სურათი-ორიგინალის ფორმასა და შინაარსზე.

ზოგჯერ წერეთელი ასრულებს რეფლექსიას მეორე რეფლექსიაზეც: სურათი — ორიგინალი — სურათი — განმარტება — 1 — სურათი — განმარტება — 2, ანუ ასორციელებს მესამე რეფლექსიას, შეუძლია შეასრულოს მეოთხე, მეხუთე და ა. შ. მაგრამ ყველაფერი ეს ტიპოლოგიურად მაინც იქნება მეორე რეფლექსია: რეფლექსია რეფლექსიაზე (განსხვავებით პირველი ტიპის რეფლექსიისაგან პირველად მასალაზე).

უკანასკნელ წლებში სხვადასხვა მასალებისა და ტექნოლოგიების მომრავლების შედეგად ხდება ფერწერული სურათის გაორება შემდეგი ტექნიკით — ტინტური მინანქრით, ვიტრაჟით, მოზაიკით, რელიეფით, მრგვალი ქანდაკებით და ა. შ. თითქმის ყოველთვის გრაფიკულ და პლასტიკურ გაორებას (რაც უწინარესად, უნდა განვიხილოთ როგორც საბოლოო ვარიანტის ძიება) განიცდის სკულპტურული ნამუშევრები, რომელთაც ზურაბ წერეთელი საფუძვლად („ბირთვად“) უდებს თავის მონუმენტურ კომპოზიციას — სინკრეტებს. მაგრამ ბევრს ამ

წყვილთაგან აქვს მიზანმიმართული მონსტრაციო მნიშვნელობა. ასე მაგალითად: მოქანდაკის სახელოსნოში არის ორი „კოლუმბის კვერცი“, შესრულებული სხვადასხვა მასალით — პატინირებული ბრინჯაოთი და გაქლენთილი ხით. წყვილად მათი დამონსტრაცია — დემონსტრაციის დემონსტრაცია — საკვირველ ეფექტს იძლევა: ხელშეუხებლად ვანიცდომქრპალი ხის „სიბოხსა და სიკეთის“ თითქმის ტაქტილურ შეგრძნებას და ბრინჯაოს „ბზინვარებას“, სცივეს, „განყენებულობას“, მაგრამ „პარადულობას“, რომელიც ამ საქვეყნოდ ცნობილ ქანდაკებას ახასიათებს.

რეცეპტუალიზმი არის განმარტების ხელოვნება: იგი იმთავითვე და არსებითად აცხადებს თავისთავს ასეთად. „სურათისა და მისი ორეულის“ სინქრონიზაციის წყვილადი-დემონსტრაცია წარმოადგენს არა იმდენად ვიზუალურ, არამედ უფრო ინტელექტუალურ აქციას. დიპტიქონის — „სურათისა და მისი ორეულის“ — გაგება გულისხმობს პოსტმოდერნისტული ფერწერის ენის (საზოგადოდ, თანამედროვე ხელოვნების ენის) წაკითხვასა და აღქმასი განსწავლულობის აუცილებლობას. წერეთლის რეცეპტუალიზმი პირდაპირი ხაზით აგრძელებს კაზიმირ მალევიჩის გზას საკუთარი ფერწერული მეტყველების-წმიდა ფერწერის შექმნისკენ, რადგანაც მხატვრული ტექსტების წარმოშობა თავისთავად გულისხმობს მათი წაკითხვის აუცილებლობას. რეცეპტუალიზმი, თავისი ძირითადი ამოცანების გარდა, ფერწერული ტექსტების მართებულად წაკითხვის (და გაგებისაც) საწინააღმდეგოდ არის მოწოდებული. იგი, იმავე დროს, ავითარებს თვით ფერწერის ნიშნთა ენას, მის სიმბოლიკას და ლექსიკას.

მაგალითი: მოსკოვ-თბილისის წყვილი ძეგლი, მიძღვნილი გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი — მეგობრობის ორი კვანძი, შეკრული ზურაბ წერეთლის მიერ მოსკოვში (რუსული და ქართული აღფაბეტი) და თბილისში (გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის საქორწინო ბუფეტით). ცხადია, რომ წყვილთა ერთობით მათ განსაკუთრებული გამოშახ-

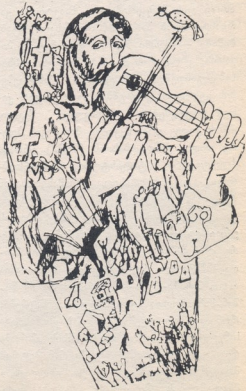
ველობა ენიჭებათ. ეს ორივე სინკრეტი, აღმართული მოსკოვსა და თბილისში (როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ძველი თბილისში ააფეთქა რუსოფობმა — ზვიად გამსახურდიამ) ასრულებდნენ გარკვეულ, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ, ქალაქმშენებლობით, ესთეტიკურ, ეკოლოგიურ (კულტურის ეკოლოგია და ბუნების ეკოლოგია), იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ ფუნქციას. და რაკი ზურაბ წერეთელი მუდამ იმას გვეუბნება, რომ მისი ცხოვრების მიზანი არის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ (კვლავ გავიხსენოთ მალევიჩის „წმინდა ფერწერა“), ორი უკანასკნელი ფუნქცია „გონებაში“ გადავმალოთ. თბილისის ძველი იდგა ქალაქის შესასვლელში, საქართველოს სამხედრო გზაზე და იყო არა მარტო ნამდვილი სიმბოლო ორი ხალხის მართლმადიდებლური ძმობისა (ერთმანეთთან შენივთებული მართლმადიდებლური საწესო ბეჭდების შივნით ჩასმული იყო ჯვარიც), არა მარტო მშვენიერების ნიშანსვეტი, არა მარტო კულტურულ-ეკოლოგიური აქცენტი, არა მარტო თავისებური საგზაო მაჩვენებელი. არამედ სიკეთის სივრცის, შემქმნელიც. ის მიანიშნებდა კეთილ მეგობარს მართლმადიდებლურ ქვეყნისაკენ.

მატყარი — რე-ცეპტუალისტი თავის მონუმენტურ შემოქმედებაში, იმთავითვე გააზრებულად იყენებს „ფიზიკურ“ სივრცეს, როგორც მასალას, მაგრამ ამასთანავე, ქმნის კიდევ სივრცეს საკუთარი სინკრეტის გარემოს სახით. სინკრეტის გარემოდან იგი ვადის ესთეტიკურ-ეკოლოგიურ-ქალაქმშენებლობით გარემოზე, და ბოლოს კი კულტურული ადამიანის სამკვიდრებელ ტექნო-ბუნებრივ გარემოზეც უნდა საბოლოოდ გავიგოთ და ჩაეიჭედოთ გონებაში, რომ „უმანკო ბუნება“ აღარ არსებობს და, აღარც იარსებებს. უნდა ვისწავლოთ შექმნა ტექნო-ბუნებრივი სისტემებისა (ბიჭვინთის ანსამბლის ტიპისა), რომელთა ყოფითი ზარისხი ბევრად აღემატება ნებისმიერ ბუნებრივ სისტემებს. სწორედ ამგვარი სისტემების შექმნაში მონაწილეობს ზურაბ წერეთელი შემოქმედებითი ცხოვრების ორმოცდაათი წლის მანძილზე, გააზრებულად და მიზანდასა-

ხულად წარმართული საქმიანობით. ეკოლოგიის ტიპის მოედანზე აღმართული ძველი, თავისი განზომილებებით, მრავალ-არუსიანობით, მხატვრულ-აზრობრივი ძალით, ქალაქმშენებლობითი დომინანტის როლს ასრულებს და აწესრიგებს ადამიანის საცხოვრებელ გარემოს.

საზოგადოდ ერთი ტიპის ძველების წყვილადობა ზურაბ წერეთლის საყვარელი ხერხია. მაგალითები: ორი წმ. გიორგი—ნიუ-იორკსა და მოსკოვში. პოკლონაიას მთაზე; ან ორი პრომეთე—ბროკფორტსა და თბილისში. მაგრამ ეს წყვილადობა (ჩვეულებრივ მიმანიშნებელი გეოგრაფიული სივრცის ორ, ერთმანეთისგან დაშორებულ წერტილთა თავისებური ერთობისა) სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად იკითხება.

ინტერტექსტუალური წმ. გიორგი ნიუ-იორკში (1990) და მოსკოვში (1995) აღნიშნავს სიკეთის გამარჯვებას ბოროტებაზე, მაგრამ ეს არის ორი განსხვავებული, თუმცა მაინც ერთმანეთთან დაკავშირ-





რებული გამარჯვება „ცხელ“ (1941-1945) და „ცივ“ ომში. წმ. გიორგის ერთი და იგივე ნიშანი, აღმართული გეოგრაფიული სივრცის ორ სხვადასხვა წერტილში მოწოდებულია დროით, მიზეზ-შედეგობრივად და არსებითად განსხვავებული ორი პერიოდის გამარჯვებათა დემონსტრაციისათვის. ეს ნიშანი წარმოადგენს რუსეთის ისტორიის ერთიანობის სიმბოლოს, ხოლო დიდებულების ძალით, ან როგორც უწინ იტყოდნენ — რუსეთის „მსოფლიო-ისტორიული“ მნიშვნელობით, ნიშნები, აღმართული ნიუ-იორკსა და მოსკოვში რუსეთისა და მსოფლიო ისტორიის ერთიანობის სიმბოლოდაც აღიქმება. მარადიულობის ნიშნით უნდა განვიხილოთ მართლმადიდებლური რუსეთის (და საქართველო — (ჯორჯიას) ადგილი და როლი მსოფლიო ისტორიაში — „გვეუბნება“ ზურაბ წერეთლის წმ. გიორგი.

წერეთლის უცილობელ შედეგებს განეკუთვნება კოლუმბის ორი ძეგლიც (1993), რომელთაგანაც ერთი — ორმოცმეტრიანი მონუმენტი — „კოლუმბის კვერთხი“ — გაიხსნა 1995 წელს სევილიაში, ესპანეთის მეფის თანდასწრებით. ამ ძეგლის შემცირებული საავტორო ვარიანტი დგას პარიზში, იუნესკოს შტაბ-ბინაში — პენრი მურის, ჯაკომეტის, პიკასოს, კოლდერის და XX საუკუნის სხვა სახელვანთქმულ მხატვართა ქანდაკებების გვერდით, კოლუმბის მეორე, ჯერ კიდევ დაუდგმელი, ამერიკული ძეგლი, ქმნის კიდევ ერთ წყვილს, მოსკოვის პეტრე დიდის ქანდაკებასთან (1997) ერთად. პლასტიკური, სტილისტური, შინაარსობრივი თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან მკვეთრი განსხვავებულობის მიუხედავად, ეს ორივე ძეგლი ზღვათა მპყრობელის ერთი და იგივე იდეის მატარებელია. წერეთლის ნიშანთა სისტემაში, თავისი აზრთა ქმნადობის სტრუქტურით, ერთიანია თვით მესაჭერუქა-საჭე. ეს არის იმ ნიშან-სიმბოლოთა მინიმალური ნაკრები, რომელიც აუცილებელია და საკმარისიცაა საზღვაოსნო საქმიანობის არსის აზრობრივი დახასიათებისთვის. მაგრამ პეტრეს მრავალმხრივი, მათ შორის საზღვაოსნო მოღვაწეობის შინაარსის სხვაობა, მხოლოდ ზღვაოსანი კოლუმბისგან, მდგომარეობდა იმაში, რომ პეტრე მძღვანელი და გარდამქნელი უწარმატებელი იმპერიისა და ამდენად, ძეგლში, როგორც ნიშანთა სისტემაში, უნდა გაჩენილიყო ნიშანდობლივი და მნიშვნელოვანი სხვაობა იმპერატორისა. მხატვარმა იგი „გამოაწყო“ რომაულ ამაჯარში (რაც ზუსტად შეესატყვისება ბაროკოს კულტურულ ნორმებს) აღაზვევა არამასშტაბურად მცირე ფრევატზე, დაადგვინა ფეხი ფრევატის ვემბანზე გაშლად, უფრო მცირე მასშტაბის, ქალაქ სანკტ-პეტერბურგზე და საერთოდ „აღაშენა“ დიდებული, მიზანდასახული, შეუპოვარი ფიგურა-ნიშანი იმპერატორისა.

მართლმადიდებელმა მხატვარმა — ზურაბ წერეთელმა თავისი გეზი მოსკოვის მიწაზე იმპერიული სიმბოლიკის დამკვიდრებისათვის განაგრძო ქრისტე მაცხოვრის ტაძრის აღორძინების პროცესში ჩართვით. მან თავის არტელთან ერთად, შემოქმედებითა და ტექნოლოგიების წყალობით, გაიმარჯვა ჯერ ტაძრის ჯერებისა და კარიბჭის ჩამოსხმის, შემდეგ — ტაძრის მოხატვის კონკურსში (რვა სხვა არტელს შორის). ამჟამად კი, როგორც რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი, ოფიციალურად წარმოადგენს ტაძრის აღმშენებლობის სამხატვრო ხელმძღვანელს.

მიმდინარე წელს ზურაბ წერეთელი აღადგენს 1921 წელს ლენინის მითითებით დანგრეულ წმ. ალექსანდრე ნეველის სამოციველოს მანეის მოედანზე, აღადგენს, როგორც პოსტმოდერნისტი, ახალი მასალით — ოპტიკური მინით. პატრიარქმა დალოცა მისი პროექტი, ასე გარდაქმნის ახალი ხელოვნება ეროვნულ იდეალებს და ეროვნულ სალოცავებს მომავალი რუსეთის იმპერიული სულისკვეთების აღორძინების გზაზე.

გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, № 206, 207, 208 1998.



ნარსულსა და მოგავალს მხოლოდ ერთი გავლევბა აუოკიბს

— ზურაბ კონსტანტინეს ძევ, ძნელია იმის წარმოდგენაც კი, რომ ორშაბათს მოსკოვში იხსნება თქვენი პირველი პერსონალური გამოფენა რატომღაც მეჩვენება, რომ ასეთი გამოფენა არაერთხელ მოწყობილა...

— დიას, პერსონალური გამოფენა პირველად ეწყობა. ოცდაათი წელია მოსკოვში ვცხოვრობ და, რა თქმა უნდა, მრავალ სხვადასხვა გამოფენაში მიმიღია მონაწილეობა, მაგრამ ჩემი ფერწერით და გრაფიკით პერსონალურად არასოდეს გამოფენილვარ. ეს საქმე რატომღაც არ ამეწყო. მქონდა გამოფენები აშშ-ში, საფრანგეთში, ბელგიაში, პორტუგალიაში, თურქეთში, სხვა ქვეყნებშიც. მოსკოვში

კი ასეთი გამოფენა პირველია. ამიტომაც, გულწრფელად გეტყვით, ძალიან ველავსაერთოდ კი, ჩემი განათლებით, მე სომ ფერმწერი ვარ. დავამთავრე თბილისის სამხატვრო აკადემია. იმ დროისათვის ეს იყო ბრწყინვალე სკოლა. იგი შექმნეს შესანიშნავმა ოსტატებმა ვ. შუხაევმა, ი. შარლემანმა, უ. ჯაფარიძემ, ა. ქუთათელაძემ და სხვებმა. თბილისი თავისი მხატვრული კლიმატით, ყოველთვის განსჯხვავდებოდა ჩრდილოური დედაქალაქებისაგან. ეს კლიმატი თუმც ოდნავ, მაგრამ შედარებით რბილი იყო. ზოგიერთი ჩვენი მასწავლებელი, ომის შემდგომ დაბრუნდა ემიგრაციიდან. საბჭოთა კავშირის წვლილმა გერმანულ ფაშიზმზე გამარჯვების საქმეში, ისინი აცდუნა და

ესპანეთის დედოფალი სოფია და ზურაბ წერეთელი „დიდი თეატრის“ ფოიეში





ემიგრანტებმა იწყეს სამშობლოში დაბრუნება. მოსკოვსა და ლენინგრადში მათ ცხოვრების ნება არ დართეს. ასე რომ, თბილისი მათი სამხრეთში გადასახლების ადგილად იქცა. საკმაოდ რბილ, მაგრამ მაინც გადასახლებად... თუმც, ტალანტი ტალანტია. მსოფლშეგრძნება და ფართო მხატვრული თვალსაწიერი მათ ვერავენ წაართვა. და მათ თბილისის აკადემიაში შექმნეს ხელოვნების ნამდვილი ცენტრი. ჩვენი აკადემიისკენ მოისწრაფოდნენ მთელი კავკასიის ნიჭიერი ახალგაზრდები. აქ სუფევდა ვასაოცარი, შეუდარებელი შემოქმედებითი სულისკვეთება, ურთიერთგაგება, ძმობა და დიდი მომთხონელო-

ამან ბევრი რამ შემატა ჩემს სულში ცხოვრებას, ჩემში იშვა ის დამთავრებულ-ღებულობა, რასაც მე ისტორიზმის გრძნობას ვუწოდებ. მე განმიმტკიცდა იმის შეგრძნება, რომ დროის ის მონაკვეთი, რომელსაც დედამიწაზე ვატარებთ, მართლაც ერთი გაეღვება წარსულსა და მომავალს შორის. მასში, ამ ერთ გაეღვებაში, გადამეტებული ფაციფუცისთვის დრო არ რჩება. და რაც მთავარია, თუკი ღმერთმა ტალანტის თუნდ ერთი მარცვალი გიბოძა, უნდა შეეცადო მოასწრო მისი რეალიზება. ვისაც აქვს ისტორიზმის გრძნობა, განსაკუთრებით მკვეთრად გრძნობს და აღიქვამს იმ უზარმაზარ როლს, რო-

მსტინლავ როსტროპოვიჩი /და ზურაბ წერეთელი „ხოვანშჩინას“ პრემიერის შემდეგ („დიდი თეატრი“ 1905 წ.).



ბა როგორც საკუთარი თავისადმი, ისე ერთმანეთის მიმართ. და საერთოდ, უნდა გითხრათ, რომ ჩვენს პროფესიაში კარგი სკოლა უდიდეს როლს თამაშობს.

— პო, მაგრამ, პროფესიული სკოლის გარდა ხომ არსებობს ცხოვრების სკოლა, რომელშიც, როგორც ცნობილია, არდადეგები არ არსებობს. როგორ გაიარეთ ეს „უნივერსიტეტები“?

— ამ საკითხში, ვფიქრობ, გამიმართლა. მოხდა ისე, რომ ახალგაზრდობაში გამიტაცა არქეოლოგიამ და ეთნოგრაფიამ.

მელიც ითამაშეს დიდმა ადამიანებმა — ისტორიის მამოძრავებლებმა. ასე მგონია, სწორედ ამიტომ მიმიზიდა და ამადლევა პეტრესა და კოლუმბის სახეებმა. სიტყვამ მოიტანა და იმასაც ვიტყვი, რომ ჩემი პირველი დიდი, მონუმენტური ნამუშევარი, შესრულებული სამოციან წლებში, — ბიჭვინთის კომპლექსი, — უმეტესწილად, არქეოლოგიით და ეთნოგრაფიით ჩემი ახალგაზრდული გატაცების ნაყოფი იყო. სწორედ მაშინ ჩაისახა ჩემში ის მოთხოვნილება, რომელიც დღემდე არ მასვენებს — სივრცეში მოცულობითი კომპოზიციის შექმნის მოთხოვნილება. მხატვრობისადმი



ჩემი ასეთი მრავალმხრივი დამოკიდებულება, შესაძლოა, პაბლო პიკასოსთან შეხვედრამაც განაპირობა. სწორედ მაშინ, მისი შემწეობით, მივხვდი, რომ მხატვარმა თავი არ უნდა შეიზღუდოს. პარიზში გავიარე ფანტაზიის განვითარების გასაცარი კურსი და მივხვდი, რომ მისაღება ნებისმიერი ფანტაზია, თუკი იგი ნიჭიერად არის შესრულებული.

სოცრეალიზმმა შექმნა აზროვნების სტანდარტები. ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების ნახევარი, „ფორმალისტებთან“ გაუთავებელი ბრძოლის პერიოდს დაემთხვა, ბოლოს კი გაირკვა, რომ მათთან დაუღალავი მებრძოლნი იყვნენ ნამდვილი ფორმალისტები. ფორმალისტები ისინი აღმოჩნდნენ, უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების ხელმძღვანელები და პედაგოგები, რომლებიც მზად იყვნენ წელში გაეტყუებინათ ნიჭიერი ახალგაზრდები, ოღონდ კი ისინი მუყაით კობისტებად ექციათ. მე ძალიან გამიმართლა. მქონდა შეხვედრები შაგალთან, დალისთან, სიკეიროსთან. მე მათგან ბევრი რამ ვისწავლე, მაგრამ პირველყოფლისა შევისისხლხორცე ცნება, რომ შენი საქმე ისე უნდა აკეთო, როგორადაც იგი გესახება და არასოდეს იფიქრო იმაზე, რას იტყვიან შენი ნამუშევრის მომავალი კრიტიკოსები.

— ალბათ ამით აიხსნება თქვენი ოლიმპიური სიმშვიდე იმ პერიოდში, როცა თქვენი მონუმენტური შემოქმედების მიმართ მოსკოვში ჩატარდა დაუზოგავი კრიტიკული კამპანია?

— რომელ სიმშვიდესეა ლაპარაკი? საშინლად ვღელავდი და განვიცდიდი ყოველივე იმას, რასაც ამ პუბლიცატივებში ვკითხულობდი. მათში იყო ბევრი გადამეტებანი, გამონაგონი, ზოგჯერ დაუფარავი ცილისწამებაც. მაგრამ რა უნდა მექნა? მერბინა რედაქციებში, სასამართლოებში, მომეთხოვა მათგან სიტყვების უკან წაღება და მორალური ზარალის ანაზღაურება? ამისი არც დრო მქონდა და არც ხალისი. მთელი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ღრმად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ყველას თავისი ვხა

აქვს, მხატვარს — ერთი, კრიტიკოსს — მეორე. ვანა თავად პროფესიის სახელწოდებაში არ დევს კრიტიკის აუცილებლობა? მე ინტერესით ვკითხულობ სოლმე ანგარიშგასაწევი ხელოვნებათმცოდნეების სტატეებს. ძალიან სშირად ეს განათლებული და კარგი გემოვნების მქონე სპეციალისტები ამჩნევენ იმას, რაც შეიძლება თავად მხატვარსაც კი მხედველობიდან გამოარჩეს. მაგრამ სამწუხაროდ, ჭეშმარიტად კარგი კრიტიკოსები ისევე ცოტაა, როგორც ჭეშმარიტად კარგი მხატვრები. იმ კამპანიას კი, რომელსაც თქვენ „დაუზოგავად კრიტიკული“ — უწოდებთ, მეტისმეტად უმნიშვნელო ესთეტიკური ღირებულება ჰქონდა. და როგორც ეს სწორედ შენიშნა ი. ლუჟკოვმა, ეს უფრო პოლიტიკური კამპანია იყო, მიმართული მოსკოვის მერის წინააღმდეგ, ინსპირირებული მისი მოწინააღმდეგეების და ოპონენტების მიერ. ჩემი შემოქმედება მათთვის საბაზი იყო და არა მიზანი. ამას მაშინვე მივხვდი მეც და ი. ლუჟკოვიც. მადლობა ღმერთს, იგი ჭკვიანი და კეთილშობილი კაცია. ასეთი კამპანიები, ადრე თუ გვიან, დავიწყებას ეძლევა, ხელოვნების ნაწარმოები კი რჩება. ჩემთვის, მაგალითად, სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა მოსკოვში შემოჭრილ ქარიშხალს, რომელმაც ამდენი უბედურება მოიტანა, მაგრამ ვერ შეეხო ვერც პეტრეს, ვერც კომპლექსს „პოკლონაია გორახე“ და ვერც ჯგერებს, განთავსებულს ქრისტე-მხსნელის ტაძრის თავზე.

რაც შეეხება სერიოზულ მხატვრულ კრიტიკას, მე ვთვლი, რომ ამჟამინდელ ვითარებაში არსებითად სწორედ ეს გვაკლია. ძალიან ცოტაა ისეთი ხელოვნებათმცოდნეების ნაშრომები, რომლებიც აშუქებენ და აანალიზებენ თანადროულ მხატვრულ პროცესებს. მე კი ძალიან მინდა, რომ ჩვენი აკადემია, ყველაფერთან ერთად, გახდეს ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრის ცენტრი. ასევე ძალიან მინდა ხელი შევეწყო სამეცნიერო შრომების სერიის შექმნას რუსეთის სამხატვრო აკადემიაზე, შეექმნა სერიოზული, ლამაზად გაფორმებული ჟურნალი მხატვრებისთვის, იმედი მაქვს, რომ მეყოფა ძალა და



ენერგია ამ მიზნების განსახორციელებლად. ამ საქმეში თქვენი ავტორიტეტული და დაფასებული გაზეთის მხარდაჭერასაც ველოდები.

— თქვენ გაგიმართლათ, შესანიშნავი მასწავლებლები გყავდათ. ნუთუ არ მოგსვლიათ სურვილი თავადვე გასდეთ მასწავლებელი და შექმნათ თქვენი სამხატვრო სკოლა?

— დარწმუნებული არ ვარ, რომ მხატვრის მთავარი ცხოვრებისეული ამოცანა საკუთარი სკოლის შექმნაა. ეს შესაძლოა მოხდეს ან არ მოხდეს. ვფიქრობ, რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს თავისუფალ შე-

და ჩვენ უფლება არ გვაქვს ამას შევურიგდეთ. ამჟამად, სამხატვრო აკადემია საკმაოდ აქტიურად მუშაობს. ჩვენ გავხსენით განყოფილებები — ურალი-ციმბირი, შორეული აღმოსავლეთი, მალე გავხსენით სარატოვის განყოფილება-საც. სულ ახლახან შევხვდი თვრამეტა გუბერნატორს. მათ შორის ბევრია საინტერესო ადამიანი. და მიუხედავად გაუთავებელი ლაპარაკისა ფინანსურ კრიზისზე, ჩვენ, პრაქტიკულად, ყველაფერზე შევეთანხმდით. ჩვენ ზომ ფულს არავის ვთხოვთ. მე ღრმად მჯერა (და ვშიშობ, რომ სწორედ აქედან იღებს სათავეს ჩემთან დაპირისპირებანი ზოგიერთი კოლეგების მხრიდან), რომ ხელოვნებას უნარი

„იუნესკოს“ გენერალური დირექტორი ფედერიკო მაიორი ზურაბ წერეთელს გადასცემს დიპლომს — „იუნესკოს“ კეთილი ნების ელჩი“ (პარიზი, 1996 წ.)



მოქმედებით ურთიერთობებს, აზრთა გაცვლა-გამოცვლას. ვიმედოვნებ, რომ მალე შევძლებ გავხსნა ჩემი სახელოსნო ბოლშაია გრუზინსკაიას ქუჩაზე და კვირაში ერთი დღე დავუთმო ასეთ შესვენებებს. აქ ყველა მსურველისთვის კარი ღია იქნება. ჩემთვის განსაკუთრებით სასურველია, რომ ნიჭიერმა ბავშვებმა მომაკითხონ. რაც არ უნდა მოხდეს, ირგვლივ რაც არ უნდა ილაპარაკონ, — რუსეთი ბედნიერი, ნიჭიერი ქვეყანაა და მასში უამრავი ტალანტით დაჯილდოებული ადამიანი ცხოვრობს. შემოქმედებითი იმპულსი ხომ ყოველთვის რუსეთიდან მომდინარეობდა.

შესწევს თავისი თავი შეინახოს. ამისათვის საჭიროა თავდაუზოგავი და პროდუქტიული შრომა, ძალიან ბევრი რამ, განსაკუთრებით ბოლო წლებში, განიავდა და გაუქმდა. ახლა საჭიროა ყოველივე ისევე აღვადგინოთ, მოხერხებულად გამოვიყენოთ, მეურნის ფხა გამოვიჩინოთ. ჩვენ გვაქვს კოლოსალური მხატვრული ფონდები. ყველაზე მომცრო, მაგრამ კარგად ორგანიზებულ გამოფენას საზღვარგარეთ, შეუძლია 300-400 ათასი დოლარის მოგება მოგვცეს. ეს ფანტაზია არ გვეგონოთ, მე ვიცი, რასაც ვამბობ. ამ ზაფხულს მოსკოვში ჩატარდა ბავშვთა ოლ-



იმპიადა—ეს ხომ ნამდვილი კლონდაიკია მათთვის, ვისაც მუშაობა სურს. დიზაინი, ტურიზმი, პროფესიული კონტაქტები და სხვა. უამრავი სფერო შეკვეთებისათვის ხელისგულზეა. მხოლოდ ძალა და უნარი გამოამჟღავნე. მაგრამ, სამწუხაროდ, მართლ ნიჭი არ კმარა. დაუხარებელიც უნდა იყო.

— ზურაბ კონსტანტინეს ძვე, დასავლეთში თქვენ ხომ ძალიან ცნობილი ადამიანი ხართ. მსოფლიოს 11 ქვეყანაში ხართ ნამუშევარი. ბევრი შექმენით, ითანამშრომლეთ ისეთ გენიალურ არქიტექტორთან, როგორიცაა ო. ნიშეიერი. ჩვენს ქვეყანაში ამის შესახებ რატომ იციან ასე ცოტა რამ? ავიღოთ თუნდაც ასეთი მაგალითი, როცა კულტურის რომელიმე თვალსაჩინო მოღვაწეს ანიჭებენ „კეთილი ნების ელჩის“ წოდებას, როგორც წესი, ამას თან ახლავს საინფორმაციო წყაროების დიდი გამოხმაურება. თქვენ ეს წოდება 5 წლის წინ მოგენიჭათ. პრესა კი დუმს. როგორ ფიქრობთ, რა არის ამის მიზეზი?

— ვერაფერს გეტყვით, მე თვითონაც არ ვიცი. მე რა ვქნა, რა შემიძლია? დავლევ ყველა გზაჯვარედინზე და ყველას ვაუწყებ ეს ამბავი?

მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარი შემოქმედებაა. მხატვრული შემოქმედება ისეთი საქმიანობაა, რომელსაც მეტწილად თან ახლავს სიჩუმე და იდუმალეობა. მე არავინ მიკვეთავს სამუშაოს. მე მათ თავად ვიგონებ. ბევრზე ბევრი იღვანდება და კვდება. როგორც ჩანს, სწორედ ამაშია ჩვენი პროფესიის მთავარი ტრაგიკუზმი. რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო ნათელი ხდება ჩემთვის, რომ მხატვარი, თითქმის ყოველთვის, ტრაგიკული ფიგურაა.

— საუბარში ისე გავერთეთ, რომ ლამის დავივიწყეთ კარზე მომდგარი თქვენი ნამუშევრების გამოფენა. რას გვეტყოდით მის შესახებ?

— ვფიქრობ, რომ გამოფენის შესახებ უმჯობესია ვილაპარაკოთ არა გახსნამდე, არამედ დახურვის შემდეგ. მე არაფრის შეჯამებას არ ვაპირებ. ყოველივეს შეჯამება ჩვენს შემდეგ მოხდება. უბრალოდ, ბევრი ნამუშევარი დამიგროვდა: ფერწერა, გრაფიკა, პოპ-არტი, ემალი, მცირე ფორმის ქანდაკება. სურვილი მაქვს ისინი ადამიანების სამსჯავროზე გავიტანო.

იური გელიაშვილი.
გაზ. „კულტურა“,
1998 წ. № 40.

ზურაბის პეეპა ხე

ალექსანდრა გურბანოვი,
რუსეთის სახალხო მხატვარი

როცა იღება უზარმაზარი კარი და ზღურბლზე გამოჩნდება კეთილად მომღიმარი მასპინძელი, რომელიც ხელგაშლით, სტუმართმოყვრულად გეპატივებათ თავის სახლში, რომლის კედლები მთლიანად სურათებით არის დაფარული, მაშინვე გეუფლებათ სადღესასწაულო განწყობილება. ეს ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი სახლია მოსკოვში. ვის არ ნახავთ აქ! პრესის მუშაკებს, დიპლომატებს, მთავრობის წევრებს, მხატვრებს, სხვადასხვა ფონდების, მუზეუმების წარმომადგენლებს და უსასრულოდ მორიალენაცნობ-მეგობრებს. შესანიშნავი მხატვრის და საზოგადო მოღვაწის, რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტის ზურაბ წერეთლის ელვარე, განუყოფელი ინდივიდუალობა ყოველთვის ყურადღების ცენტრში იმყოფება. მაგრამ ამ დღესასწაულს სხვა, განსხვავებული სახეც მოეპოვება.

დემოკრატია უყვარს თავისი გმირები, ამეყოფს მათი არსებობით, მაგრამ უფრო ხშირად სძულს ისინი. დღეს ყველას ერგო თავისუფლება, თანაბარი შესაძლებლობები და ფართო გზა შემოქმედებითი ძალების გამოსავლენად. მაგრამ ნებისმიერი წარმატება მოითხოვს წარმოდგენულ დაძაბულობას. ეს საკმაოდ მძიმე ასატანია, და ამიტომაც, გაჩნდნენ ისეთებიც, ვინც ამჟამინდელ დემოკრატიულ შესაძლებლობებს იყენებს არა იმისთვის, რომ ცხოვრებაში რაიმეს მიადწიოს, არამედ იმისათვის, რომ სხვისი მიღწევები გააქარწყლოს. მაგრამ ჩვენებათ, რომ დიდი

ხიდან დაცემული ჩრდილი, ხელს უშლის ბუჩქნარის ზრდას.

ჯერ კიდევ 60-70-იან წლებში, როცა ჩვენს სამხატვრო პორიზონტზე გამოჩნდა ზურაბ წერეთლის პიროვნება, მისი შემოქმედების ინტენსივობით და სიმძლავრით გამოწვეულ აღტაცებას მაშინვე მოჰყვა გაუცხოების შექანიზმი, და მისი სახელის გვერდით ამოტივტივდა ლეგენდა იმის თაობაზე, რომ იგი კი არ აკეთებს, სხვები უკეთებენ; რომ მას ჰყავს ასობით თანამემწე და საიდუმლოებით გარემოცული დიდი კავშირურობითობები. არაფრის მკეთებელს, ცხადია, არ შეეძლო მისი წარმატების გამოკვლევა, ხოლო სულ იოლად შეეძლო მისი მიღწევების დამდაბლება და ზურაბის მხატვარ-ბიზნესმენად გამოცხადება.

მაგრამ, რამდენიც არ უნდა ილაპარაკონ, ზურაბ წერეთლის პიროვნება და შემოქმედება ყველას თვალწინაა. მისი წარმატების საიდუმლოება უბრალოა — არაჩვეულებრივი, წარმოდგენილი შრომისუნარიანობა. ნიჭიერ ადამიანებს რა გამოლევს, მაგრამ აღმშენებლობის ნიჭით ყველა როდია დაჯილდოებული. ზურაბ წერეთელი მხოლოდ მხატვარი არ არის, იგი ვულკანია.

მისი სახელოსნოს კედლებზე ნახატებია მიმოფენილი. ნამუშევრებს უკავიათ მთელი ცარიელი სივრცე და ტოვებენ რა მცირე გასასვლელებს, ისინი განთავსებულნი არიან ფანჯრის რაფებზე, მაგიდებზე, სკამებზე. ყოველდღე იქმნება ათობით დასრულებული გრაფიკული ფურცელი,

ახალი დიდი ტილოები, ნატურმორტები, პორტრეტები, ფიგურები, ქანდაკებები. შეუღლებელია ყოველივე ამას უცქირო მღელვარების გარეშე. რა თქმა უნდა, აზრთა სხვადასხვაობა დასაშვებია და საჭიროც, მაგრამ შემოქმედების ეს გრანდიოზული ტაძარი ხომ უდავო ფაქტია.

მაგრამ, მე მსურს ვილაპარაკო სრულიად სხვა თემაზეც, რომელიც მეტად საჭირობოროტოა ჩვენი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. რა დასამალა, ბოლო ათწლეულებში ჩვენ გამოუვალ ჩიხში აღმოვჩნდით. მე ხელოვნებას არ ვგულისხმობ. მოსკოვში უამრავი ბრწყინვალე მხატვარია, მაგრამ კულტურის მსოფლიო რეიტინგში ფიგურირებდა მხოლოდ „რუსული ბალეტი და რუსული მუსიკა“. ვითარებაში მოიტანა და ჩვენი სახვითი ხელოვნება, როგორც იდეოლოგიის თვალსაჩინო ნაწილი, ათწლეულების მანძილზე იდეოლოგიური მართვით დამახინჯებული და გათელილი იყო, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. უარყოფილი დასაველეთის მიერ, დიქტატისგან დაუძღურებული ჩვენი მხატვრები, ყველაფერს საუკეთესოს მალავენ და სახელოსნოებში და სხვა საიმედო სამალავებში, თვითონ კი ეფლობოდნენ მეორეხარისხოვან სამყაროში და მსოფლიო მხატვრობის კულტურაში ღრმა პროვინციულობის მდგომარეობას სჯერდებოდნენ. ყოველივე ეს ქმნიდა ჩვენი სამხატვრო ცხოვრების განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს. ხელმძღვანელ პირთა კრიტიკა დაუშვებლად ითვლებოდა. მხატვრებს ისლა რჩებოდათ, რომ ერთმანეთის მიმართ სიძულვილით განმსჭვალულიყვნენ. ყველა ყველაფერს სხვას აბრალებდა, ვიღაც ბოროტ გენიას, რომელიც მხატვარს ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევდა. და მთელი ჩვენი მხატვართა ელიტა დაყო ჯგუფებად, ქვეჯგუფებად, კომპანიებად, შემოკრებილებად ვიღაც „ავტორიტეტის“ ირგვლივ — ზუსტად ისე, როგორც ეს „შავების“ სამყაროში ხდება. ჩვენ დავემსგავსეთ ქილაში მოთა-

ვსებულ ობობებს, დაბოღმილებს და ერთმანეთზე ამხედრებულებს. და საზოგადოებრიობა, რომელიც შორიდან გვაკვირდებოდა, უნდობლად იყო განწყობილი ჩვენს მიმართ. სიტუაცია, როგორც ჩანს, დაემსგავსა რუსეთის სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების ძველ დროს, როცა ჩვენი ვითარების გასარკვევად და წესრიგის დასამყარებლად ვუხმობდით უცხო ტომის წარმომადგენლებს, ვარიავებს.

როცა ზურაბი სათავეში ჩაუდგა აკადემიას, ბულვარულ პრესაში მხოლოდ იმაზე იყო ლაპარაკი, თუ რაოდენ დაკნინდნენ და დაბლა დაეცნენ რუსეთის მხატვრები. ზურაბ წერეთელმა ფსიქოლოგიური ჩიხის პრობლემა სულ იოლად გადაჭრა, მან აღიარა ყველა მიმართულების უფლებამოსილება რუსულ მხატვრობაში და ყველამ ერთმანეთს მეგობრული ხელი გაუწოდა. გაერთიანების ამ ფაქტს გრანდიოზული შედეგი მოჰყვება როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთაც. ზურაბის სიმსუბუქე, თმენის უნარი და კეთილგანწყობა გადაიქცა საუკეთესო წინაპირობად ახალი აკადემიის განვითარებისათვის.

ზურაბ კონსტანტინეს ძე — კომპოზიციის დიდოსტატია. ამას ყველა ირწმუნებს, ვინც ნახავს მის გამოფენას. რუსეთის მხატვართა აკადემიის ახალი კომპოზიცია, დარწმუნებული ვარ, მომავალში აღიარებული იქნება მისი ცხოვრების ერთ-ერთ უმთავრეს დამსახურებად მრავალ დამსახურებათა შორის.

გაზ. „კულტურა“ № 40, 1998 წ.

სპელოიდან პუერტო-რიკოელე

თავისი კომპოზიციის — „ახალი სამყაროს დაბადება“ (ქრისტეფორე კოლუმბის ძეგლი) — მაკეტი ავტორმა, რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტმა, ზურაბ წერეთელმა გადასცა ამერიკულ სახელმწიფოთა ორგანიზაციას, ამ ორგანიზაციის 50 წელთან დაკავშირებით. საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო გაიმართა ორგანიზაციის შტაბ-ბინაში, ვაშინგტონში. აქ, ბიბლიოთეკის დიდ დარბაზში, დაიდგმება ამ სკულპტურული კომპოზიციის მეტრიანი მაკეტი სწორუპოვარი, ამერიკის აღმომჩენი ზღვაოსნისა. 126 მეტრიანი სრულმასშტაბიანი მონუმენტის („ახალი სამყაროს დაბადება“) აღმართვა განზრახულია 2000 წლისათვის, პუერტო-რიკოში (ამერიკის სამფლობელო). ეს მონუმენტური ისტორიული კომპოზიცია რუსეთმა საჩუქრად გადასცა ამერიკის შეერთებული შტატების ხალხს. ამ საზეიმო შეხვედრაზე იული ვორონცოვა (რუსეთის ელჩი აშშ-ში), ამერიკულ სახელმწიფოთა ორგანიზაციის გენერალურმა მდივანმა სესარ გავირიამ და სკულპტორმა ზურაბ წერეთელმა აღნიშნეს, რომ კეთილი ნების ეს ქესტი ძეგლი და ახალი სამყაროს ერთიანობის სიმბოლოა, ამავე დროს იგი გამოხატავს ისტორიული აღმოჩენების ყოვლისმომცველ კონცეპციას. იგივე აზრი გამოთქვა ამერიკის პრეზიდენტმა ბილ კლინტონმა ზურაბ წერეთელთან საუბრისას, როცა იგი მოსკოვში იყო ამერიკარუსეთის უმაღლესი დონის შეხვედრაზე.

ავტორის ჩანაფიქრით, ქრისტეფორე კოლუმბის მონუმენტი წარმოადგენს ანსამბლის ერთ ნაწილს. თვით კომპოზიცია ორნაწილიანია და ორ კონტინენტს მოიცავს. პირველი მონუმენტი „ახალი ადამიანის დაბადება“ აღმართა სველიაში (ესპანეთი) 1995 წელს. შემდგომში, როცა ტურისტები სველიიდან პუერტო-რიკოში გაემგზავრებიან, მაშინ დაინახავენ და იგრძნობენ სკულპტურული ანსამბლის მთელი კომპლექსის მნიშვნელობას და თვალნათლივ შეიცნობენ კავშირს ძველსა და ახალ სამყაროს შორის. მონუმენტი აღიმართება პუერტო-რიკოს ერთ-ერთ ულამაზეს ადგილას — ესპერანსის პარკში (კატანიიოს მუნიციპალურ მხარეში).

ყოველივე ამას გვაძნობს გაზეთ „კულტურის“ ვაშინგტონელი კორესპონდენტი ტ. სელივანოვა.

(რედ.).

მხატვრის გრანდიოზული სამყარო

გამოცემა „გელარტმა“ იტალიაში (ქალაქი ვერონა) ფირმა „ინტერგრაფის“ სტამბაში დაბეჭდა სახელგანთქმული ქართველი მხატვრის ზურაბ წერეთლის სამი ალბომი (ჩასმულია ფერად ფუტლიარში). ეს არის განსაცვიფრებელი გამოცემა — თავისი დიზაინით (ს. ლიფატოვი), შესრულების, ჩვენთვის წარმოდგენილი ხარისხით, მოცულობით, მაკეტით და ფერების მაქსიმალური სისავსით და სიზუსტით.

ამ სამტომეულში წარმოდგენილია მხატვრის მთელი შემოქმედება. უპირატესად ფერწერა, შემდგომ, გრაფიკა, დიზაინი, მოზაიკა, ვიტრაჟი, პლასტიკა (მცირე და დიდი), მინანქარი.

გამაოგნებელი შთაბეჭდილება! ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს კემშარიტად

გრანდიოზული სამყარო ერთი ადამიანის შემოქმედების ნაყოფია. თავისი ამ გაქა-





ნებით და მასშტაბით იგი აღორძინების ტიტანებს მოგვაკონებს.

ალბომს ამდიდრებს უამრავი ფერადი ფოტო (ასევე უმაღლეს დონეზე დაბეჭდილი. პირველ ტომში ასეთი 71-ია), რომელიც მიახლოებით წარმოდგენას გვიქმნის მხატვრის, ამ „იუნესკოს კეთილი ნების ელჩის“, მოღვაწეობის პორიზონტზე. სად არ ყოფილა, სად არ უშუშავნია, ვინ არ ყოფილა მასთან სახელოსნოში. ჯერ მარტო მხატვრულ-არტისტული ელიტა ვახსენოთ — გენიალური მარკ შაგალი, დავით აღფარო სიკეიროსი, მსოფლიოში სახელგანთქმული არქიტექტორი კენძო ტანგე, დე ნირო, მარჩელო მასტროიანი, ლაიზა მინელი, პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეები: ბუში, შულცი, ბეიკერი, ტეტჩერი, დედა ტერეზა, რობერტ კენედი და ესპანეთის დედოფალი სოფია, პერეს დე კუელიარი, ფედერიკო მაიორი (იუნესკოს გენერალური დირექტორი), ბილ კლინტონი (ვაშინგტონში),

გორბაჩოვი, შევარდნაძე, ელცინი, პუტინი, ბერტ გორი, პრიმაკოვი, რასაკვირველია, ლუქოვი და ა. შ.

პირველ ალბომში წარმოდგენილია ასობით მოცდათი გრაფიკული ნამუშევარი. აქვეა დაბეჭდილი ზელოვნებამცოდნეების ო. შვიდკოვსკისა და დ. შვიდკოვსკის ვრცელი ესეისტურ-მეცნიერული ნარკვევი. ამ ნარკვევის რეზიუმე ინგლისურ ენაზე დაბეჭდილია მესამე ალბომში.

მეორე ალბომში 390 ფერწერული ნამუშევარია (ამას გარდა მისი სახელოსნოს გამოფენის საერთო პლანები).

მესამე ალბომი აერთიანებს ზ. წერეთლის პლასტიკის 289 ნამუშევარს (ისინი განხორციელებულია თბილისში, ბიჭვინთაში, ულიანოვსკში, ადლერში, მოსკოვში, იალტაში, ტოკიოში, ნიუ-იორკში, პროკპორტში, სევილიაში, მარბელიაში...).

სამივე ალბომს თან ერთვის ილუსტრაციათა სია რუსულ და ინგლისურ ენებზე.



დოსია

ზურაბ კონსტანტინეს კე ნერეთელი

დაიბადა 1934 წლის 4 იანვარს, თბილისში. რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი. აგრეთვე პრეზიდენტი იუნესკოს მიერ დაარსებული ხელშეწყობის საერთაშორისო ფონდისა. ასევე პრეზიდენტი დიზაინის საერთაშორისო ცენტრისა. სოციალისტური შრომის გმირი (1991 წ.).

საქართველოს სახალხო მხატვარი 1978 წლიდან, საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი 1979 წლიდან, რუსეთის ფედერაციის სახალხო მხატვარი 1994 წლიდან, ლენინური პრემიის ლაურეატი — (1976 წ.), ორჯერ ვახდა საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი (1978, 1983 წ. წ.). აქვს მიღებული რუსეთის სახელმწიფო პრემია (1996 წ.). რუსეთის სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრი (1989 წ.), პროფესორი.

პროფესორი იუბროკპორტის ნატიფი ხელოვნების უნივერსიტეტისა (ნიუ-იორკის შტატი, ა. შ. შ. — 1979 წ.).

პიკასოს პრემიის ლაურეატი (1994 წ.). „სამშობლოს წინაშე დამსახურების“ მესამე ხარისხის ორდენის კავალერი (1996 წ.).

„ხალხთა მეგობრობის“ ორდენის კავალერი (1994 წ.).

ფერმწერი — შექმნილი აქვს ორიათსამდე ფერწერული ტილო.

წერეთლის შემოქმედება ყოველთვის იწვევდა მისი თანამედროვე დიდი მხატვრების განსაკუთრებულ ყურადღებას.

სარბეი კონსტანტინე:

„ზურაბ წერეთელი — შესანიშნავი მხატვარია. მის ნაწარმოებებს ადამიანებისათვის მოაქვთ სიხარული, მშვენიერების შეცნობის სიხარული. შემოქმედებითი ნიჭის, უსაზღვრო ფანტაზიის და წარმოსახვის წყალობით, იგი ქმნის ხელოვნების განუმეორებელ ნაწარმოებებს. ისი-

ნი ბრილიანტებით ბრწყინავენ, აფრქვევენ ცისარტყელას ყველა ფერს, ანათებენ როგორც მზის სხივები, დედამიწაზე მოფენილი... სახვითი ხელოვნების და არქიტექტურის სინთეზი — ჩვენი ხელოვნების მომავალია. მე ძალიან ვაფასებ მხატვარ წერეთელს, მჯერა მისი“.

ალზარო სიპაიროსი:

„ზურაბ წერეთელი დიდი პლასტიკური ძალით და შემოქმედებითი ფანტაზიით სწვდება კედლის მხატვრობის ურთულეს ტექნიკას.

ვამტკიცებ, რომ მან შეაღწია მომავლის ხელოვნების უკიდევანო სივრცეში, ხელოვნებისა, რომელიც ითავსებს ქანდაკებას და ფერწერას.

ზურაბ წერეთლის შემოქმედება სცდება ნაციონალურ ჩარჩოებს და საერთაშორისო მნიშვნელობას იძენს“.

მარკ შაბალი:

„ფერწერა ზურაბ წერეთლისათვის — ყველაფრის თავი და თავია“.

კაბლო პიკასო:

„ამ ახალგაზრდა მხატვარს, ზურაბს, შესანიშნავი დასაწყისი აქვს. იგი მშვენივრად გრძნობს ფერს, ანზოგადებს ფორმას. მე მასში მომავალ დიდ ფერმწერს ვხედავ. მის ნამუშევრებში მოჩანს კარგი ტრადიციები, მიღებული ფიროსმანიდან. ხოლო ფიროსმანი იყო ერთი იმათგანი, ვინც დამესმარა, როცა ახალგაზრდა მხატვარი ვიყავი“.

სალვადორ დალი:

„მადლობას გიხდით წინადადებისათვის, მოვხატო გაეროს შენობა მხატვარ ზურაბ წერეთელთან ერთად. ჩემთვის ეს ბედნიერი ნაცნობობაა გრანდიოზულ ოსტატთან, რომელშიც თავმოყრილია მხატვრის და ორგანიზატორის ნიჭი. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ორმაგი ენერგია, რო-

მლითაც განმსჭვალულია მიხი ნაწარმოებები და კეთილი წამოწყებანი“.

(კურტ ვალჰაიმისადმი მიწერილი წერილიდან).

პირითადი მონაწილეობის ნაშრომები:

ბიჭვინთის საკურორტო კომპლექსის მხატვრული გადაწყვეტა, მოზაიკური დანაგები და სკულტურულ-სივრცობრივი კომპოზიცია (საქართველო, 1967 წ.).

მოზაიკური ბასეინი „ზღვის ფსკერი“ სასტუმრო „ვენეციის“ არქიტექტურულ ანსამბლში, ულიანოვსკი (რუსეთი, 1970 წ.).

რელიეფურ-მოზაიკური კომპოზიცია თბილისის ავტოვაგზალისათვის (1972 წ.).

მონუმენტური ანსამბლი საბავშვო საკურორტო ქალაქისათვის ადღერში (რუსეთი, 1973 წ.).

სპილენძის პორელიეფური კომპოზიცია „ყირიმის ლეგენდა“ სასტუმრო „იალტის“ ფასადისათვის (იალტა. უკრაინა, 1978 წ.).

სპილენძის პორელიეფური ფრიზი „იზმალოვოს“ სასტუმრო კომპლექსის კინოსაქონცერტო დარბაზის ფასადებისათვის (მოსკოვი, 1980 წ.).

მონუმენტი „ადამიანი და მზე“ (თბილისი, 1980 წ.).

მოზაიკური კომპოზიციები და ემალის პანო უნგრეთის სავაჭრო წარმომადგენლობის შენობისათვის (მოსკოვი, 1982 წ.).

ს. ფიოდოროვის თვალის ცენტრის ინტერიერების საერთო მხატვრული გადაწყვეტა და კომპოზიციები შესრულებული ვიტრაჟისა და ემალის ტექნიკით (მოსკოვი, 1983 წ.).

მონუმენტი „საუკუნო მეგობრობა“, მიძღვნილი გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი (მოსკოვი, 1983 წ.).

ემალის პანო „კულიკოვოს ბრძოლა“ და „1812 წლის სამამულო ომი“ თავდაცვის სამინისტროს ინტერიერისათვის (მოსკოვი, 1984 წ.).

სკულტურულ-სივრცობრივი კომპოზიცია „წმინდა ნინო“ (თბილისი, 1988-1994 წ. წ.).

მემორიალური კომპლექსი, „პოკლონაია გორაზე“ მოსკოვში. დიდი სამამულო ომის მუზეუმის საერთო-დიზაინური გადაწყვეტა (ინტერიერი და ექსტერიერი). გიორგი ძღვეამოსილის ტაძრის მხატვრული მორთვა, გამარჯვების მთავარი მონუ-

მენტი და სკულტურული კომპლექსი „სახლთა ტრაგედია“ (მოსკოვი, 1995 წ.).

5 ჯვარი (1995 წ.) და 12 ბრინჯაოს კარები, შესრულებული მაღალი პორელიეფის პლასტიკით (1997 წ.) ქრისტემსხნელის ტაძრისათვის (მოსკოვი).

სკულტურული კომპოზიცია, რომელიც ავგირვეინებს მოსკოვის ზოობარკის საბავშვო სათამაშო ტერიტორიის მთავარ შესასვლელს, შესასვლელის ფლანგების რელიეფი, მოზაიკური პანო და საბალო-საპარკო სკულპტურა (1996 წ.).

სკულტურული კომპოზიცია „ზღაბრების სკივრი“ მოსკოვის ზოობარკისათვის (1996 წ.).

ძეგლი „რუსეთის ფლოტის 300 წელი“, იგივე „ბეტრე I“ (მოსკოვი, 1997 წ.).

მანეის მოედნის საერთო დიზაინური გადაწყვეტა — რეკრეაციული და სავაჭრო კომპლექსის „ოხოტნი რიადის“ ინტერიერები. მდინარე ნეგლინიკის მოზაიკური ფსკერი, მდინარე ნეგლინიკის სანაპიროს ბალუსტრადა, საბალო-საპარკო და საჩანჩქერო სკულპტურა, მაშუქები და მსოფლიოს საათები (მოსკოვი, 1997 წ.).

მონაწილეობის ნაშრომები, შესრულებული შორეული საზღვარგარეთის ქვეყნებში

ამერიკის შეერთებული შტატები: მონუმენტი „მეცნიერება, განათლება — მსოფლიოს“ ანუ „პრომეთე“. ბროკპორტი, ნიუ-იორკის შტატი, 1979 წ.

მონუმენტი „კეთილი სძღვეს ბოროტს“. ნიუ-იორკი, 1990 წ.

დიდი ბრიტანეთი: — „დავანგრიოთ უნდობლობის კედელი“. ლონდონი, 1989 წ.

საფრანგეთი: სკულტურული კომპოზიცია: „ახალი ადამიანის დაბადება“. მიძღვნილია ქრისტეფორე კოლუმბს. იუნესკოს კოლექცია. პარიზი, 1994 წ.

ესპანეთი: მონუმენტური კომპოზიცია „ახალი ადამიანის დაბადება“, მიძღვნილია ქრისტეფორე კოლუმბს. სევილია, 1995.

სხვადასხვა მონუმენტური და დიზაინური ნაშრომები, შესრულებული ბრაზილიაში, პორტუგალიაში, იაპონიაში (ქ. ოსაკა და ქ. ტოკიო), აშშ-ში, სირიაში, თურქეთში.

ვბეჭდავთ საქართველოს სახალხო არტისტის, სამჭოთა კავ-
შირის სახელმწიფო და შოთა რუსთაველის სახელობის პრემი-
ების ლაურეატის სულხან ნასიძის ნარკვევს „ეტიუდები თა-
ნამედროვე მუსიკის შესახებ“, რომლის ხელნაწერი გადმოგ-
ვცა კომპოზიტორის მეუღლემ ქალბატონმა ლალი ნასიძემ.

ეტიუდები თანამედროვე მუსიკის შესახებ

სულხან ნასიძე

უპირისპირ რთული და ძნელად შესაც-
ნობადი პროცესები მიმდინარეობს თანა-
მედროვე მუსიკის სამყაროში.

პროცესი განახლებისა, თვით წარსული
ეპოქის მუსიკალური შემოქმედებითი სკო-
ლების უარყოფისა კი, მუდამ თან სდევ-
და გასულ საუკუნეებში მუსიკალური ხე-
ლოვნების ისტორიას. ყოველ საზოგადოებ-
რივ ფორმაციას მოჰქონდა ახალი იდეები,
მისწრაფებები, რაც თავის მხრივ აირეკ-
ლებოდა მუსიკალური აზროვნების სფე-
როში.

ასევე, საერთაშორისო ასპარეზზე, ყო-
ველი ახალი მნიშვნელოვანი ნაციონალუ-
რი მუსიკალური კულტურის გამოჩენა, ეს
იყო მანამდე უცხო კილო-პარმონიებითა
და ინტონაციური ლექსიკით გამდიდრება
ძველი, მაგრამ მუდამ უბერებელი მუსი-
კალური ხელოვნებისა.

ეს პროცესი, მუსიკალური ხელოვნების
ევოლუციური, თუ რევოლუციური გარ-
დაქმნებისა, ხდებოდა კაცობრიობის ის-
ტორიის დინჯი, აუჩქარებელი მსვლელო-
ბის ქარგაში.

ჩვენმა საუკუნემ კი, მსწრაფვი, ფეთ-
ქებადი რიტმი შემოიტანა. დადგა ეპოქა
დიდი გარდაქმნებისა, ახალი, პროგრესუ-
ლი იდეების შეჯახებისა ძველთან, დრო-
მოჭმულთან. სოციალურ-საზოგადოებრივი
განვითარების შინაგანი პროცესები, უაღ-
რესად დინამიკურ და დაძაბულ ტემპში მი-
მდინარეობს. იმ მძაფრმა ძვრებმა, რაც
სამყაროს სახელმწიფოებრივ და საზოგა-
დოებრივ ცხოვრებაში ხდება, სათანადო
ასახვა ჰპოვა მხატვრული აზროვნების ყვე-
ლა სფეროში და მათ შორის მუსიკაშიც.
XX საუკუნის მუსიკალური კულტურის
ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მისი



საზღვრების საგრძნობი გაფართოება და, თუ ახლო წარსულში პროფესიული მუსიკის სამშობლო და ერთადერთი სამყოფელი ყვრობის კონტინენტი იყო, ისიც რამდენიმე ქვეყნის პრივილეგიური მდგომარეობით, დღეს ერთა თვითგამორკვევის ასეთი მძლავრი აღზევების პერიოდში, სხვა ქვეყნები და კონტინენტები ჩაებნენ საქმეში, გამოვლინდნენ ახალი მუსიკალური კულტურები და მუსიკის გამომსახველობით საშუალებათა არე გაფართოვდა და გაიზარდა.

ამან კი, თავის მხრივ, გამოიწვია მუსიკით დასაქმებულ ადამიანთა გამრავლება და თუ წარსულ საუკუნეებში კომპოზიტორები წარმოადგენდნენ ერთეულებს, დღეს ისინი გაერთიანებულნი არიან შემოქმედებით ორგანიზაციებში და მუსიკალური პროდუქცია მასიური წარმოების საგნად იქცა. მუსიკის მსმენელთა აუდიტორიაც გაიზარდა და განუსაზღვრელი ვახდა. მუსიკირების პროცესი ვასცდა ქალებიანი დარბაზებისა და სალონების საზღვრებს. ადამიანს მუსიკა ახლავს ყველგან, სადაც არ უნდა იყოს ის. ტელე და რადიო ტექნიკის განვითარებამ, ფირფიტებისა და მაგნიტოფონების წარმოების მასიურობამ მუსიკა ხელმისაწვდომი გახდა ყველასათვის, დედამიწის ყოველ კუნძულში. მიმოსვლის საშუალებათა გაფართოებამ დააახლოვა სხვადასხვა შორეული კონტინენტი და ქვეყანა. ამან კი, გაზარდა და გააფართოვა მუსიკალური კონტაქტები. ყოველივე ამან, განაპირობა ის თავისებურებანი მუსიკალურ ცხოვრებაში, რაც ჩვენს საუკუნეს ახასიათებს და განასხვავებს წარსული ეპოქებისაგან.

თვალი რომ გავადევნოთ მუსიკის ისტორიას, დავინახავთ, რომ ყოველ ეპოქაში გამბატონებული იყო ერთი მუსიკალური სტილი, გარკვეული და ჩამოყალიბებული ტექნოლოგიური სისტემით, გამომსახველ საშუალებათა და ინტონაციური ერთიანობით.

დღეს კი რა ხდება მუსიკალურ სამყაროში?

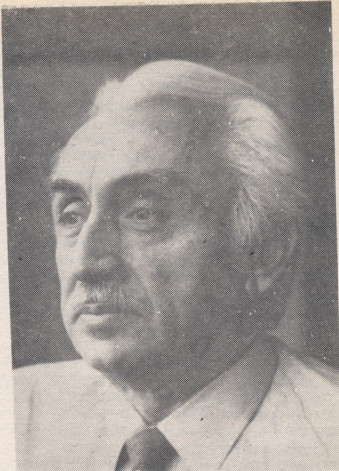
მიმართულება მიმართულებას ცვლის, სტილი სტილს, რაც თითქოს უკვე დადგენილი და აღიარებულია, ელვის სისწრაფით

ხდება მისი უარყოფა. საოცარი სიკრულეა სტილებისა, სისტემებისა, არცაა უცხო ერთი ვითარება კუროსული და შარლატანობამდე მისული გამოხტომები ცალკეულ „შემოქმედთა“ მხრიდან. ხშირად მუსიკის კომპონენტები: პარმონია, მელოდია, რიტმი, გამოირიცხავ აზრებს ბადებენ. გვხვდება, ერთის მხრივ, ავადყოფურ უკიდურეს სრულიად სხვადასხვაგვარ, ერთმანეთის სუბიექტივიზმამდე მისული, ხოლო, მეორეს მხრივ კი ჯანსაღი ნათელი პერსპექტივის მქონე ხელოვნება. ერთის მხრივ, გატაცება ექსტრავეგანტური, სენსაციური და ფუჭე მოვლენებით, მეორეს მხრივ კი, სერიოზული და ღრმა ძიებანი ადამიანის სულიერ და ემოციურ სამყაროში.

ყოველივე ამას თან ერთვის ისიც, რომ როდესაც ერთი რომელიმე ერის მუსიკალური კულტურა, თავისი ბრწყინვალე ისტორიის შემდეგ ვანიცდის დაუძლეურებასა და კედომას, ამავე დროს, სხვა ერის კულტურა მხოლოდ ახლა იწყებს აღორძინებასა და გამოაქვს ნორჩი ყლორტები.

ასეთი კონტრასტული ტენდენციების თანაარსებობა, აგრეთვე ის ფაქტი, რომ როცა მოვლენათა შუაგულში ხარ და არ არის საშუალება რეტროსპექტული ხედვისა, ართულებს მიმდინარე პროცესის არსში ნათლად გარკვევას, მაგრამ დღეს უკვე ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენენ XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების ისეთი კორიფეები, როგორებიც იყვნენ ი. სტრავინსკი, ს. პროკოფიევი, ბ. ბარტოკი, არ. ონეგერი, არ. შონბერგი, კ. ვებერნი და სხვები, რომელთა შემოქმედებაც უკვე შეფასებული და შეცნობილია სათანადოდ, ეს კი საიმედო გასაღებს იძლევა იმ მოვლენებში გასარკვევად, რაც დღეს მუსიკალური კულტურის სფეროში ხდება.

ალბათ, ხელოვნების დარგებიდან ყოველივე ახლისა და უჩვეულოს აღიარებას წინ არ ედობება იმდენი დაბრკოლება, რამდენიც მუსიკალურ შემოქმედებაში ხდება. ადამიანი მუსიკაში ეძებს იმას, რაც უკვე მისთვის ნაცნობია და ჩვეული. მუსიკის ესთეტიკური ნორმები, ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სახეთა სისტემა მეტად მყარია და მისი საზღვრებიდან ოდნავი



სულხან ნახიძე

გადახვევაც კი, იწვევს პროტესტსა და უნდობლობას.

ამიტომაც იყო, რომ ყოველთვის დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული ახალი გზების გაკაფვა ამ დარგში. ასე იყო წარსულში, ასეა ახლაც (მუსიკის ეს თვისება უნდა აიხსნას მისი ალქმის თავისებურებითა და სირთულით).

შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ის ახალი ტენდენციები ქართულ მუსიკაში, რომლებიც ამ ბოლო წლებში შეიმჩნევა, ჯერჯერობით ჩვენი ფართო საზოგადოების ყურადღების გარეშეა დატოვებული.

მაგალითისათვის შეიძლება ავიღოთ ზოგიერთ ქართველ ფერმწერთა შემოქმედება, რომელთა მხატვრული ტენდენციები განპირობებულია თანამედროვე ხელოვნების პრინციპებით და შევადაროთ ანა-

ლოგიურ მოვლენას ქართულ მუსიკაში, დავინახავთ, რომ ის, რაც შედარებით უმტკივნეულოდ მიიღო მაყურებელმა ფერწერაში, მუსიკაში ჩვენი მსმენელისათვის ჯერჯერობით გადაულახავია და მის დამფასებელთა რაოდენობა არც თუ ისე ბევრია.

თვით „აბესალომისა“ და „დაისის“ გზაც ხალხისაკენ არ ყოფილა უეკლო და წინააღმდეგობის გარეშე. შეიძლება დღეს ეს კურიოზულად გვეჩვენებოდეს, მაგრამ ამ კლასიკურ ნაციონალურ ოპერათა ზოგიერთი შემფასებელი თავის დროზე მათ ნაკლებად ეროვნულ ნაწარმოებებად თვლიდა. ასეთივე კრიტიკა იყო ქართული სიმფონიური მუსიკის ისეთი საეტაპო ქმნილებების მიმართ, როგორიც არის ან. ბალანჩივაძის სიმფონია №1.

აღამიანის სმენითი ალქმის არე განსა-

ზღვრულია იმ პუსიკალური ტრადიციებით, რომლებიც მის სულიერ და ემოციურ სამყაროს ფორმირებაში იღებდნენ მონაწილეობას. და, როდესაც ჩნდება ახალი უჩვეულო პარმონიულ-მელოდიური საწყისი და უცხო ემოციური სფერო, ბუნებრივია მსმენელი მას თავიდანვე უნდობლად ხედება და წინ, ერთგვარი ფსიქოლოგიური ბარიერი ედობება.

ვაგნერისა და სკრიბინის ნოვატორულ ტრადიციებზე აღზრდილ მსმენელს, ოციან წლებში აფრთხობდა პინდემიტის მუსიკა თავისი ლინეალური სტრუქტურით, პარმონიით, არამყარი ტონალური ცენტრით. დღეს კი, იგი დაუბრკოლებლად აღიქმება.

ჩვენი თაობის თვალწინ მოუთოვავი, სენსაციური და სარკასტული ს. პრკოფიევი ვადაიქცა მოცარტისეული სინათლითა და სიფაქიზით აღსავსე, ღირისმით გამსჭვალული მელოდიკით ნაებები მუსიკის ავტორად.

სულ სამიოდე ათეული წლის წინ, დ. შოსტაკოვიჩის თითქოსდა ბლაგვ პარმონიებზე აგებული ქაოტური, ფორმალისტური მუსიკა დღევანდელი გათვითცნობიერებული ადამიანის სმენით აღქმაში წარმოიხსება როგორც კლასიკური მკაფიობითა და დიდი ადამიანური სითბობით გამსჭვალული.

დიდი სიძნელეებით იკაფავდა გზას თავისი არსებობისათვის დოდეკაფონური სისტემა, მაგრამ დღეს მისი გონიერი გამოყენება, როგორც ერთ-ერთი საკომპოზიციო ხერხისა, საგაძნობლად აფართოვებს თანამედროვე ადამიანის სმენითი აღქმის არეს.

ზემოთ ნათქვამი ეხებოდა კამერულ, სიმფონიურ და საოპერო ჟანრებს, რომლებიც მუსიკის ისტორიაში თავისი არსებობის რამდენიმე საუკუნეს ითვლიან.

მაგრამ, ჩვენს საუკუნეში ადგილი ჰქონდა ერთ ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენას, რომელმაც სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგინა მუსიკალური ხელოვნება და დიდი ადგილი დაიჭირა დღევანდელი მსოფლიოს მუსიკალურ-საკონცერტო ცხოვრებაში. ეს გახლავთ ახალი, მანამდე უცნობი ჟანრის ჯაზური მუსიკის ჩასახვა და განვითარება. ჯაზურ მუსიკაში იგულისხმება არა მარტო ვასართობი მუსიკა,

არამედ ყველა ის მიმდინარეობები, რომლებიც შეიძინევა მისი არსებობის მანძილზე, აგრეთვე ყველა ის მუსიკალური ფორმები, რომლებიც ამ სტილში იწერება, — დაწყებული სიმფერიდან, პოლიფონიური საორკესტრო პეისიდან და ვათავებული საოპერო ნაწარმოებებით.

ამ ახალი ჟანრის გაჩენამ, რომელიც სრულიად განსხვავებულ რიტმულ-მელოდიურ და პარმონიულ ქარგავზე აგებული, მრავალი მსმენელი „მოსტაცა“ კამერულ-ინსტრუმენტულ და საოპერო მუსიკას. მას უამრავი თაყვანისმცემელი და მიმდევარი გაუჩნდა მთელს მსოფლიოში და ჰეგემონური მდგომარეობა დაიჭირა. ეს, პირველ რიგში უნდა აიხსნას იმით, რომ ზანგური ხალხური მუსიკის ტრადიციებზე აღმოცენებულ ამ ახალ ჟანრს, თავისი საუკეთესო გამოვლინებები, ბევრი თვალსაჩინო მხატვრული ღირსება აქვს.

როგორც ვხედავთ, ერთის მხრივ, ის სიახლენი, რაც ჩნდება ისტორიულად ჩამოყალიბებული ტრადიციების მქონე მუსიკალურ ჟანრებში, ძნელად, მაგრამ დროთა ვითარებაში მაინც იკიდებს ფეხს მსმენელთა გარკვეული ნაწილის შემეცნებაში, ხოლო მეორეს მხრივ კი, სრულიად ახალი ჟანრის, — ჯაზური მუსიკის გაჩენამ, მსმენელთა დიდ ნაწილს შეაქცევინა ზურგი სხვა სტილისა და სხვა ეპოქების მუსიკისადმი.

თანამედროვე მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ის არის, რომ დაირღვა მსმენელთა ერთსულოვნება და მოხდა მათი დაყოფა ანტაგონისტურად განწყობილ ჯგუფებად.

ჯაზური მუსიკის ჩასახვამ მსმენელთა დიდ ნაწილს, სადაც უმთავრესად ახალგაზრდობა შედის, ზურგი შეაქცევინა იმ დიდი სულიერი განძისადმი, რაც მუსიკაში იქმნებოდა საუკუნეების მანძილზე.

გავაკეთოთ მოკლე ექსკურსი მუსიკის ისტორიის წიაღში.

კაცობრიობის სულიერი და მატერიალური კულტურის ისტორიის აღორძინების ხანამ უამრავი შედეგი შესძინა ფერწერას, ქანდაკებას, არქიტექტურას, პოეზიასა და პროზას. მაგრამ XVII-XVIII-XIX საუკუნეებმა და XX საუკუნის მონაკვეთმა ისე გააარა, რომ ამ დიდი აყვავების ეპოქის მუსიკალური კულტურა პრაქტიკულად



უცნობი იყო. ისმებოდა კითხვა, ნუთუ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ასეთი გაფურჩქვნის პერიოდში მუსიკა განზე იდგა? რა თქმა უნდა არა! და ეს დაადსტურა ჩვენმა დრომ, როდესაც ასეთი გავრცელება ჰპოვა აღორძინების ეპოქის ოსტაპოლიფონისტთა მესემბა, მადრიგალებმა. შეიქმნა მუსიკალური ანსამბლები, რომლებიც ხალხმრავალ დარბაზებში დიდი წარმატებით ასრულებდნენ XV-XVI საუკუნეების მუსიკას. ამის მოწმენი ჩვენც არაერთხელ ვყოფილვართ თბილისში.

რამ გამოიწვია ის, რომ სამი საუკუნის მანძილზე მუზეუმებისა და ბიბლიოთეკების თაროებზე უძრავად იდო ასეთი შესანიშნავი მუსიკალური მასალა?

XVII საუკუნის დასაწყისში საფუძველი ჩაეყარა ინსტრუმენტული და სოპერო მუსიკის ახალ ჟანრებს. ეს ჟანრები, განსხვავებით მანამდე არსებული მუსიკისა, სრულიად ახალ პრინციპზე იყო აგებული. მოხდა ერთი მელოდიური ხაზის გაბატონება დანარჩენ სმებზე, ჩამოყალიბდა მათორულ-მინორული სისტემა, რამაც პარმონის ახალ პრინციპებს დაუდო საფუძველი, წარმოიშვა მუსიკალური მასალის ჩამოყალიბების ახალი ფორმა-შემქმნელი ელემენტები. ყოველივე ამან ბიძგი მისცა და განაპირობა მუსიკის განვითარების შემდგომი ეტაპები საუკუნეების მანძილზე.

და აი, ამ ახალმა მუსიკალურმა ჟანრებმა, აგებულმა ახალ შემოქმედებით პრინციპებზე, მსმენელთა თაობებს ზურგი შეაქცევინა აღორძინების ეპოქის მუსიკისადმი.

XIX საუკუნის ბოლოს, კერძოდ ვაგნერის შემოქმედებაში თავი იჩინა მაგორულ-მინორული სისტემის კრიზისმა, დაიწყო მანამდე არსებული პარმონიული საფუძვლის რღვევა. გაჩნდნენ ახალი ნაციონალური სკოლები, მიმდინარეობები, რომლებშიც მოიტანეს ახალი კლო-პარმონიული საფუძვლები. მუსიკის მხატვრულ სახეთა სისტემა ვაფართოვდა, გაიხსნა ახალი პერსპექტივები და ადამიანის სმენითმა არემ მოიცვა მანამდე უცნობი ახალი მუსიკალური პორიზონტები, და როდესაც ადამიანს გაეზარდა მუსიკალურ ინტერესთა წრე, ამ არეში მოხვდა დავიწყე-

ბული აღორძინების ეპოქის მუსიკაც და მან დაიწყო თავისი ახალი მეორე ცხრაგობა, მოხდა მისი მეორედ აღმოჩენა.

დღევანდელი მსმენელის დიდი ნაწილის ცალმხრივი გატაცება მხოლოდ ჯაზური მუსიკით (რომელიც სამწუხაროდ, ხანდახან სხვადასხვა განშტოებებს ჰპოვებს, თვით უადრესად მდარე, დილექტანტურ ფორმებში გამოვლენამდეც კი) და უარის თქმა სხვა ეპოქებისა და სხვა ჟანრების მუსიკაზე, გამოწვეულია პირველ რიგში ამ ახალი ჟანრის დიდი აღმავლობით, იმ პრინციპული სიხსლით, რაც მან მოიტანა მუსიკალურ ხელოვნებაში, მაგრამ ეს, აგრეთვე გვანიშნებს მსმენელთა ამ ნაწილის მუსიკალურ ინტერესთა ცალმხრივობასა და შესუღღულლობაზე.

XX საუკუნის მუსიკამ, საკომპოზიტორო ტექნიკურ საშუალებათა არსენალი უადრესად გააფართოვა და გაამდიდრა. შეიქმნა ახალი მუსიკალური ინსტრუმენტები. გაიზარდა ბევრათა კომბინირების შესაძლებლობათა არე, მოიქმნა მუსიკის ტემბრალურ-გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც ადრე უცნობნი იყვნენ. ასე რომ, დღეს, კომპოზიტორის წინაშე ტექნიკურ შესაძლებლობათა დაუშრეტელი წყაროა და მან უნდა აირჩიოს ის საშუალებები, რაც უფრო სრულყოფილად და მთლიანად გამოავლენს მის იდეურ-მხატვრულ კონცეფციას.

თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნიკის დაუფლება სკკაოდ ბევრს ძალუძს, რადგან მუსიკალური განათლების სისტემა, მდიდარი ინფორმაცია, ფართო შემოქმედებითი კონტაქტები იძლევიან კარგ საშუალებას, რათა ყველა ნორმალური მუსიკალურ-შემოქმედებითი მონაცემების მქონე ადამიანმა მიიღოს სათანადო პროფესიული წრთობა. შეიარაღება ამ ტექნიკური აღჭურვილობით, რომლებიც XX საუკუნის მუსიკის სხვადასხვა მიმდინარეობებმა წარმოქმნეს და წერის ახალი ტექნიკის ათვისება საკმაოდ ბევრს შეუძლია, მაგრამ ახალ ემოციათა სამყაროს მოიქმნა კი, მხოლოდ ერთთაობის სვედრია.

და აი, იქმნება ზღვა ნაწარმოებებისა, სადაც გარეგნულად ყველაფერი რიგზეა, — რთულად დახლართული რიტმი, ბევრათა საინტერესო კომბინაციები, სხვადასხვა



ფაქტურული და საორკესტრო ტრიუკები და ამ რთულ კომბინაციათა ქსელში ბუნდოვნად წარმოსახება თვით მხატვრული იდეა კომპოზიტორისა. ასეთი ნაწარმოებები მსმენელს გულგრილად ტოვებენ და მხესიერებაში არ აღიბეჭდებიან. თუმცა ხდება ხოლმე ასეც, როდესაც ნაწარმოებები, სადაც ავტორი ამქადავებს ბგერათა კომბინირების უნარს, ტექნიკურ გაწვრთნილობასა და მოქნილობას, პოულობენ მოწონებას მსმენელთა ვარკვეულ ნაწილში, რადგან აზრის სიმწირე და ემოციური სიღატაკე თანამედროვეობის საფარქვეშ უნარიანად არის ამოფარებული. ქართულ მუსიკაში მრავლად მოიძებნება ნაწარმოებები, სადაც ახალი საკომპოზიტორო ტექნიკა გამოყენებულია კომპოზიტორის იდეურ-მხატვრული კონცეფციის გასახსნელად და ტექნოლოგია ადეკვატურია ემოციურ-აზრობრივი სამყაროსი. ყველა ასეთი ნაწარმოების განხილვა, ანდა, თუნდაც ჩამოთვლაც კი არ შეადგენს ამ წერილის ამოცანას. მე მხოლოდ რამდენიმე მათგანზე შევიჩრდები.

ნ. გაბუნიას ივავ-არაკში სულხან საბა-ორბელიანის მიხედვით, მუსიკოს-შემსრულებელთა ანსამბლის შემადგენლობაც, ფორმის აღნაგობაც, წერისა და შესრულების მანერაც, მიგვანიშნებს, რომ მისი სათავეები თანამედროვე მუსიკის წიაღში უნდა ვეძებოთ, მაგრამ ყოველივე ეს იმდენად ორგანულია, იმდენად ზუსტად მოძებნილი და გააზრებული, რომ აშკარაა: ყველაფერი ნაკარნახევია ერთი აზრით, — გამომდინარე კომპოზიტორის ინდივიდუალური ბუნებიდან, სრულიად და მკაფიოდ გაიხსნას ჩანაფიქრის არსი, ნაწარმოების დედააზრი. აქ არაფერია თვითმიზნური, გარეგნული და სწორედ ამით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ამ ნაწარმოებმა არაერთხელ მოიპოვა დიდი წარმატება საერთაშორისო სარბიელზე.

უკანასკნელი წლების ქართულ მუსიკაში, უდავოდ თვალსაჩინო მოვლენაა გ. ყანჩელის შემოქმედება. მისმა სამმა სიმფონიამ ნათლად დაგვანახა ავტორის შემოქმედებითი პოზიცია, მისი ესთეტიკური მრწამსი და პოტენცია. გ. ყანჩელის შემოქმედება არ მიედინება წინააღმდეგობების გარეშე, სკეპტიკოსებიც მოიპოვებინა,

მაგრამ ერთი რამ ნათელია, რომ მის შემოქმედებას სტრუმენტულმა მუსიკამ მეტად დაეხმარა რესო ნაკადი შემოიტანა ჩვენს მუსიკაში და იგი თავისი თაობის ერთ-ერთი მკაფიო წარმომადგენელია არამარტო ჩვენს რესპუბლიკაში. გ. ყანჩელის სიმფონიურ ნაწარმოებებში ნათლად და მკაფიოდ გამოიკვეთება ის მხატვრულ-იდეური ამოცანა, რასაც კომპოზიტორი ისახავს. მას ახასიათებს მუსიკალური აზროვნების თავისებურება, რაც გამოიხატება მუსიკალური მასალის დრამატურგიული განვითარების სპეციფიურობაში. ერთი განწყობილების დიდი ხნის მანძილზე შეკავების უნარი, რასაც საორკესტრო პალიტრის ოსტატურად გამოყენებით ახერხებს, ქმნის სტატიურობის შთაბეჭდილებას, მაგრამ ეს სტატიურობა ყოველთვის შინაგანად დატანებულია და მსმენელს მუდმივი მოლოდინების განწყობილებით აკავებს. ხდება მოზრდილი ეპიზოდების ურთიერთკონტრასტირება, მაგრამ ერთი ეპიზოდი კი არ არის შედეგი მეორე ეპიზოდის განვითარებისა, არამედ ისინი ერთმანეთის გვერდზე პლასტებად არსებობენ. ეს კი ქმნის მასშტაბურობის შეგრძნებას, რაც ნაწარმოებს ანიჭებს მეტ მნიშვნელობას. გ. ყანჩელის სიმფონიები ფრესკებს გვაგონებს თავისი მასშტაბურობით, ემოციური სიძუნწითა და სიმკაცრით და შემთხვევითი არ არის, რომ კომპოზიტორმა ქართული მუსიკალური ფოლკლორიდან მიმართა საგლობლებსა და სვანურ ტირილს, რომლებიც ახლო აღმოჩნდნენ თავისი ბუნებით მის შემოქმედებით ინდივიდუალობასთან. გ. ყანჩელის მუსიკის თავისებურებამ განაპირობა იმ ტექნიკური არსენალის გამოყენება, რომელიც არსებობს ჩვენი საუკუნის მუსიკაში, მაგრამ აქ კომპოზიტორი იჩენს წინდახედულებასა და გონიერების უნარს. იგი ტექნოლოგიური საშუალებებიდან, იქნება ეს საორკესტრო ხერხი, თუ ფაქტურული, ან პოლიფონიური მომენტი, ირჩევს მხოლოდ იმას, რაც მომდინარეობს მისი მუსიკის შინაგანი ბუნებიდან, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობიდან და ამდენად მსმენელზე შთაბეჭდილებას ახდენს არა ტექნიკურ საშუალებათა ფლობის უნარით, არამედ ნა-



წარმოების შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე ახრითა და ემოციურობით.

თ. ბაკურაძე რომ ნიჟიერი კომპოზიტორია, ეს ჯერ კიდევ ჩანდა ადრე დაწერილ ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებიდან „სტროფები“ შ. რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით. განვლილი დროის განმავლობაში კომპოზიტორი არ წყვეტდა მუშაობას და ეწეოდა საინტერესო შემოქმედებით ძიებებს, რამაც სათანადო ნაყოფი გამოიღო. ეს დამტკიცდა საქართველოს კომპოზიტორთა V ყრილობაზე შესრულებული სიმებიანი კვარტეტით. თ. ბაკურაძის, როგორც შემოქმედის მისწრაფება და პოზიცია ნათელია, იგი ცდილობს იაროს გაუკაფავი გზებით და ამისათვის მიმართავს სათანადო ტექნოლოგიური საშუალებების გამოყენებას. უნდა ითქვას, რომ იგი, ამ მხრივ თვალსაჩინო წარმატებებს აღწევს, განსაკუთრებით კვარტეტის იმ ეპიზოდებში, სადაც კომპოზიტორი მიმართავს კონკრეტულ მუსიკალურ მასალას, კერძოდ ხვესურული ტირილის მელოდიას. ამ ეპიზოდებში, რომელიც მოიცავს კვარტეტის I-III ნაწილებს, ტექნიკურ-საკომპოზიტორო ხერხი ადეკვატურად ერწყმის იმ მხატვრულ ამოცანას, რასაც კომპოზიტორი ისახავს და შედეგმაც არ დააყოვნა: — ეს ეპიზოდები ჟღერენ ემოციურად და მსმენელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ.

მუსიკალურმა ხელოვნებამ, თავისი არსებობის მანძილზე, მრავალფეროვანი და მდიდარი შემოქმედებითი მიღწევებით, გაამდიდრა ადამიანის სულიერი სამყარო. აღორძინების ხანის პოლიფონისტ-ოსტატთა ქმნილებები, იტალიური ოპერა, დაწყებული მონტევერდიდან, დამთავრებული მისი უზარწყინვალესი შედეგებით XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე, ავსტრო-გერმანული მუსიკის მთელი ისტორია, აღსავსე მუსიკალური გენიის გამოვლენის არაერთი განსაკვიფრებელი მოვლენით, ფრანგული ოპერა და სიმფონიური მუსიკა, — აი, ის არასრული ჩამოთვლა იმისა, თუ კაცობრიობის კულტურის საგანძურში მუსიკალური გენიის მიერ შექმნილ რა შედეგებს შეიცავს.

და აი, ეს პარნასი მუდამ იცვება, იცვება ახალი ნაკადებით და მხოლოდ იმ მუსიკა-

ლურ კულტურას აქვს იქ. მოხვედრის უწყვეტობა, რომელიც განუყოფელია, უწყვეტლო, მანამდე უცნობი თვისებებით გამოვა ასპარეზზე. ასე დაიკავა ადგილი მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საგანძურში რუსულმა მუსიკამ, რომელიც თავის დროზე სრულიად უცხო მუსიკალური ღირსებებით წარსდგა ევროპელი მსმენელის წინაშე. მუსორგსკის, ბოროდინისა და სხვათა მუსიკა, რომელიც ახალ კლო-პარმონიულ საფუძველზე იყო აგებული და წარმოადგენდა აღმოჩენას მაშინდელი მუსიკალური სამყაროსათვის. რუსულმა მუსიკამ, თავის მხრივ ბიძგი მისცა, რათა განვითარებულიყო ახალი მუსიკალური მიმდინარეობები. იგი გახდა დიდი შენაძინი საერთოდ მუსიკალური კულტურისათვის და მისი ცხოველმყოფელობა XX საუკუნეშიც არ შენელებულა. ის გზა, რომელიც გლინკამ დაიწყო სხვა ასპექტში, სხვა ეპოქებში გააგრძელეს მუსორგსკიმ, ჩაიკოვსკიმ, სკრიაბინმა, სტრავენსკიმ, პროკოფიევმა, შოსტაკოვიჩმა. ეს არის ერთი მთლიანი მუსიკალური კულტურის დიდი პლასტი, რომელიც შეიცავს არაერთ თვალსაჩინო შემოქმედებით ფიგურას, თავისთავად განუმეორებელს, შესატყვისად მისი ინდივიდუალობისა და სამოღვაწეო ეპოქისა და ატმოსფეროსი. სკანდინავიის ქვეყნების პოეტური სურნელება და სინატიფე მოითქვანა გრიგმა და ეს იყო ახალი, გამაცოცხლებელი ნაკადი მუსიკალური კულტურისათვის.

ჩვენს საუკუნეში, ბ. ბარტოკის მუსიკის სიმშვენიერე განაპირობა იმ თავისებურებამ, რომელიც უნგრულმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა შთააგონა კომპოზიტორს, ხოლო მან კი ეს მასალა შესძლო თავისი ინდივიდუალობის პრინციპში გადაემუშაებინა თანამედროვეობის მოთხოვნილების დონეზე.

იმდენად მძლავრი, განუმეორებელი და უნიკალურია ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, რომ ვერც ერთი ქართველი კომპოზიტორი, თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბების პროცესში ვერ ასცდება მისი ნაყოფიერი გავლენის კვალს. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენში, არც ერთი დადებითი შემოქმედებითი



ცდა, რაც არ უნდა სიასლის მოტანის სურვილით ყოფილიყო განხორციელებული, არ ყოფილა შესრულებული ეროვნულ მუსიკალურ ფოლკლორზე ასე თუ ისე დაყრდნობის გარეშე. საქმე ისაა, რომ ზოგჯერ ეს უფრო მკაფიოდ ვლინდება, ზოგჯერ კი ნაკლებად, მაგრამ ამოსავალი წერტილი ერთია.

თანამედროვე ქართულ პროფესიონალურ მუსიკაში თავი იჩინა ხალხური მუსიკის ახალმა თვისებებმა, ამავე დროს კი, ხალხური მასალისადმი მიდგომის სხვადასხვა მეთოდმა მის შესაძლებლობათა განუსაზღვრელობა გამოავლინა. ხალხური მუსიკა უნივერსალური თვისებების მატარებელია, იგი ყოველ ახალ ეტაპზე განსხვავებული მხრიდან წარმოგვიდგება და ამ თვალსაზრისით მისი პოტენციური შესაძლებლობანი ამოუწურავია. ამიტომ, მუსიკალური ფოლკლორისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება იმდენაირია, რამდენი ინდივიდუალობაც არსებობს და მისი სტანდარტიზაცია ყოველად შეუძლებელია. ამ დებულების მკაფიო დადასტურებაა დღევანდელი ქართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები.

ჩვენთვის, ერთის მხრივ, რა თქმა უნდა საინტერესოა ის, თუ როგორი მიმართებით არის კომპოზიტორი ფოლკლორული მასალისადმი და რას ითვს ავტორი ხალხისაგან, მაგრამ საბოლოო მიზანი ხომ მაინც ის არის, რომ გაირკვეს, კომპოზიტორის შემოქმედება რა ახალი თვისებების მატარებელია და რა სიასლით ამდიდრებს იგი თავისი ერის კულტურას. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხომ კომპოზიტორი უკვე არსებულის პასიური ილუსტრატორი იქნებოდა.

უკანასკნელ პერიოდში, განსაკუთრებული აქტივობით გამოიყენება პროფესიონალურ მუსიკაში მთიელი ხალხების მუსიკალური ფოლკლორი, გურული სიმღერა და ქართული საგალობლები.

ხევისურულ, თუშურ და ფშაურ, ერთი შეხედვით მარტივ მელოდიურ ქარგაში, დიდი შინაგანი შესაძლებლობანი აღმოჩნდა, რაც მისი სიმფონიზირებული განვი-

თარების არაჩვეულებრივ საშუალებებს იძლევა. ამ სიმღერებში მელოდიური ხასიათი დამოუკიდებელი და თავისთავადია; ეს კი იძლევა პარმონიულ სფეროში ფანტაზიის გამლის კარგ შესაძლებლობას.

გურული სიმღერა თავისი დინამიურობით, სხარტი იუმორითა და პოლიფონიური ქსოვილის მრავალფეროვნებით, საოცრად შეესატყვისება თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებს.

საგალობლებმა გახსნეს ახალი სფერო ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისა. მათი სტატიურობა, მკაცრი პარმონიული ენა, ღრმა, მაგრამ ძუნწი ემოციურობა, ერთგვარი კვალი არქაიზმისა ნაყოფიერ და მიმზიდველ მასალას წარმოადგენს დღეს კომპოზიტორისათვის.

შეუძლებელია არ აღინიშნოს აქვე სვანური სიმღერის მონუმენტალობა და მისი მონოლითური ბუნება, ვაჟაკური შეუღრეკელობა, „პირველშობილი“, სელშეუხებელი სილამაზე. დღევანდელ ეტაპზე იშვიათად მოიძებნება ისეთი ხალხური მუსიკალური ფოლკლორი, რომელსაც შესწევდეს უნარი, მისი სათანადო, ეპოქის შესაფერ პროფესიულ დონეზე გამოყენებით აქტიური მონაწილეობის მიღებისა თანამედროვე მუსიკალური პრობლემების გადაწყვეტაში.

სწორედ ასეთ იშვიათ მოვლენათა რიგს მიეკუთვნება ქართული ხალხური მუსიკალური ფოლკლორი. ეს კი, ქართულ პროფესიულ მუსიკას ნათელ პერსპექტივებს უსახავს.

გივი ყანდარელი

თავაზ სანიძემ

ქარბა ხანია ჩვენს საქვეყნოდ ცნობილ მხატვარ-გობელენისტს — გივი ყანდარელს თავისი ნამუშევრები არ წარუდგენია საზოგადოებისათვის. ბოლო პერსონალური გამოფენა ამ თხუთმეტი წლის წინ ჰქონდა და ისიც საზღვარგარეთ. ჯგუფურ გამოფენებზედაც იშვიათად გამოჩნდება ხოლმე. არადა, კარგად ვიცო, რომ კვლავაც ინტენსიურად, უწინდებური გატაცებითა და შთაგონებით მუშაობს. ეტყობა, იგი იმ მხატვართა რიგს განეკუთვნება, რომელთაც არა მარტო თვით ნაწარმოებების შექმნის პროცესი, არამედ მისი დემონსტრაციაც საკრალურ აქტად მიაჩნიათ. მისთვის, როგორც სერიოზულ პრობლემებზე მოფიქრალი, მუდამ მაძიებელი მხატვრისათვის, პერსონალური გამოფენა შემოქმედებითი გზის ერთ-ერთი ეტაპია, რომელშიაც რეტროსპექტივაც უნდა ჩანდეს და პერსპექტივაც.

სწორედ ასეთი იყო ამასწინათ ეროვნულ გალერეაში გამართული გივი ყანდარელის გამოფენა. კიდევ ერთხელ მოგვეცა საშუალება გვეხილა მხატვრის უაღრესად საინტერესო ხელოვნება, რომელიც უკვე რამდენიმე ათეული წელია მისი არაორდინარული საქმიანობისა და ნიჭიერების დამფასებლებს ხიბლავს და, არ შევცდები თუ ვიტყვი, აოცებს კიდევ.

გამოფენაზე გობელენი, რა თქმა უნდა, მრავლად იყო წარმოდგენილი, თუმცა მაინც შეზღუდულად, რადგანაც მხატვრის არა თუ ყველა, არამედ ზოგი ცნობილი (უკვე ქრესტომათიულიც) ნაწარმოები გამოფენამ ვერ დაიტია. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისიც იყო, რომ საგამოფენო სივრცის ზუსტად ნახევარი ეჭირა ბევრისათვის მოულოდნელ, დიდად მომხიბვლელ სანახაობას — აკვარელს. გივი ყანდარელი წარმოიჩინდა ხელოვნების ამ უფაქიზესი ჟანრის ბრწყინვალე ოსტატად.

და მაინც პრიორიტეტი ეკუთვნის გობელენს.

წლების მანძილზე რამდენჯერ მოგეჩვენებია, რომ ხელოვნების ამ ურთულეს დარგში მხატვარმა მიაღწია სრულყოფილებას, მაგრამ მისი ნებისმიერი ახალი ნამუშევარი ხშირად ისეთ რასმე გვთავაზობს, რაც წინამორბედში არ ჩანს, მოულოდნელია, ეფექტურია, დასტურია მხატვრის ამომწურავი ფანტაზიისა და შესაძლებლობებისა.

ასეთ მაგალითს მოვიტან: 1979 წელს გივი ყანდარელმა განასრულა „ფიროსმანის სიზმარი“, სამი წლის კუმშარიტად დაუღალავი შრომის ნაყოფი, გრანდიოზული პანო (24 კვ. მ.), საეტაპო ნაწარმოები მხატვრის შემოქმედებაში და თანამედროვე ქართული ხელოვნების გამო-



რჩეული ნიმუში (მისთვის ჩვენი ეროვნული საგანძურის — საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის ახალ კორპუსში სპეციალური კედელი მინდოდა ამეშენებინა). გავიდა წლები. ამ გამოფენაზე იგი კვლავ გამოჩნდა, და გამოჩნდა მთელი თავისი ბრწყინვალეობით. მაშასადამე, მან დროის გამოცდას გაუძლო. სრულად შეინარჩუნა ზემოქმედების ძალა, მაგრამ უკანასკნელი წლების ნამუშევრები, რომლებიც მის გვერდით ეკიდა, კონცეპტუალური, კოლორისტული თუ ტექნიკური მიგნებებით, მხატვრის შემოქმედებაში აშკარად წინადადებულ ნაბიჯად ჩანდა.

ეს უკვე ისტორიაა, ცოცხალი ისტორია მანამდე არარსებული, ხოლო აწ უკვე დიდად წარმატებული მთელი დარგისა ჩვენი დროის ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც გვიც ყანდარელმა დააფუძნა და რომელსაც დღემდე თვითონვე უდგას სათავეში.

ყველაფერი დაიწყო იმ „გასაოცარ“ 60-იან წლებში. ასპარეზზე გამოვიდა მხატვართა უნიჭიერესი თაობა. ქართულმა სახვითმა ხელოვნებამ ერთბაშად გაიარა თითქმის მთელი საუკუნის გზა — იმპრესიონიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე, თუ უფრო ხატოვნად ვიტყვი — სოცარტიდან პოპ-არტამდე. კალიდოსკოპური სისწრაფით იცვლებოდა მხატვართა სტილი, მანერა, ინტერესები, ბევრმა მათგანმა მალე იპოვა საკუთარი გზა, მალე გამოიმუშავა საკუთარი სტაილი და დღესაც არ თმობს პირველობას. მათ შორისაა გვიც ყანდარელიც.

იმ ვითარებაში სულაც არ იყო მოულოდნელი ახალი დარგის — გობელენის გამოჩენა. გვიც ყანდარელმა თავისი პირველი ნამუშევრები 1965 წელს შეასრულა და, ბუნებრივია, იმავეითვე მიიქცია განსაკუთრებული ყურადღება. გობელენის ხელოვნება სრულიად უცნობი იყო საქართველოშიც და მთელ სსრკ-შიც.

მოვლენები ისე წარიმართა, როგორც მაშინ იყო მიღებული. ვილაცას „ხვეით“ მოუნდა, რომ ევროპაში ეს დიდად პოპულარული დარგი ჩვენშიც დამკვიდრებულიყო. საჭირო გახდა ახალგაზრდა სპეციალისტების მომზადება სახელმწიფო საქართველოში შემთხვევით (ასე თვლის

თვითონ მხატვარი) არჩევანი დარელზე შეჩერდა.

გვიც ყანდარელი მაშინ კერამიკოსი იყო. ახალი დამთავრებული ჰქონდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ასპირანტურა ამავე განხრით. ჯერ კიდევ სტუდენტს მრავალფეროვანი, მხატვრულად და ტექნიკურად დახვეწილი ჭურჭელი გამოსდიოდა ხელიდან. ვატაცებული იყო ფერწერითაც, რაც შემდეგ აღარასოდეს განელეზბა და განსაკუთრებული ძალით გობელენში იჩინა თავი.

ნიჭიერი შემოქმედის ამგვარ მრავალმხრივობაში უჩვეულო არაფერია. მოულოდნელი და უცნაური მხოლოდ ის არის, ახალგაზრდა მამაკაცი დაინახო მქსოველის სიბუჯით და ტალანტი. გვიც ყანდარელის მოძღვარმა, ცნობილმა ხელოვანმა და შესანიშნავმა პედაგოგმა — დავით ციციშვილმა ეს დაინახა და, რომ იგი არ შემცდარა, ამის დასტურია მხატვრის მთელი შემოქმედება. მაშასადამე, არჩევანი სულაც არ იყო შემთხვევითი, რაკი მასწავლებლის ადლო უტყუარი და ესოდენ შედეგიანი აღმოჩნდა.

ასე მოხვდა გვიც ყანდარელი პრალის უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელში, მხატვრული ქსოვილისა და გობელენის ეროვნული სკოლის ფუძემდებლის, მთელს ევროპაში სახელმოხვეჭილი მხატვრის — ანტონინ კიბალის სახელისნოში. ეს მან იმთავითვე შეიგრძნო და კარგადაც გაითავისა გობელენის ამოუწურავი მხატვრული შესაძლებლობები.

ერთი ეპიზოდი: ქსოვის ტექნოლოგიის ანბანის გაცნობის შემდეგ, მასწავლებლის პირველი დავალება ასეთი ყოფილა — ძროხის გამოსახვა, მაგრამ არა წინასწარი ჩანახატის ამ ესკიზის მიხედვით, არამედ პირდაპირ ქსელზე, ფერადი ძაფებით. ხელოვნების უცნობ სფეროსთან პირველი კონტაქტით ადელვებულ ახალგაზრდას ცხოველის რალაც ნაწილი გამოჩენია, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. არსებითია გობელენის შესრულების ამგვარი პროცესი, შემოქმედებითი აქტის ორიგინალური ხერხი, ხატვა ძაფებით და არა ფანქრით ან ფუნჯით.

გობელენი (შპალერი) მთელი მისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე



ორი პერსონის — მხატვრისა და ხელოსანის ძალისხმევით იქმნებოდა. მხატვარი (ხშირად დიდი მხატვრები) ასრულებდა ნახატს ფერებში (კარტონს), რომელსაც შემდეგ ხელოსანი (უპირატესად მანუფაქტურებში) იმეორებდა ქსოვილში. გობელენის შესრულების ეს ტრადიცია დღემდე შემორჩა (არსებობს ობიუსენის და ლურსას სახელგანთქმული სახელოსნოები საფრანგეთში). მაგრამ არიან მხატვრები, რომელთაც თავისი ხელოსან-შემსრულებლები ჰყავთ. ზოგი კი, და მათ შორის — გ. ყანდარელიც, საკუთარ ჩანაფიქრს თვითონვე ახორციელებს თავიდან ბოლომდე.

ა. კიბალის თვალსაზრისით „მხატვარ-მქსოველის ინსტრუმენტი — ეს არის საქსოვი დაზგა, მასალა — ძაფი და საღებავი და არა ფანქარი, ტილო და ფუნჯი. მქსოველი როგორც კი მოშორდება კარტონს და დაჯდება საქსოვ დაზგასთან, იგი შედის საკუთარ სამყაროში, თანდათან ხსნის ქსოვილის უსასრულო შესაძლებლობებსა და სიმშვენიერეს, შეუძლია მოახდინოს სასწაულები, რომლებიც მხოლოდ მისი შემოქმედების სფეროში მიიღწევა“.

გივი ყანდარელი სწორედ ასე ხედავს, ამგვარი სულისკეთებით ქმნის გობელენს და ამიტომაც მისი ყოველი ნამუშევარი ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში.

ჩანაფიქრის განხორციელების საწყისი ეტაპი გივი ყანდარელისთვისაც ფერებით შესრულებული ესკიზია, მაგრამ მუშაობის პროცესში მის ხელთ არსებული მასალის, განწყობილების, აზრის მოძრაობის შესაბამისად ბევრი რამ იცვლება (სახვითი ელემენტები, ფერის ნიუანსები, კომპოზიციური დეტალები). ისე, რომ ხშირად საბოლოო შედეგი სულაც არ არის იდენტური თავდაპირველი ესკიზური ჩანახატისა (ზოგჯერ იგი დამოუკიდებელ ნამუშევრადაც კი რჩება). მაშასადამე, მხატვარი იყენებს მეთოდს, რომელიც ხელოვნების სხვა დარგებისათვის (მაგ. ფერწერისათვის) ჩვეულებრივია, მაგრამ გობელენში უამრავ დამატებით სირთულეს ქმნის.

ასე მუშაობა დიდ ფიზიკურ ძალისხმევას საჭიროებს, რთულია, ძნელია, თავ-

სატყუარა. მოითხოვს საათობით დაზვასთან, უამრავი ფერისა და ტონალობის ძაფის ჯერ მომზადებას, შემდეგ, მუშაობის დროს შერჩევას, ქსელში გაყრას, დატყუანას და ა. შ. (რალაც მომენტში ერთი ტონალობის ძაფი შეიძლება სულ რამდენიმე სანტიმეტრის სიგრძისა იყოს საჭირო). გივი ყანდარელი თვითონვე ღებავს ძაფს და ეს მეტად პასუხსაგებ პროცედურად მიიჩნია. უპირატესობას ანიჭებს კლასიკურთან დაახლოებულ ბრტყელ (გლუვ) გობელენს, რომელსაც ერთნაირი სისქის ძაფი სჭირდება (თანამედროვე გობელენის მეორე სახეობა — ხაოიანი, ძაფსაც სხვადასხვა სისქისას მოითხოვს და უფრო ადვილი საქსოვიცაა). მასალად იყენებს შალის ძაფს, რომელიც ნამუშევრის ზედაპირზე ოდნავ შესამჩნევ ტალღოვან ფაქტურას ქმნის, ნთქავს შუქს და ფერს განსაკუთრებულ სიღრმესა და ძალას ანიჭებს. ეს ფერწერაა და რაიმე შეღავათებს სულაც არ საჭიროებს იმის გამო, რომ ფერთა მეტყველება მიღწეულია არა, ვთქვათ, ზეთის საღებავებით, არამედ ძაფებით (ფერწერულობისაკენ მისწრაფება თანამედროვე გობელენის საერთო თავისებურებაა).

თითვე სწრაფად მოძრაობენ ქსელის ხლართებში. ძაფს ძაფი (ფერს ფერი) ედება. მხატვარი მთელი არსებით ჩართულია საკუთარ სტიქიაში. საშუაო კი ნელა მიდის. იმას, რაც ტილოზე (ქალაღმზე) ფუნჯის ერთი მოსმით შეუძლო მიეღო, საათები, ხშირად დღეები სჭირდება, მაგრამ ეს არის მისი სიყვარული, მოწოდება, ბედნიერება, ამას უცხო თვალიც კარგად ხედავს და ხვდება, რომ დროის, შრომისა და ნიჭიერების ერთობლიობა ბადებს მშვენიერებას.

არანაკლებ ხანგრძლივი ყოფილა ის, რასაც მაყურებელი ვერ ხედავს — საშუაოს მოსამზადებელი პერიოდი. „ჩანაფიქრი — ამბობს მხატვარი, ჩნდება ესკიზზე ბევრად უფრო ადრე და, ჩვეულებრივ, ასევე დიდი ხნის მანძილზე არ მშორდება. სიუჟეტის ჩასახვას განაპირობებენ ძლიერ ემოციებთან დაკავშირებული კონკრეტული, ცხოვრებისეული ფაქტები — სიმღერა, დღესასწაული, შრომა, ანუ კარგად ნაცნობი, მაგრამ ჩემზე მულამ სხვადა-



სხვაგვარად მოქმედი მოვლენები. ამგვარი ემოციები გროვდება, ერთმანეთზე ილექება და რაღაც მომენტში ბადებს მოთხოვნილებას მათი გამოხატვისა — პლასტიკით, ფერით, მხატვრული სახეებით. ამდენად, ესკიზის განხორციელება უფრო სწრაფად ხდება, ვიდრე ჩანაფიქრის მომწიფება. შეიძლება ასეც ითქვას — ხანგრძლივი ფიქრი სრულიად ბუნებრივად ბადებს ესკიზს. ესკიზს ვაკეთებ სწრაფად, დაძაბულობის გარეშე, ზოგჯერ თითქოს ნაჩქარევადაც კი. და თუ გამომივიდა, ყოველთვის პირველი ვარიანტი გამომდის. კომპოზიციური თუ პლასტიკური თვალსაზრისით ის უფრო გამართლებულია. შეიძლება მისი გაუმჯობესების მცდელობა არასოდეს არ იძლევა სასურველ შედეგს. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ ესკიზის დამუშავებას ან დეტალების შეცვლას, რასაც ხშირად ვაკეთებ. ზოგჯერ საერთოდ ვიშორებ თავიდან რაღაც თემას, რომელსაც ან საბოლოოდ ვიციწყებ, ან თეებისა და წლების შემდეგ კვლავ ვუბრუნდები“.

გივი ყანდარელის ნამუშევართა თემატიკა არაფრით არ არის შეზღუდული, მაგრამ იგი მაინც საკუთარ ქვეყანას, ახლობელ ადამიანებს, მათ ყოფას, ბუნებას ასახავს. საკაცობრიო პრობლემებსაც (შრომა, სიყვარული, მეგობრობა, არსი ცხოვრებისა და ა. შ.) მხატვარი ამ კუთხიდან ხედავს. ზოგჯერ ნააზრების აბსტრაქტიზმის მოთხოვნილებაც უჩნდება, მაგრამ ნებისმიერი შინაარსს, ყოველთვის ორიგინალური ფორმით აწვდის მასურბელს. მისი ძირითადი ნამუშევრები კი სიუჟეტურია. მათში ადამიანები მოქმედებენ. მონიშნულია გარემოც. და ეს ყველაფერი ერთიან, განზოგადებულ სურათად არის გააზრებული. ნაწარმოების მთელი არქიტექტონიკა, წყობა, რიტმი კონცენტრირებულია და მობილიზებულია მასში ჩადებული ზოგადი იდეის ნათელსაყოფად.

კომპოზიცია ყოველთვის ლაკონურია, რაც გობელენის დამახასიათებელ ნიშანთვისებას წარმოადგენს. ყველაფერი მოქცეულია მკაცრად ჩამოყალიბებულ და განსაზღვრულ ფარგლებში. არაფერი ზედმეტი არ ფანტავს მასურბელის ყურად-

ღებას. ორნამენტული სამკაულურ სტილსაც მხატვარი ზოგჯერ იყენებს. ზოგჯერ, ან რაიმე აქსესუარი, ცალკე არ იკითხება, ერთიან რიტმშია ჩართული.

ფიგურების პლასტიკური მოდელირებისათვის ავტორი ხშირად მიმართავს შუქჩრდილის კონტრასტულ დაპირისპირებას, მაგრამ ეს არასდროს არ არის თვითმიზნური ექმედება. საბოლოოდ სხეულებს და საგნებს მაინც სიბრტყობრივ-დეკორაციული იერი რჩებათ, რასაც უფრო აძლიერებს მათი მკაფიო კონტურები და მოძრაობის პირობითობა. სახეები ნათლად, გადმოსცემენ პერსონაჟთა განწყობილებას, თუმცა გობელენის სპეციფიკა აქაც დაცულია — ისინი არ არიან ინდივიდუალიზებული. გივი ყანდარელის სახეები უფრო მონუმენტური ხელოვნების (როგორც ძველი, ისე თანამედროვე) ნიმუშებს უახლოვდება.

ზოგადი, კრებითი, ტიპური — ასე შეიძლება დახასიათდეს მხატვრის პერსონაჟები, მაგრამ მათ, გარკვეული ასპექტით, არც კონკრეტულობა აკლიათ. ვიტყვი და, ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს გყანდარელის გობელენები, უთუოდ დამეთანხმება — კახელია ავტორიც და კახელები არიან მისი გმირებიც.

გივი ყანდარელისათვის ფერს სრულიად განსაკუთრებული ფასი აქვს (გოგენის ხატოვანი თქმით — „ფერს შეუძლია შედგერი უფრო დიდ შედეგად აქციოს“). ფერი აძლევს სიცოცხლეს ადამიანს, ცხოველს, ბუნებას, განყენებულ აზრს. იგი ზოგჯერ მშვიდი და გაწონასწორებულია, ზოგჯერ მაფორული და აგრესიულიც. ისეთ ადგილას აკაფდება, რომ სწორედ იქითკენ წარიტაცებს თვალს. ასეც უნდა იყოს. ავტორის მაინცდამაინც იმ წერტილში სჭირდება ამგვარი მახვილი. მაგრამ აქცენტი არასოდეს არ არის ამოვარდნილი სურათის საერთო ფერადოვანი გამიდან. კოლორიტი ყოველთვის ერთიანია და შესაბამისი იმ განწყობილებისა, რომელსაც ავტორი მიზანდასახულად თავს ასვევს მასურბელს.

გივი ყანდარელი ნებისმიერ ნამუშევარში გარკვეულ შინაარსობრივ და მხატვრულ (ზოგჯერ ტექნიკურსაც) ამოცანას ისახავს და წყვეტს. ამოცანა ყოველთვის



კონკრეტულია. ამდენად, ნამუშევრების ანალიზი უფრო ნათელს გახდიდა მხატვრის შემოქმედებით თავისებურებებს, მაგრამ არ მინდა ამჯერად სიტყვა გამიგრძელდეს. მხოლოდ ჩამოთვლილი ზოგიერთ მათგანს.

— ეს არის ლურჯ, ცისფერ, წითელ ფერებში ამღერებული — „ზეიმი მთაში“, თავისი სტრუქტურით და განწყობილებით. ფიროსმანის „დღესასწაულებს“ რომ მოგვაგონებს. „მზისკენ“ — ადამიანთა მარადიული სწრაფვის ალეგორია. გეომეტრიული ფიგურების რთული ხლართი — „ხარები“. კახური ღამეული მელოდია — „სიმღერა“. ნაზი და პოეტური — „ცეკვა“, „შეხვედრა“, „კახეთი“, „სიყვარული“, სალამურზე დამკვრელი ყმაწვილის ოცნებები — „მწყემსი მთებში“. „შვიდობის მტრედები“ გაცრეცილი ფრთებით, კახეთის დოვლათი — „ოჯახი“. გარდასულ დღეთა მოგონება — „თბილისური სერენადა“. ლირიკული პიმნი სამშობლოს შეწირულთათვის — „სამადლობელი“. შრომის მშვენიერება — „ალვანელი გოგონები“. საკაცობრიო საზრუნავი — „ბური ჩვენი არსობისა“. მიწასთან მორკინალი გლვხკაცი — „მხენელეები“. ფერფლისფერი „ნატურმორტი“ (რამდენი ტონალური ნიუანსი ჰქონია ამ ყოვლად ნეიტრალურ ფერფლს?). და კვლავ „ფიროსმანის სიზმარი“ — ზემთაგონებული კაცის ამქვეყნიური სინამდვილე.

ამ უკანასკნელს კიდევ ერთხელ მინდა დავუბრუნდე. მასში მუქი და ნათელი ფერებით და მათი ერთმანეთში ჩართვით მიღწეულია ფერწერული მეტყველების ისეთი დონე, როდესაც მაყურებელი უკვე ვეღარ გრძნობს, რომ ეს გობელენია, მთელი მისი სპეციფიკური თავისებურებებითა და ტექნიკური სირთულეებით.

ფიროსმანი და მისი პერსონაჟები ირეალურ სამყაროში, ღრუბლებში, ზეციურ სასუფეველში არიან წარმოდგენილნი. კომპოზიციის მკაფიოდ აქცენტირებულ ცენტრში თვით მხატვარია გამოსახული წელამდე. მას დაძარღვულ მარჯვენა ხე-

ლში კავშირსა სანთელი უჭირავს. მუქ ტონებში გააზრებული მისი ტრავიკული სხეულები ნაცნობია სხვათა შესრულებითაც, მაგრამ პიროვნების ფსიქოლოგიური დახასიათების სიღრმით, მისი შინაგანი, მაგიური ძალის ესოდენ სრულად გაცნობიერებული წარმოჩენით, იგი ფიროსმანის ერთ-ერთ საუკეთესო პორტრეტად მიმაჩნია.

შემოქმედის ირგვლივ წრიულად არიან განლაგებულნი მისი გმირები. ყველა მათგანი ზუსტად არის გადმოღებული ფიროსმანის სურათებიდან (ან ამგვარი სიზუსტე როგორ არის მიღწეული გობელენში), მაგრამ ვერაინ იტყვის, რომ ეს ასლებია. გადალახულია ზღვარი, რომლის იქითაც გამეორება ჭეშმარიტ შემოქმედებით აქტად აღიქმება. ნაწარმოები გააზრებულია როგორც ამაღლება, როგორც თავყანისცემა უკვდავებისათვის.

რამდენადაც ვიცი, გივი ყანდარელის შემოქმედებაში ფიროსმანი, ასე უშუალოდ, ერთადერთხელ არის წარმოდგენილი და განცდილი, მაგრამ იგი მისი შთამომავალია წარმომავლობითაც და სულიერადაც.

ქართველ მხატვართა შორის ფიროსმანს უშუალო მემკვიდრე ან მიმბაძველი მაინც დღემდე არ ჰყოლია (რუსეთში ჰყავს). არც გივი ყანდარელია ასეთი. იგი მოკრძალებული პიროვნებაა და, რა თქმა უნდა, არც ციტირება დიდი მხატვრისა ან შეთამაშება მასთან, არასოდეს არ უცდია, მაგრამ მისი მხატვრული სახეების სისტემას ბევრი რამ აქვს საერთო ფიროსმანთან.

ამასთანავე, ეს არ არის ერთადერთი საშუალება, რომლითაც გივი ყანდარელი უკავშირდება ეროვნულ მემკვიდრეობას. ეს კავშირი ბევრად უფრო ფართო და ასევე ორგანულია. ამის შესახებ კარგად ამბობს თვითონ მხატვარი: „ჩემზე ძლიერ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს ქართული ფრესკა. ვასაგები და ახლობელია მისი ენა, ფრესკის ლაკონურობა და ამაღლებული დიდებულება, სისადავე და დეკორატიულობა, ანუ — ის, რა საერთოდ არის



დამახასიათებელი ქართული ხელოვნებისათვის, ჩემშიც არსებობს და ჩემი შემოქმედების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს“.

მაგრამ გივი ყანდარელი თანამედროვე მხატვარია, თანამედროვე ფორმებითა და სახეებით აზროვნებს და ბუნებრივია, რომ მის ფანტაზიას დღევანდელობა ასაზრდოვებს. XX საუკუნის დეკორაციულ-გამოყვანებითი ხელოვნების, კერძოდ გობელენის ქართული და უცხოელი გამოჩენილი ოსტატების შემოქმედება, ახალი ქართული მონუმენტური ფერწერა თუ მოზაიკა და ყოველივე ახალი თანამედროვე ხელოვნებაში არის მისი ინტერესის უმთავრესი სფერო და საგანი.

მინდა შევეხო გივი ყანდარელის შემოქმედების კიდევ ორ ასპექტს, რომლებიც განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებენ მხატვრის ნამუშევრებს და რომლებიც მშვენივრად იგრძნობა გობელენებშიც და აკვარელებშიც. ვგულისხმობ მათ პოეტურობას და მუსიკალობას. პოეზია და მუსიკა (ხალხური, კლასიკური) სერიოზული გატაცებაც არის მხატვრისა, მისი შთაგონების წყაროც და მუშაობისას აზრის, თვალის, ხელის წარმმართველიც. პოეტურად ზემოთაგონებულია ბევრი მისი პერსონაჟი. მუსიკალურია ხაზი, რიტმი, ფერი — ხან ნაზად დენადი, მშვიდი, ლირიკული, ხან მშფოთვარე, ემოციური, დრამატული. მას ერთხელ ნათქვამი აქვს, რომ სურს შექმნას გობელენების ციკლი ქართული ხალხური სიმღერების მოტივებზე, რომლებშიაც „მოცემული იქნება არა მარტო მათი სიუჟეტი, არამედ რიტმიც და ფერიც“. მიაჩნია, რომ „მუსიკალურ მელოდიას აქვს თავისი ხილული ფერადონება, სიმღერას — კოლორიტი და სახიერება“.

ეს უკვე მომავლის საქმეა. თუ გავიხსენებთ ამ მიმართულებით მსოფლიოში განხორციელებულ სულ რამდენიმე ცნობილ და წარმატებულ მცდელობას, უნდა ვიფიქროთ, რომ მოსალოდნელი სიურპრიზი არანაკლებ საინტერესო იქნება

გივი ყანდარელის შემოქმედებაში არსებობს მეტად მრავალმეტყველი საწყისები მუსიკალური მელოდისა და მისი ინტონაციების ხაზითა და ფერით სრული გარდასახვისათვის.

ახლა კი მცირე ხნით კვლავ მინდა დავუბრუნდე აკვარელებს, რომლებიც როგორც ითქვა, ეროვნულ გაღვრებაში გამართულ მხატვრის გამოფენაზე მრავლად იყო წარმოდგენილი (ვიცი, რომ ავტორს გაუჭირდა მათი გადარჩევა. ბევრად მეტა — ასეულობით, სახელოსნოში დატოვა). ეს იყო მცირე ზომის სურათებით (სწორედ სურათებით) აწყობილი მსუბუქი, მრავალფეროვანი, დიდად სასიამოვნო ექსპოზიცია. საქართველოს პეიზაჟები — მთა, ტყე, ტბა, მდინარე, ისტორიული ძეგლები, საღვაც ცად აზიდული ციხე-სიმაგრის ნანგრევები; ძველი და ახალი თბილისი, მისი ვიწრო ქუჩები, აივნები, შუშაბანდები, ადამიანები; ჩანახატები სხვა ქვეყნებში მოგზაურობისას... ასე პასუხობს მხატვარი გარე სამყაროსაგან მიღებულ პერმანენტულ იმპულსებს, პასუხობს წუთიერი განწყობილებისა და შთაბეჭდილებების დაფიქსირებით, პასუხობს დაუყოვნებლივ, სიამოვნებით, შთაგონებით. რაც მთავარია, მას ამის მუდმივი მოთხოვნილება აქვს. მხატვარია და ალამაზებს საკუთარ (იმადგროულად მოყვასის) ყოველდღიურობას სტუდენტობის წლებიდან მოყოლებული დღემდე.

გივი ყანდარელი სრულყოფილად ფლობს აკვარელის ფაქიზ ტექნიკას და მეტყველების განსაკუთრებულ ძალას ანიჭებს მას თავის ნამუშევრებში, რომლებიც ტექნიკურად იმპრესიონისტული არტიზმით არის შესრულებული. ფუნჯის მსუბუქი, პაეროვანი, დენადი მონასმებით იგი ფერთა უნაზეს შეხამებას აღწევს. ბრწყინვალედ ახერხებს ბუნებისა და საგნების მრავალფეროვნების, ადამიანთა სახეებისა და განწყობილებების გადმოცემას. მხატვარი გაურბის მკვეთრ კონტურებს, სქლად დადებულ, ლოკალურ ლაქებს. მისი ფერი არასოდეს არ ჯდება მკაფიოდ შემოსაზღვრულ ფარგლებში. მუქი ტონით



თანდათან, ბუნებრივად ბაცდება, ვადადის მეორეში, მეორე მესამეში... და ასე იქმნება კომპოზიციის ერთიანი ფერადოვანი გამა, თავისი აქცენტებითა და უსასრულო ნიუანსებით.

მიუხედავად კომპოზიციის, კოლორიტის, აზრის მთლიანობისა, გივი ყანდარელის ნამუშევრებში, გობელნი იქნება თუ აკვარელი, სშირად არის ისეთი მარცვალი, რომელსაც მაყურებელი გაყავს სიუჟეტის ფარგლებიდან და ასოციაციურ აღქმას მოითხოვს, რითაც მათი — ხელოვნების ნაწარმოებისა და მაყურებლის დიალოგი უფრო აქტიური ხდება.

ზოგადი ასპექტითაც ასეთივე აქტიური და ეფექტური იყო გივი ყანდარელის გამოფენის შემოქმედება მაყურებელზე. მას გულგრილად არავინ დაუტოვებია. დღე-ღამედილი ყოფის სიმძიმისა და სულიერების დეფიციტისაგან ქანცგაცილი ადამიანისათვის სანატრელი გახდა ამგვარ

რი სიამოვნება. გამოფენები ბევრად შეტაკედება, ვიდრე ოდესმე, თვალს ვერ შიადევნებს კაცი, მაგრამ ისეთი დონისა, როგორც გივი ყანდარელის გამოფენა იყო, იშვიათად თუ გამოერევა ხოლმე მათში.

ზაბოლოს რაკი გამოფენის შესახებ მსჯელობისას მხატვრის ცხოვრების ზოგიერთ ფაქტსაც შევვხეთ, არ შეიძლება გაკვრით მინც არ ვახსენოთ მისი საქმიანობის კიდევ ერთი სფერო, რომელსაც იგი დიდ დროსა და ენერგიას უთმობს. ეს არის პედაგოგიური მოღვაწეობა. გივი ყანდარელი უკვე რამდენიმე ათეული წელია მხატვრო აკადემიაში, ამ ბოლო ხანს კი კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტშიც, ასწავლის სტუდენტებს მხატვრული ქსოვისა და გობელნის ურთულეს ხელოვნებას. ჰყავს უამრავი მოწაფე, რომელთაგანაც ბევრი დღეს უკვე ცნობილი მხატვარია.

ფართო დღესასწაული

პახტანზ ღაპითიაი

გაპრცელეპული აზრია: ხელოვნება პიროვნების გამოხატულებაა, მისი აღეკვატიაო. ეს მართალიცაა და არცაა მართალი. ზოგჯერ, უყურებ ნახატს, ქანდაკებას, რომელიც საოცრად გართულებული და ბუნდოვანია, ზოლო აეტორი ჩვეულებრივი, მიწიერი, ამ-

ქვეყნიური, ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულების ერთგული კაცია.

გივი ყანდარელის ხელოვნება ისეთივე ნაღდი, ნათელი და გამჭვირვალეა, როგორც თავად გივი.

ის არ ირთულებს ცხოვრებას და არც სხვას უქმნის პრობლემებს. ამი-

ტომაც ასე ლაღად გრძობთ თავს სავა-
მოფენო დარბაზში და გეძნელება მას-
თან განშორება.

ჩვენ ორი ზაფხულის დაუეწიწარი
დღეები დაუყავით სტუდენტებთან ერ-
თად სვანეთში. იფარში იყო ჩვენი ბა-
ზა, „საკუთარი“ კოშკითა და დიდი
აივნისანი „ოლთი“. გივი აწყვეტილი
მუშაობდა დილის 7 საათიდან დაბნე-
ლებამდე, ერთ წუთს არ კარგავდა, რო-
გორც წესი ორ პლანშეტზე მუშაობდა
ერთდროულად, ხანამ ერთი შეშრებო-
და, მეორეზე ავრძელებდა მუშაობას.
არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა
ამინდს, კოკისპირული წვიმებიც შეგ-
ვესწრო, მერე რა, აივანი ხომ გადა-
ხურულია, მერე რა, რომ ირგვლივ
ყველაფერი ნაცრისფერია და ხილქა-
დობაც ცუდია, სამაგიეროდ პლანშეტ-
ზე კაშკაშა მზეა ან მზის ჩასვლა, მო-
ღურჯო-მოიასამნო ფერებით. ნატურა
გივისთვის მხოლოდ საბაბი იყო და
არა მხოლოდ ფერის მხრივ, არამედ
კომპოზიციურადაც, ხან რაღაცას ამა-
ტებდა, ხანაც აკლებდა. მთავარია არა
ის, რაც არის, არამედ შთაბეჭდილება,
განწყობილება. ეს უმთავრესად პეიზა-
ჟთან მიმართებაში. რაც შეეხება არქი-
ტექტურას, მისი მეტი რიდი ჰქონდა,
თავს აშვების უფლებას არ აძლევდა.
ან რას გამოიგონებს აღამიანი სვანეთის

არქიტექტურაზე უფრო დიდებულს და
მნიშვნელოვანს.

„გივი, შენი ფერები უფრო გამჭვი-
რვალაა, გამომხილე საიდუმლოება“, —
ვეხვეწები. — „მხოლოდ წასვლის დღეს
გეტყვი, მანამდე ნუ ცდილობ რაიმე სა-
იდუმლო დამცანცლო“, — იგუდება სი-
ცილით. სტუდენტები გარს შემოჰხვე-
ვიან მაესტროს, უკეთეს სპექტაკლს
სად და როდის ნახავენ! წასვლის დღეს
კი ყველას გასაგონად მეუბნება: „შენ
გეგონა მე ჩვეულებრივ წყალს ვხმა-
რობ აკვარელში? არა ბატონო, წვიმის
წყლით ვხატავ“ — გამანდო მთავარი
საიდუმლოება, — „კიდევ რაღაცეები
მაქვს შემონახული, ყველაფერს ერთად
ხომ არ გასწავლი, ცოტა მომაუალი
წლისთვის შემოვიინახოთ.“

„დაჯექი, დაგხატო, მომბეზრდა პეი-
ზაჟები, თანაც რა უნამუსოდ წვიმს
მთელი დღე!“ — ოც წუთში ბრწყინვა-
ლე პორტრეტი შექმნა, აკი დაეაყვადრე
კიდევ გამოფენის გახსნაზე: შენს შე-
მოქმედებაში ახალი ეტაპი, თანაც უფ-
რო მნიშვნელოვანი, ჩემი პორტრეტი-
დან დაიწყო-შეთქი.

გივიმ თავისი საიდუმლოება არც
მეორე წელს გამიმხილა. მე თავად მი-
ვხვდი ყველაფერს. ესაა ელვარე ნიჭი
ელვარე კაცისა.

რუსთავი—50, თეატრი—30, ფესტივალი—2

ამ მრავალ ღირსშესანიშნავ ღონისძიებათა შორის, რომელიც ქალაქ რუსთავის დაარსებიდან 50 წლისთავს მიეძღვნა, უმნიშვნელოვანესი იყო თეატრის 30 წლისთავი და მეორე საერთაშორისო (1?) თეატრალური ფესტივალი.

ქართული თეატრის ისტორიის საუკეთესო ფურცლებს შეადგენს ამ თეატრის შექმნის და მოღვაწეობის მთელი პერიოდი.

ვაღაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ დასაწყისი იყო განსაკუთრებული, პირდაპირ ტრიუმფალური. მსოფლიოს თეატრალური ანალები ნაკლებად იცნობენ ისეთ ფაქტს, როცა თეატრი დაარსების პირველსავე წელს, პირველივე სპექტაკლით, საყოველთაო აღიარებასა და სიყვარულს იხვეჭს. მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსული უნიჭიერესი თაობა, მაშინ უკვე სახელმწიფოებრივი რეჟისორის, გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით, ახალ თავს იწყებს ქართული თეატრის ისტორიაში. ედმონდ როსტანის პეროიკულ-რომანტიულმა კომედიამ („სირანო დე ბერჟერაკი“) ისეთივე როლი შეასრულა ამ თეატრისათვის, როგორც თავის დროზე კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულმა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარომ“ — მთელი ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის.

ვისაც ეს სპექტაკლი ახსოვს (თუ სპექტაკლის მაშინდელ მაყურებელს მესხიერებამ არ უმტყუნა, შეუძლებელია არ ახსოვდეს), უეჭველია სიამოვნებით აღიდგენს გონებაში ამ არაჩვეულებრივად პარმონიულ წარმოდგენას, მსახიობთა ბრწყინვალე ოსტატობას (ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ქეთი კიკნაძე, მალხაზ გორგილაძე, რეზო ხობუა, თენგიზ მაისურაძე...) გონებაშახელი და ელვარე რეჟისურას, მამია მალაზონიას შესანიშნავ სცენოგრაფიას.

მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსულმა ახალგაზრდებმა (რომელთაც ბრწყინვალე სკოლა ჰქონდათ გავლილი ამ სახელოვან კოლექტივში და ბევრი მათგანი, არა მარტო სცენის დაუვიწყარ კორიფეთა პარტნიორი იყო, არამედ უმთავრესი როლების შემსრულებელიც) ხელახლა იპოვნეს საკუთარი თავი, თავისუფლად გაშალეს ფრთები, იგრძნეს, რომ მხოლოდ მათზეა დამოკიდებული გამარჯვებაც, მარცხიც და ვერავის ვერაფერს დააბრალებდნენ. თვითდამკვიდრების ჟინი, ერთგვარად გამოუმწვევი პათოსი, შერწყმული ნიჭთან და შეუპოვრობასთან (ახალი თეატრის შექმნა უტრადიციო ქალაქში, თითქმის შეუძლებელი ჩანდა, დაბრ-



კოლმბათა სირთულისა და სიმკრავლის გამო) იმ ერთ საღამოს შენივთდა და მოუგერიებელ ძალად იქცა. ეს იყო ახალი ესთეტიკის თეატრი, სადაც სცენური სიმართლე, მსახიობთა ბრწყინვალეობა (მარჯანიშვილის თეატრის ტრადიცია) სცენურ რომანტიკას (საერთოდ ქართული ხელოვნების ტრადიცია) შეერწყა. ეს პოეტური სპექტაკლი (პოეტური თავის არსითაც და გამომსახველი საშუალებებითაც) წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა. იმ დროის ფერმკრთალ თეატრალურ ფონზე იგი ყველაზე ნათელი და შთაბეჭდავი მოვლენა იყო. ამის შემდეგ, სულ მოკლე ხნის მანძილზე, თეატრმა რამოდენიმე შედეგრი შექმნა (მ. გორკის „ფსკერზე“, ვ. კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“ და „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი“), ნ. დუმბაძის „საბრალდეზო დასკვნა“ და სხვ.), და არსებობდა ერთი წლის შემდეგ მოსკოვში გამართულმა გასტროლებმა თეატრს საყოველთაო აღიარება მოუპოვა.

ეს იყო თეატრის „ოქროს ხანა“, შემოქმედებითა ძიების, დაუსრუტელი ენერჯის, ახალგაზრდული სულის დემონსტრირება.

ოცდაათი წელი თეატრისათვის მთელი ეპოქაა. ამ ხნის მანძილზე შეიცვალა, გამდიდრდა და სრულყოფილი გახდა თეატრალური ესთეტიკა, ვაისხნა კარი ევროპისაკენ, ვეზიარეთ მრავალ ახალ თეატრალურ იდეას, რუსთავის თეატრი შეძლებისდაგვარად ცდილობდა მიჰყოლოდა დროთა დინებას (უნდა აღვნიშნო რეჟისორების ნუგზარ ლაჭავას, იური კაკულის, ანზორ ქუთათელაძის, თამაზ მესხის დამსახურება), მაგრამ იმ პირველ დაპყრობილ სიმაღლეებს ვეღარ მისწვდა. დღეს, სამწუხაროდ, ეს თეატრი, ჩვეულებრივი, რიგითი თეატრია, რომელიც აღარც პრემიერებით გვახარებს და აღარც შემოქმედებითი სიახლეებით გვაოცებს.

ჩემის აზრით, ეს საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი („ოქროს ნიღაბი“) ქალაქის მესვეურებმა იმიტომაც გამართეს, რომ რუსთავში გამოეცოცხლებინათ თეატრალური ცხოვრება, ქალაქის (და არა მარტო რუსთავის, ცხადია) მცხოვრებლებ-

ბისათვის მიეცათ საშუალება ენერჯული თეატრალური პანორამის ხილვისა.

ამ ორი წლის წინ გამართული პირველი ფესტივალი „საერთაშორისო ფესტივალის“ სტატუსს ვერ აკმაყოფილებდა (სრულიად ობიექტური მიზეზების გამო) და უფრო რესპუბლიკური გამოვიდა. მეორე ფესტივალი, დიდი გაჭირვებით, შეიძლება მივიჩნიოთ „საერთაშორისოდ“ რაკი აზერბაიჯანისა და სომხეთის თეატრები მონაწილეობდნენ. აქაც, კვლავ, ობიექტურმა სინქლეებმა შეუშალეს ხელი ფესტივალის ორგანიზატორებს (რომლებმაც ძალა არ დაიშურეს, რომ ყველაფერი მაღალ დონეზე უზრუნველყოთ — მაღლობა მათ!) რუსეთში დატრიალებულმა ფინანსურმა ქაოსმა შეუძლებელი გახადა მოსკოვის, პეტერბურგის და სხვა ევროპული ქალაქებიდან თეატრების ჩამოსვლა. ასეა თუ ისე, ფესტივალი მაინც გაიმართა და მიუხედავად წარმოდგენილი სპექტაკლების სხვადასხვა მხატვრული დონისა, მაყურებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია (აქვე მინდა ვთქვა, რომ არაჩვეულებრივად კეთილგანწყობილი მაყურებელი იყო. ყველა სპექტაკლს დიდი ინტერესით უყურებდა და სცენაზე სამადლობლად გამოსულ მსახიობებს მქუხარე ოვაციას უმართავდა, რამაც, ერთგვარად, ყალბი ილუზია შეუქმნა ფესტივალის მონაწილეებს საკუთარ ნამუშევარზე და მაღალი პრიზის მიღების ამაო იმედები ჩაუსახა).

კიდევ გავიმეორებ, ფესტივალის მესვეურებმა დიდი ენერჯია, სახსრები დახარჯეს ფესტივალის მაღალ ორგანიზაციულ დონეზე ჩასატარებლად. რაც შეეხება მაღალ მხატვრულ დონეს — ეს უკვე თეატრების საქმე იყო და აქ მათ, არა თუ ქალაქის ხელმძღვანელობა, არამედ ვერ უშველიდა ვერც ქვეუნი პრეზიდენტი, რომელმაც გამოხანა დრო ფესტივალის სახეიმო, დასკვნით ნაწილზე დასასწრებლად და ამით ერთბაშად ასწია თვით ფესტივალის სამომავლო პრესტიჟი.

გულსტიკვილით უნდა აღვნიშნო, რომ რუსთავის თეატრმა როგორც ფესტივალის მასპინძელმა, ჩვენი მოლოდინი ვერ გაამართლა. ჯერ იყო და ფესტივალის სახეიმო გახსნა, ეს ერთ-ერთი უმნიშვნე-



ლოვანესი მომენტი ყოველი ასეთი დიდი თავყრილობისა, მისი მხატვრული ნაწილი, თეატრის რეჟისურის გარეშე განხორციელდა, რაც სრული ნონსენსია და ჩვენს წარმოდგენაში ვერ თავსდება ასეთი რამ. მდგომარეობა ესნა ისევ კოტე ნინიკაშვილმა (რომელიც შესანიშნავად ატარებს სოლმე თეატრის მოღვაწეთა კავშირის დარბაზში ე. წ. „მოვონებათა საღამოებს“), რომელმაც სულ რამოდენიმე დღეში მოაბა საქმეს თავი. სცენა გემონებით იყო ვაფორმებული, დიზაინი დახვეწილი და მიზიდველი, მაგრამ რატომღაც ერთ საღამოს მოისურვეს თეატრის 30 წლიანი რეტროსპექტივის გამართვა (თეატრის მსახიობებს ვერც გაამტყუნებ, ყველას სურდა ამ საზეიმო საღამოს, მრავალრიცხოვანი პუბლიკის წინ გამოჩენა), რაც, როგორც ასეთ დროს იყო მოსალოდნელი, ერთბაშე უინტერესო და უსასრულოდ გრძელი გამოდგა. სპექტაკლების კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ნაწყვეტები (შესაბამისი კოსტუმებისა და ანტურაჟის გარეშე) მიახლოებით წარმოდგენასაც კი ვერ გვიქმნიდა ამ ძველ დადგმებზე (ისევ ჩვენს მესხიერებას რაც შემორჩა, ის სჯობდა). დიდსულოვანმა მაყურებელმა სტოიკურად გადაიტანა მსახიობთა ყველა ამოცდა ეპიზოდების გაცოცხლებისა და ჩვენ შეგვექმნა სრული წარმოდგენა იმისა, თუ რა არის სინამდვილეში ის, რაზედაც პოეტი ამბობდა: „მოსაწყენია, როგორც ქართულ სუფრაზე ტოსტი“. მაგრამ ვიტოვებდით იმის იმედს, რომ საფესტივალო პროგრამაში წარმოდგენილი სპექტაკლი გააქარწყლებდა მძიმე შთაბეჭდილებას და ამ საიუბილეო დღეებში თეატრზე კეთილ სიტყვას ვგაოქმეფინებდა. სამწუხაროდ არც ეს გამართლდა... მაგრამ მივყავთ მოვლენებს თანმიმდევრულად.

* * *

ფესტივალი თელავის თეატრმა გასსნა ამერიკელი დრამატურგის ნილ საიმონის გადმოქართულებული პიესით „მე თქვენ ყველას სახეზე გიცნობთ“ (ავტორისეული სათაურია—„ტყვე 29-ე ავენიუზე“) პიესა გადმოქართულა და დადგა ნუკრი ქანთარია, რომლის სახელთან დაკავშირებუ-

ლია ამ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების საუკეთესო წლები. თვით რეჟისორის აღიარებით, მოსჩვენებია, რომ სიუჟეტი „ზუსტად ასახავდა ჩვენი მოქალაქეთა უმრავლესობის ჭირ-ვარამს“. ვეთანხმები რეჟისორის ამ მოსაზრებას, სპექტაკლში, სამწუხაროდ, ადამიანის მართლობის თემა, ზედმეტი ადამიანის პრობლემა, ღირსების დაბრუნების აუცილებლობა, საკუთარი თავის პოვნის მტანჯველი პროცესი ვერ აისახა. უეჭველად ნიჭიერი მსახიობია ზურაბ ანთელავა, მაგრამ ჩემთვის, პირადად გაურკვეველია ვის და რას თამაშობდა საერთოდ. მისი იმპროვიზაციები, „გარდასახვანი“ ანუ სხვადასხვა ნიღბის „თამაში“ უეჭველად ოსტატურადაა შესრულებული, მაგრამ სკეტჩებად დაყოფილი მოქმედება (პირველი აქტი) არ არის გაერთიანებული რაიმე საერთო აზრით თუ (თუნდაც) თეატრალური იდეით. პერსონაჟისაგან ეს „დაცილება“, „გაუცხოება“ (არა ბრეტისეული აზრით) თავისთავადია, გარკვეულ საზღვრებშია ჩაკეტილი. ფსიქოლოგიური სტრესი, რასაც მთავარი გმირი განიცდის, ზედაპირულადაა ნაჩვენები. აშკარად აკლია როლის სიღრმისეული დამუშავება, თუმც „ზედაპირი“ არტისტულადაა გათამაშებული. პირადად ვერ გავიგე რა აუცილებლობით არის გაპირობებული ეს იმპროვიზაციები. შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქოს მსახიობის შესაძლებლობის, მისი სამემსრულებლო ხერხების მრავალფეროვნებისათვის არის ეს ყველაფერი. თავისთავად, შესაძლოა, არც ეს იყოს ცუდი, მაგრამ ამგვარი ამოცანების გადაჭრისათვის ამდენი ძალისხმევა ზედმეტია. მეორე მოქმედებამ პირდაპირ დასამარა პირველი, ასე თუ ისე, მაინც თეატრალურად ეფექტური აქტი. მეორე მოქმედებაში, არსებითად გვიყვებიან იმას, რაც უკვე მოხდა, ანუ რაც ჩვენ უკვე ვიცით. ასეთ დროს ძნელია თავი აარიდო თეატრის ყველაზე დიდ მტერს — მოწყენილობას.

* * *

ავთო ვარსიმევილის მიერ „სარდაფის თეატრში“ განხორციელებულმა „ჰამლეტმა“ ამ ფესტივალამდე უკვე დიდი პოპუ-



ღარობა მოიპოვა. რუსთაყის თეატრის დიდი სცენა სწორედ შესაფერისი აღმოჩნდა ამ სპექტაკლისათვის. „ამოსუნთქა“ სპექტაკლმა, მიზანსცენები ძალზე პლასტიკურად გაიშალა, მსახიობთა მოქმედებას და სიტყვას მეტი სივრცე და გაქანება მიეცა. „სარდაფის თეატრის“ შეზღუდულ სივრცეში კარგად არ ჩანდა რეჟისორის მრავალი საინტერესო მიგნება. სცენურმა კომპოზიციებმა, მოქმედების რთულმა ნახაზმა უკეთ გვიჩვენა „ჰამლეტის“ თავისებური სამყარო, უფრო საგრძნობი ვახადა ამ ტრაგედიისათვის ასე აუცილებელი შეგრძნება ატმოსფეროსი, ფარული იმპულსების, ვნების დაცემის, ღალატის სამყაროს პირქუში სახე. ჰოლონიუსის მოკვლის, ჰამლეტისა და ლაერტის დუელის სცენები უბრწყინვალესია. ყველაფერი უფსკრულისაკენ მიექანება, სამყარო შერყეულია, რღვევა უკვე კატასტროფის ბოლო სტადიაა. ამ საშინელ კატაკლიზმას, რომლისთვისაც მთელმა თაობებმა ყველაფერი იღონეს, ანუ ძალად მოიახლოვეს, გარდუვალი გახადეს — ევლარაფერი შეაჩერებს. ჭაობში იძირება ყველაფერი, ლება დანია — და ამ პროცესის შეჩერება აღარავის არ ძალუძს. თვით ყველაზე გონიერსა და სიმართლისთვის თავდადებულ ჰამლეტსაც კი. ჰამლეტის მარტობა არა მარტო მისი, არამედ მთელი სამყაროს ტრაგედიაა.



ამბობდნენ, გიორგი ქავთარაძის სპექტაკლი გრიბოედოვის თეატრის მცირე სცენაზე — ნოდარ დუმბაძის „თეთრი ბაირალები“ — საინტერესო სპექტაკლი გამოვიდა და თვით გ. ქავთარაძე შესანიშნავიანო ტივრან გულლიანის როლში. მე ეს სპექტაკლი არ მინახავს „მცირე სცენაზე“, მაგრამ რაც დიდ სცენაზე ვნახე, ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. ძნელად დასაჯერებელია, რომ მცირე სცენიდან დიდ სცენაზე გადატანისას ასე ყველაფერი დაეკარგოს „გზაში“, ისეთი მაღალნიჭიერი რეჟისორის ნაშუქვევარს, როგორც ბ-ნი გოგია.

მთელი სპექტაკლი პიტერ ბრუკის „მკვდარი თეატრის“ ცნების შესანიშნავი განსახიერება იყო. ყველაფერი თავის ად-

ვილზეა: დეკორაციები, კოსტუმები, მუსიკა, განათება, მაგრამ ყველაფერი მკვდარია. ერთმანეთს არაფერი არ უკავშირდება. უხალისოდ, უნერვოდ, უსიცოცხლოდ „გათამაშებულმა“ სპექტაკლმა (თითქოს ვიღაცამ აიძულა მსახიობები სათამაშოდ), სადაც არც ერთი ცოცხალი ადგილი არ იყო, სადაც არავითარი აზრი არ კრთოდა — ჩემზე, პირადად. უმძიმესი შთაბეჭდილება დასტოვა. თვით გიორგი ქავთარაძეც კი — ეს საოცრად მომხიზლავდა, უნიჭიერესი მსახიობი, მხოლოდ გარეგნულ (ისიც ტრაფარეტულ) პორტრეტს ქმნიდა. მთელ სპექტაკლში ერთი რა არის, ერთი ფრაზაც, არ თქმულა ადამიანურად.



რაკი ამ უსიამოვნო თემაზე დავიწყებ საუბარი, ბარემ აქვე ვიტყვი სათქმელს. ქუთაისის თეატრმა წარმოადგინა ახალგაზრდა რეჟისორის ბიძინა ყანჩაველის პიესა „ზღაპარი პეპლის შვილების შექვესე გრძობაზე“. პიესა თვით ავტორმა დადგა. მართალია პროგრამაში დაუბეჭდავთ „ბურლესკი ორ მოქმედებათ“, მაგრამ, ჩემის აზრით, უმჯობესი იქნებოდა დაეწერათ „გალიმატია ორ მოქმედებად“. შეუძლებელია რაიმეს გაგება (შესაძლოა „აბსურდის“ თეატრზე ჰქონდეს ვინმეს პრეტენზია, მაგრამ აბსურდის დრამატურგია ღრმა აზრის შემცველია და არაჩვეულებრივად თეატრალური). მე ვერ მივხვდი ვერაფერს, რას და რისთვის ლაპარაკობენ, რატომ და რისთვის მოქმედებენ, თუკი მოქმედებდა შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რაც სცენაზე ხდება. პიესის გამო ავტორი შენიშნავს, რომ იგი „თავისთავად, ქვეცნობიერი იმპულსებით დაიბადო“ და „პირველადი სახით დავაფიქსირე ფურცელზეო“ (ეს „დავაფიქსირე“ რაღა უბედურებაა. „პეპლის შვილებისა“ არ იყოს? თუმც, ავტორი გვარწმუნებს, სათაური „ლექსივით თავისთავად მოვიდაო“). მე არაფერი მაქვს იმის საწინააღმდეგო, რომ ვინმემ „აფიქსიროს“ თავისი ქვეცნობიერი იმპულსები, მაგრამ მათი გამოტანა სახელგანთქმული თეატრის სცენაზე, ცოტა არ იყოს, უხერხულად მიმაჩნია. „იმპულსების“ დონეზე



დარჩენილი ეს სპექტაკლი უზადრუკ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ჩემო ძვირფასო ჯეირან და ნუგზარ! (მიემართავ თეატრის ხელმძღვანელობას) კარგია, რომ ახალგაზრდა კაცს უჭერთ მხარს, მაგრამ ჩვენ რატომ გვაგდებთ ასე მძიმე დღეში?!

ჟურნალი „ზელოვნება“ აქტიურად უჭერს მხარს ახალგაზრდა შემოქმედთ და მე გული მტკივა, რომ, ამჯერად, ამის შესაძლებლობას მოკლებული ვარ.

* * *

ბოლოს, ამ ფესტივალის „შავ ლაქაზე“ საუბარს დავათავრებ რუსთავის თეატრის სპექტაკლზე აზრის გამოთქმით (ირაკლი სამსონიძის პიესა „სატელევიზიო შოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულიათვის“. რეჟ. ლევან სვანაძე), გულისტკივილით უნდა შევნიშნო, რომ ლ. სვანაძეს საერთოდ ვერ გაუგია ი. სამსონიძის ეს შესანიშნავი, ჭეშმარიტად თეატრალური პიესა. პიესის გრძელი სათაურიდან, როგორც ჩანს, მარტო „შოუ“ ამოუკითხავს და მთელი მეორე მოქმედება არაფრისმთქმელ თეატრალურ-სატელევიზიო შოუდ გადაუტყვევია, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა „პოლუ ჩუდესის“ უგრძესი, მომქანცველი, უშინაარსო ასლი. მთელ ამ გაუგებრობას აგვირგვინებს ის, რომ სპექტაკლის მეორე მოქმედებას არავითარი კავშირი არა აქვს პირველთან. მსახიობები ცდილობენ „შოუს“ ვაცოცხლებას პლასტიკით, ვოკალით, ტემპერამენტით, მაგრამ ჯერ არაეის უნახავს, რომ „ასლი“ დედანს სჯობდეს.

ამ პიესის თავისებურება მისი ორპლანინობაა (სწორედ აქ არის პიესის თეატრალიზმის გასაღები). პიესის მიხედვით მზადდება სატელევიზიო შოუ, რომელშიც მონაწილე მსახიობები ერთდროულად „ორ პერსონაჟს“ თამაშობენ. ნაჩვენებია ვთქვათ დონ კიხოტის, მორჩილის, წითელქუდას როლების შესრულების პროცესი და იქვე, პარალელურად, ამ როლების შემსრულებელ მსახიობთა ხასიათები, მათი პრობლემები, სიყვარული, ღალატი. აქ ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს ორი პლანი, ისინი ერთმანეთს ამღიდრებენ და

ერთგვარად პოლიფონიურ სურათს ქმნიან. რეჟისორს სრულიადაც არ გაუგებია სწინებია პიესის ეს ბუნება და ამ ორი პლანიდან მხოლოდ ერთი პლანი აუღია. ამიტომაც განიცადა სრული ფიასკო.

ვიცო, რა მტკივნეულია თეატრისათვის და შემოქმედისათვის, როცა ასე უარყოფითად აფასებ მათ ნაშუქვევარს. თითქოს რა უნდა მოსთხოვო თეატრს ამ გაჭირვების დროს, მაგრამ რაკი ფესტივალში მონაწილეობაზე თანხმდები, მეტი პასუხისმგებლობაა საჭირო. ისიც ვიცი, რომ თეატრის კრიტიკას, ხშირად ხელზე იხვევენ ისინი, ვისზედაც არის დამოკიდებული დაფინანსება, მატერიალური ხელშეწყობა, და ამბობენ — აი, როგორ გვაკრიტიკებენ, ღირს ამის შემდეგ თქვენზე ზრუნვაო. ნუ ვიზამთ ამას მეგობრებო! დღეს თუ რომელიმე სპექტაკლი „ჩაეზრდა“ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, იმას, რომ ზვალ ამავე თეატრმა და ამავე შემოქმედმა, თავისი ჭეშმარიტი შემოქმედებით არ გაგვახაროს. ამიტომ დასაფასებელია კრიტიკაც და, რასაკვირველია, მხარში ამოღებომაც.

* * *

თვით რუსთაველის თეატრიც ვერ ასცდა საფესტივალო ციებ-ცხელებით გამოწვეულ ზოგიერთ თვალშისაცემ ნაკლს. ლაშა თაბუკაშვილის პიესა „რა ვუყოთ რომ სველია, სველი იასამანი“ განსაკვიფრებელი წარმატებით მიდის თბილისში. რუსთაველიც ძალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად. მე ამ სპექტაკლისადმი ჩემი კეთილგანწყობილება ადრე გამოვხატე და მკვეთრად გავემიჯნე იმათ, ვინც პიესაში და სპექტაკლში მხოლოდ ის დაინახა, რაც ზედაპირზეა, რაც ანტურაჟულია. პიესის სიღრმე და თეატრალიზმი პრობლემეტიკის სიმწვავეითაა გაპირობებული. უდიდესი გულისტკივილითაა დაწერილი და შემდგომ სცენაზე გათამაშებული ასალი თაობის ტრაგიკული ცხოვრება, აფხაზეთის ომში განცდილი მარცხით გამოწვეული ტკივილი, შელახული თავმოყვარეობა, ორიენტირების აღრევა, უიმედობა. მაგრამ ყველაფერს ამას მოულოდნელ შუქს ჰფენს ყველასათვის საოცნებო, წარ-



მოსახული საქართველოს ჩვენება (დრამატურგის ბრწყინვალე მიგნება, რომელიც პიესას ძალზე თეატრალურს ხდის). ეს სპექტაკლი ხშირად თამაშდება და როცა რუსთავეში ვნახე, რომ აქცენტები ან გადაადგილებულია, ან სულაც გაპქრალა. საფესტივალო სპექტაკლში თითქმის აღარ იგრძნობოდა ის მწვავე, გულის სიღრმემდე ტრევილიანი განცდები, რომელიც დადგმას მაღალ აზრს ანიჭებდა. მომეჩვენა, რომ სპექტაკლი მკაფიოდ გემოვნებას დაემორჩილა, უფრო ხამაშდება, „შეყრდება“, წინა პლანზე გამოდის ბრწყინვალე არტისტული ტექნიკა, ხოლო აზრი, რისთვისაც დაიდგა სპექტაკლი ჩრდილში ექცევა.

ამას იმასაც მივაწერ, რომ სპექტაკლი, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ამ ფესტივალზე პირველად გათამაშდა და რობერტ სტურუას მკაცრ მხერას ასცდა. მიუხედავად ამისა, თეატრისა და რეჟისორის კლასი ამგვარად ნათამაშე სპექტაკლში, მაინც, განსაკუთრებული იყო.

* * *

მე ვთქვი, რომ „ჰამლეტი“ მოიგო დიდ სცენაზე. იგივე უნდა გავიმეორო სანდრო მრეველიშვილის სპექტაკლის „მარტორქები ორკესტრში“ შესახებაც. სანდრო მრეველიშვილმა ძალზე საინტერესო პიესა შექმნა ფედერიკო ფელინის ფილმის „ორკესტრის რეპეტიცია“ და ეყენი იონესკოს პიესა „მარტორქას“ მოტივების მიხედვით. ორი, სულ სხვადასხვა ჟანრისა და მიმართულების ნაწარმოები ისეთიანად შეურწყო ერთმანეთს, რომ როცა უყურებთ ამ „მუსიკალურ ფანტასმაგორიას ერთ მოქმედებად“ ეჭვიც არ გემადებათ მის ორიგინალობაში. სპექტაკლი დიდ სცენაზე უფრო „მნიშვნელოვნად აქდერდა“. მისი მოტივები, ადამიანის მეტამორფოზები ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ასოციაციებით გამდიდრდა. სპექტაკლი თავისი აზრით, ჩანაფიქრის სიღრმით და პლასტიკური ხატით ვასცდა „ქართულ იმპულსებს“ და მან ზოგად-ფილოსოფიური აზრი შეიძინა, რომელიც უარესად დინამიურად თამაშდება. რამდენადაც ვინც ვეროპის თეატრალურ პანორამას, შემიძლია ამ სპექტაკლს

წარმატება ვუწინასწარმეტყველებ, თამორისო თეატრალურ ფესტივალში.

* * *

მოხდა ისე, რომ კოტე აბაშიძის მიერ დადგმული იუჯინ ო. ნილის „სიყვარული თელუბს ქვეშ“ ფესტივალამდე ორჯონის ვნახე და ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება დატოვა რეჟისორის სერიოზულმა ნამუშევარმა. ფესტივალზე წარმოდგენილმა სპექტაკლმა ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო განმძიმტაცა.

როგორც ჩანს, რეჟისორი დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა ამ ფესტივალს, კიდევ ერთხელ მიუბრუნდა სპექტაკლს და საფუძვლიანად დაამუშავა გმირთა შინაგანი სამყაროს თავისებურებანი. ახლანდელ სპექტაკლში მრავალი საინტერესო ნიუანსი შეუტანია რეჟისორს, უფრო მკვეთრად გამოჩნდა საბედისწერო ვნებას და მორჩილებული გმირების ტრაგიზმი. სამივე მსახიობი (ხათუნა ბოკუჩავა, გია ტყეშელაშვილი, გია ჯაფარიძე) სწორად გრძობენ სიტუაციას, გმირთა სურვილების ბუნებას და შესაბამის ფორმასაც პოულობენ. მსახიობები ცოცხლობენ ამ გმირთა ცხოვრებით, მათი სიყვარულით თუ სიძულვილით, ცდუნებებითა თუ ოცნებებით. ეს არის მტკიცედ შეკრული სპექტაკლი, თითქოს უკვე გამოცდილი პროფესიონალის სელიდან გამოსული, მხატვარმა აივენგო ჭელიძემ ზუსტი, განწყობილების შესაფერისი სცენოგრაფია შექმნა. ჩვენ არ გეტოვებს გრძობა იმისა, რომ ეს ფერმა სადღაც სამყაროს მივიწყებულ ადგილასაა და დიდ სამყაროს მოწყვეტილი, მიუხედავად ამისა, ეს მიკრო სამყარო თავისი დიდი, აულაგმავე ვნებებით.

* * *

მასფრ რიტმზე, მასობრივი სცენების დინამიზმზე აუგია სპექტაკლი „ჰაკი აბა“ ზესტაფონის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორის ზაზა წაქაძეს. ლეო ქიჩელის ეს შედეგრი ბრწყინვალედ დადგა თემურ ჩხეიძემ მარჯანიშვილის თეატრში, სადაც დაუვიწყარი სახეები შექმნეს ნოდარ მგალობლიშვილმა (ჰაკი) და ოთარ მეღვინეთუხუცესმა (უჯუში). ზ. წაქაძე თავისი



ორიგინალური გზით წავიდა, მიზნად დაისახა მოეცვა უფრო ფართო პანორამა, ეჩვენებინა შიშის სინდრომით დაზარალებული ადამიანების ფონზე პიროვნული ერთგულება და სიმამაცე (გააზრებული ხიფათისა და იმპანტური ერთგულების კონფლიქტი), პრაგმატიზმი და სრული უანგარობა. კარგად იყო ნაჩვენები ქალაქის (სოხუმის) საზოგადოების ცხოვრების ატმოსფერო, გემის ეკიპაჟის ყოფა. ეს ამ სპექტაკლის ძირითადი თემაა, თან საინტერესოდ დამუშავებული, მაგრამ აქვეა ჩასაფრებული საფრთხე, რომელიც რეჟისორმა, გამოუცდლობის გამო, თავი ვერ დააღწია. მასობრივი სცენების დინამიზმა, პლასტიკურმა მიზანსცენებმა ერთგვარად დაჩრდილეს მთავარ გმირთა სულიერი სამყარო, წინა პლანზე გამოვიდა „შიშველი“ მოქმედება (ამ შემთხვევაში მოძრაობა), რასაც კიდევ უფრო საგრძნობს ხდიდა სცენის მთელი სივრცისა და პარტერის გადაქცევა სამოქმედო არენად (შვირი გადარბენებით და შეძახილებით მიხედვით ფესტივალის ჟიურის წინ).

* * *

მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში დადგმულმა ოთარ ბალათურისა პიესამ „ამიკომ“ პოპულარობა მოიპოვა და საქართველოს რამოდენიმე თეატრში დაიდგა.

სპექტაკლის რეჟისურა ავტორსავე ეკუთვნის და ეს, ამ შემთხვევაში, ფრიად სასარგებლო აღმოჩნდა დადგმისათვის, რადგან ავტორს ყველა ის პრობლემა, რომელსაც ეხება, თავისებურად და მძაფრად აქვს განცდილი. მართალია, პიესის აგების ხერხი, გამჭვირვალე ასოციაციებს იწვევს, მაგრამ გმირთა ურთიერთობანი, მისი სცენური სიცოცხლე, თანამედროვე ყოფის რეალიები, ფსიქოლოგიური და სოციალური ფონი ორიგინალურია. პიესა ცოცხლად და საინტერესოდაა დადგმული. ო. ბალათურია, ბუნებრივია, კარგად იცნობს თავისი პიესის სამყაროს, მის მთავარ გმირს, მსახიობ ამიკოს (ამ როლს მსუბუქად, ირონიისა და დრამატიზმის ბუნებრივი შერწყმით, პლასტიკური ოსტატობით თამაშობს ნუგზარ ყურაშვილი), თეატრალურსა თუ ყოფით ატმოსფეროს.

თუმც „ავტორის“ ჩართვები სპექტაკლის მსვლელობაში (აქედან ეპიზოდების ვალვარიანტულობა) ზოგჯერ ზედმეტია, სცენური ილუზიის დამარღვეველი (შესაძლებელია, ეს იყოს ავტორის მიზანიც) მაგრამ ასეთ შემთხვევაში, ყველა ეს მძაფრი პრობლემა ხაზგასმულად „თეატრალურია“, თითქოს გვარწმუნებენ: რასაც უყურებთ ამას რეალობასთან არაერთი კავშირი არა აქვსო. ამ დროს კი სცენაზე დატრიალებული მთელი ეს ორომტრიალი, ფსიქოლოგიური შეუთავსებლობა, კაპრიზები, „დაშლის“ სინდრომი რეალისტის ფხიზელი თვალთ არის დანახული (ბრწყინვალეა დათო ხუნჩუკაშვილი ფრიდონის როლში) დათო უეჭველობის სრულ ილუზიას გვიქმნის.

* * *

მოუთმენლად მოველოდი სოხუმის თეატრის სპექტაკლს ვ. ნაბოკოვის „ემიგრანტებს“, რომელიც გაასცენიურა და დადგა ლევან წულაძემ, ამ ერთ-ერთმა ყველაზე ნაყოფიერმა და უეჭველად საინტერესო რეჟისორმა. ჩემი მოლოდინის საფუძველი კი ის იყო, რომ ვ. ნაბოკოვის ის მოთხრობები, რომელიც საფუძველად დაედო ინსცენირებას, სამშობლოს, ძირებს მოწყვეტილი ადამიანების მძაფრ ტკივილებს ეხება. ფესტივალის ბუკლეტში ლ. წულაძე წერს: „ის ტკივილი, რომელიც ნაბოკოვის ამ ნაწარმოებში იკითხება („ტკივილი... იკითხება“ ვერ არის კარგი ქართული. ნ. გ.) ვფიქრობ, მეტად ახლობელი და გასაგებია სოხუმელთათვის. ამ შემთხვევაში, სოხუმის თეატრის მსახიობები, მთლიანად თეატრი, ავტორის თანამოაზრეა“. მე არ გამოვიცხავ, რომ მსახიობებმა (და მთლიანად თეატრმა) მართლაც „ამოიკითხეს“ ტკივილი ამ მოთხრობებში, მაგრამ ის, რაც სცენაზე ვნახე, შორს იყო ამ ტკივილისაგან, მხოლოდ დიმიტრი ჯაიანის მიერ ნათამაშვე გმირში ვიგრძენი სევდა, რომელიც იმდენად სამშობლოს ნოსტალგიით არ იყო გამოწვეული, რამდენადც საკუთარი სელმოცარულობით. სოხუმის თეატრი, დ. ჯაიანის სელმძღვანელობით, ცოცხლობს, შრომობს, საინტერესო სპექტაკლებს ქმნის, და საო-



ცარია პირდაპირ, ყოველთვის ინარჩუნებს პროფესიულ დონეს. ამჯერადაც ასეა, მაგრამ, მე პირადად, მოუთმენლად ველოდები ისეთ სპექტაკლს, სადაც მთელის სიღრმით იქნება გადმოცემული ჩვენს თავზე დამტყდარი ეროვნული ტრაგედია, რომელსაც, ალბათ, მათზე ღრმად ვერავინ იგრძნობს.

* * *

მიუხედავად ჩემი კეთილგანწყობილებისა, ბევრს ვერაფერს ვიტყვი ჩვენს სომეხ და აზერბაიჯანულ სტუმრებზე. მხოლოდ ესაა, რომ ერევნის მუსიკალურმა თეატრმა გამოაცა თავისი ორიგინალობით. თეატრმა არისტოფანეს კომედია „ლისისტრატე“ წარმოადგინა, ეს მე მგონია, პირველი შემთხვევაა მუსიკალური თეატრის ისტორიაში, როცა მსახიობები არ მღერიან. მუსიკა მთლიანად ინსტრუმენტული იყო (ფონოგრამაზე ჩაწერილი), რომლის თანხლებით სცენაზე აგებულ მაღალ კიბეებზე და ავანსცენის დარჩენილ ნაწილზე რიტმულად მოძრაობდნენ მასობრივი სცენების მრავალრიცხოვანი მონაწილეები. სამაგიეროდ, სუმგაითის მუსიკალურ-დრამატულ თეატრში მღეროდნენ და ცეკვავდნენ მსახიობები, რომლებმაც მირზა ფათალი ახუნდოვის კომედია-ფარსი „მისიე ჟორდანი და დერვიში მესტელიშახი“ წარმოადგენს. ყველაფერი ეს სამოყვარულო თეატრის დონეს არ გასცილება.

* * *

ფესტივალის ნამდვილი მშენებელი იყო მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი ა. სტრინდბერგის „მამა“, რომელიც ბრწყინვალედ დადგა თემურ ჩხეიძემ. დიდი პაუზის შემდეგ კვლავ ვიხილეთ შეუდარე-

ბელი ზურაბ ყიფშიძე, რომელმაც განსაკუთრებით არტისტიზმით და ადამიანის ფსიქოლოგიის სიღრმეების წვდომით (ამ სპექტაკლს ჩვენი ჟურნალი სპეციალურ წერილს უძღვნის. რედ.). „მამას“, სრულიად სამართლიანად მიენიჭა ფესტივალის „გრან პრი“.

* * *

მაშ ასე, 1998 წლის ფესტივალი „ოქროს ნიღბი“ დამთავრდა. 4 ოქტომბერს ფესტივალი საზეიმოდ დაიხურა. ბატონმა ედუარდ შევარდნაძემ პრეზიდენტის სპეციალური პრიზი (ოქროს მედალი და 5.000 ლარი თეატრისთვის) გადასცა სახელგანთქმულ რობერტ სტურუას, რომელსაც მან „გენიალური რეჟისორი“ უწოდა. ოპტიმისტურმა ნოტამ გაიფლერა პრეზიდენტის გამოსვლაში. მან იმედი გამოსთქვა, რომ რუსთავის მესამე საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი გაცილებით ფართომასშტაბიანი იქნებაო. შესაძლოა 1998 წლის 4 ოქტომბერს პრეზიდენტს ამის საფუძველი ჰქონდა, მაგრამ ახლა, როცა ამ წერილს ვწერ, ნოემბრის მიწურულია, ქვეყანას ფინანსური კრიზისი ემუქრება, ხელფასს შეჩერებული ხალხი შიმშილობს და მე ვფიქრობ, ნეტა რა მრჯის იმისათვის, რომ ამდენი კრიტიკული შენიშვნით ჩემს მეგობრებს გული ვატკინე, ზოგიერთი ალბათ, მოვიმდურე კიდევ. იქნებ სჯობდა ზოგადი (რაც ყოველთვის არაფრისმთქმელია) ფრაზებით დავკმაყოფილებულიყავი. მითუმეტეს, რომ არავითარი იმედი არა მაქვს მესამე (მით უფრო „საერთაშორისო“) ფესტივალის გამართვისა.

ქართული თეატრი—გზები და ტენდენციები*

თამარ გოჯუჩაია

ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობის შესაფასებლად მის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ არსში გარკვეული ექსკურსის გაკეთება დაგვჭირდება. ნებისმიერი ნაციონალური ხელოვნება ერის თვისობრიობასთან, მის მენტალურ ტიპთან, მისი ისტორიული თუ ეთნოთერულ-მისტიკური ხედვრის არქეტაიპებთანაა დაკავშირებული. იგივე ვითარება გვაქვს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაშიც, რომელსაც, გარკვეული თვალსაზრისით, „სუბერნაციონალურიც“ კი შეგვიძლია ვუწოდოთ. ამ გამოთქმაში მხოლოდ ეროვნული ატრიბუტიკის აპოლოგეტიკა როდი იგულისხმება, აქ ჩვენ „თვითგანდიდებისა“ და „თვითუარყოფის“ ერთგვარ დიალექტიკასაც ვგულისხმობთ, რომელიც ერის მიერ საკუთარი რაობის, საკუთარი თავის ძიების პროცესის ნაწილია. ეს ტენდენცია, ერთგვარი „ზემოცანა“, თავისი აღმავალი თუ დაღმავალი ფორმებით, მკაფიოდ გასდევს ქართულ კულტურას მისი ისტორიის მანძილზე, ძიება მიმდინარეობს როგორც ისტორიული რეალიტების შემეცნების, ისე მითოსური სქემების გაანერგვის პლანში. ქართული თეატრიც, როგორც ქართული კულტურის ქეშმარიტი ნაყოფი, იგივე ტენდენციათა რკალში ექცევა. მიუხედავად ისტორიულად დადასტურებული ტრადიციებისა, უწყვეტ არსებობას ის გასული საუკუნის შუა წლებ-

ში (1850 წელს, გიორგი ერისთავის „გაყრის“ წარმოდგენით) იწყებს და თანდათან აგნებს იმ არსებით მითოლოგიურ ფორმებს, რომლებიც ქართველი ადამიანის მსოფლალქმისა და ბუნების უნივერსალურ მოდელებს მოიცავს.

თეატრალური ხელოვნების სწრაფ განვითარებას ქართული კულტურის უმდიდრესი ბაზა განაპირობებს. უძველესი ქართული კულტურის წიაღში იძებნება უამრავი წყარო და მოტივი, რომლებიც თეატრალური ხელოვნების გამომსახველობითი თუ მსოფლმხედველობრივი მხარეების ფორმირებას უწყობს ხელს. თეატრალურ სახიერებაში შეინიშნება უაღრესად კოლორიტული და ორიგინალური ქალაქური კულტურის კვალი, რომელიც ათასწლეულების მანძილზე რამდენიმე აღმოსავლურ-დასავლური ცივილიზაციის შესაყარზე ყალიბდება და განუმეორებელ თვისობრიობას იძენს. ქართული ქალაქი, კერძოდ თბილისი, განსაკუთრებული მოვლენაა, თავისი ესთეტიკითა და ცხოვრების წესით, სრულიად განსხვავებული იმავ საქართველოს მთისაგან, რომელიც გაცილებით უფრო ადრეულ კულტურებთან ინარჩუნებს ცოცხალ კავშირს. „მას წილი უდევს თანამედროვე ცოცხალ ტრადიციასში, რომელიც შემერულ და იქალტურ, ხეთურ და ებრაულ წარსულს წვდება“ (ლეოპოლდ ციგლერი, ქართველი მწერლისა და დრამატურგის გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედების შესახებ „თქმულებანი“, გვ. 263). რობაქიძისათვის

* ეს წერილი ესპანური ჟურნალის დაკვეთით დაიწერა.



ყოველი ადამიანი საწყაულია, რომელშიც ერთიანდება მოკვდავი და უკვდავი. ღვთაებრივი — ადამიანური, ღვთაებრივი — ცხოველური... რომაქიდის ადამიანები... არიან არსებანი. ბუნების ელემენტთა მსვავსად, გაზრდილნი და სრულქმნილნი მათი ყოფის თითოეულ ფაზაში, რასაც ფესვები საყოველთაო ძველთაძველ საფუძველში გაუდგამს“ (ბეშქე).

ქართული სამემსრულებლო ხელოვნების და თეატრის არსის ფორმირებაში უდიდესი როლი ხალხურმა ნიღბების თეატრმა — ბერიკაობამ და ყვერობამ ითამაშა. ეს ორი საკარნავალო ტიპის სანახაობა ძველთაგანვე ნაყოფიერების კულტურას, მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების ციკლთან იყო დაკავშირებული, ხოლო დროთა მანძილზე, ახალი შინაარსებითაც აღივსო, მათ შორის პატრიოტული თუ ყოფითი მოტივებით. თეატრალურ-რიტუალურ სანახაობებში წინააზიურ და ხეთურ ღვთაებათა კულტების კვალიც შეინიშნება, ხოლო ბერიკაობის ერთ-ერთი ფორმა, ყვავილების საგაზაფხულო დღესასწაული, რომლის დროსაც ბავშვები ერთმანეთს ხის აყვავებული რტოებით, ენძელებითა და გვირგვინებით ამკობდნენ, საბერძნეთში დიონისეს ანტიტეტერონის თვის (თებერვალი, მარტი) დღესასწაულსაც მოგვაგონებს.

თავდაპირველად თეატრის, როგორც საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი ხელოვნების წინაშე, ქართველი მოღვაწეები ძირითადად ძალზე კონკრეტულ ამოცანებსა და განმანათლებლურ მიზნებს აყენებენ — თეატრი უნდა იყოს ადგილი, სადაც ქართულად იმეტყველებენ, ერისთვის უმწვევებს პრობლემებს წარმოაჩენენ, წარსულისა და თანამედროვეობის საუკეთესო დრამატულ ნიმუშებს აჩვენებენ. მე-19 საუკუნის დასაწყისში, საქართველოს სამეფოს გაუქმების შემდეგ (რუსეთის იმპერიასთან შეერთების შედეგად), ადგილობრივ სასწავლებლებში სწავლება რუსულ ენაზე მიმდინარეობს, საეკლესიო წირვალოცვაც რუსულადვე აღველინება. ქართველი მოღვაწეები ცდილობენ მოქებნონ მოსახლეობისთვის ხელმისაწვდომი ყველა პოპულარული ფორმა, რომელიც ერ-

თიანი ნაციონალური ცნობიერების შენარჩუნებასა და განვითარებას უწყობს ხელს. ასეთები, პირველ რიგში, თეატრი და პრესა აღმოჩნდა. ეს უკანასკნელი, უსასრობის გამო, ხშირად წყვეტს გამოცვლას, მაგრამ, საერთო ძალისხმევით, პერიოდულ გამოცემათა მუდმივი განახლება ხდება. იქმნება წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, რომელიც მშობლიური დამწერლობის შესწავლის საშუალებას აძლევს ხალხს (ქართული ანბანის შექმნას სავარაუდოდ ჩე. წ. აღ-მდე I საუკუნით ათარილებენ და მეფე ფარნავაზს მიაწერენ). საზოგადოების მუშაობაში სახელოვანი ქართველი მწერლები, მეცნიერები და მოღვაწეები ერთვებიან, რომელთა ძირითად მისიას ნაციონალური კულტურის წინსვლა წარმოადგენს. „განმანათლებელი“ იაკობ გოგებაშვილი ქმნის ქართული ანბანის წიგნს, რომელსაც „დედაენას“ უწოდებს. იგი ცდილობს ქართული მეტყველებისა და დამწერლობის ხმოვანი და ვიზუალური რიგი იმ კონკრეტულ თუ აბსტრაქტულ რეალებს დაუკავშიროს, რომელთაგანაც ჩვენი გარემო შედგება.

ქართულმა ცნობიერებამ ნაციონალური თვითმყოფადობის პირობითი მაქსიმაც შეიმუშავა — „ენა, მამული, სარწმუნოება“. ამ ტრიადის თითოეული წევრი საქართველოს რაობის აუცილებელ სიმბოლოდ მიიჩნეოდა.

ქართულ კულტურას მშობლიური ენის ეზოთერულობის რწმენაც ახასიათებს, შუასაუკუნეების ხანის მწერალი იოანე ზოსიმე თავის ნაწარმოებში „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“ განაცხადებს, რომ ქართულ ენაში „უდიდესი საიდუმლო დამარხულ არს“ და რომ უფალი განკითხვის ჟამს ქართულად იმეტყველებს. ქართული „მესიანიზმი“ უარესად იდეალისტურია და მშვიდობიანი და თავისი ენის უნივერსალურობის რწმენის გზით გაიზრებს კოსმიურ და მისტრიკურ კონტაქტებს: ერი ერთგვარ გაუცხოებულ მიმართებაშია თავისივე ენის მიმართ და მასში დაფარული მისტრიკური სრულყოფილების შეცნობას ელტვის. საერთოდ, ქართული კულტურა, ურთულესი ისტო-



რიული რეალობის პირობებში, მუდამ ცდილობდა ერის ამბივალენტური თვისობრიობის შემცენებას, მის სულიერებაში დადასტურებულ დახვეწილ ღირებულებათა სისტემის გასაგნებასა და ყოველდღიური ყოფის წესად ქცევას, ჯერარისის, იდეალისა და რეალური ცხოვრების გაერთიანებას, რაც, ძირითადად, განუხორციელებელ ოცნებად რჩებოდა.

მოტივებით, ტრადიციებით, კულტურული წანამძღვრებითა და გავლენებით ნაჯერ გარემოში აღმოცენებული თეატრის წინაშე ურთულესი ამოცანა დადგა, საჭირო იყო ამ რეალობისთვის ერთიანი უნივერსალური სახიერი ფორმის მოძებნა, მისი შინაგანი სასიცოცხლო იმპულსის მოკვლევა და ნაყოფიერი დრამატული ფორმის შემუშავება, სინამდვილის დულისტური ბუნების წვდომა. ალბათ, სწორედ ამიტომ შეინიშნება ქართულ თეატრალურ კულტურაში იგავურ-მეტაფორული ჟანრისკენ მიდრეკილება, რომლის წანამძღვრები უბრწყინვალეს ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებშიც მოიძებნება. ორიგინალური თუ თარგმნილი (ძირითადად სპარსულიდან) იგავური თხზულებანი სინამდვილის შესაძლო გამოვლინებათა სიმბოლურ მოდელირებას ასდენენ. ამავე დროს, იგავთა წიგნისთვის ერთგვარი კონტრაპუნქტული წყობაცაა დამახასიათებელი, შეჯობის, შებაქერების ვითარება, რომელიც ორი პოზიციის ურთიერ-შემსვევალის საშუალებას იძლევა და ნაწარმოებს დინამიკასა და დრამატიზმს ანიჭებს. XVII საუკუნის იგავ-არაკთა თხზულებათაში „სიბრძნე-სიცრუისა“, რომელიც ქართველ მისიონერს, სულხან-საბა ორბელიანს ეკუთვნის, ეს წყობა მეფის ორი ვაზირის შებაქერების სახითაა წარმოდგენილი, ერთი ეთიკური მაქსიმალიზმისა და ღვთაებრივი სამართლიანობის პოზიციასზე დგას, ხოლო მეორე პრაგმატული მორალის გამომხატველია.

ქართული საზოგადოების წინაშე თითქმის მუდმივად ორი უმწვავესი პრობლემა დგას — საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება, კულტურულ-სახელმწიფოებრივი პოტენციის განვითარება და ფიზიკური გადარჩენა, უმძიმეს ვითარებებ-

თან შეგუება და სიცოცხლის შენარჩუნება. სწორ შემთხვევაში, ეს ორი მიზანი ერთმანეთთან თითქმის შეურიგებელ წინააღმდეგობაში ექცევა. ვფიქრობ, ქართულ თეატრში ფეხმოკიდებულმა ორმა თქმულებამ — მითმა მინდიას შესახებ და ზღაპარმა ნაცარქექიაზე, მათი ახალი დრამატურგიული რედაქციით, საზოგადოებრივისტორიული პრობლემატიკა ბუნების, გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის მისტრიულ ციკლს დაუკავშირა და ამით მითოსური სტრუქტურის ისტორიულ რეალობაზე პროექცია მოახდინა. შედეგად ისტორიული და მითოლოგიური დრო, ქართულ თეატრალურ მითოსში, ერთმანეთს შეხვდა და გამოლიანდა, ურთიერთგამომრიცხავ ანტაგონისტ პერსონაჟთა სახით, მარადიული წრებრუნვის ორი თვისობრივად განსხვავებული პარალელურად მიმდინარე ციკლი გამოიკვეთა. ერთი მხრივ — მისან მინდიას უკომპრომისო ზნეობრივი მაქსიმალიზმი, კოსმიური პარამონიის აღდგენისაკენ სწრაფვა, სიყვარულის საყოველთაოობის წვდომა, რომელიც მარადიულ საწყისებთან განსწავლული მიახლოების საწინდარი ხდება, მეორე მხრივ — ნაცარქექია — ყვარყვარეს მარადიული თვითგანვრცობა, რომელიც სულის ნაკლებობით შექმნილი ვაკუუმის ხარჯზე მიმდინარეობს. ლამარასა და მინდიას შესახებ მითში წარმოდგენილი სამყაროს აბსოლუტურ სისავსეს, სულით ნაჯერობას, ყვარყვარეს სამყაროს სიცარიელე, მისი ფორმალური „უსიცოცხლო“ სიცოცხლე უპირისპირდება, რომელიც, ფაქტობრივად, აზრით, სულიერებით, შინაგანი მიზანსწრაფულობით აღვსილი სამყაროს მიმიკრიაა, პარაზიტული ფანტაზმაა, ლანდია, რომელიც მზა სტრუქტურაში „ჩასახლებით“ ვრცელდება და მის პირველად მნიშვნელობას აყალიბებს.

დღევანდელი გადასახედიდან თუ შევხედავთ, ქართული თეატრის უაღრესად მრავალფეროვან და სხვადასხვა თეატრალური ფორმითა და მიმდინარეობით მდიდარ გზაზე იკვეთება მსვლელობა ჯერ „ლამარასკენ“, როგორც ქართული სულიერების ერთ-ერთი ღირებულებითი მწვერვალისკენ, შემდეგ კი „ყვარყვარესკენ“.



მისი კატეგორიულური ანტიპოდისკენ, როგორც ბუნების მისტერიული ციკლის თეატრალური განმეორება, რაც ქართული თეატრის შინაგანი მიზანსწრაფვის, პირველსაწყისებთან მისი კავშირის შესახებ მეტყველებს. ეს იმანენტური, თავისთავადი პროცესია, რომელიც სხვა კონცეპტუალურ მიგნებებთან თუ ესთეტიკურ და მხატვრულ ამოცანებთან ერთობლიობაში იკვეთება.

მისტერია „ლამარა“ გრიგოლ რობაქიძემ 20-იანი წლების დასაწყისში რუსეთიდან საქართველოში დაბრუნებული ცნობილი ქართველი რეჟისორის, კოტე მარჯანიშვილისთვის დაწერა. ამ მითის პირველადი მომჩენი უდიდესი ქართველი პოეტი, საქართველოს მთის მკვიდრი ვაჟა-ფშაველა გახლდათ, რომელმაც მის საფუძველზე შექმნა ფილოსოფიური პოემა „გველისმკამელი“. გრიგოლ რობაქიძემ მოკლედ ასე გადმოგვცემს მინდიას ამბავს: „ხევსური მინდია გაიტაცეს დევებმა. დატყვევებული თვალს მოჰკრავს... დევები გველს სჭამენ... იგემებს და: მყისვე მისნად იქცევა. მისანი აგნებს რა გზით გათავისუფლდეს. თავისუფლება. თავისუფალი ამჩნევს გაცეცხობით: შეცვლილია სამყარო. შეცვლილია თვითონაც, ესმის საიდუმლო ენა — ქვის, მცენარის, ნადირის, ვარსკვლავის. ამათაც ესმით მინდიას სიტყვა. მყარდება სიყვარული“.

„დედაპირი თქმულებისა უნივერსალურია: — დასკვნის რობაქიძე, — შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) — სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პავლე მოციქულისა). ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პავლეს ავსებს და პავლე ლეონარდოს.

... მინდია იგივე ფრანსიზ ასიზელია, მხოლოდ საქართველოს მთებში აღმოცენებული, როგორც იშვიათი ყვავილი ალპების...“

როდესაც ევროპულ დრამაში ადამიანის სულიერი დანაწევრების და სამყაროში მარტოობის განცდა მატულობს, ქართულ თეატრში წინ მოიწევეს სამყაროსა და ადამიანის უნიიერსალური ერთიანობის, ადა-

მიანის ყოვლისმომცველი პასუხისმგებლობის თემა, მკაცრი კატეგორიული იმპერატივი.

ხევსურ მინდიას, მისანს, ფრინველთა და ყვავილთა ენის მცოდნეს და ქისტ ქალ ლამარას ერთმანეთი უყვარდებათ. მინდიას ძმა თორღვაი მოტყუებით იტაცებს ქალს და ცოლად ირთავს. ვაბოროტებული მინდია თავის მისნურ ძალას კარგავს და სასოწარკვეთილებაში ვარდება. ქისტებსა და ხევსურებს შორის ომი იფეთქებს, რადგან თორღვაის ლამარას ძმა მურთაზი შემოაკვდება. მინდია გადაწყვეტს შუღლს ბოლო მოუღოს, მტრის ბანაკში მიდის და მურთაზის მკვლელად წარადგება ქისტებს. მურთაზის მამა იჩო რიტუალური შურისგების აღსრულებას აპირებს, მასვილს აღმართავს, მაგრამ, მინდიას ნათელი სიმშვიდით მოხიზლული, მტერს მიუტევენს, შეინდობს და შეილად ცნობს. მინდიას მისნური ძალა უბრუნდება. ტრაგიკული გაორებითა და ახლობელთა მოსისხლეობით დასნეულებულ ლამარას მათი დაზავებაც ვეღარ შევლის, იგი კვდება.

„ლამარას“ მიხედვით ყველაზე გახმაურებული წარმოდგენა რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა დადგა 1929 წელს, რუსთაველის თეატრში. სპექტაკლის პერსონაჟებმა, მოსკოვში გამართულ ხელოვნების ოლიმპიადაზე კრიტიკას და მყურებელს „შექსპირული სახეები“ გაახსენა, იმდენად ძლიერი და მიზანსწრაფული იყო მათი ვნება, იმდენად რადიკალური და მტკიცე — მათი პიროვნული არჩევანი. პიესაში, მშვენიერი ლამარას სახით, მზის, ნაყოფიერების, სიცოცხლის მარადიული ციკლის სახიერი სიმბოლოა წარმოდგენილი — ორბუნებოვანი სახე მიწიერი და მისტრიკური ბიოგრაფიებით, ერთდროულად ბოლოვადი და მარადიული. ასმეტელის სპექტაკლიც მზიური ენერგიით, მცხუნვარებითა და ძალით იყო გაუძენილი, გმირთა ტემპერამენტი მათი მოქმედების პლასტიკურ-ემოციურ პორტრეტში ელინდებოდა, თეატრალური განცდის სიმართლე ვიზუალური სახიერებით, მუსიკალური შეკრულობითა და შინაგანი ზემსწრაფვი იმპულსით ვითარდებოდა. მხატვარ ირაკლი გამრეკელის სცენოგრა-



ფია მთავორიანი რელიეფის მეტაფორას მზის სიმბოლიკას უერთდებდა, რომელიც დეკორაციის ზედხელში იკითხებოდა. სხვადასხვა სიმბოლურზე განლაგებული სათამაშო მოედნები და კლდოვანი პიკები კიდევ უფრო ძაბავდა და მუსტავედა სცენურ ატმოსფეროს, სათამაშო მოედნის წრიული ფორმა სპირალურად აღმავალი კონტურებით ქართულ ორნამენტში არსებულ მზის ერთ-ერთ გამოსახულებას — ბორჯღაღას წააგავდა, რომელიც ცენტრიდან გამომავალ კონცენტრულ სპირალურად მონაკლულ სხივებს შოიციავს, როგორც ენერჯის მარადიული თვითშექცევის სიმბოლოა. „ეს არ იყო ზოოლოგიური პატრიოტიზმი, — წერდა სპექტაკლის შესახებ ქართველი კრიტიკოსი ივანე გომართელი, — არამედ ცხადად ხილვა თავისი რასიული მეობისა“, „არ არსებობს არც ერთი ინტერნაციონალური ფორმა, რომელიც ერის ცხოვრებიდან არ იყოს წამოსული“, — განმარტავდა ახმეტელი.

იმედი მაქვს, სტატიის მკითხველს არ შეექმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ქართული თეატრი მხოლოდ ფოლკლორულ მოტივთა დამუშავებით ყოფილიყოს დაკავებული. მისი პროფესიული სამსახიობო და სარეჟისორო სკოლა უაღრესად ძლიერი იყო, განსაკუთრებული აღძველობა XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან შეინიშნებოდა, როდესაც რუსთაველის თეატრში მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი პლეადა მოვიდა. მათ სცენაზე გრძობათა სისხადავე, არტისტიზმი და უშუალობა დაამკვიდრეს. 60-იანი წლები საზოგადოებაში პიროვნების თვითგამორკვევისადმი, მისი დამოუკიდებელი ინდივიდუალური აზროვნებისადმი ინტერესით ხასიათდება. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით აღსანიშნავია რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება, მისი ფსიქოლოგიური სიმართლითა და თეატრალური სახიერებით გამოჩეული სპექტაკლები. კომედიაც, ტრაგედია, ეგზისტენციალური დრამაც ახალ ჟღერადობას იძენს, ფსევდორეალიზმის დეკლარირებული ფორმებისგან თავისუფლდება და პიროვნებათაგან შემდგარი სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების

დასაწყისს გვაუწყებს. მისი მაქსიმალური გრძობის, ნებისა და გონების თავისუფლება, თუნდაც დანაკარგების ფასად მოპოვებული. ამისთვის იბრძვის ანტიგონე ანუის პიესაში (რუსთაველის თეატრი, 60-იანი წლები), ამასვე ელტვის დონეუანი თავისუფალი თვითგამოხატვისკენ დაუოკებელ სწრაფვაში (კინოსმასხიობის თეატრი, 80-იანი წლების დასაწყისი), 60-იან, 70-იან წლებში საყოფადღებოა თემურ ჩხეიძის დახვეწილი, „ასკეტურად თავშეკავებული“ სპექტაკლები გრძობათა ფაქიზი ბუნებით. ჩხეიძის „თეატრი“ ქართული მეტალიტეტის, ეთიკური ტრადიციის ფარგლებში უცხო, დამანგრეველი სულის ჩასახვაზე მოგვიოხრობს.

60-იანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში მოდის უაღრესად „რადიკალურად“ განწყობილი რეჟისორი — რობერტ სტურუა, რომელიც თავისი ფარული თეატრის ესთეტიკას საზოგადოების ტოტალური თვითგანასლების ამოცანას უკავშირებს. მისი რადიკალიზმი ფრენსის ბეკონის რევიზიონიზმს მაგონებს, რომელიც აზროვნების მთელი შინაარსის ღირებულებას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ასევე კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს რეჟისორი ღირებულებათა და წარმოდგენათა იმ გაყალბებულ ერთობლიობას, რომლებიც თანამედროვე საზოგადოების ცნობიერების შინაარსს შეადგენს. სტურუას შემოქმედებაში, ფორმისა და შინაარსის გათიშვასა და მათი თავისუფალი შეკავშირების გზით, ფარდა ეხდება გაყალბებული ფორმის საიდუმლოებას, შესაძლებელი ხდება რეალიზმის კონტექსტთა დაუსრულებელი ვარირება, ილუზიური ფორმის დისკრედიტაცია და მხილება. გაყალბებული ფორმის მაცდუნებელი ეფექტი ლოგიკური მსჯელობის სოფისტურ მისტიფიკაციას ვაგს, რომელიც კეშპარიტების ილუზიას რეალიზმად ასაღებს. ეს მექანიზმი ყველაზე მაკაფიდ დრამატურგ პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ (რუსთაველის თეატრი 1974 წელი) იკვეთება („ყვარყვარე თუთაბერი“ ნაცარქექიას ფოლკლორული ვერსიის დრამატურგიული დამუშავება).



ნაცარქექია უნივერსალური შემგუებელია, მხიარული თვითმარქექიაა, რომელიც გონებასაზღვილური მისტიფიკაციით დევს გააბრიყვებს და მის ქონებას დაეპატრონება).

პოლიტიკური ავანტურისტის — ყვარყვარეს მიერ ძალაუფლების მოხვედრის გზა, თავის საკვანძო მომენტებში, საკაცობრიო კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური და წმინდა მოდელის — მაცხოვრის ცხოვრების ეტაპებს იმიორებს და ნაბიჯ-ნაბიჯ, საპირისპირო კონტექსტის შთანერგვით, მის შინაარსს აყალბებს. დისკრედიტირებული სასიცოცხლო ფორმიდან ამორთულმა ცოცხალმა სულმა თითქოს თავისი სახე დაკარგა და კარნავეალური ფარსის მესამე უხილავ წვერად გარდაიქმნა. სწორედ ანტიილუსიური კარნავეალური ფარსის ამ მესამე წვერის არსებობამ დაუკავშირა „სტურუას თეატრი“ ბრეხტის დრამატურგიას, მისი ცნობილი ინტელექტუალური ირონიითა და გაუცხოვებით. მესამე წვერის ირონიული მდუმარება უაღრესად მეტყველი აღმოჩნდა. თუმცა ცოცხალი სული პერიოდულად თვითონაც ერთვოდა ფარსის მსვლელობაში და „მსგავსს მსგავსით“ ებრძოდა, მისტიფიკაციას მისტიფიკაციით პასუხობდა — უსამართლობის ნიღბით სამართლიანობას ამკვიდრებდა, სიყალბით ქვეშარტიტებას უკაფავდა გზას. სწორედ ასეთი გახლდათ აზდაკი, რამაზ ჩხიკვაძის პერსონაჟი ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრიდან“ (1975 წელი, რუსთაველის თეატრი), ლოთი მოსამართლე, ნიღაბს ამოფარებული კომედიანტი და მასხარა. ქართული ინტელექტუალური ფარსის თვისობრიობის წარმოსაჩენად განსაკუთრებით ნიშანდობლივია აზდაკის სიმღერა, რომელიც დიდაქტიკური ისტორიის ეპიკურ თხრობას გვიპრდება და უსიტყვო და უშინაარსო დამღერებად გადაიქცევა მრავალმნიშვნელოვანი სახუმარო აქცენტებითა და პაუსებით. ტრადიციული მეტყველებით სიმართლის თქმე შეუძლებელი ხდება. ქვეშარტიტებამ უარი თქვა ძველ სამყაროზე და „სიცილის კულტურის წიაღს“ შეაფარა თავი. ბახტინის ეს ტერმინი უაღრესად ზუსტად გამოხატავს ქართულ თეატრალურ სახი-

რებაში დამკვიდრებულ ვითარებას, როდესაც ნებისმიერი კონკრეტული შეიძლება მხოლოდ უარყოფითი, მერყევი და მაცდური შინაარსის მატარებელი იყოს.

სტურუას თეატრის „ანტიმიოთოსური“ ტენდენცია ცნობიერების შინაარსის განახლებისთვის „ინდუქციურ მეთოდს“ უკაფავს გზას. მაგრამ, სანამ ინდუქციას მივმართავდეთ, ცოტაოდენი დუმობის „ესთეტიზაციაც“ ვისაუბროთ, რადგან, ალბათ, სხვა სახელს ვერ დავარქმევთ „მეფე ლარში“ (რუსთაველის თეატრი, 1987 წელი) უდიდეს პაუსას, რომელიც „ერთპიროვნული“ მმართველის სცენაზე პირველ გამოჩენას უძღვის წინ. ეს პაუსა, ეს დაძაბული მოლოდინი გაცილებით მეტს მოგვითხრობს პერსონაჟთა შესახებ, ვიდრე ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით წარმოთქმული ვრცელი მონოლოგი. მოლოდინი უსასრულოა და მტანჯველი, ის იწვევს დიმილს, გაოცებას, ცნობისმოყვარეობას... ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდება ლირი (რამაზ ჩხიკვაძე), მოხუცი, დაუდევრად ჩაცმული კაცი, რომელიც სახლის რბილ ჩუსტებს მოაფრატუნებს, ის აღარავის ეპრანჭება და იმორჩილებს, მას თითქოს მოწყინდა კიდევ ძალაუფლების ერთფეროვნება და გასარსობად სამეფოს დანაწილების თამაშს იკონებს. ძღმობილი ლირის პორტრეტი მოლოდინელი და, ამავე დროს, კანონზომიერი შედეგი იყო ძალაუფლებისთვის ბრძოლის იმ ბრწყინვალე ფერიასში, რომელიც კომედიანტმა და მისტიფიკატორმა ყვარყვარემ დაიწყო და რიჩარდ გლოსტერმა აიტაცა მისთვის ჩვეული დახვეწილი არტისტიზმით („რიჩარდ III“, 79 წელი). რიჩარდ გლოსტერი თავისი გამომწვევი თეატრალური კუზითა და კოქლობით, თავისი მოცემავზე კეკლუცი სვლით ჯალათი არ იყო, ის სახიერი ბოროტების არტისტი გახლდათ, ასეთივე იყო პირქუში და მტკიცე რიჩმონდიც, ქანდაკებასავით ძლიერი რიჩინდი ვეებერთელა ხმლითა და მტკიცე ნაბიჯით. დაუვიწყარია მათი ბრძოლის სურათი, როდესაც ინალისის რუკაში გახლართულნი ისინი ტიტანებით არყევდნენ ქვეყნი-

რებას. შედეგად? შედეგად მივიღეთ ფანტაზიისგან განძარცვული სამყარო, დღლილობა და მოყირქება, ღირის ქალიშვილთა ბოლბა და ამქვეყნიურ სიამეთა განცდაზე, დაუცხრომელი ნოსტალგია, დიდი თეატრალური თამაში ფორმის ბრწყინვალე ფანტომებით რეგანასა და გონერილის უკემოვნო ფუფუნებით დასრულდა, ღირის სამყარო დაინგრა, დაიმსხვრა ავანტიურისტთა ქიმიურული ციხე-ქალაქი და ყოველივე დავიწყების კვალმა მიიცვა. დასრულდა მსოფლიო სულის მიერ თვითუარყოფის მორიგი ციკლი. „ლამარას“ მოვლინების მომენტი დადგა.

მაგრამ, სანამ სტურუა „ლამარას“ განხორციელებას მოკიდებდა ხელს, მან „ინდუქციური მეთოდის“ ლოგიკით მეტყველებისა და აზროვნების „უმარტივეს“ ელემენტთა სამყაროს მიაკითხა და იაკობ გოგებაშვილის „დედა-ენა“ დადგა, რომელსაც „იაკობის სახარება“ უწოდა სახელად (1996 წელი). ახალი სამყაროს კონსტრუირება იმ ხმოვან და ვიზუალურ სიმბოლოთა წარმოჩინებით დაიწყო, რომელთაგანაც ჩვილი ცნობიერების შინაარსი იკინძება. ქართული ანბანის ორნამენტულ ქარგაში, მის პირველქმნილ ჟღერადობაში ჩაისახა ეროსი, სამყაროს სული, რომელიც ფორმისა და ჟღერადობის მინიჭებით სასიცოცხლო ძალას შთაბერავს ცნობიერების „უფორმო მატერიას“, ემოციითა და განცდით აღავსებს მას და სიკვდილ-სიცოცხლის გზას შეუყენებს.

სწორედ ეროსით ნასაზრდოებ, ბუნების ათასგვარი ხმოვანებით აღვსილ სამყაროში მოვიდა მინდია („ლამარა“, 1996 წელი), შემეცნებითა და სიყვარულით „დაგესლილი“ ადამიანი, ქვეყნიერების სეგდისა და სიხარულისთვის გახსნილი. ასმეტელის „ლამარასაგან“ განსხვავებით, სტურუას „ლამარას“ სცენა თითქმის ცარიელია, სიცოცხლის იდუმალი მისტერიის დასატევადა გამზადებული, მოედნის ფარსული თეატრის მკვეთრი ფორმების სანაცვლოდ, ტკივილიანი განცდის მორთოლვარებით აღვსილი. სტურუამ შეცვალა მისტერიის ფინალი და ლამარას „წასვლას“ მინდიას „წასვლაც“ დაუკავშირა. თემის „ღალატისთვის“ თანამოქმე-

თა მიერ ჩაქოლილი მისანი თავის ენით თერულ სატრფოსთან ერთად უნდა და ბუნების იდუმალ ძალას და თვისებებს მყოფი სიყვარულის კიბით აღმავალი კაცურ ბუნებას თმობს.

1998 წლის იანვარში, ახალგაზრდა რეჟისორთან, დავით საყვარელიძესთან ერთად, სტურუა კარლო გოცის „ქალგელს“ დგამს. ამ „პოსტმოდერნისტულ“ სპექტაკლში, რომელშიც მან ნიღაბთა თეატრის საზღვრებში თეატრალურ ჟანრთა მთელი მრავალფეროვნება მოაქცია — მაღალი ტრაგედიიდან მელოდრამამდე, კომედიიდან ფარსამდე, იგი უკვე ადამიანური ბედისწერის წრებრუნვის ირონიულ გააზრებას ცდილობს და ბოროტებისა და სიკეთის კატეგორიული დაპირისპირებისაგანაც გაუცხოვდება, მისივე „თეატრის“ მიერ განვილილ გზას შეაჯამებს და ყოველგვარ ლოგიკურ თუ ეთიკურ დეფინიციაზე აცხადებს უარს, რადგან ადამიანის სიცოცხლის რეალობა არც ერთ ცნობილ ქეშმარიტებაზე არ დაიყვანება. „ბოროტსა და კეთილს შორის ზღვარი“ („მაკეტე“) ცნობიერების ფარგლებს მიღმა ძეგს.

დღევანდელ ქართულ თეატრში მოღვაწე ახალგაზრდა რეჟისორთა ნაწილს ერთი ძირითადი თვისება ანათესავებს — ისინი ქართული „აკადემიური“ თეატრის უძლიერესი ტრადიციისაგან გათავისუფლებას ცდილობენ და თავის ხელოვნებას უარყოფასა და პარადოქსულ ინტერპრეტაციებზე აგებენ. ეს, ერთი მხრივ, მათ კიდევ უფრო დამოკიდებულს ხდის უარსაყოფ საკანზე და მის ერთგვარ „უკუანარეკლად“ წარმოაჩენს. სხვები ცდილობენ თანამედროვე ქართულსა და უცხოურ დრამაში ეძებონ ნაყოფიერი მოტივები, აბსურდის, ფიზიკური თეატრისა თუ პერფორმანსის გამოცდილებას მიმართონ, რათა ხედვისა და შემოქმედების უშუალობა აღიდგინონ. ამასთანავე, პოსტსაბჭოთა ვითარებაში, მათ თეატრალური საქმის ორგანიზების ახალ ფორმებთანაც უწევთ შეხება. საბჭოთა თეატრი ხელოვნების „გეგმაზომიერ მართვას“ სახელმწიფო პროგრამას უკვემდებარებდა, თეატრებსაც, ძირითადად, სახელმწიფო სტა-

ტუსი პქონდათ, თუ არ ჩავთვლით რამოდენიმე სტუდიასა და სახალხო თეატრს. „სარდაფის“ თეატრებს შეფარებულნი ისინი „კანონგარეშე“ მყოფთა თავისუფლებას განიცდიან, თუმცა თეატრალური სივრცეების ათვისება საინტერესო ექსპერიმენტულ ძიებებს წარმოშობს, მასშტაბური ფორმები ურთიერთობის ინტიმით იცვლება, ეზოთერული სიყვარულის „უსიყვარულობით“ დაღლილნი ისინი ბუნებრივ გრძობებს ელტიან და მწერების თავისუფლებასაც კი შურიით უმზერენ (ბოტო შტრაუსი, „პარკი“, რეჟ. დ. საყვარელიძე), მექი დანას მხიარულ ბოროტმოქმედებს უერთდებიან და მომხიბვლელ მეძავებთან მეკობრობენ („სარდაფის თეატრი“, ბ. ბრესტის „სამგროშინი ოპერა“, რეჟ. ლ. წულაძე), პამლეტის დაუნდობელი და მეთოდური რეფლექსებით შეძრწუნებული პერტრუდასა და კლავდიუსს „პატრიარქალურ“ წყვილად წარმოგვიდგენენ („სარდაფის თეატრი“, „პამლეტი“, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, 1998 წელი) და აკუტავას გმირივით გაფრენას ლამობენ („ცხოვრება იდიოტისა“, რეჟ. დ. დოიაშვილი, კინომსახიობის თეატრი).

ვფიქრობ, ქართული თეატრი დღეს ერთგვარ გზის გასაყარზე დგას და თვისობრივად ახალ სახიერებაში გადასვლისთვის ემზადება. თუმცა, ამ პროცესის პროგნოზირება ჯერჯერობით ძალზე ძველია.

ლიტერატურა:

დ. ჭანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, სახელგამი, თბილისი, 1948.
ნ. გურაბანიძე, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1997 წ. რუსთაველის თეატრის სამუზეუმო არქივის მასალები.

მანანა ტურიაშვილი — ბატონო ოთარ, საქვეყნოდ ცნობილია თქვენი უსაზღვრო სიყვარული თეატრისადმი. რამ განაპირობა ასეთი სიყვარული, ნიჭმა თუ თავად თეატრის მიმზიდველობამ? **ოთარ მეღვინეთუხუცესი** — საზოგადოების გარკვეული ნაწილისათვის, თეატრს შეიძლება მნიშვნელობა არ ქქონდეს. მაგრამ თუ ადამიანი განსაკუთრებული, დიდი სიყვარულით მოვიდა თეატრში, მერე მასთან განშორება ძალიან ძნელია. ის, რომ მარჯანიშვილის თეატრის საქმე სასამართლომდე მივიდა, სწორედ თეატრის დიდი სიყვარულიდან მომდინარეობს. ადამიანი კარგავს რეალობის შეგრძნებას, თანამედროვე თეატრს გამოადგება თუ არა, არ ფიქრობს. ადამიანი გვერდინდან ვეღარ უყურებს თავის თავს. რაკი შემოვლა ფეხი თეატრში, ვეღარ ეშვება. არა და რა დაინტერესებაა თეატრში? ჩემი ცხოვრების მანძილზე, რაც მე თეატრში ვმუშაობ, რაიმე მატერიალური მოგება მაქვს? არა! აკაკი ვასაძე ამბობდა ხოლმე, რომ ნებიისმიერ ქვეყანაში მსახიობები კარგად ცხოვრობენო და მილიონერებიც არიანო, მაგრამ ჩვენ, ამ სინამდვილეში ამას ვერ მოვესწარიით. დღესაც, როცა სახელმწიფო წყობა შეიცვალა, არტიისტი ეკონომიურად მაინც ძალიან გაჭირვებულია. მოხუცებულ კაცს, რომელმაც ოჯახი უნდა შეინახოს, 40 ლარი აქვს ხელფასი. მიუხედავად სიღუბნისა, ეს თეატრს მაინც ვერ ეშვება. არ მიდის სავაჭროდ, საიდანაც შეუძლია მოგებაც ნახოს და ოჯახიც შეინახოს. მე კვლავ ჩვენი თეატრის ამბებს ვუბრუნდები. როგორც კაცს, როგორც მსახიობს, მათი მესმის, მაგრამ როგორც ხელმძღვანელი, ვალდებული ვარ თეატრის ინტერესები პირად გრძნობებზე მაღლა დავაყენო. თეატ-

მტყუნან და მართალ ისტორია გაარჩევს

ინტერვიუს ოთარ მელვინითუხუცესთან უძღვება
თეატრმცოდნე მანანა ტურიავშილი

რში უნდა იყვნენ ყველაზე კარგი რეჟისორები, ყველაზე კარგი მსახიობები. ისინი, ვინც დღეს თეატრს არ გამოადგებიან, იეატრში ვერ დარჩებიან. თეატრმა ეს გზა აუცილებლად უნდა გაიაროს, ამ მსხვერპლზე უნდა წავიდეს. ეს უბედურებაა, როცა არსებობს თეატრის ამხელა სიყვარული და ამ დროს თეატრს ველარაფრით ადგები. არ გავიკარა ამ საქმეში! როცა 20 წლის მანძილზე თეატრში დაკავებული არა ხარ, ე. ი. თეატრმა, ფაქტობრივად, უარი გითხრა. აღამიანებმა კი არ უარგყვეს, არამედ საქმემ უარგყო.

მ. ტ. — ბედს, იღბალს, რა მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობის ცხოვრებაში?

ო. მ. — ბედს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება?! საქმემ შეიძლება ნიჭიერი კაციც გარიყოს. ჩვენ სხვაზე დამოკიდებული პროფესია გვაქვს. რეჟისორმა უნდა მოგცეს როლი, მან უნდა ამოიცნოს შენი ნიჭიერება, ნდობა უნდა გამოგიცხადოს. მარჯანიშვილმა 26 წლის უშანგი ჩხეიძეს მისცა ჰამლეტის როლი. მარჯანიშვილს ტალანტის აღმოჩენის განსაკუთრებული უნარი

ჰქონდა. აი ბედი! უშანგი ჩხეიძე სულ 10 წელი იყო სცენაზე და ქართული თეატრის ისტორიაში წარუშლელი კვალი დატოვა.

მ. ტ. — რაში მდგომარეობს მსახიობის პროფესიონალიზმი?

ო. მ. — ყველა სხვა საქმის მსგავსად, ჩვენ საქმესაც ბოლო და ფსკერი არ ჭაანნია. კაცობრიობამ თეატრში, თავისი გამოცდილებით, თეორიისა თუ პრაქტიკის სახით, უმაღლეს დონეს მიაღწია. მაგრამ ეს მაინც შუა გზაზე ყოფნაა. როდესაც პროფესიონალი ხარ, დღევანდელი თამაშით ვერ დაკმაყოფილდები. სულ ძიებაში უნდა იყო. ყველასათვის ფასეულს იპოვნი თუ არა, ამის წინასწარ თქმა შეუძლებელია, მაგრამ შენსას რომ არ მიაგნო, არ შეიძლება. ეს მიგნებები შეიძლება სხვისთვის შესამჩნევი არ იყოს, მაგრამ თუ შენ შენთვის იპოვე სულ პატარა რაღაცა კი, რომელიც ფრთებს შეგასხამს და მუშაობაში ხელს შეგიწყობს, ეს უკვე დიდი მიღწევაა. რა არის კიდევ პროფესიონალიზმი? — ვინც საკუთარს ეძებს, ვისაც შრომის წყურვილი არ ასვენებს. მსახიობობა იოლი

პროფესია არ არის, მაგრამ სცენაზე გამოვლისას წელმოწვევტილის შთაბეჭდილებას არ უნდა ტოვებდე. ოსტატი მსახიობი სცენაზე მსუბუქია.

მ. ტ. — იმ დღეს, როცა სპექტაკლი-სთვის ემზადება, რა ხდება მსახიობში?

ო. მ. — მე წლებმა და გამოცდილებამ შემაძღებინა, რომ მთელი დღე როლზე ფიქრით არ ვიყო შეპყრობილი. ჩვენს საქმეში, ტექსტზე მუშაობისას, ფარულ დინებებს ვეძებთ ხოლმე, ე. წ. მეორე პლანს. იმ დღეს, როცა საღამოს სპექტაკლს ვთამაშობ, ამგვარი რამ შემართება ხოლმე. თითქოს სხვა რაღაცით ვარ დაკავებული, ვთქვათ ფოიეში ფეხბურთზე კესაუბრობ, მაგრამ ქვეცნობიერად მაინც როლზე ვფიქრობ. ჩემთვის მთავარი მაინც საქმეა, როლი, სპექტაკლი. მე რომ მთლიანად გამოვეთიშო საქმეს, მერე გავვარდუ და ვითამაშო, ასე არ შემიძლია.

მ. ტ. — სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ თქვენი გმირი კიდევ დიდხანსაა თქვენში თუ უკვალოდ ქრება?

ო. მ. — გაანია სპექტაკლს, როლს. რას ვთამაშობ: ოიდიპოსს, ოტელოს და მეფე ლირს. ფარდის ჩამოშვებისთანავე გმირთან კავშირი უცებ არ წყდება. როგორც წესი დამით ვერ ვიძინებ. შენი პერსონაჟი შენთან არის, ის მაინც არ გასვენებს. თუ გმირის ცხოვრებით ცხოვრობ, თუ იგი შეისისლორცე და გაითავისე, მას ადვილად ვერ მოიცდილებ. ეს პროცესი, მიუხედავად იმისა, რომ დამიღვლია, მე მიყვარს, რადგანაც ეს სახიამოვნო დაღლია.

მ. ტ. — თქვენს მიერ შესრულებულ როლებში რამდენად ფიგურირებს თქვენი პიროვნება?

ო. მ. — გაანია მსახიობს. ეტყობა ეპიკ ინდივიდუალურია. ზოგისთვის საკუთარი თავის გამოქვავებაა მთავარი. მე ამგვარი რამ არასოდეს მხიბლავდა. თუ სხვა, განსხვავებულ სახეს ქმნი, მაშინ შენც უკვე სხვა ხარ. შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ მე

დათა თუთაშხიას თვისებები მაქვს. ამ გმირის ზოგიერთი ბერძენული თვისებები შეიძლება ჩემსას დაემთხვა, ასეთი რამ საკმაოდ ხშირად ხდება, მაგრამ მე მაინც ჩემს იდეალთან მკონდა საქმე და არა ოთარ მეღვინეთუხუცესთან.

მ. ტ. — დარბაზში მაყურებლის ყოფნა, თეატრის არსებობის აუცილებელი პირობაა... ყველა მსახიობს ალბათ, თავისებურად ესმის მაყურებლის რაობა. რას წარმოადგენს თქვენთვის მაყურებელი?

ო. მ. — მაყურებელი რომ არ იყოს საჭირო, მაშინ ჩვენ მხოლოდ რეპეტიციებით დაეკმაყოფილებით. რეპეტიცია ჩემთვის საყვარელი პროცესია. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ დროს ეძიებ და ქმნი, რეპეტიციებზე სრულიად თავისუფალი ხარ, შეგიძლია გასაქანი მისცე შენს ფანტაზიას, ტემპერამენტს, შეგიძლია გაჩერდე, თავიდან დაიწყო, არ შეგვეშინდეს იმისა, რომ დღეს რაღაც არ გამოვივიდა. ამ დროს მსახიობი ბედნიერია იმიტომ, რომ ეკუთვნის მხოლოდ თავის თავს და როლს. მაგრამ რად გინდა ყოველივე ეს, თუ ამგვარი შემოქმედებითი პროცესი მაყურებლის თანდასწრებით არ შედგა. სპექტაკლის დროს, მაყურებლის თვალწინ, მასთან ერთად თუ მიადწიე ამგვარ თავისუფლებას, ეს ბედნიერებაა. რატომ მაყურებელთან ერთად? იმიტომ, რომ მსახიობის ხელოვნებაში ყველაზე აუტანელი მარტოობის განცდაა. მარტოობის შეგრძნება გაუსაძლისია. მსახიობში ეს გრძნობა აუცილებლად არსებობს. შენ გინდა შენი შინაგამოაჩინო, თავი გამოსცადო და მაყურებლის თანაგრძნობა მიიპოვო. რაც უფრო ბევრია მაყურებელი, მით უფრო ბედნიერი ვარ, რადგანაც უფრო მეტი ადამიანისგან ვღებულობ თანაგრძნობას. ჩვენ, მსახიობები, რატომ ვებღაუჭებით ხოლმე სხვის ნათქვამს? რატომ გვიხარია, როცა ამბავი მოაქვთ, მავანმა და მავანმა შენზე თქვა, ასეთი ნიჭიერი არტი-სტი არ მინახავსო. რატომ გვიანტი-რესებს სხვისი აზრი? ვანა ჩვენი არ

გაგეანია? მაგრამ ესეც მარტოობისგან თავის დაღწევის საშუალებაა და მსახიობს ეს ქება ჰაერივით სჭირდება. დღესაც კარგად მახსოვს ის შეგრძნება, როცა მე-4 კლასელი მოსწავლე მათემატიკის მასწავლებელმა შემამქო, ამის მოთხოვნილება ყველა ადამიანს აქვს. ვიღაცის თანაგრძნობას ელოდები, ვიღაცას გინდა რომ მოსწონდე. ეს რომ არ სჭირდებოდეს ადამიანს, მაშინ ამ ქვეყანაზე ქალის და მამაკაცის ურთიერთობა არ იარსებებდა. განა ვინმეს ჰყოფნის, როცა თვითონ შეყვარებულია? ხშირად ამბობენ, რომ შეყვარებული ადამიანი, პასუხიც რომ არ მიიღოს, ბედნიერიაო. მაგრამ როგორ სურს პასუხი!.. აი, როგორც შეყვარებულ კაცს ან ქალს სურს პასუხი წყვილისაგან, ასე სწყურია არტისტს მაყურებლის თანაგრძნობა.

მ. ტ. — თქვენი აზრით ვინ არიან მსახიობები? რა ფუნქციის ადამიანები არიან?

ო. მ. — მსახიობებზე უთქვამთ და მეც მათ ვეთანხმები, რომ ავადმყოფი ხალხია. ყველაფერი კი მომდინარეობს იქიდან, რომ მათ არჩევანის უფლება არა აქვთ, ისინი სხვაზე დამოკიდებული არიან. რეჟისორები ჩვენ როგორც პინგ-პონგის ბურთს, ისე გვათამაშებენ... გადააგდე-გადმოაგდე. დღეს გეტყვის ჰამლეტი უნდა ითამაშო, ხვალ სხვას მისცემს ამ როლს. ამიტომაც გიყვებს ჰევანან მსახიობები. ე. ი. როგორი რწმენა უნდა გქონდეს შენი თავის, რანაირად უნდა ვიყვარდეს ეს საქმე, რომ ყოველივე ამას გაუძლო. ხშირად როცა წლების განმავლობაში როლს არ მიიღებ, კარგავ ფორმას და შენი ჩართვა სამუშაო პროცესში უკვე რთულია. ამიტომ, მე რომ ვუყურებ ჩოლმე მსახიობს, რომელიც წლების განმავლობაში როლის მიღების ამაო მოლოდინშია, მეტრადება, ვგრძნობ და ვიცი რასაც განიცდის. ზოგჯერ ნიჭიერი კაციც იჩაგრება ზოლმე. მე ახლა, არავის მიმართ არ გამოვთქვამ საყვედურს, მაგრამ ეროსი მანჯგალაძეს უთქვამს, ბოლო წლებში

7 საათი რომ მოდის, ყველაზე ძალიან მაშინ მიჭირსო. ეს ის როცა სცენაზე გასასვლელად უნდა ვემზადებოდეთ. მსახიობისთვის ამაზე გაუსაძლისია არაფერია, ეს ყველას უბედურებაა, როცა ნიჭიერი ადამიანი, ამ დღეშია ჩაყარდნილი.

ჩვენ უცნაურებიც ვართ, ხშირად მოუთმენლებიც, სამყაროს გაზვიადებულად და გამძაფრებულად აღიქვამთ. გამუდმებით ფიქრობ, როგორი იქნება შენი ხვალინდელი დღე, როგორ წარიმართება შენი ბედი. კვლავ შეყვარებულ კაცს ვადარებ ამ ამბავს — უყვარს, ძალიან უყვარს, რა მოიმოქმედოს არ იცის, პასუხს მიიღებს თუ არა, გაურკვეველია. სულ ამ დღეშია არტისტი. ვასო ვოძიაშვილს აქვს ნათქვამი: „კარგი რა, დავიღალე, სულ გამოცდა შეიძლებაო?!“ ვოძიაშვილმა ერთი როლი ითამაშა ბრწყინვალედ, მეორე როლი, მაგრამ მან მესამედაც და მეასედაც უნდა დაამტკიცოს, რომ ის არაჩვეულებრივია, უნიკალურია.

მ. ტ. — რა არის თქვენთვის ბედნიერება, როდის ხართ ყველაზე ბედნიერი?

ო. მ. — სცენაზე ყოფნისას, ისიც გარკვეულ მომენტებში. როცა ახერხებ ჩანაფიქრთან მიახლოებას, მხოლოდ მაშინა ხარ ბედნიერი. რა თქმა უნდა, ბედნიერებაა ოჯახური სიმყუდროვე, სიყვარული, ერთგულება, შვილი. მახსოვს ჩემი ქალიშვილის დაბადება. თავიდანვე ჩემს თავს შთავაგონე, რომ განხდებოდა ბიჭი, გვარის გამგრძელებელი, სახელიც შერჩეული მქონდა, ვახტანგი — მამაჩემის სახელი. ვოგო რომ დაიბადა, თითქოს ქვეყანა დაიწვრა და კატასტროფა მოხდა, ისეთი შეგრძნება მქონდა. ერთი კვირის შემდეგ კი ყველაფერი გადასხვაფერდა. მე „აზიატი“ ოთარ მეღვინეთუხუცესი, არ ვერიდებოდი ასეთივე „აზიატი“ მეზობლების ჩურჩულს და ჩემს ქალიშვილს საბავშვო ეტლით დავასეირნებდი ეზოში. შვილის სიყვარული ენითა-უწერელი ბედნიერებაა. და საერთოდ



სიციცხლე დიდი საჩუქარია. სცენაზე ყოფნა კი მეორე სიციცხლეა. რა უნდა იყოს ამაზე უკეთესი?

მ. ტ. — თქვენ დასაწყისში მარჯანიშვილის თეატრის პრობლემები ახსენეთ.

ო. მ. — მე იმაზეც წავედი, რომ წლების მანძილზე ვინც ჩემთან მუშაობდა, ჩემი პროფესიის ხალხი, ისინი დავითხოვე. ეს მოხდა, მაშინ, როცა კულტურის სამინისტრომ ყველა დაითხოვა. მე და გაიოზ კანდელაკს უფლება მოგვცა, ჩვენ თვითონ გადაგვეწყვიტა ვინ დარჩებოდა თეატრში და ვინ არა. ამის შემდეგ არტიისტების ნაწილი გარეთ დარჩა. მე ხომ ვიცი რაც გავაკეთე და რაც მაკეთებინებს ამას. ღმერთის წინაშე როცა წარვდგები, ჩემს საქციელს ერთადერთი გამართლება ის ექნება, რომ შეეძლო და მარჯანიშვილის თეატრი უკეთესი გავხადე. რაღაც არ უნდა დაგვიჯდეს, უნდა შეიქმნას კარგი თეატრი, დღევანდელი და იქნება ხვალინდელიც. ვიცი, რომ მომდურავი მეტი მეყოლებოდა, ვიდრე მაღლიერი, მაგრამ მე მაინც გადავდგი ეს ნაბიჯი. რა მაკეთებინებს ამას. ის, რომ შევძინეთ უხუცესის სახელი დარჩეს ისტორიას? ასეც რომ იყოს, ამაში ცუდს ვერაფერს ვხედავ, მაგრამ მე ეს მიზანი არ მაპოძრავენდა. თუ შენი საქმით ვიფიქროთ ხარ გატაცებული და ამასთანავე, გაქვს პასუხისმგებლობის გრძნობა, ცხადია უკან არ დაიხვე და არ დაუშვებ, რომ თეატრი ჭკობად იქცეს. მკვდარ თეატრზე საზიზღარი არაფერია. ცოცხალი თეატრი კი უმშვენიერესი რამაა.

მე მსახიობი ვარ და თეატრის ხელმძღვანელი. თუმცა რეპერტუარს მე ვერ ვადგენ, რადგანაც რაც მე მინდა იმას არ დგამენ რეჟისორები. ჩემს მიერ მოწვეულ რეჟისორებს საკუთარი მიზნები და სურვილები გააჩნიათ. მე მათ არჩევანს თავისუფლებას ვაძლევ. ჩვენს თეატრში მინდოდა დაეღვათ „ჩვეარფვარე თუთაბერი“, „დავით აღმაშენებელი“, მაგრამ არც ერთ რეჟისორს არ სურს ამ მასალაზე მუშაობა.

ამ მხრივ მე სუსტი ვარ, ჩემი თეატრი მაქვს. ჩვენი დირექტორი, გაიოზ კანდელაკი, ხშირად მეუბნება, — შენ შენს თავზე არ ფიქრობ.

მე რეჟისორი არა ვარ. ეს თეატრისთვის კარგია, რადგანაც კარგი რეჟისორი თეატრში თავისზე უკეთეს არ მოიყვანს. ეს უბედურება სჭირთ რეჟისორებს. ჩემი აზრით კი, თეატრის სიძლიერე მის მრავალსახეობაშია. თეატრის ჩამოყალიბებული მხოლოდ ერთი სახე, უკვე შეზღუდულობაა. ერთ თეატრში ბევრნაირი სპექტაკლი უნდა იდგებოდეს, ჩემს მდგომარეობას რა დაღებთი მიხარე აქვს... მე მსახიობი ვარ და არა რეჟისორი, ამიტომ არ მეშინია არც თემურ ჩხეიძის და არც დავით დოიაშვილის. ისინი სხვადასხვა თაობის რეჟისორები არიან, მე კი მათი თანაარსებობა უნდა მოვავარო. მათ სხვადასხვა ფერები უნდა შესძინონ თეატრს. ამაში მე თავისუფალი ვარ. ნიჭიერი რეჟისორის მოყვანისა არ მეშინია. ვინც კი გამოჩნდება ნიჭიერი, ყველას მოვიწვევ.

არასოდეს არ მეშინოდა და არც მშურდა სხვა არტიისტების. ეს კია, თუ ჩავთვლიდი, რომ ვინმეზე უსამართლოდ იტყოდნენ ნიჭიერიაო, ეს მაღიზიანებდა. თორემ ისე გარკვეულ სპექტაკლში ვინმეს თუ უჯობნია, მიზეზს ჩემს თავში ვეძებდი და არა სხვაში. ე. ი. მე ვერ მოვახერხე რაღაცა. როცა ნიჭიერ კაცს არ უყვარს და პატივს არ სცემს სხვის ნიჭს, მე მათი არაფერი მესმის. თუ ნიჭიერი ხარ, ვისი უნდა გმურდეს სან ვისი უნდა გეშინოდეს. ნიჭიერი ხალხი, თავისი არსებით ხომ მაინც განუმეორებელი არიან. ვერიკო უფრო მეტი იყო თუ სესილია — შეიძლება ამის თქმა? ისინი ხომ აბსოლუტურად განსხვავებული, ორი გენიალური არტიისტი იყო.

მ. ტ. — თეატრში ახალი თაობა მოვიდა. როგორ ფიქრობთ. რა შეიცვლება მათი მოსვლით?



ო. შ. — სიახლე, ძირითადად ახალ-გაზრდობიდან მოდის. მათთვის ეს რთული არ არის, ისინი ამ დროის შვილები არიან. ჩვენი ახალგაზრდობა სხვა დროს ეკუთვნის. თუ ჩვენ დროს ვაყვებით, მაშინ აფერუმ ჩვენს ვაჟ-კაცობს. მაგრამ თეატრი მარადცვალებადი ორგანიზმია, ამ ცვლილებებს კი ახალგაზრდა უკეთ გრძნობს. სიახლე მათგან თავისთავად მოდის. ამიტომ მიყვარს ახალგაზრდობა, ამიტომ მიყვარს, რომ მაგათი იყოს ყველაფერი, ოღონდ ნიჭიერება დამანახონ. ყველას უნდა დაანახონ, რა შეუძლიათ. თეატრში ჩვენ უამრავი ახალგაზრ-

და მივიღეთ. ეს ახალგაზრდობა ადგილზე მოვიდა, ვინც ვეღარ დაბრუნდა თეატრში. ამ ახალგაზრდებიდან ყველა ვერ დარჩება თეატრში. ვიღაცის საქმე აღმოჩნდება თეატრი, ვიღაცის კი არა. ზოგი გაჰყვება დროს, ზოგიც ჩამორჩება. მოდიოთ, ლამაზად ვთქვათ, ხომ გაგიგონიათ ხალხური ანდაზა: წყალნი წაუღენ და წამოვლენ, ქვიშანი დარჩებიანო. წყალმა ხომ უნდა ჩაიაროს. ის წყალი რომ წავა, რაღაცა გაჰყვება ამ წყალს და ქვიშა დარჩება. ასეთია თეატრის უღმრთელი კანონი და მის წინაშე ყველანი უძლეურნი ვართ.

დრო-სივრცის „მოზაიკური“ აღქმა

ელენე ჭიჭინაძე

სელოვნებაში დრო და სივრცე არის კატეგორიები, რომლებითაც ესთეტიკის ისტორიაში სელოვნების სახეობათა კლასიფიცირება ხდებოდა. კერძოდ, არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, გრაფიკა — სივრცის, ხოლო მუსიკა, პანტომიმა, ბალეტი, დრამა, მწერლობა — დროის, ე. ი. სივრცეში ან დროში გავრცობილი სელოვნებებისა. ეს კლასიფიკაცია თანამედროვე ესთეტიკისა და სელოვნებათმცოდნეობის მიერ გადაზარბას, გადასინჯვას განიცდის. ნაჩვენები იქნა, რომ სივრცობრივი გამოსახულების აღქმა ხორციელდება დროში და ყოველთვის დისკრეტულია. ეიზენშტეინის აზრით, ფერწერული ნაწარმოები შეიცავს დანაწევრებულ მონაკვეთებს, რომლებიც

ერთიანდება მათი აღქმის შედეგად, რაც საშუალებას იძლევა ამგვარი ნაწარმოებები ჩაითვალოს მონტაჟის პრინციპებით აგებულად. მთელი რიგი თეორეტიკოსებისა კი ასახელებენ ეტაპებს, რომლებსაც ადამიანის ხედვითი ორგანოები და ტვინი გადის მანამ, სანამ მხატვრული ტილო სრულად იქნება აღქმული.

ადრეც ცნობილი მეთოდი — სიუჟეტური გამოსახულების თანმიმდევრობისა და ფაბულის, რეალური დროის დინების არა-ადეკვატურობა — აქტიურად გამოიყენება XX საუკუნის პროზაში, სადაც დომინირებს გმირის ცნობიერების ნაკადი, რომელშიც ყოველგვარი დროის ინტერვალი შეიძლება დეფორმირებული იყოს. ფსიქოლოგია-

ში არსებული მიმდინარეობების პარალელურად, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებენ ადრეულ მხატვრულ სახეებზე, არაცნობიერ მესხიერებაში დაღეჭილ ინფორმაციაზე, XX საუკუნის პროზაში გამომუშავდება ადრეული ბავშვობის აღქმების რეკონსტრუირების საშუალებები.

მეცნიერთა აზრით, რენესანსის შემდგომი პერიოდის ევროპული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პირდაპირი პერსპექტივა უკავშირდება სივრცისა და დროის შესახებ წარმოდგენების შეცვლას. ადრე ისმარებოდა სხვა ტიპის პერსპექტივები, მეტად რელიეფური, სიბრტყობრივი ეგვიპტურ ხელოვნებაში, იერარქიულ შუა საუკუნეებში, გარკვეული ტიპი დროისა და სივრცის აღქმისა ყოველ კონკრეტულ ეპოქაში სტილურ ნორმად ყალიბდება. კულტურულ-ისტორიული და სოციალური პირობები ქმნის დროისა და სივრცის ისეთ ფორმებს ხელოვნებაში, რომლებიც ურთიერთგარდამავლად შეიძლება ჩაითვალოს ტრადიციულ ესთეტიკაში მიღებულ დროში ან სივრცეში გავრცობილ ხელოვნებათა შორის. მაგალითად, ტრადიციულ, ინდურ ხელოვნებაში დროის, მით უმეტეს ქრონოლოგიის მნიშვნელობა ნაკლებია ვიდრე ევროპაში. აქ ცეკვა არის დისკრეტული პოზების მონაცვლეობა. დროში გავრცობილი ხელოვნების სივრცეში გავრცობილ ხელოვნებასთან დაახლოების მაგალითად მიიჩნევენ ვიზუალურ, ან გრაფიკულ პოეზიას (ა. ბელი, მ. ცვეტაევა, ვ. მაიაკოვსკი).

ამდენად, დროისა და სივრცის ურთიერთშემოქმედი კატეგორიები დრო-სივრცის ერთიან მარად ცვალებად სიმბიოზად წარმოგვიდგა. ეს არც თუ ისე ახალი კატეგორია ახლებურად გვიმჟღავნებს თავს ხელოვნების სხვა სინთეზურ ფორმაში, რომელიც კინემატოგრაფის, ტელევიზიისა და ვიდეოფილმის სპეციფიკების შერწყმით ეკრანულ ხელოვნებად ჩამოყალიბდა. ამ სინთეზში დრო-სივრცის ფენომენი და მისი აღქმა ჯერ დისკრეტული, შემდეგ კი მოზაიკური გახდა.

ევრანულ ხელოვნებასთან მიმართებაში

ნათელი გახდა, რომ ტექნიკური პროგრესი ხელს უწყობს ინფორმაციის გადაცემის ახალი ფორმების გავრცელებას, როგორცაა თავის დროზე მოგვევლინა დოკუმენტური კინო, მოგვიანებით კი — სატელევიზიო გადაცემები. ისინი საშუალებას იძლევიან დაფიქსირდეს მოვლენა რეალური სახითა და ქრონოლოგიით და, ამდენად, ეს ფუნქცია ავტომატურად ჩამოშორდა კინოხელოვნებას. საკუთრივ ელექტრონული ტექნიკა მნიშვნელოვნად მოქმედებს თანამედროვე ადამიანის გემოვნების, აღქმების ჩამოყალიბებაზე. (მიუხედავად იმისა, რომ უკვე კომპიუტერული გრაფიკისადმი, ფასტასტიკური ჟანრისადმი დიდ ინტერესს). გარდა ამისა, მხედველობაში მაქვს ვიდეოფილმების, ასევე კლიპების და სარეკლამო რგოლების მოკლე, კომპაქტური, აჩქარებული ესთეტიკა, რაც თავისთავად ტრანსფორმირდება კინოეკრანზე, მხატვრულ ნაწარმოებში. სწორედ ახალი ხელოვნებებისა და საინფორმაციო საშუალებების განვითარება მწვავედ სვამს საკითხს დროისა და სივრცის კატეგორიების ესთეტიკურ არსთან დაკავშირებით. საშუალებას იძლევა გავიზოროთ სხვაობა ეგრეთწოდებულ ფსიქოლოგიურ დროსა და ხელოვნებაში დროს შორის.

საუბარია ზოგადად ტელევიზიისა და მოგვიანებით ვიდეოფილმების მასობრივ მოხმარებაზე, რასაც ერთი სიტყვით დღეისათვის კომუნიკაციის უმძლავრესი საშუალება ჰქვია და რამაც განაპირობა „ელექტრონული ეპოქისა“ და „ელექტრონული ესთეტიკის“ დამკვიდრება.

ბევრი იზიარებს კინოს ისტორიკოსის ნაუმ კლეიმანის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ კინოფილმისა და ვიდეოფილმის სპეციფიკებზე საუბრისას, ჩვენ პრაქტიკულად ვმსჯელობთ ორ ფენომენზე, რომლებიც ტენდენციების სახით ჯერ კიდევ წინა საუკუნის ბოლოსათვის გამოვლინდა. ეს არის მოძრავი გამოსახულების აღქმის თავისებურებები ლუმიერებისეული მასობრიობისა და ედისონისეული ინდივიდუალურობის თვალსაზრისით. მხოლოდ, დღეისათვის ეს ორი ტენდენცია, ეყარება რა

რივ ტექნიკურ, ფსიქოლოგიურ, ესთეტიკურ თუ სოციალურ პირობებსა და საფუძვლებს, კინოფილმისა და ვიდეოფილმის მეტნაკლებად განსხვავებულ ფენომენებში გარდაისახა და მათ სპეციფიკებზე ჩაკვაფიქრა.¹

ვფიქრობ, ამ პროცესში სწორედ ტელევიზიამ ბევრი განაპირობა ვიდეოფილმისათვის პოტენციური მაყურებლის მოსამზადებლად და მისთვის შესაბამისი ესთეტიკის გასავრცელებლად, იმდენად, რამდენადაც გამოსახულება ინფორმაციის გარდა ავრცელებს ესთეტიკურ ინფორმაციასაც და აუდიტორია იტვირთება, იესება საერთო, როგორც აზრობრივ-კონცეფციური, ასევე ემოციური ნიშნებით.

ჩვენი ვიცით, რომ ტელევიზიის გაჩენამ კინოს გარკვეული ფუნქციები ჩამოაშორა, კერძოდ, ინფორმაციის დოკუმენტის სახით გადაცემის აუცილებლობა და ამის შემდეგ მისი ენა ესთეტიკური თვისებებით დაკმაყოფილდა (თუნდაც ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური, ანალიტიკური ფონით). მაგრამ კინემატოგრაფის მიღწევაში იმთავითვე გადავიდა ტელევიზიის გამომსახველობაში (ხედები, რაკურსები, პანორამა, მონტაჟი, განათება, კომპოზიცია და ა. შ.) ისევე, როგორც ტელევიზიის შემდგომი სპეციფიკური ნიშნები გამოიყენება კინოფილმის შექმნისას, მით უმეტეს თუ საუბარია ტელე ან საკუთრივ ვიდეოფილმზე. მცირე ეკრანის ინდივიდუალური ენა, ალბათ, იმიტაც არის განპირობებული, რომ სახლის პირობებში მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირებისათვის, მომენტებში კი მისი განტვირთვისათვის საჭირო გახდა და შემუშავდა მთელი რიგი ხერხებისა, ეფექტებისა, რამეთუ გამოსახულება და ინფორმაცია (თუნდაც მხატვრული) უნდა იყოს მობილური, დინამიური, ესთეტიკურად მიმზიდველი ან საინტერესო და შინაარსობრივად ღირებული. მცირე ეკრანი, ამასთანავე, გამოსახულების განსაკუთრებულ თვისობრიობას მოითხოვს, თუნდაც ხედების (მეტწილად ახლო ხედის), ან ჟანრული თავისებურებების თვალსაზრისით. საკუთრივ ამ

სფეროს ეკუთვნის მოკლემეტრაჟიანი ფილმები, სატელევიზიო გადაცემები, სარეკლამო რგოლები, ე. წ. კლიპები, რეპორტაჟები, ანონსები, ასევე ტელესერიალები. ამ ჩამონათვალს რომ დავაკვირდეთ, ვნახავთ, რომ ყოველი მათგანი მეტად ხანმოკლეა და მათი სწრაფი მონაცვლეობა თემათა, პრობლემათა, სტილთა საოცარ ეკლექტიკას ქმნის, რომ აღარაფერი ითქვას თვითული მათგანის ორგანიზმში არსებულ ფერთა, ფორმათა და ხმათა სიმრავლეზე. ჯამში ვიზუალური თუ ხმოვანი ბლანშებით გარკვეული რიტმი იქმნება, რაც თანდათანობით ჩვენს ყოფას უფრო და უფრო აღეკავტურად გამოხატავს. ყველაზე ხანგრძლივი, უწყვეტი პროცესი ტელეეკრანის ქვრეტისას მხატვრული ფილმისა გახლდათ, სადაც მეტნაკლებად დაცული იყო რიტმი, სტილი, აზროვნების დინება და ა. შ. დროთა განმავლობაში ეს უწყვეტი პროცესი სარეკლამო რგოლებით გაითიშა, რასაც უსაშველო მოძრავი სტრიქონი დაემატა. ყოველივე ეს ახალ ენას გულისხმობს და შესაბამისად მაყურებლის მხრიდან ამ ენის ესთეტიზაციას, მასობრივ ატაცებას. გარკვეული ტოტალური მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბება მის კვლავაც ხელოვნების ნაწარმოების ჩაბრუნებას გულისხმობს და ამგვარად უწყვეტ წრედს ქმნის. ამდენადაა ბუნებრივი როგორც კინოფილმის, ვიდეოფილმისა და თავად სატელევიზიო გამოსახულების ურთიერთზეგავლენა, ასევე ამ სინთეზისა და აუდიტორიის თვისებრივი განპირობებულობა.

ეკრანული გამოსახულების მრავალფეროვნებამ არჩევანი სასურველი თავისუფლების ნაცვლად ერთგვარი ქაოსი, გარკვეული კანონზომიერების, ინფორმაციის მიღების თანამიმდევრული ლოგიკის რღვევა და ამდენად ამ თავისუფლების დაკარგვა გამოიწვია. (თუნდაც დისტანციური მართვის უწყვეტი, ავადმყოფური სინდრომის გამო). გარდა ამისა, ჩვენთვის ცნობილია, რომ ეკრანიდან ინფორმაცია მოგვეწოდება როგორც ხმოვანი რიგის, ასევე ვიზუალური გამოსახულების, სურა-

თების, ხატების სახითაც, რომელთა გააზრება დროის მონაკვეთს საჭიროებს და ორივე თვალსაზრისით, მათი სინქრონულობისა და ასინქრონულობის, სიჭრელის, სწრაფი მონაცვლეობის, აჩქარებული რიტმის მიხედვით აუდიტორია დროისა და სივრცის განსხვავებულ ნორმებს ეგუება, ითვისებს. სატელევიზიო გამოსახულების სახეცვლა ნათელი ხდება გადაცემათა პროგრამის გაცნობის მაგალითზეც, არა შინაარსობრივი, არამედ ფორმის თვალსაზრისით. მაშინ, როდესაც უწინ დიქტორი მშვიდი ტონით მოგვითხრობდა მოსალოდნელი გადაცემების შესახებ, დღეისათვის ეს „რიტუალი“ რამდენიმე პლანიან პროცესად იქცა. აქ არის დიქტორის ხმაც და მეტად დატვირთული გამოსახულებაც, რომელზეც ერთდროულადაა მოცემული დღე, რიცხვი, დრო, მონტაჟური ნაწყვეტი გადაცემიდან ან მხატვრული ფილმიდან და ხშირად ყოველივე ამას მუსიკალური ფონი ახლავს. როგორც ვხედავთ, ინფორმაცია დღეისათვის მეტად სრულყოფილია როგორც ხმოვანი, ასევე ვიზუალური თვალსაზრისით. მაყურებლის ახალი თაობისათვის ეს ნორმები, მაშასადამე მოზაიკური ესთეტიკა, იმდენადვე კანონზომიერი, რამდენადაც ჩვენთვის (პირობითად რომ ითქვას) წინამორბედი. ის, რაც ადრე ერთგვარ ექსპერიმენტს წარმოადგენდა (და ამდენად მისაღები გახლდათ) ცალკეული კლიპების, იშვიათი მხატვრული ფილმების სახით, მათთვის (ახალი თაობისათვის), ბუნებრივ გარემოდ იქცა. გავისხენოთ ო. სტოუნის ფილმი „მკვლელებად დაბადებულნი“. აქ ვიდეო კამერით გადაღების ეფექტი, როგორც ვხედავთ, არ არის სინამდვილის ფიქსირების მორიგი საშუალება, არამედ ერთგვარი ესთეტიკაა. ქაოტურად მოძრავი ობიექტები, ტექნიკური ხარვეზები, რეპორტაჟული ეპიზოდები თითქოს სუბიექტური კამერის შემცვლელი ხერხი გახდა. იმ დროისათვის ფილმი სწორედაც რომ ექსპერიმენტულობით, ახალი გამოშვებისათვის ძიების მცდელობით აღინიშნა, დღეისათვის, თუ ყურადღებას არ გვაპაჩვილებთ მხატვრულ და თემატურ ღირე-

ბულებზე, ეს მოდელი მრავალგზის მეორდება როგორც ე. წ. პოლივედის სასაღარო ფილმებში, ასევე სხვა კატეგორიის ნაწარმოებებში.

ეგრეთწოდებული „თინეიჯერული“ სტილი პირველად საზღვარგარეთის მუსიკალურ-გასართობ პროგრამებში „MTV“-სა და „MCM“-ში ვიხილეთ და დღეისათვის ანალოგიური „უშუალო“ მანერა, ფესტიკულაცია, მეტყველება, წყვეტილი რეპორტაჟები უმეტესი ახალგაზრდული გადაცემისათვის თავისთავად ცხადი აღმოჩნდა და თუ შევეცდებით, რომ არ გადაუხევიოთ თემას, იმასაც ვიტყვი, რომ ვინაიდან ეს ჩვენი რეალობაა, უმტკივნეულოდ ტრანსფორმირდება ეკრანულ მხატვრულ ნაწარმოებში.

იმდენადაა ხელოვანი მოაზროვნე, რამდენადაც გრძნობს თუ რა სინამდვილეს ემორჩილება (ან უპირისპირდება). ვფიქრობ, დამეთანხმებით, რომ ეკრანმა და მეტწილად ტელეეკრანმა, ასევე ვიდეოკამერამ, ერთგვარი მხატვრული სახის, მეტიც, მნიშვნელოვანი პერსონაჟის ფუნქცია იკისრა. მხედველობაში მაქვს ეკრანი ეკრანულ სიერცეში, მაშასადამე მისი განსაკუთრებული როლი თანამედროვე ადამიანის ყოფაში. (გავისხენოთ თუნდაც ე. შენგელაიას „ექსპრეს ინფორმაცია“).

ფრანგი კინოს თეორეტიკოსი ფრანსუა ფოსტი ერთ-ერთ საუბარში აზრს მიხლოებით ასე ავითარებს — საუკუნის დასაწყისიდან კინოს ისტორიაში ყოველი გამოგონება მიზნად ისახავდა რეალობის ეფექტის გაძლიერებას. ელექტრონული მხატვრული სახე პირველი საშუალებაა შეიქმნას გამოსახულება, რომელიც არ არის აუცილებლად რეალური არსების რეპროდუცირება. უახლოესი ათწლეულები ჩავივლის ახალი, უცხო ვიზუალური კოდების ათვისებაში, თხრობის ახალი ტიპის შეგუებაში, რომელიც აუცილებლად შეცვლის მაყურებლის ადგილს და როლს. მოძრავი გამოსახულების ათვისება იქნება წყვეტილი დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, რაც შეიძლება არ აისახოს თხრობის ფორმებზე.² დავამატებდი, რომ უკვე სა-

ხეზეა ე. წ. „მოზაიკური“ ტიპები, როგორც ინფორმაციის აღქმის, ასევე მხატვრული ინფორმაციის შექმნის თვალსაზრისით. შედეგად, მოგვწონს ეს თუ არ მოგვწონს, მივიღებ თანამედროვე კულტურა, რომლის დახასიათებისას, ამერიკელი სოციოლოგი ენტონი ვინერი ხმარობს ტერმინს — „პოსტ-გრძობადი“, რომელიც აერთიანებს მთელ რივს მახასიათებლებისა — პროტესტისა და ბუნტის გამომხატველი, ექსტრემისტული, უცნაური, სენსაციური, ვარყვნილი, ექსპერიმენტული, თვითრეკლამირებადი, ყალბი, ვულგარული, ნიპილისტური, პორნოგრაფიული, სადისტური, სარკასტული...³ ამ მოვლენას არა ერთი ფილოსოფოსი და სოციოლოგი „თვითდესტრუქციას“ უწოდებს.

მაშასადამე, მცირე ეკრანმა მოითხოვა ინდივიდუალური ენა, გამომსახველობა, შინაარსიც კი, რამაც თავის მხრივ განაპირობა ამ ინფორმაციის მასობრივი გავრცელება, ერთგვარი ტოტალური მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბება და გადავიდა შემდგომ ეტაპში, „ხელოვნების კომფორმიზმში“, რომელსაც პოლანდიელი სოციოლოგი ფრედ პოლაკი ამგვარად ხსნის: იგი (ხელოვნება) ეგუება, ეწყობა თანამედროვეობის ტემპს, რითაც აღარიბებს და ავიწროებს ჭეშმარიტ მიზნებს. დრო ბადებს ერთი მომენტი შეპყრობილ ხელოვნებას და არ აქვს მომავლის ელემენტები. ხდება სტანდარტული, კომერციული, ტექნიკური, მასობრივი, გასართობი საშუალება.⁴

„რადიო, კინო, ტელევიზია იმდენად აახლოვებს მიზეზსა და შედეგს, რომ ანგრევს თანამიმდევრობის ლოგიკას, რაც საუკუნეების მანძილზე ბეჭდვითი ხელოვნებით განვითარდა და ჩამოყალიბდა“ — წერს მარშალ მაკლუენი⁵ (თუმცა, იგი ამ მოვლენას არ განიხილავს როგორც ნეგატიურს). ამ დროს მიზეზსა და შედეგს შორის არსებობს მთელი პროცესი, რომელიც რაიმე ფორმით იგულისხმება დროისა და სივრცის მონაკვეთებში და მათ ლოგიკურად აკავშირებს. დროისა და სივრცის სწორედ ეს მონაკვეთები თანამედროვე მაყურებელს აღარ სჭირდება. მათი უკვე თამამი იგნო-

რირების საფუძველზე (და ეს აღარ არის უბრალოდ ტენდენცია) ვადგენთ ეკრანული ხელოვნებისა და შესაბამისად ეკრანული დრო-სივრცის მოზაიკურ თვისებრიობას. (შევახსენებთ, რომ ეკრანულ ხელოვნებაში იგულისხმება ფართო ეკრანი, ტელეეკრანი და ვიდეოფილმები). რაღა თქმა უნდა, თუ კონკრეტულად მხატვრულ ფილმებზე ვისაუბრებთ, აუცილებელი გახდება ერთგვარი კლასიფიცირება ხარისხობრივი მანიფესტაციების მიხედვით, მხატვრული ფასეულობების გათვალისწინებით. ბუნებრივია, ახალ ესთეტიკას, თუნდაც სტილურ ნორმას, გაბატონებულ ტენდენციას ყველა რანგის ხელოვანი ერთნაირად არ ექვემდებარება, ვინაიდან სინამდვილის ასახვა, ერთ შემთხვევაში, შესაძლოა მისი გავზიარება იყოს, მეორეში კი — დაგმობა.

მნიშვნელოვანია, რომ აღნიშნული მოვლენის დახასიათება გავიზაროთ როგორც ფაქტი და არა შეფასების მცდელობა. მე ზოგადკულტურული ინერციული მოძრაობის შეჩერების, ან ხელოვნური შემობრუნების, ნაკლებად მჯერა. ვინაიდან ეკრანული სამყარო დღეისათვის კომუნიკაციის უმძლავრეს საშუალებად და მიჩნეული და შეუდარებელი ზეგავლენის უნარი გააჩნია, იგი თავადაა სტილური ნორმის გამომხატველიცა და გამავრცელებელიც. ამდენად, დრო-სივრცის „მოზაიკური“ აღქმის სტილურ თუ ზოგადკულტურულ ნორმად ჩამოყალიბება მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ნაყოფია და მისი კანონზომიერება გასათვალისწინებელია.

შ ა ნ ი ზ ვ ა ნ ა ბ ი :

1. Наум Клейман — Киноведческие записки 1994 г. № 22.
2. Франсуа Жост — Киноведческие записки, 1992 г. № 13, стр. 14.
3. Вопросы литературы, 1981 г. № 7, стр. 93.
4. Вопросы литературы, 1981 г. № 7, стр. 94.
5. Киноведческие записки. Кино. Мир киноленты, 1996, № 31.

თეატრის განახლების საკუნე

ზანთ კიხნაძე

ბრიგოლ ორბელიანს თავის დღიურში ჩაუწერია: „თეატრი რაოდენაც არს უკეთეს, ეგოდენ ერი“.

ისტორიულად ასე იყო ცივილიზებული ქვეყნებში.

მეოცე საუკუნის დასაწყისმა საზრუნავი გაუზარდა თეატრსაც. ახალი საუკუნე, ახალი ცხოვრება იწყებოდა. რაკი „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გრ. ორბელიანი), ბუნებრივია ცხოვრება თავის ელფერს სძენდა თეატრსაც. ეს არის ეტაპი, როცა თეატრალური პროცესები განფენილია ძველსა და ახალს შორის. ახლის დაწყება ხომ მექანიკური პროცესი არ არის. სენეკას თქმისა არ იყის, „თალი ჩამოინგრეოდა, რომ ერთი ქვა არ ამავრებდეს მეორეს“.

ქართული თეატრის წინაშეც დგება განახლების საკითხი.

ცხოვრება დღეს და გადადღეს. ყველაფერი ირყევა, იცვლება, ყველაფერში ჰქრის განახლების სიო.

უმწვევეს ხასიათს იძენს ბრძოლები. სულ უფრო და უფრო მეტად ერთიანდებ

ბა ილიას წინააღმდეგ ახალი ძალები, მათ არ შეუძლიათ შეეგუონ არა მარტო მის ეროვნულ კონცეფციას, არამედ მის ლიდერობასაც.

ქართული მწერლობა კვლავ აგრძელებს თეატრის მეთაურობას.

მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში ერთმანეთს ეჯაჭვება განსხვავებული თეატრალური ტენდენციები.

1900 წლის 19 აპრილს თბილისში დიდი დემონსტრაცია გაიმართა. თითქოს ქვეყანას ეუწყა, რომ დაიწყო ახალი რევოლუციური გარდაქმნების საუკუნე. საქართველო თანდათან იძირებოდა კლასობრივი ბრძოლის ქაოსში.

რუსეთსა და საქართველოში იფეთქა სამრეწველო კრიზისმა. ათასობით მუშას ერეკებოდნენ ფაბრიკა-ქარხნებიდან მცირდებოდა ხელფასი, იზრდებოდა სამუშაო დღე. ყველაფერი ეს ახალ იმპულსს აძლევდა სახალხო მოძრაობას. ყველასათვის აშკარა გაზნდა ცხოვრების გარდაქმნის აუცილებლობა. ცხოვრების ეს განმანახლებელი მოძრაობა 1905-1907 წლების რევოლუციაში შეჯამდა. იგი დამარცხდა, მა-

* გავრძელება, წერილი მეშვიდე.

გრამ ცხოვრება ისევ ბოზოქრობდა. დაიწყო მძლავრი რეაქციის პერიოდი. კიდევ უფრო გაღრმავდა წინააღმდეგობანი, მოხდა საზოგადოების მკვეთრი დიფერენცია. ქართველ ხალხს უადრესად რთულ პირობებში უზღებოდა ცხოვრება. მეფის რუსეთის მოხელენი განსაკუთრებულად იყვნენ დაინტერესებულნი ამიერკავკასიის ხალხთა ურთიერთდაპირისპირებით, გათიშვისა და ბატონობის მრავალგზის ნაცადი მეთოდით წარმართავდნენ თავიანთ ნაციონალურ პოლიტიკას.

საქართველოში, როგორც მრეწველობაში, ისე სოფლის მეურნეობაში, თავი იჩინა ღრმა კრიზისებმა. ყოველივე ამან თავისი გარკვეული გამოძახილი სულიერ ცხოვრებაშიც ჰპოვა, მაგრამ საზედნეიროდ, ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში ფეხი მტკიცედ ვერ მოიკიდა პესიმისმმა და დაცემულობამ.

კრიზისები, მასობრივი გაფიცვები, ქვეყნის განმანახლებელი ცვლილებები ხდებოდა დასავლეთ ევროპაში. ამ საერთო ფერხულში ჩაება თითქმის ყველა ქვეყანა. ახალი საუკუნის დასაწყისიდან განსხვავებული ცხოვრება დაიწყო რუსეთმა და გერმანიამ, საფრანგეთმა, ინგლისმა, იტალიამ... ამ ქვეყნების მოწინავე შეილები მოქმედებდნენ ერთმანეთთან კავშირში, ესწრაფოდნენ გაბედულად დაემსხვირათ ძველი და მის ნანგრევებზე შეექმნათ ახალი ცხოვრება. რაც უფრო ძლიერი იყო „ახალი ტალღის“ შეტევა, იმდენად უფრო მძაფრად ვლინდებოდა კონფლიქტი ძველსა და ახალს შორის.

დიდი ვარდაქმნები დაიწყო მეცნიერებისა და ტექნიკის სფეროში, რუსეთის, დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის მეცნიერთა მიღწევანი კარგ ფუნდამენტს უქმნიდა ახალ საუკუნეს.

ასეთი რთული და საინტერესო სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის ფონზე უზღებოდა მოღვაწეობა ქართულ თეატრს. იგი ახლო კავშირში იყო რუსულ

და დასავლეთი ევროპის თეატრალურ კულტურასთან, ჰქონდა საერთო „შემხვედრი წერტილები“, მაგრამ ქართული თეატრი თავისი არსით ისევე თვითმყოფადი მოვლენა იყო, როგორც მისი მშობელი ხალხი, რადგან ვ. გუნიას თქმით — „თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოვლად შეუძლებელია თეატრის ავკარგიანობა, მეტნაკლებობა მჭიდროდ არ იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავკარგიანობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და წინამსვლელობაზე“.

თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილებანი მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრი ვეღარ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. „მეყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობილებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს“ (ანბმეტელი). ნაწილი ჯიოტად იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, სხვები კი გრძნობდნენ მისი შეცვლის აუცილებლობას. განმანახლებელი მოძრაობის სიომ დაჰქროლა და ვერც ქართული თეატრი დარჩებოდა საერთო პროცესებისგან იზოლირებულად.

მსახიობთა ძველი თაობა, რომელმაც ზურგით მოიტანა გასული საუკუნის თეატრი, კრიტიკულად აფასებდა ყოველ ახალ მოვლენას. ამასთანავე, მათთვისაც ნათელი გახდა, რომ თეატრში საჭირო იყო ცვლილებები.

ასეთ ვითარებაში თეატრში სულ უფრო და უფრო საჭირო ხდებოდა ისეთი პიროვნება, ვინც ხელში აიღებდა თეატრის სადავეებს. საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ადრე იგრძნეს „მაგარი ხელის“ აუცილებლობა და თავად მიიღეს ეს ისტორიული მისია. მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მეტი დრო ეთმობოდა რეჟისურის საკითხებს. 1903 წელს აკაკი წერეთელმა წარმატებით დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და „პატარა კახი.“ სპექტაკლებისათვის მხატვარ



ნოვაკს დაახატვინა ახალი დეკორაციები. სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. აკაკის, როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედს, არ შეეძლო არ ეგრძნო, რომ საჭირო იყო ახალი ძალების გამოვლენა, თეატრის შევსება ახალგაზრდებით. ახალგაზრდებმა კი ისე ითამაშეს, რომ თითქმის მოკარნახე არ დასჭირვებიათ. ამნაირად დადგმული „პატარა კახი“ ჯერ არ გვახსოვს. ახალგაზრდა არტისტები სწორედ რომ ერთმანეთს სჯობდნენ — წერდა „ივერია“. რეცენზიის დასასრულს აღნიშნავდნენ: „თეატრის რეჟისორი, პოეტი-დრამატურგი აკაკი სასაზოგადოებამ რამდენჯერმე გააოხნომო სცენაზე და დიდი აღტაცებით მიიღო“.

თეატრში რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდას სხვადასხვა მოტივები ჰქონდა. ზოგჯერ აუცილებელიც იყო ის „დესპოტიზმი“, რომელსაც მსახიობის მიმართ იჩენდა რეჟისორი. დ. მესხის ცნობით, კ. მესხი „დიდი სასტიკი და მკაცრი რეჟისორი იყო... ეს ცხადია ნების შეგორკვა იყო მსახიობისა, მაგრამ იმ დროს უამისოდ არ ივარგებდა“. დაახლოებით ამავე პერიოდს ეხება კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „მძიმე წუთებში მშველთა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონიკისაგან ვადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაიძულებდი დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგანაც ჯერ კიდევ არ იყვნენ მომზადებულნი, რომ ყოველივე შინაგანად ეგრძნოთ“. როგორი თანადაძოხევაა მოვლენებისა! როგორ ნათლად იკითხება სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისურის განვითარების საერთო ნიშნები!...

უდიდესი იყო ვ. აბაშიძისა და ნ. გაბუნის ავტორიტეტი (მ. საფაროვას ყურს დააკლდა და ჩამოშორდა სცენას), მათ შემატათ ნიჭიერი მსახიობი ელ. ჩერქეზიშვილი, ასევე კომედიური სტილისა. ეს სიტუაცია კარგად არის გადმოცემული რეცენზიაში, რომელიც ვ. სუნდუკიანის „დაქცეული ოჯახის“ გამო დაიბეჭდა: „ბ-ნმა აბაშიძემ, ქ-ნმა გაბუნია-ცაგარელისამ და ჩერქეზიშვილისამ — აი, ამ სამმა ნიჭიერმა და გამოცდილმა მსახიობებმა მეტად ცოცხლად გადმოგვცეს ავტო-

რის მიერ დახატული სცენა. მაყურებელს ავიწყდებოდა, რომ წარმოდგენას უმცირეს როლა და არა ნამდვილ ცხოვრებას, ისეთი სიცოცხლისა და სინამდვილის ბეჭედი ესო მსახიობთა ყოველ სიტყვას, ყოველ მოძრაობას“.

ილუზიური თეატრი, — თეატრი არისტოტელესებური არის ძირითადი მიმართულება. მაყურებელი მას შეეჩვია, შეეზარდა. მსახიობის შეფასების კრიტერიუმიც ის არის, თუ რამდენად ზუსტად გამოხატავს ცხოვრებისეულ ტიპს, მისთვის კარგად ის არის, როცა „მაყურებელს ავიწყდება, რომ წარმოდგენას უცქეროდა“. მხატვრული ბუნებრიობის ამ პრინციპს ერთგულად იცავდნენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა და სხვა რეალისტი მსახიობები.

900-იან წლებში თანდათან გვარდება მაყურებლის პრობლემაც. პრესაში უკვე ვხვდებით ასეთ ცნობებს: „ამ წარმოდგენამ (იგულისხმება „ფული და ხარისხი“, „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“) ჩვეულდებრივ დიდძალი საზოგადოება შეკრიბა თეატრში, რაც ცხადია მაჩვენებელია იმისა, რომ ჩვენი ხალხი შეეჩვია თეატრს და ყოველთვის სიამოვნებით ესწრება წარმოდგენებს“. თითქოს უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეულა მაყურებლის დასწრებაც. თეატრისადმი ინტერესიც და მსახიობთა საუცხოო თამაშიც, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ამიერიდან მოთხოვნილებაც უფრო გაიზრდება. ამასთანავე, ეს არის პერიოდი, როდესაც დიდი ყურადღება ექცევა სპექტაკლის ტექნიკურ საშუალებებს, განათებას, ჩაცმულობას. სპექტაკლის სტრუქტურის თანდათანობითი გართულება თეატრის მესვეურთა დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ტანსაცმელი პირველშიც (იგულისხმება „დავა“), მეორეშიც (იგულისხმება „სამზადისი“) ზოგიერთ მსახიობს ეპოქის შეუფერებელი ეცვათ. ნუთუ რეჟისორი მოვალედ არ სთვლის თავის თავს მაშინ მაინც მიაქციოს ყურადღება ამ გარემოებას, როცა „დავასა“ და „სამზადისივით“ ტრადიციულ პიესებს თამაშობენ“ (გაზ. „ივერია“. 1901. № 3).

ეს არის არამართო რეჟისურის ფუნქციის გაზრდის მაგალითი, არამედ მაყურებლის გემოვნების ამაღლების მანიშნებელიც. მხატვრისადმი წაყენებული მოთხოვნა მოტივირებულია რეალისტური თეატრის ინტერესების დაცვით.

ეპოქის რეალობის დაცვა შესაბამისი უნდა ყოფილიყო განსახიერების რეალისტურ პრინციპებთან. რეცენზენტი იმასაც მიაწინებს, რომ მეტი კონტროლი იყო საჭირო რიგითი სპექტაკლისადმი. ამასთანავე, ეს არის მიმდინარე რეპერტუარის პრობლემა. უკვე აწუხებთ ახალი და მიმდინარე რეპერტუარის თანაფარდობისა და შეპირისპირების საკითხი, აწუხებთ სპექტაკლის მთლიანობაში დანახვის პრობლემა. მხატვრული მთლიანობა კი მხოლოდ რეჟისორის გზით მიიღწეოდა და ამდენად გასაგებია შენიშვნის მისამართიც.

სეზონის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საბავშვო სპექტაკლების (უფრო სწორად — ბავშვებისათვის სპექტაკლების) გამოჩენა. დილის წარმოდგენების შემოღება არამართო აფართოებდა თეატრის ფუნქციას, არამედ მას ცვლილებები შეჰქონდა სარეპერტუაროპოლიტიკაშიც. ამიერიდან ამ საკითხზეც უნდა ეფიქრათ თეატრის მესვეურებს. ბავშვებისათვის დადგეს „ორი ობოლი“. თითქოს გასაგები უნდა ყოფილიყო პიესის ტენდენცია და რამდენადმე მიესადაგებოდა კიდეც „საბავშვო რეპერტუარის“ ცნებას, მაგრამ პრესამ არასწორად მიიჩნია მისი დადგმა. „საჭიროა დილის წარმოდგენების რეპერტუარის შეცვლა“ და წარმოდგინონ მოსწავლეთა „ჭკუისა და გულის მასაზრდოებელი რამ“. გამგეობისგან მოითხოვენ მეტი ყურადღება მიაქციოს ჟანრის საკითხსაც. როცა ასევე ბავშვებისათვის დადგეს „მეორედ გაყმაწვილება“ — ინტერესი გაიზარდა. დაესწრო დიდძალი მოზარდი-მსახიობნი თანაგრძნობით გაუმასპინძლდნენ ჩვენს მოსწავლე ახალგაზრდობას, გამოიჩინეს ნიჭი და უნარი“...

თეატრი ზრდის მაყურებელს, ხდება პირიქითაც. მთლიანობაში ეს ურთიერთობა რთული პროცესია. გულუბრყვილო

მაყურებელი არ არის უბედურება, სწობისტურია საშინელი, რომელიც ყოველგვარ თეატრს კლავს, გულუბრყვილად კი პირიქით, თეატრს ახალისებს, ახალ იმპულსს აძლევს. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც. თეატრი მეტი ყურადღებით ეკიდებოდა სადადგმო ეფექტებს ანუ სანახაობით მზარეს, რაც თავისთავად ხელს უწყობდა დეკორატიული ხელოვნების განვითარებას.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ 1902 წელს უკვე გაჩნდა ინფორმაცია ა. წუწუნავას პეტერბურგში გამგზავრების შესახებ, „სამი წელიწადია, რაც წუწუნავა თეატრის ასპარეზზე შრომობს, ეხლა ბნ წუწუნავა, სასოვადოების დახმარებით — პეტერბურგს აპირებს წასვლას, სათეატრო ხელოვნების უკეთ შესასწავლად“. ეს მეტად საგულისხმო ინფორმაციაა. ა. წუწუნავა მოგვიანებით მართლაც წავიდა სათეატრო ხელოვნების შესასწავლად, — ოღონდ მოსკოვში. მისი დაბრუნების შემდეგ ქართულ თეატრში დიდი ცვლილებები იწყება, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა!...

ეს არის პერიოდი, როცა რეპერტუარში გაჩნდა დ. კლდიაშვილის პიესები, ქართულ მწერლობაში მოვიდნენ მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ვ. ტაბიძე, გ. რობაქიძე, და სხვები. ჩნდება ახალი პრობლემები, ახალი თემატიკა. ქართული თეატრის ირგვლივ იწერება განსხვავებული სტატიები, რეცენზიები. ჩვენ ვლამაზობთ არა მხოლოდ სასცენო ლექსიკის განახლების, რეჟისურის პრობლემებზე, არამედ თეატრის მიმდინარეობათა თვით პრინციპზე, ამ მხრივ ტიპიურია მ. ჯავახიშვილის სტატია „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“.

მ. ჯავახიშვილი გულისტკივლით წერს, რომ მას აღარ მოუხარია ქართულ თეატრში, დაკარგა თავისი ყველაზე ახლობელი, დაკარგა ის, რითაც ცოცხლობდა, ის, რასაც შეაღია თავისი წრფელი ოცნება და მრავალი უძილო ღამე. სპექტაკლიდან დაბრუნებისას იგი მოუთმენლად ელოდა ხოლმე მეორე დღის დაღამებას, ელოდა, რადგან თითქოს „იმ ღამეს ჩემი, არა, ჩემი კი არა... საქართველოს ბედ-

იღბალი უნდა გადაწყვეტილიყო“ და „როცა ქართველები იმარჯვებდნენ, მზად ვიყავი, ჩემი ადგილიდან წამოვმხტარიყავი და იმათთან ერთად დამარცხებულსაბთ გამოვსდგომოდი. მაგრამ ეს იყო გარკვეულ ასაკში, ახლა უკვე გავიზარდე, უფრო ვრცლად გავხედე ქვეყანას და ილუზიებიც გაქრნენ“ — დასკვნის მ. ჯავახიშვილი. ის მთელი გულწრფელობით მოგვითხრობს: „ძალუაჩემის თხოვნით ამ სეზონში პირველად წავედი თეატრში. ფოიეში შევხვდი ერთ „პატივცემულ ქართველს“, რომელმაც მისაყვედურა თეატრისაგან მოწყვეტა. თქვენ ყველანი ეკეთები ხართ, სანამ ახალგაზრდობთ, კიდევ არაფერი გიშავთ, ქართული თეატრი და ქართული პიესებიც გიყვართ, მაგრამ როცა წამოიზრდებით და რუსულ თეატრს გაიცნობთ, არამცთუ ქართულ თეატრში არასოდეს შემოდინხართ, არამედ მზად ხართ მთელი ჩვენი რეპერტუარი დასწავთ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი — ეს ჩვენი ერთადერთი დაწესებულებაო“. ამის შემდეგ ლაპარაკი გვქონდა რეპერტუარზედაც. დასასრულ „პატივცემულმა ქართველმა“ ხელი ხელში გამიყარა და ჩვენის დიდებულის წარსულის სანახავად წამიყვანა. სცენიდან მესმის საოცარი ყვირილი, ხრილი, ვიღაცამ ყარამანისებული ხმით დაიყვირა: „საქართველოს ვაუმარჯოს!“, იგივე სიტყვები, ისეთივე ხმა, მეორემ გაიმეორა; შეიქმნა ალიაქოთი, მე პალტო წამოვიხურე; საჩქაროდ კარებისაკენ წამოვედი, მომდევნა ამაზრზენი ბრაზუნი, ყვირილი, ხარხარი“.

„პატივცემულმა ქართველმა“ რალაც ღრმა გამოცანა მომცა: „ვინ არის მართალი, მე თუ ჩემისთანები, რომლებიც ასეთ თეატრში არ დაედივართ, თუ ისინი, ვინც ამისთვის გვკიცხავენ?!“.

ასე ღრმად დააფიქრა ქართული თეატრის ბედმა ახალგაზრდა მწერალი. ჰქონდა თუ არა მას ამის საფუძველი? რამდენად სარწმუნოა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდის ამგვარი განწყობილება? ეს არის ახლებური სათეატრო აზროვნების გამოვლენა. თაობის ხმაში ისმის ეპოქის მოთხოვნილებები. ისმის თეატრის ახალი

ესთეტიკის ფორმირებისათვის ხმა.

მ. ჯავახიშვილის ნაზრევი და მხატვრული შემოქმედება ახალი დრამის პრინციპების თანაზიარია. ქართული თეატრი უკვე ფართო მასშტატებში მოიზარებს თავის ფუნქციას. მას აღარ აკმაყოფილებს არც სავანმანათლებლო ფუნქცია და არც პატრიოტული მიზანდასახულობა. პატრიოტიზმის გამოვლენაა, როცა სურს ქართული თეატრი ჩაერთოს „ევროპულ ფერხულში“, როცა ისწრაფვის განახლებისა და ახლებური აზროვნებისათვის. ერისადმი სამსახური ხდება განსხვავებული თეატრალური ფორმით.

მ. ჯავახიშვილის წერილების მთელი პათოსი უბრალო, „პატარა“ ადამიანისადმი არის მიმართული. იგი აღნიშნავს, რომ საჭიროა თეატრმა და დრამატურგიამ საპატიო ადგილი დაუთმოს პატარა ადამიანების ფსიქიკური სამყაროს გამოხატვას. ამ თეორიულმა ნაზრევმა, ამგვარმა წადილმა სულ მალე თავისი მხატვრული გამართლება ჰპოვა მისივე შემოქმედებაში. სწორედ ამავე წლის ნოემბერში წერს „ჩანჩურას“. თავისი ახალგაზრდობის პირველი ლიტერატურული ოცნება მან პატარა ადამიანის თემზე შეაჩერა. იგი ღრმა სიბრაღულით უყურებს საზოგადოების მიერ დამცირებულ ადამიანს და გულისტკივილით გვესაუბრება მის ცხოვრებაზე. ჰუმანისტ მწერალს არ შეეძლო გულგრილი ყოფილიყო ამგვარი ადამიანების ბედის მიმართ. ჩანჩურა ადამიანია და ამდენად, იგი ბუნების ყველაზე საუკეთესო არსებაა. ამიტომ მწერალს დაუშვებლად მიაჩნია საზოგადოების მიერ ადამიანის გამახსრება, აბუჩად აგდება. აქ მარტო ჩანჩურას ბედი როდია ჩამაფიქრებელი. ჩამაფიქრებელია ის საზოგადოება, რომელიც ასე დასცილის სუსტ არსებას. პატარა ადამიანის ფსიქოლოგიის გახსნას, მისი სულიერი ცხოვრების ავლადიდების გამოტანას ემსახურება აგრეთვე „უპატრონო“, „კურკას ქორწილი“ და ამ პერიოდის სხვა მოთხრობები. ამ ნაწარმოებების მხატვრული პოზიცია თავის თეორიულ წინამძღვარს პოულობს თეატრალურ წერილებში და განსაკუთრებული

მნიშვნელობა აქვს მწერლის შემოქმედების პირველი პერიოდის გარკვევისათვის.

ამრიგად, მ. ჯავახიშვილის შეხედულებანი უშუალოდ ეხება ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ძირითად პრობლემებს. უნდა ვთქვათ, რომ ქართული კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში ცოტა ისეთი ფაქტები, სადაც ასე გულახდილად და თამამად იყოს გაკრიტიკებული ქართული თეატრისა და დრამატურგიის სუსტი მხარეები.

როგორც ვხედავთ, აზრთა დიდი სხვაობაა საზოგადოებაში, მკაფიოდ იჩინეს თავს გარდამავალი ხანისათვის დამახასიათებელი მოვლენები. იგრძნობა გარემოს ტენდენციები. შეიმჩნევა მკვეთრი დიფერენციაცია მაყურებელთა შორის. ახალგაზრდობას სრულიად აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი, მიუხედავად ერთეულ მსახიობთა წარმატებებისა, სპექტაკლები მაინც უკმარისობის გრძნობას იწვევს. არ არის ანსამბლი, არ იგრძნობა რეჟისორის ახლებური აზროვნება. პიესაში უკვე აქცენტი რეჟისურაზე გადადის, მისგან მოითხოვენ თეატრის ყველა პრობლემის გადაჭრას, „ცნობის ფურცელში“ ლ. ყიფიანი წერდა: „თავი და თავი რიგინი რეჟისორის პოვნაა, რეჟისორი სცენის სული და გულია, იმისი მთავარი ძარღვია. ბევრი რამაა იმის ხელში, მთელი სცენის ძალა, პირველი არტისტიდან უკანასკნელ ბუტაფორამდე და მაშინისტამდე. სულ რეჟისორის ხელში უნდა იყვეს. რეჟისორს ისეთი ძალა უნდა ჰქონდეს, რომ სცენაზე ყველაფერს აერთებდეს და განაგებდეს, მთელ სცენას თავის ნებაზე ატრიალებდეს“.

საკითხის სიმწვავე დროის მოთხოვნით არის განპირობებული. ქართველი საზოგადოებისათვის უკვე ნათელია, რომ ეროვნულ თეატრს ვედარ შევლის მხოლოდ დიდი მსახიობების ძალისხმევა, ავტორიტეტი. მათ მეთაური სჭირდებათ. სიტუაციას ისიც ართულებდა, რომ ერთობ ძნელი იყო დიდი მსახიობების დამორჩილება.

ქართულ თეატრში კი ჯერ არ ჩანს ახალი ტიპის პროფესიონალი რეჟისორი. „მსახიობებს კი ერთსულად თანხმობით

მართვა არ შეუძლიათ“. სად არის გამოსავალი? ავტორის აზრით, უნდა შექმნილიყოს „მორიგეობითი რეჟისორობა“, ისინი ერთმანეთს შეეჯიბრებიან, „ყველა შეეცდება თავის მორიგეობაში პიესა კარგად დადგას“, ლ. ყიფიანი გრძნობს, რომ ეს არის საუკეთესო გამოსავალი, მაგრამ რეალურად ვერც სხვა გზას ხედავს.

სტატიაში ცხარე კამათი გამოიწვია. ეს იმის მანიშნებელია, რომ საზოგადოებაში მომწიფდა თეატრის განახლების იდეა. მოვლენები ძალიან სწრაფად ვითარდება. თეატრს კი უჭირს კვალში გაჰყვეს. ესეც კი ცოტაა. ის ავანგარდში უნდა იყოს დროის სულიერი ცხოვრებისა. ასეა თუ ისეა, შექმნილია კრიზისული სიტუაცია, მაგრამ ეს არ არის ნაბიჯი უკან. ძიებათა სიძნელეებია და ამდენად პერსპექტიული. „ქართულ თეატრს კრიზისი დაუდგა, მაგრამ ეს არ არის კრიზისი სიკვდილისა, არამედ მოასწავებს მერმისს და განახლებულ ცხოვრებას. ქართული თეატრის კრიტიკული მდგომარეობა სრულებით არ არის საშიში“. განახლებას მოითხოვს რეპერტუარი, სცენოგრაფია, სასცენო ლექსიკა, რა გზით შეიძლება ამის მიღწევა? რა უნდა იღონოს ქართულმა თეატრმა? შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსვლა შეიძლება მხოლოდ ახალი თეატრის შექმნით. ასეთია აზრი. „დღეს საზოგადოება განვითარდა, მისი ესთეტიკური მოთხოვნილება გაფართოვდა, ამაღლდა და მას უკვე არ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი, იგი მოითხოვს ახალ თეატრს. ეს სამწუხარო კი არა, სასიხარულოა“.

აი, ასე კატეგორიულად დაისვა საკითხი (ავტორის ფსევდონომია „კალამი“). ადვილი არ იყო ამის ვაკეთება. არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ძველ თეატრში მოღვაწეობენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მესხი და სხვები. ახალი თეატრის ტენდენციებს აელენენ ნ. ჩხაიძე, ა. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე და სხვები. სტატიის ავტორები ჯერ ასე არ ჰყოფენ დასს ერთმანეთისაგან და ეს გასაგებიც არის, მაგრამ ფაქტობრივად დეყოფა მაინც არსებობს, „ყველას პირველობა უნდა, პირველი როლის თამაში და

არ ფიქრობს ანსამბლზე — წუხს ავტორი. ეს რეალობაა. „პირველი როლი“ უნდათ არა მარტო ძველ მსახიობებს, არამედ ახლებსაც. ეს გარემოება კიდევ უფრო ართულებს მდგომარეობას. ავტორი მხარს უჭერს ლ. ყიფიანის წინააღმდეგ „მორიგეობითი რეჟისორების“ მიწვევას, მაგრამ შენიშნავს, რომ სავალდებულო არ არის რეჟისორის პროფესიის გამიჯვნის ტენდენცია, რომელიც მალე პრაქტიკულად შესრულდება.

რა გამოსავალი ნახა დრამატულმა საზოგადოებამ შექმნილი სიტუაციიდან? მან თეატრის ხელმძღვანელობა ა. წერეთელს სთხოვა მისი დიდი ავტორიტეტისა და გამოცდილების იმედით, მაგრამ აკაკი არ იყო პროფესიონალი რეჟისორი და მას არც შეეძლო თეატრის რადიკალური გარდაქმნა. ვერც გარდაქმნა, სულის მოთქმაც არ აცალეს. დაიწყო მისი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის კრიტიკა. პირველ რიგში რეპერტუარის საკითხში. ამაზე მოწმობს მ. ჯავახიშვილის დასახელებული სტატიისა და იგივე „კალმის“ წერილი, რომელიც „ცნობის ფურცელმა“ გამოაქვეყნა. 23 ოქტომბრის წერილში „ქართული რეპერტუარი“ ავტორი სვამს კითხვას: „ვისი ბრალია დღევანდელი ქართული რეპერტუარის უფარვისობა? აქტიორების, რეჟისორების?“. ავტორის აზრით, ისეთი დასი გვეყავს, რომელსაც ვერ შედგება იშვიათი „რუსული დასი“, მაგრამ „რეპერტუარი თუ ძველია“, თეატრისაგან მოვითხოვთ აზრს, იდეას, საჭიროა ახალი ევროპული პიესები, თანამედროვე სატაკივარის გამომხატველი ნაწარმოებები, გამგეობა კი ამაზე არ ფიქრობს, ასეთია ავტორის ძირითადი დებულებები.

რეპერტუარის განახლება მიაჩნიათ იზსენის, მეტერლინიკის, გორკის, ჩეხოვის, ჰაუპტმანის პიესების დადგმით. „თანამედროვე დრამატურგები მედგრად იბრძვიან ცრუ საზოგადოების წინააღმდეგ. ისინი ძირს უთხრიან დღევანდელ წყობილებას, ისინი ნათლად გვიმტკიცებენ თანამედროვე ადამიანის გათავსირებას, თანამედროვე ცხოვრების სიყალბეს“. აქ

თითქმის ყველაფერია საჯაროდ თქმული თუ საით უნდა წარიმართოს ქართული თეატრის მოღვაწეობა, მეორე ავტორის აზრით, ისე არავის არ ესაჭიროება ის, რასაც თხოულობს და რისთვისაც იბრძვის იზსენი, როგორც ჩვენ, არავის არ შეუძლია ისეთი სიცოცხლე შემოიტანოს ჩვენს საზოგადოებაში, როგორც იზსენს“.

ასეთია საზოგადოებრივი აზრის მოთხოვნილებანი თეატრისადმი.

ა. წერეთელი მალე გადადგა თეატრის ხელმძღვანელობიდან!

თეატრი მძიმე ეკონომიკურ მდგომარეობაში იყო, რომელ ერთზე ეფიქრა, ახალი გზების ძიებაზე თუ არსებობის შენარჩუნებაზე. მაყურებელი ხომ ისევე დიდი სიხარულით ესწრებოდა იგივე „ხანუმას“, იგივე „მელანოს ოინებს“: „2 იანვრის საღმრთაწალო წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა“ — წერს „ცნობის ფურცელი“ — „ითამაშეს „ხანუმა“, შეცდომა იქნება ვინმართ აქ სიტყვა „თამაში“, რადგან სცენაზე არ ვხედავდით რასმე თამაშის მსგავსს, არამედ ნამდვილ ცხოვრებას, ნამდვილ ადამიანებს, ნამდვილ მაჭანკალს, არავინ არ იფიქროს, რომ სცენაზე ვაბუნია-ცაგარელისა თამაშობდა, ყველას თვალწინ უდგას ნამდვილი ხანუმა ცოცხალი, მხიარული, მოურიდებელი, მატყუარა, ენერგიით სავსე“. ეს მოხდა იანვარში, ხოლო 22 მარტს ასეთივე ტრიუმფი ხვდა „ხანუმას“ ქუთაისში.

აპრილში მოეწყო საიმპერატორო თეატრის (ე.ი. მცირე თეატრის) გასტროლები. საქართველოს ეწვია ალ. სუმბათაშვილი, რეპერტუარში ჰქონდათ „ჰამლეტი“, „ოტელი“ და სხვა. ეს მოვლენა ნაწილია საქართველოს თეატრალური ცხოვრებისა. იმეჭდება ცნობები დასავლეთ ევროპის თეატრებისა და დრამატურგიის შესახებ. ყველაფერი ეს აფართოებს ქართველი საზოგადოების სათეატრო ინტერესებს, ქმნის პარალელების საფუძველს, იწვევს ასოციაციებს...

პრესაში გულისტკივილით შენიშნავენ, რომ პეტერბურგის თეატრში ზოგჯერ პიესას 20-ჯერ თამაშობენ, ჩვენში კი სულ 2-3-ჯერ. მსახიობები ხანგრძლივად მუ-



შაობენ როლებზეო და სხვა. ეს უბრალო ინფორმაციები არ არის. ეს დიდი პრობლემაა, რომელიც ერთბაშად იყო გადასაწყვეტი.

საინტერესოა თბილისის თეატრალური ცხოვრების სურათი მარტო ერთ თვეში (იანვრის), ისიც არაზუსტი:

2 იანვარს „ხანუმა“ და „სამზადისი“ — თბილისში. მაგრამ თითქმის ყველგან გაიმართა ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი წარმოდგენები.

3 იანვარს — წარმოდგენა თბილისში აშხაბადის მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ.

6 იანვარს — „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ —

6 იანვარს — „გაყრა“, „გაცრუებული იმედები“

9 იანვარს — „იაკობინელები“

12 იანვარს — „ჭირვეული ცოლის მოჩულება“

19 იანვარს — „ორი გმირი“, „გაცრუებული იმედები“

23 იანვარს — „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (ა. ჩიხოვის „ივანოვიდან“)

30 იანვარს — „აღლუმი“ (მ. საფაროვას საბენეფისოდ)

თბილისში გასტროლებზეა კამისარყევსკაია.

იუწყებია (12 იანვარს) ლ. მესხიშვილის ავადმყოფობას. მის დასახმარებლად (სახდვარგარეთ რომ გაემგზავროს სამკურნალოდ) საჭიროა საღამოს გამართვა.

ამ მშრალი სტატისტიკიდან შეიძლება ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება. რეპერტუარიდან ჩანს, თუ რატომ არის საზოგადოება შეშფოთებული. ნაკლებად ჩანს ახალი პიესები, არ იგრძნობა ჟანრული მრავალფეროვნება. რასაკვირველია ერთი არ არის ყველაფერი — თეატრში უკვე იღებება „მედეა“, ა. ყაზბეგის „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, ზუდერმანის „მიკუნჭული ბედნიერება“, „ოტელო“ და სხვა, მაგრამ რადიკალური ცვლილებანი მაინც არ ჩანს.

თეატრიდან ა. წერეთლის გადადგომის შემდეგ, სეზონის დასამთავრებლად ისევ ვ. აბაშიძე ჩაუდგა სათავეში.

განსაკუთრებით კრიტიკული იყო საზოგადოებრივი აზრი იმ სუსტი თეატრალურ უცხოური პიესების მიმართ, რომლებიც ასე გულუხვად იდგმებოდა ქართულ თეატრში. იმდენად ბევრი იყო გადმოკეთებულთა თუ ნათარგმნთა რაოდენობა, რომ იგი ქმნიდა რაღაც ერთ დიდ დინებას, სადაც ხშირად იკარგებოდა ნამდვილად ღირებულიც. გაკრიტიკებული იქნა „მელანოს ოინებიც“, პიესის ღირსება კიდევ ის არის, რომ საესეა უკბილო ოხუნჯობებით“. პაუტმანის ეს პიესა კ. მესხმა თარგმნა. საერთოდ კ. მესხმა ბევრი ახალი პიესა შემოიტანა ქართულ რეპერტუარში, მაგრამ ცხადია, ყველა არ იყო მაღალმხატვრული. კრიტიკის აზრით „სუსტი, ორიგინალური პიესა არ გვიჩვენია სანახავად ამ გვარსავე უცხოურს? რა იყო „კოვერლის მკვლელობა“, რა იყო „გრიგალი“, „ლანდი“ და მრავალი სხვა ამ სეზონში წარმოდგენილი?“.

უცხოური პიესები მაშინ უნდა დაიდგას, თუ ქართველი ხალხი სატიკვარს ეხმარება. ჩვენ ჩვენი წყლული ვეტიკვა და იმის წამალი გვიწინა. უცხოური თეატრები დიდი ხნისანი არიან. ის, რაც ახლა გვიწინა გვაკეთოთ თეატრის შემწეობით — ხალხის გათვითცნობიერება — იმათ ასის და ორასის წლის წინათ გააკეთეს. იმათ გზა გაკაფული აქვთ“. აი, რაზე უნდა ეფიქრა ქართულ თეატრს. არ იქნა და არ მოხდა „ქართლის ცხოვრების“ გარდაქმნა, ხალხის გათვითცნობიერების ისე ამაღლება, რომ თეატრი სხვა პრობლემაზე ფიქრობდეს. თერგალეულთა ბრძოლა ეროვნული თვითცნობიერების ამაღლებისათვის, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის ჩაკლული სულის გაღვიძებისათვის ახალ საუკუნეშიც გრძელდება და ამ ბრძოლის წინა ხაზზე კვლავ თეატრი უნდა იდგეს.

პრესაში უკვე ჩნდება ცნობები: „მზადდება იბსენის პატივსაცემად „ნორა“. ნ. ჩხეიძე — ნორა, მედეა, გოტიე — ეს უკვე სულ სხვაა, სხვა ზაზია თეატრისა. ცალკე ზაზზეა — ნატო გაბუნია, მ. საფაროვა, მის ზურგს უკან დგას ე. ჩერქეზიშვილი და სხვა „კომიკი“.



მსახიობი კაცებიდან ერთ მხარესა ლ. მესხიშვილი და მისი მოწაფეები (ალ. იმედაშვილი), მეორეზე — ვ. აბაშიძე და მისი მიმდევრები.

უდიდესი მსახიობები ქმნიან ქართული მსახიობთა ხელოვნების მაღალ კულტურას. ამავე თეატრის წიაღში ფორმირდება „მსახიობთა რეჟისურა“. იგი გარდამავალი ეპოქა პროფესიული რეჟისურამდელი თეატრისა, ეს ეტაპი უნდა ვაეგლო ქართულ თეატრსაც, ისევე როგორც იგი გაიარეს დასავლეთ ევროპის თეატრებმა. ჩვენ ვხედავთ თუ რა რთული პროცესია იგი. ვაზეთი „თეატრი“, რომელიც დიდ როლს ასრულებდა თეატრალურ ცხოვრებაში სისტემატურად აქვეყნებს წერილებს 30-იანი წლების რეჟისურის პრობლემებზე. ხშირად კონფლიქტი იყო ლ. მესხიშვილსა და რეჟისორს და ვ. აბაშიძესა რეჟისორს შორის. ისეთი რეჟისორიც კი, როგორც იყო გ. სულხანიშვილი, იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო. იგი არ იყო დიდი რეჟისორული ოსტატობით გამორჩეული, მაგრამ დასში დისციპლინას მოითხოვდა. ერთხელ ვ. აბაშიძემ ერთ-ერთ ახალგაზრდა მსახიობს მიაყენა შეურაცხოვა, ვ. სულხანიშვილმა იგი დასიდან დაითხოვა. ღონისძიებმა მეტისმეტად რადიკალური იყო და მან დასის აღშფოთება გამოიწვია, რის გამოც თავად გახდა იძულებული გასცლოდა თეატრი.

ქართული თეატრის ბედი საქართველოში ხშირად რუსულ თეატრთან იყო ვადა-ჯაჭვული. რუსული თეატრი კი დაუნდობლად უქცეოდა ქართულ დასს. იგი თბილისში თავს გრძობდა როგორც „უფროსი ძმა“. ქართველ მსახიობებს, როცა საღამოს რეპეტიცია ჰქონდათ, ადრე უნდა შეეწყვიტათ, „თორემ შემოვიდოდა რუსული დასის რეჟისორის თანაშემწე სცენაზე და გამოაცხადებდა: წარმოდგენისათვის სცენა უნდა მოეაწყოთ“ და ქართული დასიც იძულებული იყო რეპეტიცია შეეწყვიტა. უპირატესობა რუსულ დასს ჰქონდა, ფაქტურად თეატრი მას ეკუთვნოდა, ქართულ თეატრში ქართული დასი სტუმრად ითვლებოდა. ქართული დასი თუ კვირაში მხოლოდ ერთ წარმოდგე-

ნას მართავდა, სამაგიეროდ რუსულ დასს კვირაში ხუთ წარმოდგენას უწყობდა. ასე რომ, თეატრის ბატონ-პატრონი რუსული დასი იყო“. ამას წერს ნ. გვარამია თავის „თეატრალურ მემუარებში“. იგი უშუალოდ მონაწილეობდა სათეატრო ცხოვრებაში.

იმეამინდელ ქართულ დასში ლ. მესხიშვილის გვერდით მოღვაწეობდა საოცრად ნიჭიერი, ლამაზი დრამატული მსახიობი ბაბო ავალიშვილი (მისი გვარი ხერხეულიძე იყო), იგი იყო პირველი ქეთევანი („სამშობლო“), მან შეასრულა ივდითის, ბოშა ქალი ზანდას (ამავე სახელწოდების პიესა), მარინეს (ვ. გუნიას „და-ძმა“), და მრავალი სხვა საღამო როლი. ისტორია ყოველთვის როდია სამართლიანი. არსებითად მივიწყებული იქნა ამ მსახიობის შემოქმედება, საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა ნ. ურუშაძემ ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“. კომედიის მსახიობთა ფეიერვერკულმა წარმატებებმა დაჩრდილეს იგი. ბედიც ტრაგიკული ჰქონდა. ნ. გვარამია იგონებს მასთან შეხვედრას საავადმყოფოში. მისი აზრით „ქალი ჭკუაზე შეცდა და საავადმყოფოში მოათავსეს“. ნიკო წასულა საავადმყოფოში, ბაბო ავალიშვილის ძმისშვილთან ერთად. „კარები გაიღო და ოთახში შემოვიდა თეთრთმინი, სახეგამხდარი ქალი. ეს იყო ყოფილი სახელოვანი არტისტი ბაბო ავალიშვილისა. თვალები უბრწყინავდა, მოგვიახლოვდა, თავისი ძმისწული ვერ იცნო, მე კი მომმართა „შენ მანსოგხარ ჩვენს სოფელშიო“, გამოგვიკითხა ამბები, ჩვენს თეატრზე ვუამბეთ. სახე უცბად მოედუნა და გაჩუმდა. გამგემ გვანიშნა — წადითო. ჩვენც გამოვემშვიდობეთ საყვარელ არტისტ ქალს და წამოვედით. ამის შემდეგ ის მალე საავადმყოფოში გარდაიცვალა“.

სულის შემძვრელია ბედი მსახიობისა. განა მარტო ბ. ავალიშვილისა, რამდენი ნიჭიერი მსახიობი დაიღუპა ისე, რომ ვერ მოასწრო თავისი შესაძლებლობების სავსებით გამოვლენა. სულ სხვაგვარი იყო ბედი გიორგი არაძელ-იშხნელისა, მაგ-



რამ განა მისი დრამატული ნიჭი მეეტლის ხელობაზე არ გაიცვალა?

დრამატული საზოგადოება, რომელსაც ილიას შემდეგ სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ აკაკი, რ. ერისთავი, ვ. თუმანიშვილი, პ. უმიკაშვილი, ვ. ავალიშვილი, ვ. გუნია და სხვები გამუდმებულ წინააღმდეგობაში იყვნენ მთავრობასთან. ქართული თეატრის მიძიმე მდგომარეობა აიძულებდათ ეძებნათ თეატრის გადარჩენის გზა. ისტორიული პირობები იმგვარი იყო, რომ ზოგჯერ ვერ ახერხებდნენ დასის მოვლა-პატრონობას. მათი მისამართით ისმოდა შენიშვნები, ხშირად მკაცრი კრიტიკაც.

ნიკო ქართველიშვილი „უაღრესად პატიოსანი და ზრდილობიანი ადამიანი იყო. ბევრი თავისი პირადი სახსარი დაახარჯა ქართულ თეატრს“ (ნ. გვარამაძე), მაგრამ ასეთი „სახსარი“ რომ ყველას არ ჰქონდა?

ნ. ქართველიშვილმა თეატრის ხელმძღვანელად აკაკი მოიწვია. მას იმედი ჰქონდა, რომ აკაკი მსახიობთა შორის წარმოქმნილ კონფლიქტებს მოაგვარებდა. ნაწილობრივ ასეც მოხდა, მაგრამ ის თეატრი რა თეატრია, სადაც მუდმივად არ ბოზოქრობენ არტისტული ვნებები?!..

1903-1904 წწ. სეზონში დასში მოხდა განხეთქილება, დასი გაიყო. ახალგაზრდებმა ცალკე ისურვეს მუშაობა. შეიქმნა ამხანაგობა. ერთ შენობაში იყვნენ. ახალგაზრდობის „ამხანაგობაში“ იყვნენ: დავითაშვილი, ვასო ნებიერიძე, ალ. იმედაშვილი, ს. ივანიძე, ვ. მატარაძე, ნ. გვარაძე, დ. ბაქრაძე და სხვები. დასის ხელმძღვანელი იყო ალ. იმედაშვილი.

1905/06 წლებში ისევ მოხდა ახალი დასის ფორმირება შ. დადიანისა და ვ. შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით. დასს შეემატნენ ნ. ჯავახიშვილი, ვ. ურუშაძე, მარო მდივანი. წარმოდგენებს ოპერის თეატრში დგამდნენ და მეტწილად მოგზაურობდნენ, ხშირად ჩადიოდნენ საგასტროლოდ ბათუმში.

თეატრალური მოვლენები შესაბამისი რთული პოლიტიკური კრიზისებისა და ცხოვრების ცვალებადობისა. 1905 წლის რევოლუციის მარცხი და მის შედე-

გად წარმოქმნილი საზოგადოებრივი განწყობილება თეატრისაგან მოითხოვდა მკაცრ სატყვის რეაქციას. თეატრს კი არც ეკონომიკური მდგომარეობა ჰქონდა სტაბილური მუშაობისათვის და არც ახალი რეპერტუარი. არადა, სხვაგვარად როგორ შეძლებდა გადაჭრა ურთულესი ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი პრობლემები?

1906-1907 წლის დასს ვ. გუნია ჩაუდგა სათავეში. ეს კოლოსი სათეატრო აზროვნებისა, დიდი ორგანიზატორიც იყო. თეატრის საქმე უკეთესად აეწყო. თანდათან პირი იბრუნა თეატრისაკენ მყურებელმა. ამ პერიოდის თეატრისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა გიორგი არადელ-იშხნელის მოღვაწეობას. იგი ალ. სუმბათაშვილის ხელდასმით დგამდა ქართულ თეატრში ნაბიჯებს. იმედმსაც ამართლებდა. უცებ გახდა პოპულარული მსახიობი. მისი ანანია („ლალატი“), პენრისი („დაძირული ზარი“), შაპი („სამშობლო“), ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), გელა („მატარა კახი“), არსენა („არსენა“) და მრავალი სხვა როლი დიდი ტემპერამენტით იყო შესრულებული, რაც მყურებელში მხურვალე გამოძახილს პოულობდა. ამ პერიოდში პირველად თამაშობს ალ. იმედაშვილი ფრანც მთორს, ზოლო ნ. ჩხეიძე მარგარიტა გოტიეს. ახალი თაობის მსახიობები თეატრში ახალ ესთეტიკას ამკვიდრებენ.

ნ. ჩხეიძე პირველი დიდი ქართული ტრაგიკული ტემპერამენტის მსახიობი ქალი იყო. თავს ლაღო მესხიშვილის მოწაფედ თვლიდა. მათ შორის იყო საერთო ორთავე ავითარებდა ქართული თეატრის დრამატულ ხაზს. ფსიქოლოგიური რეალისტური აზროვნება და გმირული რომანტიკული ნაკადი მათში ორგანულ სინთეზს ქმნიდა. ნ. ჩხეიძე ტრაგიკოსი მსახიობი იყო. მისი ხმა, ტემპირი და სცენური მომხიბვლელობა განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენდა მყურებელზე.

ნ. ჩხეიძის რეპერტუარი იყო: მედეა („მედეა“), მარგარიტა გოტიე (ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“), კრუჩინინა (ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“),



ოფელია (შექსპირის „ჰამლეტი“), ივდი-
თი კ. გუცკოვის („ურიელ აკოსტა“), მა-
რიაჰ სტიუარტი (შილერის „მარიაჰ სტი-
უარტი“), ზეინაზი (ალ. სუმბათაშვილის
„ლალატი“), ნორა (იბსენის „ნორა“), და
მრავალი სხვა. ეს არის სახეთა მრავალ-
ფეროვანი სამყარო, რომელსაც დიდი
გონებით აცოცხლებდა ნ. ჩხეიძე.

განსაკუთრებულია ნ. ჩხეიძის როლი
კლასიკური რეპერტუარის შექმნაში, ადა-
მიანის უფლებებისათვის ბრძოლის იდეა
მის შემოქმედებაში გამოხატულია ძლიე-
რი ხასიათებით. სიყვარულის გრძნობა
ერწყმოდა მოღვაწეობისა და ღირსების
იდეებს.

სამასამდე როლი აქვს შესრულებული.
სამასი ადამიანის სახე!..

იგი ნახევარი საუკუნის მანძილზე მო-
უთხრობდა ქართულ აუდიტორიას ქალის
ღირსებაზე და პატიოსნებაზე. მოუთხრო-
ბდა იმაზე, თუ როგორ პოეტურად მოკე-
და სიხარულის სიჭარბის ჟამს მარგარი-
ტა გოტიე, როგორი სიმძაფრით აღზევდა
ტრაგიკული მედეა ან რა საოცარი სული-
ერი სიფაქიზე ჰქონდა დეზდემონას.

ნ. ჩხეიძე მკაფიოდ გამოკვეთილი ერ-
ოვნული მსახიობი იყო. მისი გმირები, იქ-
ნებოდა ეს ანტიგონე თუ კრუსჩინინა, ლა-
ურენსია, იოკასტე თუ ლედი მაკბეტი,
რუქაია თუ ლუიზა, — ყველგან იგრძნო-
ბოდა, რომ მათ სცენურ სახეებს ქმნიდა
ქართველი ქალი — საოცარი არტისტული
მშვენიერებისა და კეთილშობილების ქა-
ლი.

დ. კლდიაშვილი ნ. ჩხეიძის საოჯახო
ალბომში წერს: „ნინო ჩხეიძე ერთი იმ-
ათთავანია, რომელიც თავგანწირულობით
ემსახურებოდა ქართველ ერს: საშინელ
მონობაში მყოფობის დროს მისი სულიე-
რი გაღონიერებისათვის, ოცდახუთი წლის
გამავლობაში იგი მძიმე პირობებში მოქ-
ცეული შრომობდა თავისი მომხიბვლელი
ნიჭის ძალით, უამებდა ტკივილებს მონა
ერს. გადაგვარებისაკენ მიქანებულ ქართ-
ველობას აგონებდა მის ვინაობას, აყვარე-
ბდა თავის სახეს, ამხნევებდა მას. უღვი-
ძებდა თავის რწმენას და პატივისცემას,
მოსაედა იმედით და მის დაცემულ სულს
მალა სწევდა“.

მწერალს ზუსტად აქვს განსაზღვრული
დიდი მსახიობის როლი და ადგილი ქართ-
ველი ერის ისტორიაში.

ალ. იმედაშვილი ლ. მესხიშვილის მო-
წაფე და მისი ტრადიციის თეატრის გამ-
გრძელებელი იყო. იგი იყო ღრმა ფსიქო-
ლოგიური განცდის მსახიობი. მისი ტრა-
გიკული გმირები გამოირჩეოდნენ ფსიქო-
ლოგიური სიღრმით, სულის უღრმესი
ტკივილების გამოხატვით. მისი სამყარო,
ტრაგიკული ბედის ადამიანთა სამყარო
იყო. სწორედ აქ ავლენდა თავის დიდ არ-
ტისტულ ტემპერამენტს. მის რეპერტუ-
არს ამშვენებდნენ: ოტელო, ურიელი,
კარლ მოორი, მაკბეტი, ოიდიპოსი, მეფე
ლირი...

გასაგებია მსახიობის დიპლომის მასშ-
ტაბები!

ა. იმედაშვილის ძლიერი ემოციური და
შთაგონებული შესრულება როლებისა დიდ
შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე.
თაობებისათვის სამაგალითო იყო მისი
ოტელო და ოიდიპოსი. ახალგაზრდა ახ-
მეტელმა სპეციალური სტატია დაწერა
„ოიდიპოს მეფის“ დადგმის გამო. ახმეტე-
ლი რადიკალი იყო. მკაცრი მომთხოვნე-
ლობით აფასებდა ყოველ თეატრალურ
მოვლენას. მიუხედავად ამისა იგი წერს:
„რაც შეეხება ბატ. იმედაშვილის ოიდი-
პოსს, უნდა გამოვტყვე და ვთქვა, რომ
ფრიად სასიამოვნოდ გამაკვირვა“.. შეს-
რულების გაანალიზებას მოსდევს ასეთი
დასკვნა: „დიდი მხატვრული და ფსიქო-
ლოგიური სიმართლეა, როდესაც ოიდიპო-
სის გამოსვლის შემდეგ ბრბოს წინაშე მე-
ფური სიღარბისლით გაჩერდა. აქ სულ
უბრალო განძრევაც სხეულისა მეტია და
საშოშიც კია. იგი მეფეა და, მძლავრი,
ჭკვიანი მეფეც... ამგვარი სკულპტურული
სიმშვიდე ტირენისთან შეხვედრამდე
რჩება, მხოლოდ შემდეგში და უფრო კი
მაშინ, როდესაც ტირენია მთელ უბედუ-
რებას უხატავს, ოიდიპოსი სწრაფად იცე-
ლება და მთელი მისი სხეული საშინლად
ამოძრავდება... „მ-ნი იშხნელი პირველად
ვნახე სცენაზედ. ბევრი კარგი გამოვიდა მა-
სხედ, მაგრამ შემძლია ვთქვა, რომ ბევ-
რი მგონი ვერც მიმხვდარა, თუ რა საგან-
გებო მსახიობია იგი... უკანასკნელ სცენა-



ში ოიდიპოსთან იმდენი მხატვრული და ფსიქოლოგიური დაკვირვება გვიჩვენა, ისე დაუახლოვდა ნამდვილ ტირეზიას, რომ ცოტა მეტი შრომის შემდეგ ფრიად დიდ და მხატვრულ სახეს შექმნის“.

ასე, რომ, ქართულ თეატრში 900-იან წლებში მძლავრი დრამატული სამსახიობო სკოლის ნაკადი შეიჭრა და წაყვანი მდგომარეობაც დაიმკვიდრა. ეს ლაღო მესხიშვილის სკოლა!..

1900 წელს რუსეთიდან დაბრუნდა ლაღო მესხიშვილი. „მუღმივ სცენაზე“ გაიმეორა ადრე ნათამაშევი როლები. მაყურებელი მიაწყდა თეატრს. კ. მესხმა და კ. ანდრონიკაშვილმა წარმატებით დადგეს ვ. ყიფიანის პიესა „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“, სადაც ლაღო მესხიშვილი ასრულებდა ლევან დადიანის როლს. შეიკერა ახალი ტანსაცმელი, დაამზადეს დეკორაციები. ამაღლდა სადადგმო კულტურა. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. ამ სეზონში დაიდგა: კ. გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, თ. დოსტოვესკის „დანაშაული და სასჯელი“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“, შ. დადიანის „როს ნადიმობენ“, და სხვა. დასში იყვნენ: ე. ჩერქეზიშვილი, ტ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, კ. შათირიშვილი (რომელიც რეჟისორობასაც ეწეოდა), ი. ზარდალიშვილი, ი. იმედაშვილი-ხაშმელი და სხვები. დასმა იმოგზაურა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში.

1914 წელს, 25 აგვისტოს ქართული თეატრის შენობა დაიწვა. დაიღუპა არქივი. დაიწვა გარდერობი, დეკორაციები. ერთი სიტყვით, ყველაფერი განადგურდა.

თეატრმა წარმოდგენების გამართვა დაიწყო სახალხო სახლში (ახლანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). შენობაში იყვნენ სცენისმოყვარეები და სხვა ორგანიზაციები.

დაიწყო ქართული თეატრის შენობის ასაგებად ფულის შეგროვება. ერთხანს პატრიოტულ ემოციებზეც მოქმედებდა ამგვარი მოძრაობა, მაგრამ ენთუზიაზმი მალე ჩაქრა და შეგროვილი ფულიც სადღაც გაქრა, ვიღაცებმა ხელები მოითხეს,

როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ქართველოში..

„ქართულმა კლუბმა“ შეიკვდლა თეატრი და მოხდა დასის ფორმირება. სათავეში ჩაუდგა ვ. გუნია.

ეს უკვე 1916-1917 წლის სეზონია. ვ. გუნია მრეჟისორად მოიწვია ვ. შალიკაშვილი. დასში შედიოდნენ: ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ალ. იმედაშვილი, გ. იშხნელი, ნ. ჯავახიშვილი, ნ. დავითაშვილი, ტ. აბაშიძე, ა. ქიქოძე, ე. შალიკაშვილი, ი. ზარდალიშვილი, მ. ქილაჯიშვილი, ნ. გვარამია, ნ. ციციშვილი და სხვა.

სეზონი ვ. შალიკაშვილის პიესით („გადაჭრილი მუხა“) გაიხსნა. რეჟისორი ვ. შალიკაშვილი იყო. აქ დაიდგა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, ნ. აზიანის „ფული და ხარისხი“, ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ და სხვა. გრძელდება ძიებებითა და შეცდომებით აღსავსე სათეატრო ცხოვრება. მსოფლიოში დიდ გამოძახილს პოულობს ხალხში. ომში მიდის ასობით ქართველი. „ქართული კლუბის“ პატარა დარბაზში სანთელივით ანთია ქართული თეატრის სპექტაკლები. თითქოს ირგვლივ შიმშილს და ათასგვარ უბედურებას იმედის გზას უნათებს თეატრი!

ერთ-ერთ კრიტიკოსს უთქვამს: ჩვენს თეატრს სიცილის ტალღა წალეკავდა, მესხიშვილი რომ არ გამოჩენილიყო. არის ამ მახვილგონიერულ შენიშვნაში სიმართლე. ორი დიდი ეპოქა ქართული თეატრის (გ. ერისთავის თეატრი და მუღმივი სცენა) ზომ კომედიებით დაიწყო.

ადვილი ასახსნელი არ არის ეს პროცესი, თუმცა სავარაუდოდ რამდენიმე ვერსია შეიძლება არსებობდეს. როცა ქუთაისში „მედეა“ დაიდგა და ნ. ჩხეიძის ტრაგიკული სული ბოზოქრობდა, ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა დაწერა: „ხალხს ცრემლი და წუხილი ცხოვრებაშიც ეყოფა, თეატრში ზემი და მხიარულება უნდაო“.

ზერელობის მანიშნებელი ზომ არ არის ეს?..

და მაინც, ქართულ თეატრს არც შემდგომ მოჰკლებია სამხიარულო სპექტაკლები. სიცოცხლისუნარიანი იყო ვ. აბაშიძის სკოლა. ამ სკოლის წარმომადგენელი იყო ნ. გოცირიძე.



ნ. გოცირიძე პირველად სცენაზე 1893 წელს გამოჩნდა. იგი ხშირად მონაწილეობდა სახალხო თეატრის სპექტაკლებში. ოც წელზე მეტი ვაატარა მათ შორის. ამ წრეში შედიოდნენ ი. იმედაშვილი, ვ. ჯაბაური, შ. მჭედლიშვილი და სხვები. ეს არ იყო უზრალო საქმე. ხალხის გათვითცნობიერებისა და კულტურული აღზრდის მიზნებს ემსახურებოდა იგი. სახალხო სახლში (ამჟამად მარჯანიშვილის თეატრის შენობა) ერთხანს ოსურ სცენის-მოყვარეთა გჯუფსაც ხელმძღვანელობდა. ია ეკალაძის თქმით „იზრდება სახალხო თეატრი და იზრდება ნიკო გოცირიძის ნიჭიც“. ამავე სცენაზე რეჟისორად მოღვაწეობდა კ. შათირიშვილი. ასე რომ, ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კულტურული კერა იყო.

1922 წლიდან ნ. გოცირიძე ქართული დრამის თეატრშია. კ. მარჯანიშვილმა ნ. გოცირიძე ასე შეაფასა: „ნიკო მთელი თავისი არსებით გამსჭვალულია ეგრეთ წოდებულ „სცენური მომხიბვლელობით“. ნუ დაივიწყებთ იმას, რომ წარმოდგენისათვის ეს თვისება ძალიან ხშირად უფრო საჭიროა, ვიდრე განსაკუთრებული მაღალნიჭიერება... აი, ეს „მომხიბვლელობა“ ისეთი თვისებაა ნიკოსი, რომ მიუხედავად ბანაკებად დაყოფისა ხელოვნებაში, დამოუკიდებლად მაყურებელთა და მსახიობთა პასაკისა, ნიკო მუდამ ყველასათვის „თავისი იქნება“. ნიკო ხიდია ძველისა და ახლისაკენ გადებული და მით უფრო ღირებული, რომ მოგვევლინა ხალხური მასის წიაღიდან... პირადად ჩემთვის, დიდ სიხარულს წარმოადგენს ნიკო გოცირიძესთან მუშაობა“.

ნ. გოცირიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, ალ. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე, ვ. შალიკაშვილი და სხვები წარმოადგენდნენ XX საუკუნის დასაწყისის „ახალ ტალღას“. ისინი ნიჭიერებითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და არტისტული პროფილითაც, მაგრამ ურთულეს ისტორიულ ეპოქაში ქმნიან ხელოვნებას, რომელიც არამარტო ავსებს ქართული სცენის დიდი თაობის თეატრალურ პანორამას, არამედ სახავს პერსპექტივასაც.

ყოველწლიურად მწვავედ რეჟისორის პრობლემა.

ვახუთ „ივერიაში“ 1904 წელს „სცენისმოყვარის“ ფსევდონიმით გამოქვეყნდა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი წერილი-ავტორი აჯამებს თეატრის განვლილ 25 წლის რეპერტუარის ხასიათს და იძლევა სტატისტიკურ ცნობებს. იგი ძოლად ზუსტი არ არის (მაგ. იბსენი გერმანულ მწერლად არის მიჩნეული და სხვა), მაგრამ საერთო სურათი მაინც საინტერესოა. გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ქართული თეატრის რეპერტუარზე, მის ეროვნულ სტრუქტურაზე და სხვა. ოღონდ ეს არის ფაქტები. წელთა დინამიკაში არ არის მოცემული. მაგალითად: დრამები უფრო 90-იანი წლებიდან იდგმება. მიუხედავად ამისა, ქართული თეატრის ისტორიისათვის სტატისტიკას მაინც დიდი მნიშვნელობა აქვს: „1879 წლიდან დღევანდლამდე (ე. ი. 1984 წ. ვ. ა.) ქართულ რეპერტუარში ყოფილა სულ 397 პიესა. მათ შორის ორიგინალურია — 98, გადმოკეთებული — 80 და ნათარგმნი — 219, და ამათ გარდა ორი ორიგინალური ფერია, ორი ოპერა და ორი ოპერეტა. სულ ვიანგარიშით პიესათა რაოდენობა — 400. ეს რიცხვი მაინც და მაინც დიდი არ არის, რადგან საშუალოდ რომ ვიანგარიშით (400:25=16), ყოველ წლივ 16 პიესა მომატებია ჩვენ რეპერტუარს“. ჟანრების მხრივ 41 ყოფილა — „ტრაგედია, მელიდრამა და დრამა — 170, კომედია და ფარსი — 140, ვოდევილი — 90“. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ვოდევილი ძირითადად მაინც კომედიური ჟანრისა იყო და ამიტომ საერთოდ, რეპერტუარის „კომედიური ხაზი“ შეადგენდა 230 პიესას.

პიესების ავტორთა რაოდენობა (ორიგინალურის, გადმოქართულბულის) შეადგენს — 62-ს (მათ შორის 4 ქალი), მთარგმნელთა რიცხვი — 88-ს (11 ქალი), ქართველი მოღვაწეებიდან საერთოდ ორიგინალური, გადმოქართულბული და თარგმნილი პიესების რიცხვის მიხედვით ადგილები ასე განაწილებულა: 1. ვ. გუნიანი — 39, 2. ა. ცაგარელი — 25, ვ. ვ.



აბაშიძე — 17, 4. და. მესხი — 11, 5.
 ი. მაჩაბელი — 10, 5. კ. მესხი — 10, 6.
 კ. ყიფიანი — 38, 7. ა. წერეთელი — 9,
 8. ი. მაჭავარიანი — 8, 9. დ. აწყურელი —
 8, 10. თ. შველიძე — 6, 11. ი. ბაქრაძე —
 5, 12. ვ. შალიკაშვილი — 5 და სხვა.
 ეროვნული შემადგენლობა: 42 რუსი ავ-
 ტორის 70-ზე მეტი პიესა (გოგოლი, ვრი-
 ბოედოვი, ლერმონტოვი, ჩეხოვი, ოსტრო-
 ვსკი, სუხოვო-კობილინი), 32 ფრანგი
 ავტორის 60-მდე პიესა (პიუგო, დიუმა-
 მოლიერი, ბომარშე, კორნელი, სკრიბი,
 სარდუ, დონერი, მარბო, ბრიე, კოპე და
 სხვა), 16 გერმანელი ავტორის 35 პიესა
 (გოეთე, შილერი, გუცკოვი, სტრინბერგი,
 ზუდერმანი და სხვა).

დასახელებული სტატისტიკიდან შეიძ-
 ლება დავასკვნათ, რომ ქართულ თეატრს
 გვერდი არ აუვლია მსოფლიო დრამა-
 ტურგიისათვის.

ქართულ თეატრში ერთმანეთს ერწყმის
 განსხვავებული პროცესები, ერთმანეთს
 კვეთს სხვადასხვა ტენდენცია და იქმნე-
 ბა ზოგჯერ თითქმის ამორფული, ქაოტუ-
 რი თვითდინებას მიშვებული სურათი. მა-
 გრამ საერთო პანორამაში შეივრძობა
 თეატრის ერთიანი განმანახლებული მო-
 ძრაობა.

1905 წელს ქართულ თეატრში მნიშ-
 ვნელოვანი მოვლენა ხდებდა. შემოდებული
 იქნა „დასის წლიური შენახვა“. ამიერი-
 დან რამდენადმე შეუმსუბუქდა ეკონომიკ-
 ური მდგომარეობა ქართველ მსახიობებს.
 ამასთანავე, დგება თეატრის რეორგანიზა-
 ციისა და მხატვრული ორიენტაციის შეც-
 ვლის საკითხი, თეატრი უნდა გადაერთოს
 „რევოლუციურ და ფსიქოლოგიურ რე-
 პერტურაზე“. საამისოდ თითქოს ყველა
 პირობაა, — მაგრამ არ არის ძლიერი
 რევისორი. „ახალ სცენაზე უკვე არ არსე-
 ბობს ეგრეთ წოდებული „ამპლუა“, „შე-
 ზღონური დაყოფა“, რთულ დღეში არიან
 რეჟისორები „ინდივიდუალური აქტიორ-
 ების გამო“, სათეატრო აზროვნებას ან-
 ვითარებენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი,
 ნ. ნიკოლაძე, ს. მესხი, არჩ. ჯორჯაძე,
 ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი, მ. ზე-
 ბუთაშვილი, პ. უმიკაშვილი და სხვები.

ქართულ თეატრში არის მაღალი დონის
 სამსახიობო ხელოვნება, სათეატრო აზ-
 როვნება, მაგრამ ჯერაც არ ჩანს ასეთივე
 რანგის პროფესიონალი რევისორი.

ბენეფისების სისტემა მიიწვება გრძელდღე-
 ბა!

ქართველმა ხალხმა დიდი აქტიობა გა-
 მოიჩინა რევოლუციურ მოძრაობაში, უც-
 ვებ დაიჯერა, რომ თითქოს ცარიზმის იმ-
 პერიის აღსასრული დადგა. ხალხი გამო-
 ფხიზლდა არა შინაგანი ეროვნული პრო-
 ბლემების მოსაგვარებლად, არამედ ემო-
 ციურად გაჰყვა რევოლუციურ აზვირ-
 თებას. ამ გზით ცდილობდა რუსეთის იმ-
 პერიისადმი შურისკებას. ერთმანეთში აი-
 რია პოლიტიკური რომანტიკა და პოლი-
 ტიკური პროვინციალიზმი, ერთობ ძლიერი
 იყო ორივე ნაკადი, ყველაზე მეტად კი
 აკლდათ პოლიტიკური რეალიზმი. უკე-
 თესნი შვილნი ქართველთა სწორედ რე-
 ალიზმისაკენ მოუწოდებდნენ ამოხოქრე-
 ბულ მასებს. სრული ინფლაცია იყო ემო-
 ციის, ხოლო დეფიციტი გონიერებისა, რა
 თქმა უნდა, ადვილია აქედან, ისტორიის
 გადასახედიდან იმ მოვლენებზე ლაპარაკი,
 მაგრამ სამაგიეროდ უკეთ ჩანს კარგიცა და
 ცუდიც. იმდენად მძიმე დღეში იყო სა-
 ქართველო, ცარიზმისაგან ისე შევიწრო-
 ებული გახლდათ, რომ ხალხს მოთმინე-
 ბის ფილა აევსო. ამიტომ გასაგებია მი-
 სი ეგზალტაცია, უეცარი და ფეთქებადი
 რეაქცია, მაგრამ ამას ის შედეგი მოჰყვა,
 რომ ცარიზმი უსასტიკესი რეპრესიებით
 გაუსწორდა საქართველოს. გადაწვეს ქა-
 ლაქები, სოფლები, სისხლის მორევში ჩა-
 ახშეს რევოლუციური მოძრაობა. მართე-
 ბულად წერდა ფ. გოგიჩაიშვილი: „რე-
 ვოლუციონერულ მოძრაობას ჩვენში პქო-
 ნდა განსაკუთრებული, თავისებური ელ-
 ფერი და გამოხატულება, რომელმაც სა-
 ბაბი მისცა რეაქციას. რუსეთის საზოგა-
 დოებრივ აზრს სრულებით არ მორიდე-
 ბოდა და აქ მეტის სისასტიკით და დაუნ-
 დობლობით ემოქმენდა“.

რევოლუციის მარცხს რეაქციის პერი-
 ოდი მოჰყვა და კიდევ უფრო ვართულდა
 ქართული თეატრის მდგომარეობა, გაჩნ-
 და წინააღმდეგობათა ახალი რგოლები და



შეიქმნა მთელი ჯგუფი. მისი გახსნა დროის საქმე იყო, დრო საოცარი ძალით იცვლებოდა.

საქართველოში ნამდვილი ომი გაჩაღდა პოლიტიკურ პარტიებსა და დაჯგუფებებს შორის. ეს ხომ ის 900-იანი წლებია, სადაც თანდათან მწიფდება „საზოგადოებრივი აზრი“ ილიას წინააღმდეგ. სადაც უკომპრომისო ბრძოლები მიდის საქართველოს ბედის ირგვლივ.

კვლავ იზინა თავი ქართულმა გულგრილობამ. იგი ხომ თითქმის ყველა ქართველმა იწუნა. საზოგადოებრივი ფიქრი და აზრი უფრო სხვა მოვლენებით იყო დაკავებული. ზდება ინტერესების გადაადგილება. სოციალ-დემოკრატები, სოციალ-ფედერალისტები და სხვა პარტიული მიმდინარეობანი აჩაღებენ დისკუსიას ეროვნულ საკითხზე. დღის წესრიგშია ეროვნული ავტონომიის პრობლემა. ავტონომიის ცნება კი ყველა კლასს თავისებურად ესმოდა. ზშირად ურთიერთგამომრიცხავი იყო იგი. ქართველ მარქსისტებს თავიანთ ბრძოლაში მეორე და მეათე ხარისხოვან საქმედ მიაჩნდათ ეროვნული პრობლემა, ისინი უფრო ბევრს ფიქრობდნენ რუსეთზე, მსოფლიო პროლეტარიატის ბედზე, ვიდრე ქართველ ხალხზე. პირდაპირ კერპად იქცა კლასობრივი ბრძოლის იდეა. დოგმად ქცეულ იდეას მექანიკურად უსადაგებდნენ საქართველოს ცხოვრების წესს.

სოციალ-ფედერალისტებს მიაჩნდათ, რომ ეროვნული საკითხი „ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს, დემოკრატიულ გარდაქმნათა პროცესში უნდა გადაჭრილიყო“. ისტორიული მომენტის მნიშვნელობის (ლაპარაკია 1905 წელზე) გაცნობიერება საშუალებას მისცემდა ხალხს (თვით რუს ხალხს) რეალურად შეეხება პროცესებისათვის. მხოლოდ ერთა თანასწორობას შეუძლია წარმოქმნას ურთიერთნდობა და სიყვარული. ასეთ პირობებში „როგორი იქნება არარუსთათვის ახლო მომავალი?“ — კითხულობდა გ. ლასხიშვილი. მისი აზრით: „რაც უნდა ოპტიმისტები ვიყოთ, რაწირი აზრისაც არ უნდა ვბ-

ყოთ განმათავისუფლებელ მომავალ წინაპრებზე, იმაში მინც ყველანი დარწმუნებულნი ვართ, რუსეთი ვერ გადაწყვეტს ახლო მომავალში დიად სოციალურ საკითხს: დიდი, დიდი, რუსეთი გაუსწორდეს ევროპის მოწინავე სახელმწიფოს და განახორციელოს ცოტა თუ ბევრად დემოკრატიული რეჟიმი, ამით არ მოისპობა ბურჟუაზიის ბატონობა და საოცნებო ერთობა არ დამყარდება. ბურჟუაზიის ბატონობას კი თან სდევს ერთი ერის მეორეზე გაბატონების პრინციპი, სადაც კი არსებობს დამპყრობელი და დაპყრობილი ერები ეროვნულ დაჩაგვრასაც ადგილი აქვს“.

იმდენად დიდია აზრთა სხვაობა, რომ იგი აშკარად უშლის ზელს ეროვნული ცნობიერების გამთლიანებას, ეროვნულ კონსოლიდაციას, რისთვისაც იბრძოდა ილია.

ასეთ რთულ პოლიტიკურ და სოციალურ ბრძოლათა ფონზე უხდება ქართულ თეატრს მოღვაწეობა. თითქოს ჩვეულებრივი ამბები ზდება: იმართება ბენეფისები, იდგმება წარმოდგენები, იქმნება სახეები, თეატრი თავისი გზით მიდის, მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ მოვლენათა ფაქტოლოგიური მხარეა. იცვლება თეატრალური ესთეტიკა. უკვე მეორე პლანზე გადავიდა კომედიის თეატრი.

1908 წელს პირველად იდგმება მ. გორკის „ფსკერზე“ („ნაძირალის“ სახელწოდებით). იგი კარგად თავსდება თეატრის ესთეტიკურ ძიებათა რკალში. მიესადაგება ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს, დროის განწყობილებას. ამ დროს გაზეთი „ცხოვრების სარკე“ ასე ახასიათებს: „მეტად მძიმე პირობებში უხდება ჩვენს გაზეთს თავისი მოღვაწეობის დაწყება ლიტერატურულ ასპარეზზე. ცხოვრების მაჯისცემა შეჩერებულია, მღელვარე ზღვა დღეს მიწყნარებულია, წინათ მქუხარე ხმა ჩაწყვეტილია. თვით საზოგადოების ყველაზე მოძრავი ელემენტი—მუშათა კლასი დღეს სულგანაბული ითმენს



ყველა იმ გაჭირვებას, დამცირებას და მოპოვებული უფლებების ფეხქვეშ გათელვას, რომლითაც მას ყოველდღე აჯილდოებენ მისი პოლიტიკური და ეკონომიური მოწინააღმდეგენი... თავისუფალ სიტყვას მაგარი საღებები აქვს მოჭერილი“..

პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისი აპოხიერებს სულიერს და ასე იქმნება წრე.

არც თეატრი იყო თავისუფალი ამ ატმოსფეროსაგან. დრო აყალიბებს თავის შესატყვის თეატრალურ ფორმებს. იგი არ არის ერთადერთი გზა, მაგრამ განმსაზღვრელ როლს მინც ასრულებს. საზოგადოება ფსიქოლოგიურ თეატრში პოულობს თავისი სულიერი განწყობილების თანახმიერ მოტივებს. მოტივები კი ერთსახოვანი არ არის.

1909 წელს ვ. შალიკაშვილი დგამს აღსუმბათაშვილის „ღალატს“. მაყურებელი ხედავს, რომ ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლი არ არის ტრადიციული, იგი ანსამბლის თეატრის პრინციპებთანაა წილნაყარი. გმირული შემართება და რომანტიკა ადამიანთა სულიერ სამყაროშია გადატანილი, რეჟისორს იტაცებს სპექტაკლის არა იმდენად გამომსახველობითი ეფექტები, არამედ შინაგანი სიმართლე, ფსიქოლოგიური ნაკადები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას. ისახება საწყისები რეჟისურის თეატრისა, რომელიც შემდეგ სულ სხვაგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის.

თეატრი ახალ გარდაქმნათა მიჯნაზეა.

და აი, ჩნდება ნ. გაბუნიას სულისშემძვრელი „წერილი რედაქციის მიმართ“.

„როდესაც ქართული თეატრის სეზონი იწყებოდა და დასი სდგებოდა, დრამატული საზოგადოების გამგეობამ მე დასში არ მიმიწვია. გამიკვირდა ასეთი მოპყრობა ჩემდამი და მიზეზი ჩემის მიუწვევლობისა ვერ ამეხსნა. ოცდაათი წელი

სრულდება, რაც ქართული დრამატული დასი დაარსდა, ამ ხნის განმავლობაში მე სცენაზე ვმუშაობ. დასის შედგენამდე მე ველიწადი ვთამაშობდი აქ, ტფილისში. ასე რომ, ოცდაათ წელიწადზე მეტია, რაც მე ქართულ თეატრს ვემსახურები. ამიტომ ვერ წარმომედგინა, რომ მე დასში მიღებაზე უარს მეტყობდნენ, მაგრამ შეეურიგდი ამ გარემოებას. ვიფიქრე, იქნებ ახალი ძალებია საჭირო და ჩვენ ის აღარ შეგვიძლია, რაც ამ ახალგაზრდებს მეთქი. შეეურიგდი, მითუმეტეს, რომ მითხრეს, გასტროლებზე მიგიწვევთ“.

ეს არის 1909 წელი!

ტრაგიკულად ეღერს დიდი კომედიური მსახიობის სტრიქონები. მის ცხოვრებაში პირველად გაჩნდა სამდურავი თეატრისადმი, საზოგადოებისადმი. მსახიობისათვის სრულიად გაუგებარი დარჩა, თუ რად მოექცნენ ასე სასტიკად? საზოგადოების სიყვარულითა და ყურადღებით განებივრებული მსახიობი პირდაპირ საგონებელშია ჩაყარდნილი. ათასი ეჭვი და ფიქრი ებადება, ათასნაირი ასოციაციები არ ასვენებენ.

რატომ? რატომ? სვამს კითხვებს და პასუხს ვერ პოულობს. იქნებ იმიტომ, რომ ახალი სათეატრო პროცესები დაიწყო და მისი ადგილი აღარ არის? იქნებ იმიტომ, რომ ილია ჭავჭავაძის ახლო მეგობარი იყო, ღმერთკაცი კი მოკლული იქნა? რა ძალები მართავენ მოვლენებს, რა ხდება პრაქტიკულად თეატრალურ კულუარებში? ასე შეიძლება გაგრძელდეს ფიქრთა და კითხვათა რიგი და მინც ერთი კონკრეტული პასუხი არ ჩანს. თუმცა თითოეულში არის ჭეშმარიტების მარცვალი. მათ შორის იმაშიც, რომ წარმოიქმნა „ახალი დრამა“.

„სელტენება“ № 11-12
1998 წ.

გამუშაა ლოლიკა

ს ტ ი ქ ი შ რ ი უ კ მ დ შ რ მ გ ა

მოქმედნი:

- პიორბი — შუა ხნის კაცი
- ნელი — მისი მეუღლე
- ნუგზარი — მათი შვილი
- ნუგზარის მემოზარი გოგო
- მანა — ახალგაზრდა ქალი
- სტიმენი — შუა ხნის კაცი
- სოლომონი — ასაკში შესული კაცი
- ცუცა — ასაკოვანი ქალი
- რეჟისორი — ახალგაზრდა კაცი
- ოკეატორი
- ფოსტალიონი
- ბრანდერმეისტარი — შუა ხნის კაცი
- მურმანი
- I მესანძრა
- II მესანძრა
- III მესანძრა
- I ნარდის მოთამაშე
- II ნარდის მოთამაშე
- ასლანი
- სამი ჭირისუფალი
- თეთრკაბიანი ქალი

სცენაზე შემოდის ორი კაცი. სსდებიან სცენის კუთხეში და იწყებენ ნარდის თამაშს. ნარდს თამაშობენ მთელი პიესის განმავლობაში, ვიდრე ფინალურ სცენამდე.

სცენა წარმოადგენს ერთ-ერთი ბინის დიდ ოთახს. უკანა კედელზე ფანჯარაა გაჭრილი. კედელზე რადიოა დამაგრებული. კუთხეში დგას ფირფიტების საკარავი. იქვე ტანსაცმლის კარადა, სეარძელი, ლოგინი, საწერი მაგიდა. მარჯვნივ სადარბაზოს კარი, მარცხნივ სამზარეულოში გასასვლელი. სამზარეულოდან მოსიშის ჭურჭლის ხმაური, ქალი ღიღინებს. გიორგი საწერ მაგიდასთან ზის და გატაცებით ბეჭდავს. კარებზე ზარს რეკავენ. გიორგი თავს ასწევს.

ბიორბი — ნელი! გაულე!

სამზარეულოდან შემოდის ოდნავ გადამწიფებული, ჯერაც მიმზიდველი ქალი. აღებს კარს. სადარბაზოს წყვედიად მიუღწევს ბუნდოვანი სილუეტი დგას. სახეზე ნიღაბი აქვს აკრული. ჩაცმულობით და ზურგზე ჩამოკიდებული ჩანთით ფოსტალიონს ჩამოჰგავს. ფოსტალიონი აწვდის წერილს. ნელი კონვერტს გახსნის, კითხულობს:

ნელი — „ხანძარია! თავს უშველეთ!“

განცვიფრებული ქალი ჯერ ქმარს მიაჩერდება, შემდეგ ფოსტალიონს შეხედავს. კარებში აღარაუენია.

გიორგი ცოლს წერილს გამოართმევს, გადააბრუნ-გადმოაბრუნებს, დასუნავს.

ბიორბი — ხელმოუწერელია. მისამართი კი ჩვენია.

(ნელი ფანჯარას გამოაღებს და აყვირდება:)

ნელი — გვიშველეთ! ხანძარია!

ბიორბი — მოიცა, რა გაყვირებს!

(კაცი ცოლს პირზე ხელს ააფარებს და ფანჯარას შოაცლივს.)

ბიორბი — რა უნდა ცეცხლს ამ რკინა-ბეტონში?

უცებ საბეჭდი მანქანა თავისით ამუშავდება. მანქანიდან ამოვა ფურცელი. გიორგი კითხულობს.

ბიორბი — „ცეცხლი ფაზების შეჯახებამ გააჩინა“.

ნელი — გითხარი, გამოცვალებ-მეთქი ის დაქნებილი მავთული! არ გითხარი?

ბიორბი — მაცალე, ვფიქრობ.

ნელი — რა დროს ფიქრია, სახანძროში მაინც დარეკე!

ბიორბი — აღარ დადგა ფიქრის დრო? ხომ შეიძლება ერთ დღეს ყველაფერი განზე გადადო და ერთი კარგად დაფიქრდე, რა ხდება ჩვენს თავს.

ნელი — ის ხდება, რომ ცეცხლი სარდაფიდან მავთულს გამოყვებოდა და საცაა აქ ამოვა. გაინძერი!

ბიორბი — აკი ამედევენა სიზმრად ყვითელი ცხენი...

ნელი — რა გვეშველება! დაზღვეულები მაინც ვიყოთ.

ბიორბი — ცუცა დეიდამაც გამაფრთხილა — უბედურება გველისო.

(ნელი რეკავს ტელეფონზე.)

ნელი — ეს სახანძროც რომ სულ დაკავებულია!

ბიორბი — ერთმა ბრძენმა ბრძანა: ბედი ხასიათია და გემართება ის, რისი შიშის და მოლოდინი გაქვსო.

ნელი (ფანჯარაში) — გვიშველეთ! ხანძარია! — (ქუჩაში იცქირება) — დგანან და გველოდებიან, როდის შევისრულებით. რამ გამოაღენია ეს ხალხი?

(გიორგი აგრძელებს მანქანაზე ბეჭდავს.)

ბიორბი — ერის აღმავლობის გრაფიკა ისევ ძირს დაიწყო დაშეება.

ნელი — შენც გამოვაშტერა ამ კაკუნმა! ვერ ხედები, რომ ცეცხლში ვარ!
(გიორგი ფურცლებს ჩასცქერის.)

ბიორბი — მე აქ ვერავითარ ცეცხლს ვერ ვხედავ. ფაზები ერთმანეთს რომც დაჯახებოდნენ, ცეცხლი სარდაფშივე ჩაქრებოდა.

ნელი — ნავთი რომ გაქვს სარდაფში, დაგავიწყდა?

ბიორბი — ვაიმე, ნავთი!

გიორგი აკანკალებული ხელით აგრძელებს ბეჭდავს.

უეცრად ფურცელს ცეცხლი გაუჩნდება. გიორგი წამოხტება. ცეცხლმოკიდებულ ფურცელს შესცქერის.

ბიორბი — მართალი ყოფილხარ. არა ვართ ჩვენ წყნარი ცხოვრების ღირსი. ჩვენს თავს სულ უბედურება უნდა ხდებოდეს.

(გიორგი ხელით აქრობს ცეცხლს.)

ბიორბი — ხელი დამეწვა! სოდა არა გვაქვს?

(გიორგი ბუფეტში ეძებს სოდას.)

ნელი — ნუგზარი გაათავებდა. პახმელიაზე გიყდება, ისე უყვარს.

ბიორბი — აბა ნუგზარი?

ნელი — ჩვენი ნუგზარი აღარ გახსოვს? რაც შენ მაგას ბაღში ასეირნებდი. ერთხელ, მგონი, ნაყინიც კი უყიდე.

გიორგი გაოგნებული შესცქერის ქალს.

ნელი თაროდან შეიღის ფოტოს გადმოიღებს და ქმარს მიაწვდის.

ნელი — არ გახსოვს, თუ არ გინდა, რომ გახსოვდეს?

გიორგი უაზროდ შესცქერის ფოტოს. აშკარად ვერა ცნობს შეიღს.

ბიორბი — ჰოო... მერე, ერთი კოვზიც არ უნდა დაუტოვოს მშობელ მამას?

ნელი — ნუ იცი შენ ვერე! რა ქნას? ბიჭს კუჭის წვა აქვს. სმას ბავშვობიდან ვერ იტანს!

ბიორბი — ეპ, გადაჯიშდა ხალხი.

ნელი გამოაღებს სადარბაზოს კარს. შემოდის ბოლი. ნელი კარს დახურავს.

ნელი — ვაიმე, ცეცხლი გველეშაპივით მოხონავს! ჭამს საფეხურებს, კედლებს!

ნელი ფანჯარასთან მივარდება. ისმის სახანძრო სირენა.

ნელი — ჩქარა! კიბე მოგვადგეს!

გიორგი ფანჯრისკენ გაქანდება, მერამ ვიდრე ცოლ-ქმარი ფანჯარაზე აძვრება, სახანძრო კიბიდან ოთახში რეჟისორი და ოპერატორი გადმოვლენ. თან შემოათრევენ ვიდეოკამერას.

ბიორბი — სად მოძვრებით! ჩადით უკან!

რეჟისორი — ერთი წუთით, ტელევიზიიდან გახლავართ. ერისთავის ოჯახია, არა?

ნელი — ოჯახი თუ ქვია ამას.

ბიორბი — რა გნებავთ?

რეჟისორი — როგორ ფიქრობთ, რამ გამოიწვია ხანძარი?

რეჟისორი გიორგის მიკროფონს გაუწვდის.

ბიორბი (დაუფარავი ირონიით) — ერის ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, ადრე რომ ქართული ლექსით გამოიხატებოდა, დღეს მასიურ ხანძრებში გადაიხარდა!

გიორგი მიაჩერდება რადიოს. რადიოდან განუწყვეტლივ მოისმის გაურკვეველი ტექსტი. ეს ტექსტი ჰიესის მანძილზე თანდათან უფრო გარკვეული და სმამალალი ხდება.

ნელი — სული შემეხუთა! აქედან გავკვივანეთ!

რეჟისორი — მოიცა, შენი ჭირიმე! ინტერვიუ ცხელ წერტილში თუ არ ვაკეთე, პრემიას არ მალირსებენ.

ბიორბი — ჩემი სიცოცხლის ფასად გინდა პრემია?

რამისორი — თუ ხანძრის სიტუაციას წინასწარ შევქმნით, გადაღებასაც მუშაობისას ვასწრებთ და თავსაც ვუშველით.

რეჟისორი სკამებს გადაატრიალებს, სცენაზე არეულობას ქმნის. ფარდას სანთებელათი ცეცხლს მოსდებს. ნელის გადაღებისთვის საჭირო პოზაში დააყენებს, თმას გაუშლის და აუჩქარავს. ხალათს გაუსხნის. სახეზე ჭვარტლს წაუსვამს. მკერდზე პერანგს გაუღელავს.

ბიორბი — რას ბედავს ეს მათხოვარი!

რამისორი — დაწყნარდი. ეს მხოლოდ მიზანსცენაა! ხანძარი დამაჯერებელი რომ გახდეს, ქალი გამურული, თმაგაჩქილი და გულგაღელი უნდა შემოგვარდეს კაღრში.

ბიორბი — მიზანსცენას გიჩვენებ, თავხედო!

რამისორი — რა გესმის შენ ნამდვილი ხელოვნების.

გიორგი რეჟისორს დაეჭვრება. ოპერატორი აშველებს. რეჟისორი უკან იხევს.

რამისორი — რას მერჩის, ნეტა ვიცოდლე? ცეცხლი საიდან გაჩნდა-მეთქი, სხვა რა ვაკადრე?

ნელი — ეგ მე მკითხე. ხანძარი მოკლე ჩართვამ გააჩინა.

რამისორი — არ მითხრა, დენი გვაქვსო.

ნელი — ათასში ერთხელ, მაგრამ თუ მოვარდა, წვავს ყველაფერს.

რამისორი — ე. ი. თქვენს ოჯახურ უბედურებას სახელმწიფო სტრუქტურებს მიაწერო?

ბიორბი — არ გელემა ეგ ენა?

რამისორი — შეჩვეული ვარ. გუშინ უარეს ცეცხლსა და ნგრევასი ორმოცწუთიანი დიალოგი გაემართე. ჭერი რომ არ ჩამოქცეულიყო, ერთ საათამდე ავიდოდი.

ბიორბი — მიდი მაშინ, იყბდე! გადაიბუგოს ყველაფერი! ეს ღუჭირი ცხოვრება რაც მალე დამთავრდება, მაღლობელი ვიქნები!

ნელი ისევ შეაღებს სადარბაზოს კარს. იქიდან ბოლი შემოდის. ქალი კარს ხუროვს. ჭველებ-ხველებით უკან იხევს.

ნელი — ჩქარა! ცეცხლი კარს მოგვადგა!

რამისორი — მართალს ბრძანებთ. ერთობ ჩამოცხა.

ცოლ-ქმარი ფანჯრისკენ მიიწევენ. რეჟისორი გზას უჭირს.

რამისორი — ერთი კითხვაც და თავს ვუშველით. გჯერათ ღვთის რისხვის?

ბიორბი — მოდი და ნუ დაიჯერებ იმას, რასაც ხედავ.

ფანჯრის მიღმა ცეცხლი გაიფლავებს.

რამისორი — აფქარდეთ, ძებო! პრემია განაღდებულია! ცეცხლში ინტერვიუს ჩამორთმევის ყველა რეკორდი მოვხსენით.

(ნელი ფანჯარაში გადაიხედავს.)

ნელი — კიბე! კიბე აღარ არის! ცეცხლში ჩაიწვა!

რამისორი — დავილუბე! არ შევეწირე ამ მათხოვრულ სამსახურს?

ოპერატორი ფანჯარაზე შენტება და ზემოთ, სასურავზე მიძვრება.

რამისორი — საით! არ დავგტოვო!

ოპერატორი ზემოდან თავს ჩამოყოფს.

ოპერატორი — ზემოდან მოვსინჯავ. იქნებ სასურავიდან მეორე სადარბაზოში გადავიღეთ.

ბიორბი (პათოსით) — მე იმ სადარბაზოში არ გადავალ. აქ მოვკვდები, ჩემს საცხოვრებელ ფართზე!

რამისორი — ო, ეს მეტიჩრული პატრიოტიზმი...

ნელი — მთელი ცხოვრება კოსმოპოლიტი იყო და ამ სიბერეში პატრიოტობა არ მომინდობა?

ბიორბი — ვინ არის კოსმოპოლიტი!



ნელი — რა ვიცი, იმდენი ინავარდე ცაში, რომ ბოლოს ფორმალისტების

გადაიჭერი!
ბიორბი — რაც არ გესმის, თუთიყუშით ნუ იმეორებ.

ნელი — ეს შენ არ გესმის მშობლიური მიწის ყვილი!

ბიორბი — ესენი მშობლიურ მიწასაც შეგაჯავრებენ.

ზემოდან ისმის ოპერატორის ხმა.

ოპერატორი — აქ ველარ ამოხვალთ. გადახტით!

რეჟისორი — უნდა გადავხტე!

რეჟისორი ფანჯარაზე შედგება.

კარზე ისმის ხარი.

პერსონაჟები ერთ მოძრაობაში იყინებიან. გიორგი აღებს კარს. სადარბაზოს ბნელში ფოსტალიონის ლანდი ციმციმებს. ფოსტალიონი აწვდის წერილს. გიორგი კითხულობს:

ბიორბი — „სოლომონი გარდაიცვალა. ცუცა“.

გიორგი წერილის მომტანს განუხედავს. კარებში აღარავინაა. გიორგი შუბლზე ხელს იკრავს. იქვე ჩაჯდება.

ბიორბი — ვაიმე, რაღა გვეშველება!

ნელი — რა ეტაკა იმ დევივით კაცს?

ბიორბი — რა ვიცი. რაც ცენზურა გააუქმეს, სამინლად მოტყდა, დაილია, დაპატარავდა.

ნელი — შეილები თუ დარჩა?

ბიორბი — არა. გაუქმების დადგენილება აღდგენას არ ექვემდებარება.

ნელი — აფსუს! რა ბერმუსა მოთხარეს და ამოძირკვეს!

რეჟისორი — გადავხტე?

ბიორბი — მოიცა, თუ ძმა ხარ, ვერ ხედავ, სოლომონი მოგვიკვდა!

გიორგი მიდის ტანსაცმლის კარდასთან. გადმოიღებს შავ კოსტუმს. ჩაიცვამს. ნელი მუქი ფერის კაბას გადაიცვამს. თმას ივარცხნის. დოქიდან მიხაკებს ამოიღებს, ცელოფანში გაახვევს. ცოლ-ქმარი სასლიდან გასვლას აპირებს.

რეჟისორი — სად მიდიხართ! ხანძარი?

ბიორბი — რა გააჭირე საქმე შენი ხანძრით! როცა ხალხი ობლად რჩება. პირადი უბედურება განზე უნდა გადადო!

რეჟისორი (ყვირის) — გვიშველეთ!

ნელი მივა რეჟისორთან, ფანჯრიდან ძირს ჩამოიყვანს. გაზეთს მიაწვდის. რეჟისორი ხელს ჩაიქნევს, სავარძელში ჩაჯდება. გაზეთს ვაშლის. კითხულობს. ვიდრე ნელი და გიორგი ოთახიდან გავლენ, ღია კარში შემოვარდება თმაგაჩეჩილი, შილიფად ჩაცმული ახალგაზრდა კაცი. კაცი მაცივარს გამოაღებს, ბორჯომს გახსნის და მოიყუდებს. საჭმელს თუ წააწყდა, ნაჩქარევად ჭამს. თანაც მაგიდის უჯრებში რაღაცას ეძებს.

ნელი — ნუგზარ!

ნუგზარი (მოიხედავს) — რა გნებავთ, ქალბატონო?

ნელი — დედაშენი ვარ, შვილო, დედაშენი! ეს კიდევ მამაა...

ნელი ხელის წაკერით წინ წამოსწევს დაბნეულ გიორგის.

ნუგზარი გაოგნებული შესცქერის ცოლ-ქმარს. ამკარად ვერა ცნობს მშობლებს.

ნელი (გიორგის) — მიდი, გადაეხვიე, გულში ჩაიკარი!

გიორგი არ ინძრევა.

მამა-შვილი გაოგნებული შესცქერის ერთმანეთს.

ნელი (ნუგზარს) — არ გახსოვს, შვილო, ბალი, ნაყინი, საქანელა...

ბიორბი — ბალი! რა დამავიწყებს! აკაციის ყვავილებით დათოვლილი გზა, სიყვარულის ტკბილად გაწვლილი წამი! სად გაქრა ის უღარდებლობა, ის სიმშვიდე?

ნუგზარი თვალს აარიდებს მამას და დედას მიუბრუნდება.

ნუგზარი — ფული არა გაქვს, დედი?

ნელი ჩანთიდან საფულეს ამოიღებს. ნუგზარი ხელიდან წაგლეჯს ფულს.

ნუგზარი (გიორგის) — შენ, მამიკო? რამდენს ჩამოხვალ?

ბიორბი — მე მეკითხებით?

ნელი — რაც არა აქვს, რას მოგცემს, შვილო, თორემ ხომ იცი, როგორ უყვარხარ.

ნუგზარი ხელს ჩაიქნევს, კარისკენ მიდის. ნელი მისდევს, თან ელაპარაკება.

ნელი — გამოიარე სოლმე, შვილო, დავგვხედე, მამა გაასეირნე...

ნუგზარი ოთახიდან გადის.

ნელი — როგორ დავაუკაცებულა!

• • •
ქვეყნის სამელოვიარო მუსიკა. ჭირისუფლებს სიღრმიდან სცენაზე გამოაქვთ კუბო. ისმის შეძახილები: „სახელურს არ ენდოთ“ და ა. შ. კუბოს ოდნავ წამოსწევენ. კუბოში წევს ბატონი სოლომონი. პირველი მოტირალეა ცუცა — სოლომონის მეგობარი ქალი.

ცუცა — ქვეყნის დააკლდა შენისთანა კაცი, ჩემო სოლომონ! ვაი, ჩვენს თავს! ვინ იფიქრებდა, შენ თუ მოკვდებოდი! ჩვენო მოძღვარო! ჩვენო მნათობო! შენი ვარსკვლავი არ ჩამქრალა! შენ კიდევ მოხვალ!

ცუცა ჩანთიდან უზარმაზარ მაკრატელს ამოიღებს.

ცუცა — აი, შენი მაკრატელი! ეჭვმიტანილ სტრიქონებს შენს გემოზე რომ ჭრიდი და ასწორებდი!

ვილაცა წამოიძახებს — თან ჩაატანეთ!

ცუცა მაკრატელს გულის ჯიბეში ჩაუდებს მიცვალბულს. კუბოსთან დაემსობა და ქვითინებს.

ცუცა — ვაიმე, ჩემო სოლომონ! ერის მკურნალი იყავი, შენ თავს კი ვერ უშველე!

კუბოს გარს უვლიან გიორგი და ნელი.

ცუცა — მოხვედი, გიორგი? როგორ უყვარდი ძია სოლომონს! გახსოვს, პირველად ფრთები რომ შეგაჭრა? ლექსები თავზე რომ გადაგახსია?

ბიორბი — არ მახსოვს, აღარაფერი მახსოვს...

ცუცა — ეგევ მისი დამსახურებაა, შვილო, რომ აღარაფერი გახსოვს. რა გასახსენებელია ის, რასაც შენ წერდი!

გიორგი ცრემლს მოიწმინდავს. ნელი მიხაკებს კუბოში ჩადებს.

ცუცა — ვიცი, რა ცეცხლიც ტრიალებს თქვენთან, შვილებო! დიდი მადლობა, მაინც რომ მოახერხეთ და მოხვედით. ძია სოლომონიც მადლობას გისდით იქიდან!

სიტყვა „ცეცხლის“ გაკონებაზე გიორგი შეკრთება და მიაშტერდება დედაბერს.

ცუცა სახეს შეაბრუნებს, შავ რიდეს აიფარებს და მოთქმა-გოდებას განაგრძობს.

ცოლ-ქმარს უახლოვდება ერთ-ერთი ჭირისუფალი.

ჭირისუფალი — რა ქენით, ძვირფასებო, ჩააქრეთ ხანძარი?

ნელი — უიმე, არ მკითხო, ასლან, არ მკითხო. მტერს და ავს ჩვენ რომ დღეში ვართ! ცეცხლი წამში ყველაფერს მოედო. სადარბაზო ჩაინგრა, კიბე ჩაიწვა. სახურავი აღშობა გახვეული, როგორ გამოვძვრებით იმ ჯოჯოხეთიდან, არ ვიცი.

ასლანი — ცეცხლზე გამახსენდა. ხვალ ბიჭიკო გვეპატიება მწვადებზე.

ნელი — უეჭველად მოვალთ. თუ, რა თქმა უნდა, გადავრჩით.

ასლანი — ეგეთებს გადავრჩენილვართ? მთავარია, გულთან ახლოს არ მიიტანოთ არაფერი.

ბიორბი — ნელი, დროზე!



ასლანი — წადით, წადით, ხანძარს მიხედეთ. ხალხის ყბაში ნუ ჩაივლებოთ თავს.

ბიორბი — თუ ძმა ხარ, არსად წამოგცდეს ცეცხლში რომ ვართ. სომ იცი, ათასნაირ კუდებს გამოაბამენ.

ასლანი — არა გრცხენია? სამარე ვარ! სამარე!

გიორგი და ნელი შემობრუნდებიან. ასლანი ჭირისუფლებთან მივა, რალაცას ჩასწორებებს. ჭირისუფლები თავს აქნევენ, ცოლ-ქმარს შესცქერიან. სმა ხანძრის შესახებ უცებ ვრცელდება ხალხში.

ცუცა — ასლანი!

ასლანი წინ გამოვა. კუბოს დაწვდება. ჭირისუფლები მხარზე შეიდგამენ კუბოს. განსვენებული სცენიდან გააქვთ.

* * *

გიორგი და ნელი ისევ ოჯახურ სიტუაციას უბრუნდებიან. მათ დანახვაზე რეჟისორი ვაზეთს გვერდზე გადადებს, სავარძლიდან წამოიჭრება, ფანჯარაზე შესტება.

რეჟისორი — ხანძარია! გვიშველეთ!

ნელი და გიორგი პანიკაში იწყებენ ოთახში ტრიალს. გიორგი ფანჯარას მივარდება, ქვევით იცქირება.

ზემოდან მოისმის ვერტმფრენის გუგუნი. ფანჯარაში ჩამოუშვებენ თოკის კიბეს. გიორგი და რეჟისორი ერთმანეთს არ აცლიან, რომ კიბის ბოლო ჩაიგდონ ხელში. ამასობაში კიბიდან სცენაზე ჩამოუშვება ასალგაზრდა ქალი და კაცი.

ბიორბი — მოშორდით ფანჯარას! გაგვატარეთ!

ასალგაზრდა ქალი — რატომ უხეშობთ? სტუმართან მაინც შეიკავეთ თავი.

ბიორბი — ვინ ბრძანდებით?

ასალგაზრდა ქალი — მე მაია ვარ, ეს კი ჩვენი სტუმარია სტივენ ჯეიმსი ირლანდიიდან. ქართველთა მენტალიტეტს იკვლევს ექსტრემალურ პირობებში.

ბიორბი — ჰაი! (ხელს აუწევს).

სტუმარი — ნაის თუ მით იუ!

(მაია ფანჯრიდან ხელს უქნევს ვერტმფრენს. კიბეს აკაცავენ. გუგუნი გვმოვრდება.)

ნელი — ვაიმე, გაფრინდნენ!

მანი — ნახევარ საათში მოგვაკითხავენ.

ბიორბი — მაგ დროისთვის უკვე ზევით ვიქნებით. პირდაპირ იქ გამოვიარონ.

(სტუმარი ინგლისურად შეკითხვას იძლევა. ქალი თარგმნის.)

მანი — გემინიათ სიკვდილის?

ბიორბი — როგორც ქართველს — არა, მაგრამ მინდა ბრძოლაში მოვეკვდე!

სტუმარი — Тем лучше для нас!

ნელი — იცის რუსული?

მანი — არა, მაგრამ მაგარი შებერტყილია.

რეჟისორი — დამწერის სუნი არ სცემს?

მანი — გაცეიბულია.

ნელი — სანამ მაგას ვავაგებინებთ, რომ ცეცხლში ვართ, ქეც ამოვიბუგებთ.

მანი — ზოგადად იცის ექსტრემალური სიტუაცია რომ არის, მაგრამ მაინც და მაინც ცეცხლი რომ გვიკიღია, წარმოდგენა არა აქვს.

რეჟისორი — ასე მოუშადავებლად შეიძლება ჩვენი მენტალიტეტის კვლევა?

მანი — საელჩოში აერიათ და უთხრეს, წყალდიდობა არისო.

ნელი — დაგვეცინით? სამი დღეა, წყალი არ გვქონია.

მან — თქვენთვის რა მნიშვნელობა აქვს, წყალდიდობა იქნება, თუ ხანძარი?
ორივე სტიქიური უბედურებაა.

რამქისორი — ცეცხლში მეტი დრამატული სიმძაფრეა, თუმცა, მეორეს მხრივ წყალდიდობა უფრო მასშტაბურია.

ნელი — მამ ხანძარი ტყუილი აღმოჩნდა?

მან — საელჩოდან მივლინება წყალდიდობაზე გაგვიფორმეს.

ნელი უეცრად დამშვიდდება; ხალათს მოისხამს და იწყებს ოთახის მილაგებას. სამზარეულოდან ზოცას გამოიტანს.

ნელი — რახან წყალდიდობაა, ბარემ მოვავროვებ.

უეცრად გარედან მოისმის სახანძრო მანქანის სირენა. ნელი შუა გზაზე შეჩერდება. დაეჭვებული მაიას შეხედავს.

მან — სახანძრო არ გეგონოს, ოპერატიული მანქანაა. სომ უნდა გამოიყვანოს მოსახლეობა წყალდიდობის ზონიდან. (მაია ფარდას გადაწვეს. ნელი გადაიხედავს ფანჯარაში.)

ნელი — უი, მართლა როგორი დატბორილია სახლი!

ბიორბი — რა უპრინციპო ხარ! თავმოყვარეობა არა გაქვს.

მან — რითია წყალი ცეცხლზე ნაკლები?

ბიორბი — რახან ვთქვი, ხანძარია-მეთქი, აღარ გადავთქვამ. მეუო, რაც სხვის ჭკუაზე მატარებს. მეც ჩემი მეოხა მაქვს! ნამდვილად ხანძარი მოხდა!

მან — არ იცი, ამ ქვეყნად ქალაქზე გაფორმებულს მეტი ძალა რომ აქვს, ვიდრე ნამდვილად მომხდარს?

ამ სიტყვებით მაია ისევ გადასწვეს ფარდას. ფანჯარაში ვხედავთ ქვემოდან ამოსულ ბოლს.

გიორგი ტაშს შემოკრავს. ფანჯარას მივარდება.

ბიორბი — ვერ ხედავთ, ბოლი ამოდის!

(მაია ფანჯრიდან გადაიხედავს.)

მან — ბოლი მეზობლის ფეხიდან ამოდის. რატომ აძლევთ უფლებას, სულ გაჭვარტლეს კედლები!

(მაია იწყებს ჭვარტლის კედლიდან ჩამოფხვკვას.)

ბიორბი — წყალი საიდანღა მოვარდა?

მან — გაზაფხულია! გაზაფხული! რა შეაკავენ გაზაფხულის ნიაღვარს!

ბიორბი — გეუბნები, ხანძარია-მეთქი!

მან — წყალდიდობა!

ბიორბი — ხანძარი!

მან (ყვირის) — წყალდიდობა!

რამქისორი — მოდით, კომპრომისული გადაწყვეტა მოვძებნოთ.

რეჟისორი მიდის ლოგინთან. საიღებს ზეწარს, ვაშლის და კედელზე ეკრანივით დამაგრებს. ჩართავს პროექტორს. ეკრანზე ვხედავთ ნაწყვეტს თბილისის ომიდან. ხალხის ნაკადი აღიდებული მდინარესავით მოგორავს. ეჯახება შემხვედრ ტალღას. ისმის სროლა. ჩნდება ცეცხლი.

რამქისორის სმბ: — როგორც ხედავთ, მოვარდა მდინარე, აგორდა ტალღა, ორი ნაკადი შეეჯახა ერთმანეთს და გაისხნა ცეცხლი...

ეკრანზე ხალხი გარბის. შემოდიან ჯარის ნაწილები. ცეცხლი მატულობს. ეკრანზე გამოსახულება ქრება. გიორგი წამოდგება.

ბიორბი — არ მესმის, რატომ უნდა დაეუთმო?

ნელი — მოისვენე! ვითომ ფეხებზე არ გეკიდოს ყველაფერი.

ბიორბი — ვერ მოვისვენებ! ძლივს რაღაცა ვირწმუნე და ისევ გადავიჯერო? აღარაფერი მრჩება ამ ცხოვრებიდან სინანულის და ეჭვების გარდა! არ ვიცი, სად გაწედა, როდის დაიკარგა მესხიერების ძაფზე მძივივით აკინძული დრო. ვინ წაშალა, ვინ აქცია არაფრად ეს სამკაული? გული სავსეა გრძნობით, მაგრამ სიტყვა დაეკარ-

გე, რომ ეს სავესტა გამოვთქვა! არადა, თუ არ გამოთქვი ის, რაც გაწუხებს, სათქმელი თავისით გაგლიჯავს გულის კედელს და ბოლოს მოგიღებს!

მაია მიდის რადიოლასთან. რთავს ფირფიტას. ისმის ნელი, რიტმული მუსიკა. მაია მიდის გიორგისთან. კისერზე ხელს შემოხვევს.

მანია — არ მეცეკვებით?

გამურული, თმაბზურძენული, ყვლაღელი გიორგი დათვით დაბაჯბაჯებს. ქალს წელზე მკლავებს შემოხვევს. მაია ესუტება.

გამრახებული ნელი რეჟისორს გამოიწვევს საცეკვაოდ.

ბოლით გაჭვარტლულ ოთახში ორი წყვილი იწყებს ტრიალს. რადიოში ახლა გარკვევით მოისმის ლექსები. ეს არის ნაწვეტები ქართული პოეზიიდან. გიორგი თან ცეკვავს, თან ყურს უგდებს ლექსებს.

მანია — გეტყობათ, პოეტი ბრძანდებით.

გიორგი — ეჰ, თვითონ აღარ ვიცი, ვინა ვარ.

მანია — მე ბევრი მსმენია თქვენი ლექსების შესახებ.

მაია კიდევ უფრო ჩაუნებება გიორგის და ყურთან ტუნებს მიადებს. კაცი სიამოვნებით გაიტრუნება.

მანია (ყურში ჩასჩურჩულებს) — თქვენ წიგნი უნდა გამოსცეთ.

გიორგი — როგორ?

მანია — ჩვენ დაგაფინანსებთ. რაც საელჩომ წყალდიდობაზე ფული გამოჰყო, ოც პროცენტს ჯიბეში ჩაგიდებთ.

თითქოს ცივი წყალი გადაასხესო, კაცი ცეკვას თავს ანებებს.

გიორგი — ასე რატომ წუხდებით?

მანია — წყალდიდობის ხანძრად გადაფორმება უფრო ძვირი დაგვიჯდება. გარდა ამისა, წყალთან ბრძოლას ფროიდის საზოგადოება აფინანსებს, რომლის წევრი თავად გახლავართ. ცეცხლის პრობლემებს კი პერაკლიტეს ფონდი წვეტს, რომელსაც ჩვენს საელჩოსთან მტრული დამოკიდებულება აქვს.

გიორგი — შენს თაფლისფერ თვალებს უარს ვერ ვეტყვი, ჯანდაბას, წამილოს წყალმა, მაგრამ...

მანია — მაგრამ?

გიორგი — ჩემ გულში რომ ცეცხლი დაანთე, იმას რა ვუყო?

მანია — შეგიძლია დაამლერო. წყალში ვდგავარ, ცეცხლი მიკიდა!

მაია მიდის რადიოლასთან. თიშავს მუსიკას.

მანია — მოკლედ, შევრიგდით! შევთანხმდით, რომ წყალმა ჩაგვაგდო შავ დღეში.

გიორგი — ერთი შეკითხვა.

მანია — ბრძანეთ.

გიორგი — სადაა წყალთან ბრძოლის ინვენტარი? ნავები, გასაბერი ჟილეტები, თოკი...

მანია — რა ნავები, რისი ჟილეტები, ჭკუაზე ხარ? ნავები ქალღღმეა გაფორმებული, თორემ დახმარების თანხა რახანია შეიჭამა! ნახევარი ფროიდის საზოგადოებამ უკან წაიღო, ნაწილი საელჩოს თანამშრომლებმა დაიტაცეს. ოცი პროცენტი დაგვრჩა და იმასაც შენ გაძლევა.

გიორგი — ოც პროცენტად სული გავყიდო?

მანია — იყოს ოცდახუთი. ჩემი წილიდან დაგიტომბო.

მათ შორის რეჟისორი ჩადგება.

რეჟისორი — მოდი, ეს საკითხი ნაკლები დანახარჯით გადავწყვიტო.

მანია — მაინც?

რეჟისორი — მომეცით თხუთმეტი პროცენტი და სულ ამოვიღებ ამ წუნკალს გადაცემიდან.



რეისორი მივა ვიდეოკამერასთან და იწყებს ფირის გადახვევას. გიორგი მუქართ უახლოვდება.

რეჟისორი (ყვირის) — არ მომეკარო! შენ საერთოდ არ ყოფილხარ აქ!

გიორგი — აბა სად ვიყავი?

რეჟისორი — ერთი მომხიზლავი მეგობარი რომ გყავს ქუჩის გადაღმა, იმასთან.

ნელი — ო, შე გათახსირებულო!

ნელი ცოცხს წამოვალეხს ხელს და ქმარს გამოეკიდება. გიორგი დერეფანში ვარბის.

რეჟისორი — მოიცა, ჯერ ფირიდან ამოვშალო, მერე ვაუსწორდი.

ნელი — დავიღუბე! არ მოეშვა მაინც იმ ბოზანდალას (ტირის).

მანია — რას იზამ, ძვირფასო, ასეთია ქართველი ქალის სვედრი. რაც მე სტივენზე ვავთხოვდი, შემჭამეს მისმა საყვარლებმა. ასე არ იყო? სტივ, სტივ! სტივენ!

უცხოელი აღარსადაა.

მანია მთელ ბინაში იწყებს უცხოელის ძებნას. მასთან ერთად ეძებენ სხვა პერსონაჟებიც. „სტივ! სტივენ!“ ისმის მთელ ბინაში. ეძებენ ყველგან. მაგიდის ქვეშ, საწოლს უკან; ნელი მაცივარსაც კი გამოაღებს და იქ შეუძახებს. მანია სანაგვე ყუთს ახდის თავს და შიგ იცქირება. ვერავის პოულობს.

მანია — სად გაქრა ეს კაცი!

რეჟისორი — ხმა არ ამოაღებინეთ იმ საცოდავს და გაქრებოდა, აბა რას იზამდა!

მანია — მონოლოგი მაინც წაეკითხა, რას იდგა ჩუმაღ!

რეჟისორი — აღარ არის ბევრი ლაპარაკი მოღამი. ვიღას აქვს მონოლოგის მოსმენის თავი!

მანია ჯიუტად აგრძელებს სტივენის ძებნას.

მანია — ეგ რომ გაქრეს, დავიღუბები. სამუდამოდ ამ სიღუფშირეში ჩაგრჩები.

ნელი — ტანსაცმლის კარადაში ნახე.

მანია — კარადაში?

ნელი — ქართველთა მენტალიტეტის კვლევა ჩაცმულობის მიხედვით უნდა ხდებოდეს.

მანია მთელ კარადას გადმოაბრუნებს. ტანსაცმლის ჭროვაში ვერავის პოულობს.

რეჟისორი — დრამატურგიულად შენს ქმარს დატვირთვა არა ჰქონია. რაღას იპოვი?

მანია — რა ვქნა?

რეჟისორი — თავიდან უნდა შექმნა.

რეისორი ტანსაცმლიდან კოსტუმს გამოარჩევს და საკიდზე ჩამოკიდებს. ჩამოჭიმავს შარვალს. ქვეშ ფეხსაცმელებს შემოუწყობს.

კოსტუმს ზემოდან ქუდს დაახურავს.

მანია — ნამეტანი სოლიდურია. სტივი ვერ იტანს შავ ფერს.

მანია უჯრიდან ჯინსებს ამოიღებს და შარვალს ზედ გადააფენს. შავ კოსტუმს ღია ფერის უჯრედებიანი პერანგით შეცვლის.

რადიოში ისევ ლექსები მოისმის.

რეისორი რაღაც შელოცვებს აკეთებს. ხელებს კუმშავს და შლის, მაგრამ ამ საფრთხობელას კაცად ვერ აქცევს.

მანია — მარტო ჩაცმულობა ცოტაა. ატმოსფერო უნდა შეიქმნას ისეთი, ბუნებრივი რომ განდეს სტივენის გამოჩენა.

რეისორი ფარდას ჩამოსწევს, ოთახს ნახევრად აბნელებს. სიგარეტს მოუკიდებს და ბოლს ჯინსებს შეაფრქვევს.



მანია — არა! არ უწევია! სუნსაც ვერ იტანს.

რეჟისორი ბოლს გაფანტავს. მუსიკას ჩართავს. სმას აუწევს.

მანია — ხმამალაა, ჩაუწიე. მუსიკა ოდნავ უნდა ფეთქავდეს, ინტიმი რომ არ ღაირღვეს.

რადიოლას ნაცვლად რეჟისორი რადიოს ჩაუწევს ხმას. ლექსები ისევ ხმამალა ისმის. მაშინ ქსელდან გამოთიშავს. რადიო მაინც აგრძელებს ლექსების კითხვას რეჟისორი გაოცებულია. მერე ხელს ჩაიქნევს.

მაია საფარქელს მოაგორებს საფრთხობელას წინ. შუაში პატარა მაგიდას ჩადგამს. ორ სანთელს აანთებს.

მანია — რამე მაგარი ხომ არ გექნებათ? უკეთესია ვისკი.

ნელი მივა შუფეტთან. ბოთლს გადმოიღებს. სასმელს გემოს გაუსინჯავს. პატარა ჭიქებში ჩამოასხამს. სუფრას გააწყობს. საფრთხობელა მეორე მხრიდან უზის მაგიდას.

მანია — ჯონჯოლი ხომ არ გექნება? გიჟდება, ისე უყვარს.

ნელი — ბულგარული წიწაკა მაქვს.

მანია — ჯანდაბას. შეიძლება მეგრული ეგონოს. აბა, ერთხმად!

ყველა ერთხმად ყვირის — სტიე! სტიე!

მანია — არ მესმის, რატომ არ ჩნდება. ზუსტად ასეთი სიტუაცია იყო, პირველად რომ გამომეტყალა.

რეჟისორი — იქნებ გაიხადო?

მანია — მე ველარ გავაგიჟებ. უცხო ქალი სჯობია.

რეჟისორი (მიუბრუნდება ნელის) — შენ არ გიცნობდა, მგონი, არა?

უცებ მეორე ოთახიდან შემოვარდება სახეაწითლებული გიორგი.

ბიორბი — მოგკლავ, შე გაფუჭებულ!

რეჟისორი უკან იხევს.

რეჟისორი — ე, ბიჭო, კაბა მაინც გაიხსნას. იქნებ ალვადგივით ჩვენი მენტალიტეტის მკვლევარი. ეგ თუ ჩვენთან არ იქნა, ზარალს ვინ აგვინახლაურებს?

გიორგი ვაარტყავს. რეჟისორი ეცემა. კაცები ჭიდაობენ. თავყბას ალუწავენ ერთმანეთს.

მუსიკა კულმინაციას აღწევს. კაცების ბლლარქუნში სანთელი წაიქცევა. ცეცხლი საფრთხობელას მოედება. ტანსაცმელი იწვის. თითქოს ადამიანი კენესისო, საფრთხობელა უცნაურ ხმებს გამოსცემს. ცეცხლი ანათებს ოთახის სიღრმეს და ვხედავთ ნახევრადმოშველ, მუსიკის რიტმში მოძრავ ქალს. გიორგი ჩერდება და გაოგნებული შესცქერის თავის ცოლს. სტრიატიზი გრძელდება. ერთი შემობრუნებაც და...

სწორედ ამ დროს ფანჯარას გარედან შემოამსხვრევენ. ფანჯრიდან ოთახში შემოიჭრება გამურული, მესანძრის ფორმაში გამოწყობილი კაცი. ოთახი მესანძრეებით იესება. ზოგი შლანგს მოათრევს, ზოგი დგუშს ექაჩება.

ბიორბი — ხომ ვთქვი, ხანძარი გაიმარჯვებს-მეთქი! მართალი არ ვიყავი?

მესანძრე ნელის აიტაცებს ხელში და ფანჯრისკენ მიარბენინებს. მაია გზას უღობავს. დაკინებით შესცქერის მესანძრეს.

მესანძრე — რას მომჩერებიხარ, ქალო! დროზე გაასწარი, თორემ შეგჭამა ცეცხლმა!

მანია — სტიე, შენა ხარ?

მესანძრე — ვილაცაში გეშლებით.

მანია — შენი ხმა არ შემეშლება. ეს რა დავისურავს, რას გვეხარ!

მაია მივა და მუზარადს ჩამოსხნის. ჩვენს წინაშეა სტიევი, ქართველთა მენტალიტეტის მკვლევარი ექსტრემალურ პირობებში.

ბიორბი — ქართული ენაც როგორ დაუმსეცებია!

სტიევი — როგორ გეკადრებათ! თქვენებურად ინჩიზიჩნი არ მესმის. უბრალოდ ექსტრემალური სიტუაციაა და სადღაა ინგლისურად ლაპარაკის დრო!

მან — მილალატე?

სტივენი ნელის ხელს შეუშვებს.

სტივიანი — არც ერთი წუთით.

მან — შენი ხელით არ გააფორმე წყალდიდობა მივლინების ქალღმერთი?

სტივიანი — ასლაც მაგ ჭკუაზე ვარ. „ხანძარი“, რომ ვეყვირებ, ამით წარ-
ღვანას ვგულისხმობ, მაგრამ...

მან — რა, მაგრამ?

სტივიანი — მაგრამ ესენი (მეხანძრეებზე ანიშნებს) ხელფასს ცეცხლის ჩაქრო-
ბაში იღებენ და არ მინდა, შრომა წყალში ჩაეუყაროს.

მან — იუდა! იუდა!

სტივიანი — ნუ, შენი კენესამე, ეგრე ნუ...

მან — უკან იმიტომ მობრუნდი წამოხდილი კაბა დაინახე. ფეხებზე არა გკი-
დია, ქართველებს წყალი წავილებს თუ ცეცხლი შეგეჭმის?

სტივიანი — არა გრცხვენია? თქვენზე ზრუნვაში ამომდის მზე და მთვარე.

სტივენი მაიას თავის გამურულ ხელებს აჩვენებს.

მაია საყელოში ჩააფრინდება, ანჯღრევს.

მან — რატომ ჩაეწერე მეხანძრეებში, რატომ?

სტივიანი — ციხე შენიდან მინდა გავტეხო და იმიტომ! აბა ვინ მიხვდება, რომ
მე აქ ცეცხლის მაგივრად წყალს ვებრძვი.

მან — მე მლალატობდი, მლალატობდი. ასლა ამ პატიოსან კაცს გინდა ცოლი
წაართვა?

ბიორბი — ჭკვიანად იყოს, თორემ ვერ უშველის სტუმრის იმუნიტეტი.

სტივიანი — შენც დაიჯერე, არა? რა დროის სიყვარულია! ცეცხლი გეჭმას,
ვიწვიო!

მან — მე რომც გაპატიო, ფროიდის საზოგადოება არ შეგარჩენს ლალატს.

სტივიანი — არა ვარ მოლალატე! აი!

სტივენი ჯიბიდან კამერას ამოიღებს, გაბერავს და თავზე ჩამოიცვამს.

სტივიანი — მოვარდეს წყალი! არ მეშინია!

ერთ-ერთი მეხანძრე ამ დროს სტივენის მხარეს, ცეცხლისკენ მიმართავს
შლანგს. უცხოელი წყლის ძლიერი ჭავლის ქვეშ მოხვდება. სტივენი ხელ-ფეხს აფა-
რთხალებს, თითქოს მიცურავს. მასთან ერთად „მიცურავს“ რეჟისორიც.

რაშისორი — ბევრნი არიან ჩვენები?

სტივიანი — ვინ ჩვენები?

რაშისორი — წყალდიდობის მომხრეები.

სტივიანი — მე და მაია. შენი იმედიც გვაქვს.

რაშისორი — სულით და გულით თქვენთან ვარ, მაგრამ როგორც თავისუფა-
ლი მას-მედიის მუშაკმა, ნეიტრალიტეტი უნდა დავიცვა.

რეჟისორი წყლის ნაკადიდან გამოდის და ცეცხლის წინ დგება. ცეცხლწაიდე-
ბულ ჯოხს აიღებს და ჩირაღდანივით აღმართავს. ქანდაკებასავით აღიმართება. უკან,
ეკრანზე მისი სილუეტი ქმნის თავისუფლების ამერიკული ქანდაკების გამოსახულებას.

რეჟისორი ყვირის:

— თავისუფლება! დემოკრატია!

გიორგი ზეწრის ეკრანთან მივა და სილუეტს დანით ჩირაღდნიან ხელს ჩამოა-
ხვეს. რეჟისორს ჩირაღდანი უვარდება. ხელს ვასისხლიანებულ ხელზე იტაცებს.

რაშისორი — ვაიმე, ხელი მომაგლიჯა!

ბიორბი — ერთადერთი, რისგანაც თავისუფალი ხარ, შენი საკუთარი სინ-
ღისია.

რაშისორი — სტივე, მომეხმარე ერთი, ჩავუმთელით პაბიტუსი.

სტივენი და რეჟისორი ნელ-ნელა უახლოვდებიან გიორგის.

გიორგი უკან იხვეს ცეცხლისაკენ, სადაც მეხანძრეები მუშაობენ.

ბიორბი — ლალატია, ძმებო!

მეხანძრეები თავს ანებებენ ცეცხლს.

ბრანდერმეისტერი — რაშია საქმე?

სტიმპენი — დავა მოგვიხდა თეოლოგიურ საკითხებზე.

ბრანდერმეისტერი — მოდით, ბატონებო, ჯერ ცეცხლი ჩავაქროთ, სულის უკვდავებაზე მერე ვისაუბროთ.

ბიორბი — სადაა ცეცხლი! ამით რომ კითხო, წყალს მიაქვს აქაურობა!

ბრანდერმეისტერი — რაო?! მურმანი!

მეხანძრეებს გამოეყოფა ხოცოსავით შავი მურმანი.

ბრანდერმეისტერი — ბრძანება მაჩვენე!

მურმანი ბრძანებას აწვდის.

ბრანდერმეისტერი — ბრძანებულება № 666. სოლოლაკის უბნის მეხანძრეთა რაზმს ვეალება აღკვეთოს სტიქიის თარეში ტაბიძის ოცდაჩვიდმეტში. პერაკლიტეს ფონდის მდივანი ჯუმბერ მუშუკულიანი.

მანია — სტიქიის თარეში ხანძარს არ ნიშნავს.

ბრანდერმეისტერი — ხანძარი რომ არ იყოს, ჩვენისთანა ინტელექტუალურ ძალებს აქ არ მოუხმობდნენ.

მანია — თქვენც სულ ყურებიდან გიფონავთ ტვინი.

ბრანდერმეისტერი — რატომაც არა? ჩემს რაზმში ორი მეცნიერებათა კანდიდატია, სამი ხელოვნებათმცოდნე. ჩვენი მურმანი ოპერის მომღერალია (მურმანი მოინდევს და რალაცას წაიმღერებს), თავად მე ფილოსოფიის დოქტორი ვახსლავართ, რა ვქნათ, აბა, ჭამა არ გვინდა?

მანია — მერე, რას გივდებით ამ ცეცხლზე? ა, ბატონო, საბუთი, რომ ტაბიძის ოცდაჩვიდმეტში წყალდილობაა. მდინარე მოვარდაო, თავს ველარ დავდებ, მაგრამ იქნებ მილი გასკდა? თანაც ხელს ვიღაც მდივანი კი არ აწერს, არამედ ფროიდის საზოგადოების თავმჯდომარე ელენონრა ტვერელი.

ბრანდერმეისტერი — ჩემი სინდისი უფლებას არ მაძლევს, ხანძარი წყალდილობად ჩავთვალო.

ბიორბი — ყოჩაღ! კაცი ხარ კაცური!

ნელი — შენ რაღას ეჩრები? დაუჭამიათ ერთმანეთი.

ბიორბი — მთელი ცხოვრება ჩუმად ვიდგე?

მაია გიორგის მივარდება.

მანია — შენ რა გაქვს სათქმელი!

ბიორბი — სათქმელი როგორ არა მაქვს, მაგრამ რა, ღმერთო გამახსენე...

გიორგი რადიოს შესვლავს. ისევ მოისმის ნაწყვეტები პოეზიიდან.

მანია — მომამორეთ ეს სკლეროტიკი!

სადარბაზოს კიბიდან მოისმის ნაბიჯების ხმა. პერსონაჟები ჩერდებიან და ყურს უდებენ. ისმის ზარი. გიორგი კარს აღებს. ფოსტალიონის ხელი აწვდის წერილს. გიორგი კონვერტს გახსნის. კითხულობს:

ბიორბი — „ხალხნო! ძმებო! როდემდე ვიდგეთ განზე! როდემდე ვუცქირით ადამიანის გადაგვარებას! ხანძარმა მაინც გამოგვავლიძოს! ამოვთქვათ, დავიყვიროთ გულს ცეცხლივით მოღებულ სიტყვას!“

გიორგი მიდის ფანჯარასთან. მიმართავს ფანჯრის მიღმა მყოფ ხალხს.

ბიორბი — ხალხნო! ძმებო! როდემდე ვიდგეთ განზე! როდემდე ვუცქირით ადამიანის გადაგვარებას! ხანძარმა მაინც გამოგვავლიძოს! ამოვთქვათ, დავიყვიროთ გულს ცეცხლივით მოღებულ სიტყვას!

უცერად კარი იხლიჩება და სცენაზე შემოიჭრება ნუგზარი.

ნუგზარს უკან გოგო მოყვება.

ნუგზარი — გაუმარჯოს სექსუალურ თავისუფლებას!

გიორგი უცხოსავით შესცქერის შვილს.



ბიორბი — გაიარეთ, ახალგაზრდავ, ხელს ნუ გვიშლით! დღევანდელი მითმანაგონი
ხანძარს ეძღვნება.

ნუგზარი ერთს შეუკუთხვავს, შემობრუნდება და უკან გავარდება.

გიორგი ისევ ხალხს მიუბრუნდება.

ბიორბი — შემოგვიერთდით, ვისაც გვერათ, რომ ცეცხლში ვართ
ფანჯრის გარეთ ისმის შეძახილი:

— ხანძარს გაუმარჯოს!

ძნელი გასარკვევია, ფანჯრის მიღმა დროშები ფრიალებს თუ ცეცხლის ალი
თამაშობს.

ბიორბი — იცოდეთ, დღეს ჩვენი ბედი წყდება! ისტორიულ მოვლენათა მო-
რევში ვტრიალებთ!

აქ ფანჯარასთან მაია ჩნდება.

მანია — მორევით, გესმით, თვითონ წამოცდა! წყალი მოვარდა, მეწყერი მო-
ირღვა, თავს უშველეთ!

ფანჯრის გარეთ მოისმის კივილი.

უცებ ერთ-ერთი ნარდის მოთამაშე წამოდგება, ჭიქაში ღვინოს ჩამოასხამს,
ჭიქას ასწევს.

ნარდის მოთამაშე — მოდი, ჩვენი ურთიერთგაგებისა და სიყვარულის სი-
გემრიელისა და სიტკბოების სილამაზეს გაუმარჯოს!

სვამს. ჯდება, აგრძელებს ნარდის თამაშს.

სტივენი ფანჯარას მივარდება, იარაღს ამოიღებს და ქუჩაში ისვრის.

გარეთ ატყდება ერთი ბათქაბუთქი.

ფანჯარასთან ახლა ბრანდერმეისტერი მიიჩნენს.

ბრანდერმეისტერი — რას სჩადით, შვილებო, რამ დაგიბნელად ტვინი! და-
უთმეთ ერთმანეთს! კონსოლიდაცია!

მოთმინება! პატიება!

ბრანდერმეისტერს ქვა ხვდება თავში. ის მინც აგრძელებს სიტყვას.

ბრანდერმეისტერი — ოლონდ შერიგდით და პირველი მე წავალ დათმობაზე.
მე გადავდგები!

ბრანდერმეისტერი მეხანძრის ნიშნებსა და საბეჭურებს მოიგლეჯს. მუხარადს
გვირგვინით მოიხსნის და ფანჯარაში მოისვრის.

სროლა წყდება. ფანჯრის მიღმა სიჩუმე ჩამოვარდება. ხალხი გაოგნებულია
მეხანძრეთა ლიდერის გადადგომით.

სტივენს არ აწყობს მშვილობა. მის ნიშანზე მეხანძრე მურმანი ზურგიდან მი-
ეპარება ბრანდერმეისტერს. შლანგს ყელზე წაუჭერს, ასრჩობს. ბრანდერმეისტერი
ეცემა, ფართხალებს. მურმანი უფრო და უფრო უჭერს შლანგს. ბრანდერმეისტერი
იხრჩობა.

მანია — ღმერთო, რა ხდება!

სტიმენი — მურმანი ჩვენი კაცია. ხელფასს ჩვენ ვუხდით.

გიორგი ბრანდერმეისტერს მივარდება, დამხრჩვალს პირიდან სისხლი გადმოს-
დის და მას ხელზე ეწვეთება. გიორგი მუქარით უახლოვდება მურმანს.

მურმანი — უფროსი მოგვიკლეს. ძმებო!

ნარდის მოთამაშეები აქეთ მოიხედავენ.

მურმანი (გიორგიზე ანიშნებს) — ხედავთ, ხელები სისხლში აქვს!

გიორგი ხელებზე დაიხედავს. მოთამაშეები ისევ მიიხედავენ და აგრძელებენ ნა-
რდის თამაშს.

ბიორბი (ნარდის მოთამაშეებს მიმართავს) — რამ დაგამუნჯათ! რამ დაგა-
ბრმავათ! ვერ ხედავთ, რა ხდება? ხელს თუ არ გაანძრევთ, ცეცხლი თქვენს სახ-
ლებზეც გადმოვა. საკუთარი ჭერი დაგემსობათ თავზე!

უცებ ერთ-ერთი მოთამაშე წამოსტება:



I მოთამაშე — გვეყო, ბატონო რაც ხელები ვიქნით! ყელამდე ვტარებთ მათ ვთამაშობთ!

ბიორბი — თქვენ ეს თამაში გკონიათ?

II მოთამაშე იქვე დადებულ „სალტოს“ აიღებს. გიორგის ესერის და თავზე წამოაცვამს. ისმის ტამის ხმა. I მოთამაშე „სალტოს“ ახლა ჰაერში აღმართავს, გიორგის უხმობს, რომ გამოქანდეს და რგოლში გასტეს.

II მოთამაშე — ალექ... პოპ! პოპ!

გიორგი არ ინძრევა.

უცებ II მოთამაშის თვალებიდან ცრემლის ორი შადრევანი იფეთქებს. გაწუწული გიორგი უკან იხევს.

მოთამაშეები სსდებიან და ისევ აგრძელებენ თამაშს.

* * *

დაქანცული გიორგი გრძელ სკამზე ჩამოჯდება. თვალს ხუჭავს. ბინის დეკორაცია ბნელდება. მის ახლოს, რადიოდან მოისმის ლექსები.

უკან სცენაზე, ღობის მიღმა, შუქ-ჩრდილთა თამაშით იქმნება ბალი. ბაღში ალივით ციციკიმებს თეთრ კაბა-შლეიფში გახვეული ქალი.

რადგანაც ბალი დანახულია ძილ-ბურანში მყოფი პერსონაჟის თვალთ, ხეივანი და ნაძვანრიც სიზმრისებულ ბურუსშია გახვეული. ქალი წინ მიიწევს, ბალის მესერში გამოძვრება და გიორგის სკამზე ჩამოუჯდება. გიორგი ზოვალს ახელს. ქალის სახე და სხეული კვლავ ბუნდოვანია, ნაკეთები წაშლილია.

ქალი — ვერ მიცანი?

ბიორბი — არ მაგონდება.

ქალი — რას ეძებ ამ სიზმარ-ცხადში?

ბიორბი — სიცოცხლეს. სიცოცხლეს, რომელიც დაბადებით კი არ გეძლევა, რომ არ გეკითხებიან და ისე იბადები შენთვის შეუფერებელ დროში, არამედ სიცოცხლეს, რომელშიც სიტყვით შედიხარ, სადაც წარმოსახულს მეტი ძალა აქვს, ვიდრე ნამდვილს.

ქალი — ჩემი პოვნა არც ისე ადვილია.

ბიორბი — ვინა ხარ?

ქალი — ოდესღაც შენი ფიქრი ვიყავი, ახლა აღარ ვიცი, ვინ ვარ.

ბიორბი — რა ვინდა?

ქალი — მინდა, რომ გამიხსენო, რომ ისევ დავიბრუნო დაკარგული სახე.

გიორგი ხელს აშეახებს ქალს, მაგრამ ხელი, თითქოს ცეცხლს მიეკარაო, დაეწევა და უკან წაიღებს. ქალი წამოფრინდება, პეპელასავით თავს დასტრიალებს. კაცი წამოდგება, მისდევს. ქალი თან ეთამაშება, თან ხელიდან უსხლტება. ბოლო ჭიშკარს შეაღებს და ბაღში შევა. გიორგი ჩერდება ღია ჭიშკართან.

ქალი — ოდესღაც ეს შენი ბალი იყო, თამაშით შემდგარი და სიყვარულით საესე. შემოდი.

გიორგი დგას ღია კართან, მაგრამ ვერ ბედავს ბაღში შესვლას. ვერა და ვერ გადადის ბალის უხილავ საზღვარს.

ქალი ელოდება მას. შემდეგ ნელ-ნელა შორდება. იფანტება ფოთოლთა სიმწვანეში. ბოლოს მთლიანად ქრება.

* * *

ნათდება. ბალი აღარსადაა. გიორგი დგას შუა სცენაზე. მის წინ ფოსტალიონია აღმართული.

ბიორბი (ფოსტალიონს მიმართავს) — აღარ შემიძლია ასე ცხოვრება! დავიღალე! თავს რატომ მომახეიე ეს თვალთმაქცი სახეები! რატომ მიეცი მათ აზრი, მოძრაობა და რიტმი! ვინ არიან, საიდან მოდიან? ან საიდან მოდის ის დაუსრუტე-

ლი სიძულელი, სიყვარულის სახელით რომ სპობს ყველაფერს! აღარ შემიძლია მითხარი, რა ვქნა!

ფოსტალიონი აწვდის ფურცელს. გიორგი კითხულობს.

გიორგი, „მიმართე ვანდას.“

გიორგი მიმოიხედავს. ფოსტალიონი აღარსადაა. გიორგი სცენიდან გადის.

* * *

მურმანი და მესანძრეები სცენაზე დამხრჩვალ ბრანდერმეისტერს მოათრევენ. შემოდინ სტივენი, მაია, ნელი... რეჟისორი ვიდეოკამერით აგრძელებს სცენის გადაღებას. მესანძრეები ბრანდერმეისტერს სელოვნურ სუნთქვას უკეთებენ. მურმანი განსაკუთრებით აქტიურობს, მაგრამ ამოღ. მესანძრეთა ლიდერი უკვე იმპვეყანადა გასტუმრებული.

მურმანი (ზღავის) — აღარა გეყავს ჩვენი შალვა!

სტივენი ცდილობს მურმანის დამშვიდებას.

სტივენი — ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა, გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი.

მურმანი — მამასავით მიყვარდა, მამასავით! თავისი პატიოსნებით თვითონვე დაიდვა ძეგლი ამ ცხოვრებაში!

მურმანი მიცვალებულს ქანდაკებასავით წამოაყენებს. ცხედარს მარჯვენა ხელი პელადივით წინ აქვს გაშვებული.

მურმანი — შენ გვიანდერძე ხანძართან ბრძოლა და ვფიცავთ, ბოლომდე ჩავაქრობთ შენს დანატოვარ ცეცხლს!

მანი — არ ვიცო, ვინ ვისი კაცია, მაგრამ მეტი ნერვები აღარა მაქვს. გაიგეთ, რომ წყალდიდობაა!

მურმანი — სედავ, ჩემო შალვა, რას გვიბედავენ? წყალდიდობა რომც იყოს, შეიძლება ჩვენი ასე უცებ გაბითურება?

მანი — ბრმა უნდა იყო, ამოდენა წყალი რომ ვერ დაინახო!

მურმანი — ცეცხლი!

მანი — წყალი!

მესანძრეები — ცეცხლი!

მანი — წყალი!

ორივე ვერსიის მომხრეები შეეჯახებიან ერთმანეთს.

ნელი (რეჟისორს მიმართავს) — გააშველე!

რემისორი — რას გააშველებ, აქ იმოდენა ფული კეთდება! ასლა გადაწყდება, საიდან შემოვა პუმანიტარული დახმარება ჩვენთან, ფროიდის საზოგადოების გზით თუ პერაკლიტეს ფონდის ხაზით.

ნელი — ვაიმე, დასოცეს ერთმანეთი!

მაია მესანძრეებს ეჩხუბება. ირკვევა, რომ ახლავარდა ქალი შესანიშნავად ფლობს კარატეს ილიტებს. მაია შიგადაშიგ ჭყვივის და ცეცხლის მიმდევრებს დარტყმებით უმასპინძლებდა.

ზემოდან მოისმის ვერტმფრენის გუგუნო. პერსონაჟებზე მაგიურად მოქმედებს ეს ხმა. ჩხუბი წყდება. მაია ფანჯარასთან მიირბენს.

მანი — მოგვაკითხეს! ადრე მოუვიდათ, კონფლიქტი ჯერ არ გადაწყვეტილა.

სტივენი — სწორედ დროზე მოვიდნენ. თქვენი მენტალიტეტი გასაგებია ჩემთვის! მზადა ხართ ერთმანეთი დაჭამოთ!

სტივენი ფანჯარაში გაყოფს თავს და ყვირის.

სტივენი — კიბე ჩამოუშვით! კიბე!

მანი — სად გარბინარ! ამ მათხოვრებს შევარჩინოთ ფული?

სტივენი — აღარ ვთამაშობ. ირლანდიაში დამაბრუნეთ! კიბე! კიბე!

ფანჯარაში ჩამოეშვება თოკის კიბე. სტივენი იქით გაქანდება, მაგრამ ამ დროს კიბიდან ოთახში ჩამოეშვება ლოყებლავაჟა, დევივით კაცი.

ლოყმაგლაშლაშა ძაძი — ეს ტაბიძის ოცდაჩვიდმეტია?

სტივიანი — გახლავთ, შენი კენესამე...

ლოყმაგლაშლაშა ძაძი — მე პარლამენტის ეკონომიკური კომისიის, საბაჟო ქვეკომისიის, საკრედიტო რგოლის, საშემოსავლო სექტორთან არსებული ბიზნეს ცენტრის წარმომადგენელი გახლავართ.

ნელი — ბატონო სოლომონ!

ლოყმაგლაშლაშა ძაძი — უკაცრავად...

ნელი — ეს ჩვენი სოლომონია, ჩვენი ცენზორი!

ლოყმაგლაშლაშა ძაძი — ვილაცაში გეშლებით, ქალბატონო.

ნელი — ახლა არ მიგაბარეთ მიწას?

ლოყმაგლაშლაშა ძაძი — კი, ქალბატონო, როგორც ცენზორი გარდავიცვალე, მაგრამ როგორც ბიზნესმენი, თავიდან ვიწყებ სიცოცხლეს.

მანია — მივესალმებით თქვენს მეორედ დაბადებას. ფული თუ მოგვიტანეთ?

სოლომონი — პირიქით. პარლამენტში ხმა დაირხა, რომ დღეს აქ დიდი თანხა ტრიალებსო. ვილაცეები ხელის მოთბობას აპირებენ სტიქიურ უბედურებაზე.

მურმანი — ხანძარს გულისხმობთ?

მანია — ანუ წყალდიდობას...

სოლომონი — მოითმინეთ, მოითმინეთ.

სოლომონი სათვალეს გაიკეთებს და ქალაღს ამოიღებს.

სოლომონი — აქ წერია, რომ ტაბიძის ოცდაჩვიდმეტში მოხდა მიწისძვრა.

მანია — ნამდვილად გავაფრენ...

რეჟისორი — თქვენ რაღა გნებაეთ?

სოლომონი — რაც გაერომ ამ ღონისძიებაზე თანხა გამოყო, ოცდაათი პროცენტი პარლამენტს ეკუთვნის.

მაიას ისტერიული სიცილი აუვარდება.

სოლომონი (რისიანად, პათოსით) — რა გაცინებთ! რესპუბლიკაში შემოსული ყოველი თანხა იბეგრება ამა ქვეყნის ძლიერთა მიერ.

რეჟისორი — ვის რამდენი ეკუთვნის, ამაზეა ატეხილი ეს ამბავი. ასე რომ, თქვენი აქ ყოფნის ვერანაირ დრამატურგიულ საჭიროებას ვერ ვხედავ.

სოლომონი — მე ჩემი მომეცით და დაგისოციათ ერთმანეთი.

მანია — გესმის, სტივ, რას გვიშეუბიან?

სტივიანი — არ მესმის, აღარაფერი გამეგება! ირლანდიაში დამბარუნეთ, ირლანდიაში! რა მინდოდა ამ საჯიეთში. ჩემი ევრობა, ჩემი დუბლინი. ახლა იქ ნუში ყვავის, ვაზაფხულია, მაგრამ წყალს სახლი არ მიაქვს. ძაბვა ორას ოცია, არც მეტი, არც ნაკლები!

სტივენი ტირის.

ნელი მიუახლოვდება და მოეჭევეა მას.

ნელი — საცოდავი კაცი! არ ვაგვიყვს ამ ფროიდისტებმა! ნუ ტირი, სამშობლოს არავინ წაგართმევს. მეც თან წამიყვანე, დედასავით მოგივლი.

სტივენი ნელის მკერდში ჩარგავს თავს. ქეითინებს. ნელი ბავშვივით არწევს.

ნელი — ნანა-ნანა, ნანა-ნა... ჩუ, ჩუ, ჩუ...

სტივენი იძინებს. უცებ ძილში წამოიძარება. ხელებს მთვარეულივით წინ გაიშვერს. ფანჯრიდან კარნიზზე გადავა. კედელზე ვხედავთ სტივენის ჩრდილს, რომელიც კარნიზიდან სახურავზე აძვრება და წავა.

ნელი — ვაიმე! არ გადავარდეს!

მანია — არაფერი მოუვა. ძილში ევრე დაბოდილობს ხოლმე. მთელი მსოფლიო სიზმარ-ცხადში აქვს მოვლილი.

ნელი — ქვა გიდევს მკერდში გულის ნაცვლად! საცოდავი კაცი შენს ხელში!

მანია — რაღა ნუ გამოიღებ თავს, ძვირფასო. მაინც არ წაგიყვანს.



ნელი — არ მესმის, რას შეუბნები.
 მანია — ეჰ, სადაა შენი ქმარი. უცებ მიგახვედრებდა.

სცენაზე შემოდის გიორგი. ფიქრებში წასული კაცი უცნოსავით შესცქერის პერსონაჟებს.

გიორგი — უკაცრავად, ვერ მეტყვიით, სად ცხოვრობს ვანდა?

ნელი — ვინ?

გიორგი — ვანდა, მკითხავი.

ნელი გაოგნებული შესცქერის თავის ქმარს. რადიოში მოისმის ლექსები. გიორგი ყურს უგდებს ლექსებს, უახლოვდება რადიოს. უეცრად ლექსები წყდება.

სმბ რადიოდან — შეჩერდი!

გიორგი ჩერდება.

სმბ რადიოდან — დაჯექი!

გიორგი ჯდება.

სმბ — სისხლი გაქვს ხელებზე, მაგრამ ევ სისხლი შენი დაღვრილი არ არის.

გიორგი — მკვლელობა დამაბრალეს.

სმბ — არ შერჩებათ. შენს მტერს, მე რომ სიზმრებს ვხედავ!

გიორგი — რაც ცხადში ხდება, სიზმარზე უარესია.

სმბ — ო, რა საშინელი ხილვებია! სისხლით სავსე ზღვა ნაპირზე გადმოდის! სხვადასხვა ფერის დროშები ტრიალებენ ზღვის მორევიში! ციდან იღვრება ცეცხლი და მთელს ზეცას, ზღვასა და ხმელეთს მოსდებია კალიების ურდო! შავი ღრუბელი ნთქავს სივრცეს ნაპირიდან ზღვის კიდემდე! გველუშაპივით ეხვევა მზეს, მთვარესა და ვარსკვლავებს! უჩინოებით წვება სისხლადქცეულ ზღვაზე! იარაღში ჩამჯდარი მეომრები მწყობრად ამოდიან ზღვიდან! სობენ ირგვლივ ყველაფერს! თვითონაც იღუპებიან, აარგავენ ფერსა და ხორცს, მაგრამ მაინც აგრძელებენ ბრძოლას, ქმნიან დაჯგუფებებს, პარტიებს. ეფასებთან ერთმანეთს, გზას უცლიან ახალ მეომრებს და დგას გოდება და ტყვიების მრავალწერტილი აზრსა და გარკვეულობას უკარგავს ცეცხლში გახვეულ ქალაქს, ბნელს შერეულ ზღვას, რისხვით ანთებულ ზეცას...

გიორგი — რა გვეშველება?

სმბ — მაცალე, ძალებს ვიკრებ. მაღალ სფეროთა გონიერებას უნდა მოეუხმოს! ო, ეს იქნება გრანდიოზული სენსიი! სენსიი, რომელიც გადაგვარჩენს!

განათებული ფარდის უკან ჩნდება ორი ადამიანის ჩრდილი. ერთი ნუგზარის სილუეტია; მეორე სილუეტი ჯიბიდან რაღაცას ამოიღებს და ნუგზარს გადასცემს.

ნელი (ყვირის) — ნუგზარ!

ნუგზარის ლანდი პროფილით შემოტრიალდება. გარბის.

გიორგი წამოხტება და ფარდის უკან მდგომ უცნობს სტაცებს ხელს.

სმბ რადიოდან — მოიცა, სად გარბისარ! შენი მონაცემები ზევით უნდა გადავაგზავნო!

გიორგი ყურადღებასაც არ აქცევს. სმა წყდება. რადიოდან ისევ ლექსები მოისმის.

გიორგი ეჭვიდავება ფარდას ამოფარებულ უცნობს და ბოლოს მას აქეთ, სცენაზე გამოათრევს. ჩვენს წინა სტივენნი.

სტივენნი — ხელი არ მახლო! მე სტუმრის იმუნიტეტი მაქვს!

გიორგი ჯიბეს ამოუტრიალებს. უცხოელს ჯიბიდან ნარკოტიკებით სავსე პარკი გადმოუვარდება.

გიორგი — შენ უნდა გააუბედურო ჩვენი შვილები?

რეჟისორი ვიდეოკამერით გადაიღებს ჯერ სტივენს, მირე, ნარკოტიკებს.



მანია — დამლუპა! თავი მომჭრა!
 რაჰისორი — უნდა გავასამართლოთ!

ბიორბი — თქვენი განაწენის იმედზე ვერ ვიქნები. ლინჩის წესი და მისი ჯანი!
 გიორგი ქამარს იძრობს, რგოლს შეკრავს, კაუჭს მოსდებს და სახრჩობელაც

მზადა!

სოლომონი — პოეტი და ასე დაუნდობელი?

ბიორბი — ახლა გავასხენდა, პოეტი რომ ვარ? მთელი ცხოვრება სული ამო-
 მართვი, ლექსი ჩამიმწარე! სტრიქონი აღარ შემრჩა შენი ქირურგიული ჩარევების
 შემდეგ!

უცებ სტივენი დასწყვილებს, გაქანდება და პირდაპირ ფანჯარაში გავარდება!
 ნელი და მაია ერთდროულად მივიარდებიან სარკმელს. სარკმელში მოჩანს ცა.
 შორს ფრინველი იქნევს ფრთებს. მაია ხელს უქნევს ფრინველს.

მანია — გაფრინდა!

ნელი — პირდაპირ ირლანდიაში?

მანია — არა, ცოტა ხნით მოსკოვში დაჯდება, მომავრდება და მერე გააგრძე-
 ლებს.

ბიორბი — მოსკოვში დიდხანს მოუწევს ჯდომა. ეგ ისეთივე ირლანდიელია, რო-
 ვორც ეს ჩვენი მურმანი!

აქ მურმანი აყვირდება.

მურმანი — მომეშველეთ. ძმებო!

სადარბაზოდან შემოვარდებიან მესხანძრეები.

მურმანი — ერთის სისხლი შერჩა, მეორისა არ შევარჩინოთ!

მესხანძრეები გიორგის სტაცებენ ხელს, მურმანის მითითებით სახრჩობელასთან
 მიიყვანენ. ქალები კვიან.

ბიორბი (კაცებს მიმართავს) — ხმა ამოიღეთ!

სოლომონი — მე, როგორც დამწყებ ბიზნესმენს, ჯერ არა მაქვს ხმის ამოლე-
 ბის უფლება.

რაჰისორი — ვერც მე ჩავერევი. რა უფლება მაქვს, მოვლენები შევცვალო?
 ცხოვრება შეულამაზებლად, მთელი თავისი სისასტიკით უნდა გადავიტანო ფირზე.

გიორგი სკამზე აყავთ, რეჟისორი ვიდუოკამერას მოიმარჯვებს. უცებ შემოთ,
 ციდან მოისმის ვერტმფრენის ვუგუნო. ფანჯარაში ჩამოეკიდება თოკის კიბე. კიბეს
 ჩამოჰყვება ექსტრავაგანტურად ჩაცმული, არცთუ ახალგაზრდა ქალი.

შალი (ყვირის) — არ გაინძრეთ! არ ისუნთქოთ! სულები არ დამიფრთხოთ!
 სულები!

მურმანი — ეს ვინლა?

შალი — ვანდა ვარ, ვანდა! ექსტრასენსი, მკითხავი, სულებთან მოსაუბრე!

სოლომონი — ცუცა, შენა ხარ?

ვანდა — არა ვარ ცუცა! ვანდა ვახლავართ! ტელეპატი, ნათელმხილველი!

სოლომონი — არა გრცხვენია, ძველმა პარტიულმა მუშაკმა ილუზიონისტობა
 დაიწყო?

ვანდა — სხვა არაფერი მასწავლეთ და...

სოლომონი — რას დამსგავსებინარ, ქალო!

ვანდა — შენ რაღას დამსგავსებინარ, ჩემო სოლომონ? სადაა შენი განთქმული
 მაკრატელი? ეჭვიტანილ სტრიქონებს შენს გემოზე რომ ჭრიდი და ასწორებდი?

სოლომონი — მოვინანიე, ბატონო! გამოვსწორდი!

ვანდა — გზა! გზა! მიმიშვით მიცვალებულთან!

ვანდა გვამს ძველივით წამოაყენებს, სანთელს აანთებს, ძირში ნაკვერჩხალს
 დაყრის და ზედ წყალს დაასხამს. ოთახში შოლი დგება.

მურმანი — დავილუპე. ამ ვადარეულმა შალვა თუ აამეტყველა.

რეჟისორი) — ვერა ხედავ, როგორი ბურუსია? ყოველი სიტყვა ასეც შეიძლება გაეგოთ და ისეც.

მანდა (ხელეპს აღაპურობს) — მოგმართავ შენ, ერთო, დაუსაბამო, უკვდავო, ყოვლისმხილველო, ყველგანმყოფო; მე, შენს ფეხთა მტკერს დამანახე შენი თანადგომა და ძალა, რათა შევიგრძნო, რომ არსებობ, რომ განვიმსჭვალო შენი ყოფიერების რწმენით, რომ გაანათოს ამ რწმენამ ეჭვის ბურუსი! სულო ჭეშმარიტო, გააღვიძე და გააცხოველე ჩემი გონება, მომბადლე საკრალური ხილვა შენი და მარვენე, ვინ მოუსწრაფა შენს ხატსა და მსგავსს სიცოცხლე?

ერთხანს სიჩუმეა, შემდეგ უეცრად ისმის ქუხილი, ქვემოდან ბოლი და ცაცხლი ამოვარდება, ქარი შემოგლეჯს ფანჯარას, ბრანდერმეისტერის ქანდაკება ფლუგერით შემობრუნდება და ხელს რეჟისორისკენ გაიწვდენს. ატყდება ერთი ამბავი! მესანძრეები გიორგის ხელს შეუშვებენ და ახლა რეჟისორს გააქაჩავენ.

რეჟისორი — გადიირით? მე რა შუაში ვარ? არ გრცხვენია, ბრანდერმეისტერის სულო?

მურმანი — როგორ შეიძლება შალვა ტყუოდეს? ის ხომ კრისტალური პიროვნება იყო!

რეჟისორი — (გიორგის მიმართავს) — მიშველე რამე!

ბიორბი — არ გინდა შენი გადაცემა მძაფრსიუეტნიანი იყოს?

რეჟისორი — რა ოხრად მინდა ეს გადაცემა, მე თუ აღარ ვიქნები! მიშველეთ! მესანძრეები რეჟისორს სახრჩობელაზე შეაგდებენ. თავს გააყოფინებენ ყულფში.

რეჟისორი — გამასამართლეთ მაინც!

სოლომონი — შალვამ უკვე გამოგიტანა განაჩენი.

მურმანი — ხელს რომ დაეიქნევ, სკამი გამოაცალეთ.

რეჟისორი (გიორგის) — ერთადერთი კაცი ხარ ამ მგლებს — სროვაში. თქვი, რომ უბრალო ვარ.

ბიორბი — შენი ბრალია.

რეჟისორი — ჩემი?

ბიორბი — შენი დასტურით ხდებოდა ყველაფერი. ხანძარი წყალდიდობად ჩათვალეს, წყალდიდობა მიწისძვრად აქციეს, ბრანდერმეისტერი გააფართხალეს, მე ბრალი დამდეს, ყველაფერზე თავს იქნევდი.

რეჟისორი — მე არავინ მომიკლავს!

ბიორბი — ეგ სულ ერთია, შენ აკეთებ, თუ ხმას არ იღებ, როცა სხვა აკეთებს ამას.

რეჟისორი — ქრისტიანი არა ხარ? მიშველე!

მურმანი ხელს დაიქნევს. სიკვდილმისჯილს სკამს გამოაცლიან, მაგრამ სწორედ ამ დროს გიორგი სახრჩობელას ბოძს მივარდება და მოარყევს. მარყუქი წყდება, ბოძი წამოიქცევა და ცეცხლმოკიდებული ჭერი ჩამოქცევას იწყებს.

მურმანი — ხანძარია!

მანი — წყალდიდობაა!

სოლომონი — მიწისძვრაა!

ოთახში, ბოლსა და ცეცხლში, სხვადასხვა ვერსიის დამცველები ისევ ებრძვიან ერთმანეთს. ცეცხლი ჭამს კედლებს. გამსკდარი მილიდან წყლის ძლიერი ჭავლი მოსჩქევს. ოთახი ირყევა, თითქოს მიწისძვრაა მართლაც. პერსონაჟები ისევ ეჩხუბებიან ერთმანეთს.

მანდა — გარეთ გაასწართ! რა დროს ჩხუბია!

* * *

ჭერი ჩამოინგრევა. ნანგრევებს შორის ძეგლივით დგას გაქვავებული ბრანდერმეისტერი. ხელი წინ აქვს გაშვერილი.

ვანდა მუხღებზე ეცემა ქანდაკების წინ.

პანდა — მოგმართავ შენ, ერთო, დაუსაბამო, ყოვლისმხედველო, მიბასტე მამოშურსკა ბრალთა, შავ დღეში რომ ვართ?

ქანდაკება ისევ დაიგრუსუნებს, ბოლს გამოაფრქვევს, ფლუგერივით შემობრუნდება და ხელს ვანდასკენ გაიშვერს. ვანდა გოცებით შეჰკივლებს. ქანდაკება ისევ ბოლს გამოაფრქვევს და ახლა სხვა პერსონაჟზე მიუთითებს. ამაზეც არ ჩერდება. გადადის ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე, შემდეგ დარბაზისკენ შეტრიალდება და მაყურებლებზე იშვერს ხელს. წამდაწუმ ბოლს აფრქვევს, გრუსუნებს, ბოლოს ციბრუტივით იწყებს ტრიალს.

პანდა (ყვირის) — გააჩერეთ! გააჩერეთ! ქანდაკება მოიშალა!

პერსონაჟები ვეღარ აჩერებენ გაქვავებულ ბრალმდებელს. მისი გაწვდილი ხელი ზოგს ყბაში ხედება, ზოგს თავში. იფრქვევა ბოლი. ისმის გრუსუნი, „ძეგლი“ ისევ და ისევ ტრიალებს. ხელი გადადის პერსონაჟებიდან დარბაზზე, დარბაზიდან პერსონაჟებზე. უეცრად ქანდაკება ადგილს მოწყდება და სცენის უკან გასრიალდება. ნათდება კულისები.

პანდა — დავიღუპეთ! ცეცხლი სხვა შენობებსაც მოედო! ქალაქი იწვის!

ნარდის მოთამაშეები, მთელი პიესის მანძილზე კამათელს რომ აგორებენ, წამოხტებიან, ნარდის დაფას აიფარებენ და გარბიან, მაგრამ ვეღარ გაასწრებენ. ზემოდან ქვა ჩამოვარდება და მათ ქვესკნელში ჩაიტანს. თხრილიდან გადმოგორდება ორი უზარმაზარი კამათელი. ამობრუნებულ წახნაგებზე საღების ნაცვლად ორი თავის ქალაა გამოსახული.

* * *

გიორგი, ნელი და ვანდა ნანგრევებს შორის დგანან. გიორგი ცას ასედავს.

გიორგი — ბოლომდე ნუ გაგვიწირავ, გვიშველე!

პანდა — ნუ გეშინია, მშველელი ასლოვდება! ყურადღება! ახლა მოხდება ის, რაც ჯერ არასოდეს მომხდარა! იწყება არნახული, ცისა და მიწის შემძვრელი სენასი! სენასი, რომელიც გადაგვარჩენს!

ისმის ქუსილი, ჩნდება ელვა, უჩვეულოდ ნათდება ცა.

პანდა — მოდიან, ასლოვდებიან! ისმინეს ჩემი ძახილი!

ირგვლივ მკვეთრი, თვალისმოშვრელი შუქისაგან გადათეთრდება მიდამო. ისმის გუგუნი. სხივთა ნათელში ოდნავ იკვეთებიან უცხოპლანეტელთა ლანდები, სახეები. ძნელი გასარკვევია, სინამდვილეა ეს, თუ ვანდას მედიტაციით გამოწვეული ილუზია.

პანდა — აქეთ!

ნელი და გიორგი გარბიან სინათლისკენ. მათ ზურგსუკან მოისმის კენესა-გოდება. ისმის ნაწყვეტები ქართული პოეზიიდან.

„ამხანაგებო თუ ღრმა ღელეში

ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს...“

„უცდის თბილისი ბესიკის მიზრაფს,

ვუცდით თბილისში გორის მიწისძვრას“.

და მისთანანი;

კენესა-გოდებაში აღრეული ეს ნაწყვეტები კიდევ უფრო ამძაფრებს სიტუაციას. ნელი წამით შეყოვნდება, ნახევრად მობრუნდება, აინტერესებს, რა ხდება ზურგსუკან.

პანდა — არ მიხედო!

ცნობისმოყვარე ქალი მაინც მიხედავს და... გაქვავდება. ქალის ქანდაკება გადაყურებს ბოლში გახეულ სცენას. გიორგი კი უკვე მკვეთრ სინათლეშია შესული. ვანდა წინ მიუძღვის.

მანდა — აქეთ! წუთიც და აქაურობას მოვწყდებით!
უცებ გიორგის ზურგსუკან რადიო ალაპარაკდება. რადიოდან მოისმის ლექსები.
გიორგი მონუსხულივით შეჩერდება. მობრუნდება ლექსებისაკენ.

მანდა — არ მიიხედო!

გიორგი მინც მოიხედავს. ნანგრევებში მდგომი პერსონაჟები მისი მზერის ქვეშ გაქვავდებიან. დაჩრქვილი, დასისხლიანებული სახეები დაძაბულნი შესცქერიან მას.

ვანდა ხელს ჩაავლებს გიორგის.

მანდა — ჩქარა! ბედმა გამოგარჩია! ქვა ქვაზე აღარ დარჩება აქ!

გიორგი უარის ნიშნად თავს გადააქნევს და უკან, სცენისკენ ბრუნდება.

მანდა (უყვირის) — საით? თავს ილუბავ? ვისი გულისთვის?

ისმის გრუსუნის. სინათლე კლებულობს. განათება კვლავ ჩვეულებრივია. ქვაზე ზის დაქანცული, სახეჩამქრალი ვანდა.

მანდა — გაფრინდნენ. სენისი დამთავრებულია. მეტს მე ვეღარაფერს გიშველი.

ვანდა დგება და მიდის.

გიორგი ხალხს უახლოვდება. შეეხება თუ არა, გაქვავებული პერსონაჟები კვლავ ცოცხლდებიან, მოძრაობას იწყებენ.

გიორგი ქვაზე ჩამოჯდება და არაქათგამოცლილი თვალებს დახუჭავს.

* * *

გიორგი თვალს გაახელს. ნათდება ბალი. გიორგი დგას ბალის ჭიშკართან. ჭიშკარი ღიაა. ქარი აჭრიალებს კარს.

ისევე, როგორც ბალის პირველ სურათში, გიორგი შიშით შესცქერის კარის ზღურბლს, ვერ გადადის უხილავ საზღვარს, ვერ შედის თავისი ოცნების ბაღში.

ღობის მიღმა, სკამზე ბუნდოვანი სილუეტი ჩანს. რადიოდან, სეიფის სიღრმეში მოისმის ლექსები.

უცერად გიორგის მხარზე ეხება ფოსტალიონის ხელი. კაცი მოიხედავს. ფოსტალიონი ნიღაბს მოიხსნის. იგი ტყუპისცალივით ჩამოჰგავს გიორგის. ფოსტალიონი ხელს ჩააულებს მას, კარს ბოლომდე შეაღებს და გიორგის ბაღში შეიყვანს.

გიორგი დგას სეიფთან. ფოსტალიონი აღარსადაა. სეიფის სიღრმეში სკამიდან წამოდგება თეთრ კაბა-შლეიფში გახვეული ქალი.

გიორგი იძაბება. ცდილობს გაისვენოს და შეიცნოს ქალი. რაც მეტად იძაბება გმირი, ქალიც მეტ სიმკვეთრესა და გამომსახველობას იძენს.

ბოლოს დაიწყების ბურუსი გაფანტულია. ქალი ნათლად გამოეცხადება მას. ეს არის მუჟა, მისი შთაგონება. ქალი მიტრიალდება და სეიფის სიღრმეში წავა.

გიორგი ჯერ გაუბედავად, შემდეგ კი მეტი და მეტი თავდაჯერებით მიყვება თავის შთაგონებას უკან. მის სვლას თანსდევს პოეტური სტრიქონები.

სეიფი თანდათან ფართოვდება. იხსნება სივრცე. ქალი შემოტრიალდება. შესცქერის გიორგის.

გიორგი — სიზმარში ვარ?

ქალი — სიზმარი ის იყო, რაც თავს გადაგვდა. საშინელი, ჯოჯოხეთური სიზმარი! ეს კიდევ სიცხადეა, რომელსაც სული შენმა სიყვარულმა ჩაუდგა!

ქალი გადასწევს ტოტემის ფარდას. ვადის ბალის კიდულზე, სიღრმეში, ეკრანზე ჩნდება დამშვიდებული, მზით გასხვიონებული ქალაქის ხედი.

გიორგი დგას გადასახედზე. შესცქერის ქალაქს. ბნელდება.

* * *

ნათდება. გიორგი ზის თავის ოთახში, საწერ მაგიდასთან და ბეჭდავს. საშვარეულოდან მოისმის ჭურჭლის ხმაური. ღიღინებს ქალი.

ფარდა.

„თქვენში კასის შეზღაურება არ იზიან?“

(რეჟისორი გიჟო შორაღანი „მცირე სცენის“ ინტერვიუში)

ნოდარ გურაბანიძე

წერილი მეორე

ანა ფრანკის მიერ დღიურში ჩაწერილი ფრაზა — „სინამდვილეში ერთი სულია კი არა მაქვს, არამედ ორი. ერთში მოქცეულია ჩემი აულაგმავი მხიარულება, ირონია, სიცოცხლისადმი ტრფიალი და, რაც მთავარია, ყველაფრისადმი ზერელე დამოკიდებულება... და ეს სული მუდამ მზად არის შეავიწროვოს მეორე, უფრო წმინდა, ღრმა, მშვენიერი“... — იქცა გიჟო შორაღანიას სპექტაკლის მოქმედების უმთავრეს ღერძად.

დღევანდელ მკითხველს, შეიძლება დასჭირდეს კიდევ იმის შეხსენება თუ ვინ იყო ანა ფრანკი. იგი იყო პოლანდიელი ებრაელი გოგონა. მისი ოჯახი მეორე მსოფლიო ომის დროს ორი წლის მანძილზე არალეგალურად ცხოვრობდა მამისეული კანტორის სხვენზე. ცამეტი წლის ანა, რომელიც ბოლოს ფაშისტებმა შეიპყრეს, დღიურში დაწერილებით იწერდა თავის განცდებს, სხვენზე საშინლად გაძნელებული ცხოვრების დეტალებს. ეს არის დღიური-აღსარება, რომელიც თავზარ-

დამცემია თავისი სიმართლით, ფსიქოლოგიური სიღრმით, ადამიანური არსებობის ტრაგიზმის წვდომით. ომის შემდგომ ეს „დღიური“ საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი გახდა. მას უწოდეს „ანა ფრანკის დღიური“, რომელიც მსოფლიოს უმრავლეს ენაზე ითარგმნა. მის საფუძველზე შეიქმნა სპექტაკლები (რეჟისორმა ლილი იოსელიანმა საქართველოში პირველმა (გორში) დადგა ეს „დღიური“, შემდეგ კი კრიზთედოვის სახ. თეატრში — რექ. მედეა კუჭუხიძემ, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში — რექ. შალვა გაწერელიამ). გადაიღეს კინო-ფილმი, ჩამოყალიბდა რამოდენიმე საზოგადოება: ამსტერდამში — „ანა ფრანკის ფონდი“, ბაზელში — „ანა ფრანკის ფონდები“, იაპონელებმა მულტფილმიც კი შექმნეს.*

* ბოსნიის ქალაქ მოსტრაში „ანა ფრანკის ფონდმა“ და ფონდმა „ომის შეილები“ გაართეს გამოფენა „ანა ფრანკი — ისტორია და თანამედროვეობა“. ამ ექსპოზიციის ვარიანტები (რომელმაც მრავალი ქვეყანა მოიარა) სპეცია-

ეს ფონდები მკაცრად მოითხოვენ, რომ ამ გოგონას ცხოვრების წარმოსახვისას — ხელოვნების ნებისმიერი ფორმით, შენარჩუნებულ უნდა იქნას ე. წ. კანონიკური ხატი, არავინ არ უნდა გამოიყენოს ჯერ მათ მიერ გამოუქვეყნებელი მასალები. ამ ფონდების წარმომადგენლებს შესაძლებლობა რომ ჰქონოდა ჩვენი ახალგაზრდული სპექტაკლის სხივისა, ისინი უეჭველად აღიმაღლებდნენ ხმას, იმდენად თავისუფლად, თამამად და ჭეშმარიტად შემოქმედებითად იყო გადამუშავებული „დღიურები“.

გვიზო ჟორდანიამ „დღიურების“ საფუძველზე 1985 წელს თეატრალური ინსტიტუტის თავისი კურსის სტუდენტებთან დადგა საკურსო სპექტაკლი (პიესის ავტორები კ. გუდრიჩი და ა. ჰაკეტი). შემდეგ კი სპექტაკლ „სამანიშვილის დედინაცვალთან“ და „ამალამ, მგონი, იქნება ქართან“ ერთად რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის „გვიზო ჟორდანიასეული თეატრის“ რეპერტუარში შევიდა. ჯერ კიდევ საკურსო სპექტაკლს, დადგმულს დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრში, დიდი წარმატება ხვდა წილად, ხოლო ორი წლის შემდეგ, „მცირე სცენაზე“ გადატანილს კი — ვიტყვოდი, იშვიათი, განსაკუთრებული წარმატება.

მინც რაში იყო ამ სპექტაკლის მშვენიერება და მოულოდნელობაც კი? უპირველესად უაღრესად თამამ (რისკის სზღვარზე — როგორც დღეს ამბობენ) ინტერპრეტაციაში მთელი ამ დრამატულ-ტრაგიკული ისტორიისა. ერთგვარ პანოპტიკუმში ჩაკეტლი ადამიანების ურთიერთ-

ლურად მომზადდა ბოსნიისა და ჰერცეგოვინასათვის. ამ ქვეყნების ბავშვებმაც ზომ ომის საშინელებანი გადაიტანეს სამოქალაქო ომის სისხლიან დღეებში. ცერემონიის მონაწილეთა შორის იყო ქალიშვილი სარავეოდან — ზღაპა ფლიპოვიჩი, რომელსაც „ბოსნიელ ანა ფრანკს“ უწოდებენ. ამას წინათ გამოქვეყნდა მისი დღიურები, სადაც გულის შემძვრელი სიბართლითაა გადმოცემული ბოსნიის საშინელებანი (ნ. გ.).

ბანი უაღრესად გამძაფრებული იყო, ხოლო „ჩაკეტლი სივრცე“ — ტრაგიკული მუქარით საესე: ზედმეტი ხმაური, ემოციის გადაჭარბებული გამოვლენა აქ შეზღუდულზე მეტია, ტაბუირებულია. საშიშროება ყველგანაა ჩასაფრებული. დაძაბული გარემოს, მძიმე მდგომარეობის გამო ადამიანის ფსიქიკა უკიდურესად დაძაბულია, ყველაფერი — ექსტი, მიმიკა, გამოხედვა უფრო მეტ აზრს შეიცავს, ვიდრე ნორმალურ ვითარებაში აქვს ამას ადგილი. ანას „დღიურებიდან“ ანათებს შუქი ირგვლივმყოფთა სახეებს, ფაქტიურად ჩვენ ანას თვალებით ვხედავთ იქ იძულებით მოქცეულ ადამიანებს. ცამეტი წლის ბავშვის აღქმა განსაკუთრებულია, შეიძლება, ზოგჯერ დეფორმირებულიც. იგი კომიკურს, გროტესკულს ჭერეტს იქაც, სადაც ასეთი რამ საერთოდ, შეიძლება არც კი იყოს. ანა თვითული გმირის სამყაროს რეტროსპექტივას ახდენს, ეს სამყარო სახეცვლადია, სადაც ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთის გვერდით არსებობენ. მაგრამ, მინც ეს „ევზისტენციალური შიშების“ სამყაროა, სადაც სიცოცხლისათვის ყველაზე საშინელი მოლოდინი გაუპიროვნებელია, არაა კონკრეტული, არსებობს „გარეთ“, ტოტალურად, ჩამოყალიბებული სისტემის სახით. ადამიანს მისი წარმოსახვა უჭირს, რაც ზღერს გონებას და ფსიქიკას. „შიშები“ მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო მოკლებულია მოვლენა ინდივიდუალობას. განუწყვეტელი დაძაბულობა ანგრევს ადამიანის ფსიქიკას, შლის მის მთლიანობას და ან შეშლილობისთვის სწირავს ან კატასტროფისათვის.

ვისაც ანას „დღიურები“ წაუკითხავს, ან ა. ჰაკეტისა და ა. გუდრიჩის ორმოქმედებიან პიესას იცნობს, ის ძნელად თუ წარმოიდგენს ამ ევზისტენციალის დაძლევის იმ ხერხს, რომელიც გ. ჟორდანიამ გამოიყენა. ეს არის გამოკვეთილი კონტრასტის ხერხი, ვითარების მოულოდნელი განმუხტვა, განწყობილებათა მძაფრი ცვლა, სცენის ტონალობის სწრაფი გადა-



რთვები, ერთი სიტყვით, ტრაგიკულისა და კომიკურის ურთიერთ შენაცვლება, უფრო ზუსტად კი, ტრაგიკულის არსში კომიკურის დაბადება და პირუკუ. ეს მიღწეული იყო არა მხოლოდ მსახიობთა თამაშით (თუმცა, სწორედ ესაა მთავარი), არამედ წმინდა სადადგომ ხერხებით: „ატრაქციონებით“, მუსიკალური ფრაგმენტების (ვერდი, მენდელსონი, სიბელიუსი, რეგტაიმი, ებრაული მელოდიები, ნაცისტური მარშები)!

ანას (ამ როლს ორი შემსრულებელი ჰყავდა, ნანუკა ზუსიკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი) მოახლოებული ტრაგიზმით შეპყრობილი ბავშვის პირველივე ფრაზა: „მერი, მერი, მერი, სად მიგყავარ მერი?! მე ანა ფრანკი მქვია. ცამეტი წლისა ვარ, დავიბადე გერმანიაში 1929 წლის 12 ივნისს. ჩვენ ებრაელები ვართ და ამიტომაც გადმოვიხვეწეთ, ჯერ ავსტრიაში, ხოლო შემდეგ ამსტერდამში“ — მიდიოდა სიბელიუსის „სენტმენტალური ვალსის“ ფონზე, რაც ამ სევდიან განწყობილებას კიდევ უფრო გულისშემძვრელს ხდიდა, „ჩაკეტულ გარემოში გ. ჟორდანიას მიკრო სამყაროს ქმნიდა, რაც ფაქტურად, დიდი რეალური სამყაროს (სადაც შიშს, ძრწოლას დაუსადგურებია, გავიხსენით ბრეტის „შიში და სასოწარკვეთა მესამე იმპერიაში“) უუმცირესი ნატები, რეალიკა იყო, მაგრამ მინც, თავის თავში იტყვდა ადამიანურ ვნებათა მთელ გამას, ამპლიტუდას სევდასა და მხიარულებას, იმედსა და სასოწარკვეთას, ტრაგიკულსა და კომედიურს შორის, ანა ამ მიკრო-სამყაროს ცენტრია, თუმცა მოგონებათა ორი პლასტი (წარსულის რეტროსპექტივაში გამოხატული) — ერთის მხრივ ანას მამის ოტო ფრანკისა (მსახიობი ირაკლი მაჭარაშვილი, როცა იგი ხელში აიღებდა თავისი ქალიშვილის დღიურს, სცენას მოედებოდა ებრაული ხალხური სიმღერა-მოთქმა განწირულ სულზე) და თვით „დღიურის“ მიერ „გაცოცხლებული“ ამბები — ერთმანეთს ერწყმოდა და პოლისემიურ ფლერადობას იძენდა. მხიარული, ხალისიანი და პირქუში, მრუმე ფერები არა მარტო კონტრასტულ შთაბეჭდილებას, არამედ „შეერთებით“ ბადებდნენ დისონანსურ

სურ „მთლიანობას“ და მოვლენებს, რისპირო აზრს სძენდნენ. რეჟისორი ფაქიზი სმენთ (მას მუსიკალური განათლება აქვს, ვიოლინოზე უკრავდა) გრძნობს როდის გააძლიეროს ეპიზოდის ემოციური განწყობილება შესაბამისი მუსიკით და როდის „დაუპირისპიროს“ ამ ეპიზოდს სულ სხვა ვლერადობის მუსიკა, რათა ტრაგიკული განწყობა შეარბილოს ანდა კომიკურ სცენას „სიდიადე“ მიანიჭოს. მღეღვარე, სულის სიმძიმის, შიშის (ანა შოკშია!) გამოხატველ ლოცვის სიტყვებს: „აღვაპურობ თვალთა ჩემთა ცისაკენ, საიდანაც მოვალს ხსნა ჩემი... ყოველსა გაჭირვებასა შიგან გფარავდეს უფალი აწ და მარადის და უკუნიითი უკუნისამდე. ფხიზელი თვალი მისი არს სიყვარულისა იზრაველსა ზედა“ უკვე ჩვენთვის ნაცნობი ებრაული მელოდია მიჰყვებოდა; „ომენი! ომენი! ომენი!“ შექალაქდებენ ხელაღმართული სხეულის ბინადარნი. ზოგს სასოწარკვეთა ახატია, ზოგს სასოება, ზოგს გახელება უხილავი ბოროტების გამო. ანას უკანასკნელ სიტყვებს კი „ცას შეხედე, პიტერ, ვანა მშვენიერი არ არის?! მაშ ასე, ჩემო დღიურო, უნდა მიგატოვო, ნახვამდის... თუ ეს დღიური ნახოთ, გთხოვთ შემინახოთ, რადგან მე იმედი მაქვს, რომ ოდესმე დავბრუნდები და თუ ღმერთმა სხვანაირად ინება, ჩემს ტოლებსაც წააკითხეთ. მე მიინდა სიკვდილის შემდეგაც ვიცოცხლო“ — ტრაგიკულ ირონიად აღვიქვამდით: — ჩვენ, მაყურებელმა უკვე ვიცით, რომ ამ წუთიდან ანა ვეღარ იხილავს ამ მშვენიერ ცას, რომ მან სამუდამოდ მიატოვა თავისი დღიური და მსახიობის გულის სიღრმიდან წამოსული ხმა, სავსე საკუთარი თავისადმი სიბრალულის გრძნობით და მცირე იმედის „სხივით“ სავსე, კვლავ სიბელიუსის ვალსის ფონზე, შემამრწუნებელ რექვიემად ჟღერდა.

მაგრამ ფინალამდე, ანუ ბავშვის ამ უკანასკნელ ამოკენესამდე, ჩვენ ვიხილეთ კალიდოსკოპურად ცვალებადი სურათები, ფარსული, ექსცენტრიული, კომიკური ნიშნებით სავსე: სანტა კლაუსის ანას სცენა (რასაც მენდელსონის „საქორწინო მარში“ ახლდა), ქან ვან დაანის მიერ „მოღების“ დემონსტრირების კომიკუ-



რი შეუსაბამობა პირქუშ გარემოსთან, ან-
და ის ეპიზოდი, როცა „აიდას“ სახეიმი
მარშის თანხლებით ანას და მარგო (მსა-
ხიობი ქეთი ჩხეიძე), დიდ კალოშებში ფე-
ხწადგმული, მუშაობაში გახვეული, ხე-
ლში ოყნით, მედიდური იერით მიაცილე-
ბდა ანას საპირფარეოში.

სალამოს ექვსი საათის შემდგომ, როცა
კანტორაში მუშაობა წყდება, სხვენზე
თავისუფლების ქარი ქროდა, რასაც ანა
მთელის არსებით ეძლეოდა.

ხუსკივადის ანა თავაწყვეტილი ანცობის,
ონავარობის, ექსტრემირიადის სტიქიას ნე-
ბდებოდა. დაგროვილი ენერგია, გაუცნო-
ბიერებელი ლტოლვა სიყვარულისაკენ,
გაღვიძებული გრძობა ქალიშვილობისა,
ვერ ეტეოდა სხვენის შეზღუდულ სივრცე-
ში და გარეთ, ბუნებაში გამოჭრას ლამო-
ბდა. აქამდე შეკავებული ემოციები, და-
გროვილი ენერგია ასევე „გარეთ“ (მისი
არსებიდან გარეთ) გადმოსკდებოდა. ამ
მხიარულ ორომტრიალში მაინც იგრძნო-
ბოდა სულის შემძვრელი ნაღველი, სევდი-
ანი ინტონაციები. სიყვარულის პირველ
ნიშნებს უკვე სიხარულთან ერთად იმთა-
ვითვე ახლდა აღსასრულის შეგრძნება.

ნ. თარხან-მოურავის ანა უფრო თავშე-
კავებული, უფრო ლირიულ-რომანტიკუ-
ლი იყო. შედარებით უფრო ღრმად „წა-
სული“ საკუთარ ფიქრთა სამყაროში იგი
ადრევე გრძობდა საკუთარ განწირულო-
ბას და ეს მთელ მის საქციელს იდუმალი
სხივით ანათებდა. ორივე მსახიობს შესა-
ნიშნავად ჰქონდათ გადმოცემული სიყვა-
რულის პირველ ნიშნებთან ერთად დაბა-
დებული შეგრძნება იმისა, რომ ისინი მი-
ადგნენ რაღაც მოუხელთებელ, გაუცნო-
ბიერებელ ზღვარს, რომლის იქით უკვე
სხვა სამყაროა, გოგონა — ქალიშვილო-
ბაში გადადის..

ამ სცენებს რომ შევცქეროდი, უნებუ-
რად მაგონდებოდა გენიალური გალინა
ულანოვას ერთი ეპიზოდი ბალეტიდან
„რომეო და ჯულიეტა“ (ერთ-ერთი ჩემი
უძლიერესი თეატრალური შთაბეჭდილე-
ბა). ნორჩი ჯულიეტა ინსტინქტური სი-
ყვარულით გაბრუებული სსახლის სარკი-
ან დარბაზში ცეკვავდა. დაფრინავდა მო-
კლე, მაგრამ წარმოუდგენელი გრაციით
აღსავეს ნახტომებით, უვლიდა სცენურ

წრეს. წამიერად სარკის წინ შეჩერდებო-
და და თითქოს პირველად შეამჩნევდა
რომ მკერდზე ძუძუები წამოზრდია. გა-
კვირვებული, დარცხვენილი, შეშინებული
უცნაური სიხარულიანი შეგრძნებისგან გა-
რინდული, თავის ნახ, ნატიფ ხელებს მკე-
რდზე ჯვარედინად დაიწყობდა (ძუძუებს
იფარავდა) და ასე გულზე დაკრეფილი
ხელებით უნახეს ადაყოში გადაჰყავდა
ცეკვა...
ჩვენს შემთხვევაში, ამგვარი პლასტი-
კური ანალოგი, ცხადია, არ იყო, მაგრამ
გაუცნობიერებელი გრძობა, ინსტინქტით
იმპულსირებული, კარგად იყო გადმოცე-
მული: მხიარულებისა (ექსცენტრულ-სკე-
ტჩური ანტიფამისტური ფარსი — „მე-
ჭაბუკი და ფუტკარის სკა“, „კანკანით“
მოცეკვავე გოგონები და ქალბატონები
მოულოდნელად შებრუნდებოდნენ და მა-
ყურებელს მიუშვერდნენ უკანალებს, რა-
ზედც ფამისტური სვასტიკა იყო გამო-
სახული) და სევდის, ყოველდღიური ყო-
ფის სისასტიკესა და პოეტური წარმოსა-
ხვის (ანა: „ისეთი გრძობა მაქვს, თი-
თქოს ჩვენ, რვა ადამიანი, წვიმის ბნელ
ღრუბლებს შორის ლურჯი ცის ნა-
თელ ნაგლეჯზე ვართ მოქცეული, მაგრამ
ღრუბლები სულ უფრო და უფრო მჭიდ-
როვდება, სულ მეტად იკვრება წრე და
ჩვენც უშედეგოდ ვაწყდებით სქელ კე-
დლებს.. ო, წრეო, წრეო, განერთე
და გაითიშე, გაგვიშეი გარეთ!“) სი-
ღრმეებიდან ამოიზრდება, წამოევა თვა-
ლშეუვლები სქელი კედელივით ბოროტება
და გასრესს ირგვლივ ყოველივეს, პი-
რველ რიგში კი სუსტსა და ბრძენ გოგო-
ნას, ანას. ის კი მაინც უკანასკნელი იმე-
დის ნათლით სავსე ამბობდა: „მი-
უხედავად ყველაფრისა, მე მაინც მჯერა,
რომ ადამიანები კარგები არიან“. ასეთ
ოპტიმისტურ ნოტაზე ამთავრებდა სპე-
ქტაკლს გიზო ჭორდანია და ეს აზრი მთე-
ლი „ანა ფრანკის დღიურის“ კვინტენსე-
ცია იყო.

როგორც ვთქვი, სამმა სპექტაკლმა
(„სამანისვილის დედინაცვალი“, „ამალამ,
მგონი, იქნება ქარი“ და „ანა ფრანკის
დღიური“) შეადგინა „მცირე სცენის“ მყა-
რი რეპერტუარი. მიუხედავად იმისა, რომ
სამივე ეს სპექტაკლი ადრე თეატრალური



27.03.91

ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენაზე დაიდგა და ახალგაზრდა მაყურებელი დიდ ინტერესს ამჟღავნებდა, რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენაზე“ მათ ახალი სიცოცხლე დაიწყეს.

1991-1992 წლების საქართველოს ვითარებას არაფერი ისე ზუსტად არ შეესაბამებოდა, როგორც ტრაგედია და ფარსი.

მართლაც ურთიერთდაპირისპირებული, გახლჩილი, დროთა კავშირდარღვეული („სახსრებნაღრძობი დრო“) ქვეყანა, რომელიც რამოდენიმე ხნით, ძმთამკვლელი ომით, შუასაუკუნეობრივ სიბნელეში გადაეშვა, ტრაგიკული კატასტროფის წინ იდგა. ჰამლეტის ფრაზა, „რაღაც დაღბა დანიაში“, პირდაპირ ასოციაციებს იწვევდა. „ცუდ ამბებს ვხედავთ, კვლავაც უნდა ცუდს მოველოდეთ“ — ამ განცდით ცხოვრობდა საქართველო, ტრაგედია, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, ფარსით დამთავრდა და ქაოსს უსასრულოდ გაგრძელების საშუალება მიეცა.

ამ ორი წლის მანძილზე, ფიგურულად თუ ვიტყვი, გიზო ჟორდანიას, ორი ნიღაბი ეჭირა ხელში, ერთი ტრაგიკულ ჭაბუკს — ჰამლეტს ეკუთვნოდა, მეორე, ფარსულ პერსონაჟს — მუსუსს — მიხეილ ჯავახიშვილის ინსცენირებული მოთხრობის გმირს.

ამ დროისათვის რუსთაველის თეატრში უკვე დადგმულია რომერტ სტურუას სახელგანთქმული სპექტაკლები „რიჩარდ III“ და „მეფე ლირი“. თეატრის შექსპირული რეპერტუარის გაზრდა „ჰამლეტით“ დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, მით უფრო მნიშვნელოვანია სპექტაკლის გამარჯვება. აი, რას წერდა იმ დღეებში რომერტ სტურუა: „ჰამლეტი“ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე შესანიშნავი წარმოდგენაა. მსოფლიო დრამატურგიის ურთულესი და უმძვენიერესი პიესა მამათი ინტერპრეტაციით ძალიან მომეწონა. განსაკუთრებით გამოვყოფ ზაზა პაპუაშვილს კლავდიუსის როლში. პირადად მე, ბევრი „ჰამლეტი“ მინახავს, მაგრამ ასეთი წარმოდგენა, პიესაში ახალგაზრდები რომ თამაშობდნენ ყველა როლს, აქამდე არ შემხვედრია. ძალიან კარგ დონეზეა საერთოდ სპექტაკლის აქტიორული მხარე“.

(„საქართველოს რესპუბლიკა“ 27.03.91) ბარემ აქვე აღვნიშნავ, რომ თავად რომერტ სტურუამ ორგანიზაციის დადგა „ჰამლეტი“ — ერთი ლონდონის „რივერსაიდ-სტუდიაში“ (1992 წ.): ოცდაათობმეტო წლის მანძილზე (1964-1998) ინგლისში დადგმულ „ჰამლეტთა“ შორის (სულ 12-ია) სტურუას ამ დადგამამ მე-5 ადგილი დაიკავა. მეორე — მოსკოვის თეატრ „სატირიონში“ (1998 წ.);

გიზო ჟორდანიას სპექტაკლის კამერტონი იყო ჰორაციოს მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „რაღაც დაღბა, რაღაც დაღბა ამ სახელმწიფოში“.

ჰორაციოს სიტყვებითვე მთავრდებოდა გიზო ჟორდანიას მიერ დადგმული შექსპირის „ჰამლეტი“: „ჩაქრა ლამპარი დიდებული, მშვიდობით პრინცო, ილოცეთ ყველამ“.

სულისა და გონების ეს ლამპარი „დანიას-საპყრობილეში“ აკერ დემხო ჩვენს თვალწინ, ამ სამყაროდან წავიდა ბოლო, თუ მთლად უკანასკნელი არა, განსახიერება ზნეობრივი სრულქმნილებისა: „დიდებულ ჭკვა-გონებას ეწია ბნელი“. მაგრამ მის სიკვდილთან ერთად „ეწია ბნელი“ ამ ხმაურიან და შფოთიან ქვეყანას, სადაც უზნეობა და ხორციელი ვნებები გამოსამშვიდობებელ კარნავალს მართავენ, რათა ზემის აღმნიშვნელი ზარბაზნების ქუხილით და სასიკვდილოდ შემართული, მოწამლული მახვილების ელვარებით, სიღრმეებიდან წამოსული, უხილავი არმიის ფეხშეწყობილი ნაბიჯების რიტმულ ხმაურზე დაუშვან ფარდა. შიში და ეჭვი — ადამიანის ბუნების ეს ორი საშინელი სნეზა — ამაგრებს და, ამავე დროს საბოლოოდ ანგრევს კიდევ გ. ჟორდანიას რეჟისურით შექმნილ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა გადახლართულ, შეკავშირებულ და თავის თავის უარყოფელ სტრუქტურას. დესპოტურ, სატანურ ძალაზე, ანუ ადამიანის მანკიერებათა მარადიული არსებობის იმედზე აგებული ქვეყანა სიმტიცისა და შეკავშირების, ერთიანობისა და განუყოფლობის გრანდიოზულ ნიღაბს ირგებს საკუთარი ხელით და ეს ნიღამი მანამდე არ მოსცილდება მის სახეს, ვიდრე არსებობს უსიტყვო შეთანხმება პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, ტი-



რანსა და ხალხს შორის, ვიდრე არ გამო-
ნდებმა ის ძალა, რომელიც ამ ორივეზე
მალდა დგას, ანუ ამოვარდნილია ისტო-
რიის კონტექსტიდან, მოვლენილია სხვა
ძალების მიერ, რათა, განწირული სულის-
კვეთების კარნახით, ბიწიერებას სამკედ-
რო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაუმართოს და
ამ ბრძოლაში დაამხოს იგი და დაემხოს
თავდაცვ, რადგან ეს ბრძოლა აღემატება
მის ადამიანურ ძალებს.

რუსთაველის თეატრის მცირე დარბა-
ზის სცენაზე გაშლილი იყო ერთის შეხე-
დვით უცნაური (ყოველ შემთხვევაში შე-
ქსპირის „ჰამლეტისათვის“ მიხედვით), მაგ-
რამ ამ თეატრის სტილისტიკისათვის და-
მახასიათებელი სამყარო, სადაც სიმულტა-
ნური წარმოდგენისთვის შესაბამისი სა-
გნები თითქოსდა შემთხვევითაა მიმოფან-
ტული. უცნაურად დაბალი, ფეხებ და
ზურგგადაჭრილი სკამი, ასევე უცნაური,
მალალზურგანი, თითქოს ორსართულია-
ნი შავი სავარძლები, მთლად შავი გლო-
ბუსი (ავანსცენაზე, მარჯვნივ) და უთავო,
თეთრი მანეკენის ნახევარ-ბიუსტი, ყე-
ლზე ჩამოკმული სამეფო გვირგვინით
(მარცხნივ), მალა, სვეტზე შედგმული
თითქმის ასეთივე ბიუსტი, წითელი ლე-
ნტიო; სვეტების ვერტიკალები (ერთ მა-
თვანს აგვირგვინებს ურმის თვალი) და
სიღრმეში დადგმული ბრტყელი თეთრი
და შავი სამკუთხედები, სცენის ნაპირზე
მიგდებული ნაეი (აქაც, თეთრი, ნახევარ-
ბიუსტია ჩადგმული) დიდი სივრცის სრულ
შთაბეჭდილებას ქმნის. შუა სცენიდან მო-
მხირალი ვეფხვი (რომელსაც ხან შლია-
პას დაახურავენ და რომელზედაც ხანდა-
ხან ჩამოსხდებიან სოლმე) და მალა გა-
ბმული შავი და წითელი ბლონდები ასრუ-
ლებენ კომპოზიციას. მხატვარ თემურ ნი-
ნუას მიერ შექმნილი მთელი ეს საგნობრი-
ვი სამყარო ძალზე თეატრალურია. თეატ-
რალურია იმ აზრით, რომ იგი საგნა თი-
თქოს სხვადასხვა სპექტაკლებიდან წამო-
ღებული რეკვიზიტით, უკვე „ერთხელ ნა-
ხმარი“ ბუტაფორიით. მაგრამ იგი თეატ-
რალურია უმთავრესი აზრით — აქ არის
შესაბამისი სცენური სივრცე და გარემო,
აუცილებელი მსახიობთა მოქმედებისათვის.
ეს „ქაოსი“ მხატვრის მიერ სცენური კო-

მპოზიციის ნამდვილ შეგრძნებას ეუწყობა.
ბა. მთელი ეს მრავალსაგნობრივი სამყარო
(ყველაფერი ისეა განლაგებული, რომ ამ
ე. წ. „მცირე სცენის“ სივანესა და სი-
ღრმეს, როგორც, უფრო გაზრდილი
მასშტაბით ვეჩვენებს) არეკლილი გვე-
რდით კულისებზე მიდგმულ ელვარე თი-
თბურის სარკეში და გაორმაგებული, გა-
ორებული კომპოზიციის შთაბეჭდილებას
ქმნის. საინტერესო იყო ეს სცენური გა-
რემო, რომელიც თავისი მეტაფორული
სახიერებით დავალებული უნდა იყოს, თუ
არ ვცდები, მ. შეელიძის „რიჩარდ III“-
ის სცენოგრაფიით (თუმცა, თვით თ. ნი-
ნუას მიერ გაფორმებული „ას ერგასის
დღის“ ერთგვარი ირონიულ-საზეიმო პო-
მპეზურობის სტილიზებაც იგრძნობა აქ).
სპექტაკლის მოქმედი პირნიც ბუნებრივად
გრძნობენ აქ თავს და შესაბამის სცენურ
ატმოსფეროსაც ქმნიან ამ გარემოში (ძნე-
ლი მისახედრი არ არის კოსტუმების სტი-
ლის „კარნავალური აღრევა“).

... დარბაზში შესულგბს გვესმოდა ზღვის
ტალღების ძლიერი ხმაური და თოლიების
გამყინავი ხმები. ისეთი შთაბეჭდილება
იყო, თითქოს, ზღვისკენ ზურგშექცეული
ვიდექით ცივ, სველ ქვიშაზე და ნაპირიდან
შევექეროდით ტალღებისაგან გამორიყულ
ნივთებს თუ საგნებს, მეჩჩეზე განხერილ
ნავს, რომელშიაც ვილაცას თეთრი, ქათ-
ქათა ბიუსტი ჩარჩენია. თანდათან წყდება
ზღვის ხმაური, თოლიების ხმები და
გრძელ, მოყავისფრო პალტო-ფარავში
ჩაცმული, დახვეწილი მანერების, ინტელი-
გენტური პროფილით, მიშხიდველი პორა-
ციო ირაკლი მაჭარაშვილი დაფიქრებული
და შეშფოთებული წარმოსთქვამს: „რაც
დალპა, რაც დალპა ამ სახელმწიფოში“
— წარმოსთქვამს იმ კაცის იდუმალი ინ-
ტონაციით, რომელიც თავის თავსაც ესა-
უბრება და ჩვენც გვიმხელს რაცაც უცნა-
ურს, რაც მხოლოდ მისტიურ ხილვებშია
შესაძლებელი („ვინა ხარ, ვინ? რატომ
დადიხარ ამ წყვილად ღამეს ასე ამყად,
მედიდურად“) — და მიმართულია სი-
ვრცეში მთარული, ჩვენთვის უხილავი არ-
სებისადმი. მის შემკრთალ ხმაში შიშია
გამაღდარი, გიშო ჟორდანიის შექსპირის



ტრავედის ეპიკურ დასაწყისს უგულვე-
ბელჰეოსს, პორაციოს მხოლოდ რამდენი-
მე აუცილებელ რეპლიკას უტოვებს და
მძაფრ მონტაჟს ვგთავაზობს. უცებ იწყე-
ბა შინაგანი დრამატიზმით, დაპირისპირე-
ბით, ვენებათა თამაშით სავსე სცენა, სა-
დაც ურთიერთობათა მრავალი პლასტია
ნაგულისხმები, სადაც გადახლართულია,
და ამავე დროს აბსოლუტურად დაშორი-
შორებული, სხვადასხვა განწყობილებანი,
სურვილები, პიროვნული და საზოგა-
დო ზრახვანი; სამეფო კარზე თამაშდება
მომავალი დიდი სპექტაკლის პირველი
სცენა, რომელთა მონაწილეთ სულ სხვა-
დასხვანაირად ესმით თავიანთი ამოცანები.

პორაციო — ი. მაჭარაშვილის ფრაზა-
ზე — „ეს ამბავი ჰამლეტს უნდა შევა-
ტყობინო“ — (ე.ი. დიდი ჰამლეტის
აჩრდილის გამოჩენა) — სცენის მარჯვე-
ნა კულისიდან ნელა შემოდის მთლად შა-
ვებში ჩაცმული ჰამლეტი, ხოლო სცენის
შუიდან; სიღრმიდან — მეფის ამაღა, სა-
ზემო-სამგლოვიარო ნაბიჯით. ეს უცნა-
ური, ჯგუფური სვლა... ეს რიტუალური
პროცესის კორტეჟი ისე მოემართება, თი-
თქოს ყველანი ერთი სხეულის ნაწილები
არიანო. ეს არის რეჟისორის პირველი,
საკმარისად ნათელი მითითება ერთგვარ
„კლანურ“ ერთიანობაზე, შეთქმულთა თუ
არა, თანამაზრეთა მიანც, განდობილთა
უსიტყვო შეკავშირება-შემტკიცებაზე.

ამ სცენაში აშკარადაა პოლარიზებული
ორი ძალა: ერთ მხარესაა კლავდიუსი,
მთელი თავისი ბრწყინვალე კამარილით
და მეორე მხარეს ყველასაგან გამდგარი
ჰამლეტი. თუმც ყველა ფორმალური წე-
სის მიხედვით ჰამლეტიც უნდა იყოს ამ
ჯგუფში, რომელიც სამგლოვიარო რიტუ-
ალს ასრულებს. თეთრ, გრძელ პალტოში
ჩაცმულ ზაზა პაპუაშვილის კლავდიუსს,
რომელსაც თეთრად შეფეთილ სახეზე
მწუხარების ნიღაბი აკვერია, ხელში უჭი-
რავს თეთრი და შავი ვარდების კონა, ხა-
ზგასმული მოწიწებითა და გადაჭარბებუ-
ლი, ერთგვარად აქცენტირებული თეატ-
რალური პატივისცემით, იგი სცენის იატა-
კზე დადებს, ვითომცდა აწ გარდაცვლილი
დიდი ჰამლეტის სამყოფელ, საკრალურ
ადგილზე, მთელ ამ პროცესს მერაბ ნინი-

ძის — ჰამლეტი გვერდიდან უმარცხველ-
მის სახეს ირონიული ღიმილი არ სცი-
ლდება. იგი კარგად გრძობს ამ რიტუა-
ლის მთელს სიყალბესა და მოჩვენებითო-
ბას. აშკარაა, რომ მიცვალებულის სულის
მოხსენიების ეს ცერემონიული უმთავრე-
სად ჰამლეტისთვისაა დადგმული და მისი
სულისკვეთების გამოცნობისთვისაა გამი-
ზნული და ამ დადგმის რეჟისორი კლავდი-
უსია — მოვანგსტერო, მაფიოზური თავ-
გასულობით, თავხედურად დაუფარავი
ფარისევლობით რომ ცდილობს განდგო-
მილი უფლისწულის შემობრუნებას და ამ
დროს, არ ერიდება იაფფასიან თეატრა-
ლურ ეფექტებს, რადგან სჯერა ტლანქი
თამაშის მაგიური ძალისა. ჰამლეტი კი
უმაღვე კითხულობს ამ უხეში რეჟისორის
პარტიტურას, ადვილად იცნობს კლავ-
დიუსის ვერაგ განზრახვას, მისი თამაშის
„ქვეტექსტს“, რაც კლავდიუსის „კომპა-
ნდის“ წევრებისათვის ერთხანად მიუწ-
ვდომელიც კია. ამიტომაც, რომ კლავდიუ-
სი პირველ მონოლოგს, რომლითაც ფაქ-
ტიურად იწყება სპექტაკლი („ჩემი ძმის
მიცვალების დღე. ჯერ თვალწინ გვიდგას
და გვმართებს რომ მწუხარედ ვიყოთ“),
გულშეჩვილო ღიმილით, ერთგვარი გა-
ოცებით შესცქერის დედოფალი ჰერტრუ-
და — ნანა შონია. სხეები მორჩილი,
მტკნარი სახეებით უსმენენ მეფის ამ
ურცხვ მანჭვა-გრეხას, თითქოს მართალი
იყოს: „ჩვენ ვიქორწინეთ მწუხარების სი-
ხარულითა, როს ცალი თვალი იცნოდა,
ცალი ტიროდა“.

მწუხარების ამ ფორმალური გამოვლე-
ნის ხანმოკლე წუთების შემდეგ (რაც სა-
ვსებით საკმარისად მიაჩნია მეფეს ჰამლე-
ტის გულის მოსაკებად) მეფის „დასიდან“
გამოდის ყველაზე ცბიერი და მოქნილი
პოლონიუსი — გოჩა კაპანაძე და სასა-
ხლის კარზე მისთვის განკუთვნილი (თუ
მის მიერვე ბრძოლით მოპოვებული) დიდი
როლის პირველ ეპიზოდს გაითამაშებს.
მეფის ფერხთით იატაკზე გაშლის ფერა-
დოვან რუკას.

კლავდიუსი პოლონიუსში ხედავს დიდ
საფრთხეს — არ აცდუნებს მისი ფარი-
სველობა და რბილი, შემპარავი მანერები,
რადგან მათ მიღმა ინტუიტურად მტაცე-



ბლის დაუნდობელ სახეს გრძნობს. პამლეტი კი ყველაზე მეტად თავისი იდუმალებით, გამოუცნობლობით ამინებს. აკი თავად ამბობს კიდევ პამლეტი: „მე გულში მაქვს რალაც, გარწმუნებთ, ის არ საჭიროებს მწუხარების მოკავშულობას“. ეს „რალაც“ აშფოთებს კლავდიუსს, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი ბოროტი საქციელის გამო ზეციურ შურისძიებას ელის, არამედ აკრთობს საცხებით მიწიერი შურისგება პამლეტისაგან, ანუ ინტუიციით გრძნობს იმას, რაც სხვებისთვის (და შესაძლოა თვით პამლეტისთვისაც) დაფარულია, მეტიც, იგი თითქოს შემოჭრილია პამლეტის ქვეცნობიერებაში, ამოუცნია იქ დაძრული აზრი. კლავდიუსი დანაღმულ ველზე დადის. დანაშაული ჩადენილია, სამყარო ყოველ წუთს შეიძლება შეიცვალოს. მთელი სასახლის კარი მოახლოებული შეგრძნებით ცხოვრობს. ამგვარად. სპექტაკლის პირველსავე სცენაში რეჟისორი ნათლად გვიჩვენებს ძალთა განლაგებას.

საკმარისია მხოლოდ ჯერ თვალი შევალოთ მერაბ ნინიძის პამლეტს, რომ ვიგრძნოთ: რალაც მძიმე, გამოუთქმელ კავშანს შეუპყრია მთელი მისი ბუნება, ფერმკრთალ სახეზე მტანჯველი ფიქრის კვალი ატყვია, ჯიბეში გამოშვევად ხელჩაწყობილი ირონიული ღიმილით უსმენს მოსაუბრეს. ეს ყოვლის შემცნობი ჭაბუკის ღიმილია. ასევე ღიმილით უსმენს დედამისს პეტრუდას („ნუ ჩაეარდნილხარ, შვილო პამლეტ, მწარე საგონებელს“), მაგრამ აქ აღარ არის ირონია. ეს უმაღლეს მწარე, აუტანელი ტკივილით გატანჯული ღიმილია შვილისა, რომელსაც დედამ ყველაზე სანუკვარი იდეალები ბიწიერებაში ამოუსვარა. პეტრუდას რეპლიკაზე „მაშ ეს ამბავი გასაოცრად რალად სჩანს შენთვის?“ მ. ნინიძის პამლეტი ძალიან დეარძლიანად პასუხობს, თითქოს სურს ყოველი სიტყვა რალაც მატერიალურ საგნად იქცეს და დედამისს სახეში მიეხეთქოს: „ჩემთვის კი არ ჩანს, იგი არის. მე არ ვიცი, ჩენა რას ჰქვია“.

მსახიობი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებს სიტყვებზე „იგი არის,“ რომელიც ლაპარაკის აგდებულ კილოს უცებ სერი-

ოზული მუქარით და მრისხანებით ატყვებს მწუხარე, გულში აუტანელი ტკივილით შეძრწუნებული ჭაბუკი, თითქოს მოღებმა დედის ვედრებაზე (ნუ წახვალ ვიტენბურგში, „დედის თხოვნაზე იმედია, უარს არ იტყვი“) და ხანგასმულად, მოჩვენებითი პატივისცემით, დაამშვიდებს სამეფო კარს: „მე თქვენს ბრძანებას არ ვადავალ“ (რასაც ჩვენ პირუკუ აღვიქვამთ).

ამ ფრაზის შემდეგ, სცენის შუაგულში შეიკრიბებიან კლავდიუსი და მისი ამაღის წევრები, შეთქმულებივით შეჯგუფდებიან, ერთ გუნდად შეიკვრებიან და ნელი ნაბიჯით გაემართებიან სიღრმისაკენ, შემდგომ, ერთ წამს შეჩერდებიან და პამლეტისაკენ შემობრუნდებიან. ნიღბაფარებული მათი ქიმიური სახეები, რალაც უცნაური, ფანტასტიკური ფრინველის ნიქარტივით ჩამოშვებული, წამახული ცხვირით, გროტესკულ სურათს ქმნიან. დამცინავი, გამანადგურებელი, აბუჩად ამგდები გამომეტყველება ამ სახეების კიდევ უფრო საცნაურს ხდის პამლეტის აფორიაქებული სულის ამბოხს. დღეს ყველა კლავდიუსთანაა — ამ მკვლელთან, ტახტის მიმტაცებელთან, ბიწში ამოსვრილ არსებასთან. იქაა დედაც, მისი სატრფო ოფელიაც, ახალგაზრდა ლაერტიც, ყველა, ყველა — ასეთი შემზარავი ერთსულოვნების, ბიწით შეკრული ადამიანების ერთიანობის პირისპირ მ. ნინიძის პამლეტს განწირულობის, მარტოობის და უსუსურობის გრძნობა ეუფლება. ფსიქოლოგიურად ეს სცენა ამზადებს მოქმედებისა და ქცევის შემობრუნებას; არ შეიძლება ადამიანმა გაუძლოს ესოდენ სახეიმო, კარნავალურად „გაფორმებულ“ ცინიზმს, ამიტომაც ბუნებრივად და დრამატულად ჟღერს იმპულსურად ამოხეთქილი: „რად არ მეშლება ეს სხეული ესრეთ მაგარი,

რად არ ვადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?“ ამ მონოლოგის მანძილზე ჩვენ გმირის ფსიქოლოგიური გრადაციების მოწმენი ვხდებით, უიმედობა, სისუსტე, აღსარებითი ინტონაცია იცვლება ფილოსოფიური განსჯით ამ ქვეყნის მოუწყობლობაზე, შემდეგ ამას მოსდევს აღშფოთებით, მძინვარე ინტონაციებით წარმოთქმული



სიტყვები საკუთარი დედის მრუში ბუნების გამო, რასაც აგვირგვინებს უკვე მშვიდი, ცივი გონებით ნაკარნახევი: „ცუდ ამბებს ვხედავთ, კვლავაც უნდა ცუდს მოველოდეთ“...

ამ პირველი სცენის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია უკვე ვილაპარაკოთ ტრაგედიის მონაწილეთა ფსიქოლოგიურ პორტრეტებზე, მათი ქცევის მოტივებზე, ურთიერთობათა აშკარა თუ ფარულ ხლართებზე. ჯერჯერობით ამ ჯგუფურ პორტრეტში ყველაზე მეტად ორი სახეა გამოკვეთილი. ეს არის კლავდიუსი და პოლონიუსი.

ზ. პაპუაშვილის — კლავდიუსი.

ხაზგასმულად უტრირებული საშუალებებით ხატაეს მსახიობი მეფე-განგსტერის, მეფე-მაფიოზის პორტრეტს. სამსახიობო შესრულების ერთიანი სტილისაგან მკვეთრად განსხვავებული მანერა თამაშისა, პირველხანებში ერთგვარ შოკის მდგომარეობას აღძრავს ჩვენში, თეთრად შეფეთქილი მისი სახე საგანგებოდაა „ამოგარდნილი“ ამ პორტრეტთა გაღერებიდან. მსახიობის მოძრაობა მკვეთრია, გრიმასა ხაზგასმულად თეატრალური, თვალებს ქურდულად აცეცებს, თითქოს ეშინია არაფერი გამოეპაროსო. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მას განუზრახავს ე.წ. თეატრალური ბოროტმოქმედის განსახიერება. მისი მოქმედება იმპულსებს ემორჩილება და ამიტომაც მოულოდნელია. ინტონაციაში თავაშვებული ნოტები ისმის, გამომწვევია, გაშალიზიანებული, რადგან თავადაც ყველაფერზე ღიზიანდება. მსახიობი და რეჟისორი არც მალავენ, რომ ერთგვარ სტილიზაციას ახდენენ კინემატოგრაფიული მაფიოზური „კოზა-ნოსტრას“ ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი დეტალებისა. მაგრამ, აქ მთავარი სხვაა. ეს „უცხო დეტალები“ ძალიან ორგანულად აქვს მსახიობს შეთვისებული და სახის ამგვარი გააზრებისათვის მიზანშეუწონელია. ეს ეხება არა მარტო ქცევის და ლაპარაკის მანერას, არამედ სცენურ აქსესუარებთან მის დამოკიდებულებასაც (შლაპას ხან შუბლზე ჩამოიფხატავს, ხან უკან მოივდება, თეთრი პალტოს ჯიბეებში ხელჩაწყობილი უტიფარ პოზებს ღებულობს). ასეთ კაცს შეუძლია უცებ იფე-

თქოს, უცებ შემწყნარებლურად ფარფულურ ალერსზე გადავიდეს და ფრახას მოადვენოს მომნუსხველი მხერა. თეთრ სახეზე ავზნიანი ღიმილი დასთამაშებს, ტუჩების მკვეთრი მოხაზულობა და „სატანური“ ნაპერწკალი თვალეებში ამთავრებს მის გარეგულ პორტრეტს.

პოლონიუსი სატანურად წილნაყარია კლავდიუსთან. მხოლოდ გარეგულადაა მისი სრული ანტიპოდი. იგი ზრდილია, დახვეწილი მანერების მქონე, ზოგჯერ ქალურად კეკლსიც კი (ოსრიკთან სცენა — პომოსექსუალისტისთვის დამახასიათებელი, ვითომ ინსტინქტური მოძრაობით რომ ცდილობს „უნებლიედ“ წამოკრას ხელი შარვლის ღილებს და პიანისტის ვირტუოზობით გადაირბინოს ამ ღილების კლავიატურაზე). საგანგებოდ გადაღესილი და ბრილიანით გაპრიალებული თმები უკან შეუკრავს ქალურად. ფართო უბიან შავ გალიფეს უფარავს შავი მოსასხამი თუ ცალ-ეპოლეტიანი მუნდირი, რომელსაც იგი ელევანტურად ატარებს, ხანდახან კი კაბასავეთ მოაფრიალებს. მისი ნაბიჯი მსუბუქია, სხარტი, შემპარავი. მისთვის საგნები თითქოს იმიტომ არსებობენ, რომ შეიძლება მათ ამოეფაროს კაცი, დაიძლოს და სხვას მალულად ადვენოს თვალი. აი, ეს კაცი გულის სიდრმეებში დიდ ოცნებას ელოლიავება, ყოველ შესაფერ მომენტში თვალი თეთრი მანეკენის კისერზე სასხვათაშორისოდ ჩამოცმულ სამეფო გვირგვინისაკენ ეპარება. ის კი არა, ათრთოლებული ხელეებით ცდილობს წაეპოტინოს კიდეც, თითქოს მისი შინაგანი მხერა სამუდამოდ მიუჯაჭვავს ამ გვირგვინს (მოტივი, რომელიც ხაზგასმულია რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ში და „მეფე ლირში“), შესაძლებელია, ამის გამო ამბობდა რ. სტურუა: „მაგრამ ერთი შენიშვნა კი მაქვს ამ სპექტაკლის მიმართ—მისი დეტალები რუსთაველის თეატრის ადრინდელი შექსპირული ნამუშევრების გარკვეულ ასოციაციებს ბადებს. რადგანაც იგივე თეატრში იდგმება შექსპირის დრამატურგია, დადგმული კოლექტივი ყველანაირად უნდა შეეცადოს გვერდი აუქციოს უკვე ჩვენს თეატრში ჩამოყალიბებულ, დადგენილ ფორმებს“ (იხ. „ს.-რ“, 27. 03.



91), ამას მოუნუსხავს და ყოველი მისი მოქმედების მეორე პლანად ქცეულა. მის ამ განზრახვას, როგორც ჩანს, კლავდიუსი ხედება და ზოგჯერ ისე ექცევა, როგორც უკვე მხილებულ შეთქმულს. რეჟისორი და მსახიობი ამ სპექტაკლში გვთავაზობენ სულ სხვაგვარ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვით პოლონიუსი გაიძვერა, გაბედული (მიუხედავად ზოგჯერ გამოვლენილი „სინაზისა“ მოძრაობაში), ავანტურისტია, ძალაუფლების ხელში ჩაგდების წყურვილით სავსე, ინტრიგის მახეების დამკვები. ამ თვალსაზრისით (შორეული ასოციაციით) იგი რ. სტურუსა და რ. ჩიკვაძის რჩინარდსაც გვაგონებს. ერთგვარი სცენური პარალელიც არსებობს მათ შორის. ისევე როგორც რჩინარდს ყველგან დაჰყვება რჩინონდი, არის მისი ბნელი და საშინელი საქმეების მომსწრე და ერთგვარად ითვისებს კიდეც მის სისხლიან ვაკუეთილებს, აქაც, პოლონიუსს თითქმის მოუცილებლად თან დაჰყვება ოსრიკი — თუმო ჭიჭინაძე, მუდამ გალიმებული, მორჩილი, ყოველგვარი სასჯელის სიხარულით მიმღები. თ. ჭიჭინაძის ოსრიკის სახეს არ სცილდება მონური მზადყოფნის უტარი ღიმილი, იგი პოლონიუსის საქმეთა მესაიდუმლეა, მისი ჩრდილია, თუ საჭიროა ლანდის სისწრაფით იცვლის ადგილს, რომ ისევე პოლონიუსთან ახლოს აღმოჩნდეს. ერთი სიტყვით, იგი განდობილია, ნაზიარებია პოლონიუსის საქმეს. ამ ურთიერთობის ბაზგასმით რეჟისორი გვიჩვენებს პოლონიუსის ხასიათის მასშტაბურობას, მის აქტიურ ბუნებას.

იერარქიულ ურთიერთობათა უხნეო თამაშის (სადაც ჩართულნი არიან ლაერთი, ოსრიკი, გილდენსტერნი, როზენკრატი და უნებლიედ ოფელიაც კი) ფონზე რადიკალურად განსხვავებულია დიდი ჰამლეტისა და პრინც ჰამლეტის ურთიერთობა. „ჰამლეტის“ სხვა დადგმებში მე პირადად არ მიინახავს მამასა (ამ შემთხვევაში მამის არჩილსა) და შვილს შორის ასეთი რეალური, სულისშემძვრელი ურთიერთდამოკიდებულება, არ მიგრძენია მარადიული სულიერი კავშირის ასეთი უწყვეტობა, თითქოს დიდი მამის სული პრინც ჰამლეტის თანამდევნი სული იყოს. რეალობისა და ირეალურის, მიწიერისა და ზეციურის

ეს შეხვედრა არც მისტიკურ იდემალებას შეიცავს და არც უხეში, ტლანქი მატერიალური სინამდვილის ნიშნებს.* ცნობილი ქართველი შექსპიროლოგი ნიკო ყიასაშვილი ამბობდა: „არ მეგულება დადგმა (თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ყველას არ ვინობ), რომელშიც ჰამლეტისა და აჩრდილს შორის ასეთი საინტერესო, სცენურად დამაჯერებელი და ფეხქტიანი კონტაქტი მყარდებოდეს“ (იხ. „ს.კ.“. 27.03.91)

გ. ჟორდანისა მიხნად არ დაუსახავს ტიტანური შექსპირული ვენაბის, ისტორიული კატაკლიზმების, დიადი პიროვნებების ჩვენება. ყველა დროის სცენის უდიდესი მელანქოლიკი, მოაზროვნე, პოეტური შთაგონებით სავსე ჰამლეტი აქ წარმოდგენილია როგორც ჩვენი თანამედროვე, ჩვენი ტკივილებით, პრობლემებით შეძრული ახალგაზრდა. იგი ჩვენს თვალწინ განიცდის საკუთარი ილუზიების მსხვერველს, მაგრამ ეს არის ამავე დროს მთელი თაობის ილუზიების მსხვერველც, რომელიც გაყიდულია; განძარცვულია და რომლის იმედებიც უკეთეს მომავალზე ფეხქვეშაა გათელილი. აქ იღებს სათავეს მ. ნინიძის ჰამლეტის ნერგული იმპულსურობა, გამომწვევი სარკაზმი და გამგირავი ირონიულობა, რომელიც ოდნავადაც არ ანელებს მისი ჭაბუკური სულის მხურვალებას, გაბედულებას და კეთილშობი-

* სხვათაშორის, მამა-შვილის (აჩრდილისა და ჰამლეტის) სიყვარული, თაყვანისცემა არაჩვეულებრივი სიცხადით და გულწრფელობითაა გამოხატული ეიმენტას ნიაკროუსის 1997-98 წ.წ. დადგმულ „ჰამლეტში“. ამ სპექტაკლში არსებობდა, მთავარი პერსონაჟები იყვნენ „მამა“ და „შვილი“. ზოლო მთავარი თემა — მათი სიყვარული, რომელიც მოსპობ და ფეხქვეშ გათვლა სასტიკმა დრომ. ვეთანხმები ა. ბარტოშვილს, რომელიც ვარაუდობს, რომ აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ ქრისტიანული მითი: მამა აგზავნის შვილს ცოდვათა გამოსასყიდად. შვილი თავის თავზე იღებს ამ მისიის შესრულებას (თუმცა, ამ სპექტაკლში ჰამლეტი, რომლის როლსაც ცნობილი როკ-მომღერალი ანდრიუს მამონტოვასი ასრულებდა, აჩაის კლავდა). სპექტაკლის ფინალი თავზარდამცემია: ჰამლეტის აჩრდილი შემოიჭრება სცენაზე და უცნაური, რაღაც არაადამიანური ხმით, ღრიალით, ღმუჯილით დასტირის საყვარელი შვილის გვამს, რომელიც სხვა გვამთა შორის გდია.

ლემას. ამაშივე ვხედავ მე გ. ჟორდანიას რევისორული კონცეფციის თანადროულობას. მთელი სპექტაკლი, თავისი ტონალობით, სიმძაფრით, ნერვული დაძაბულობით ჩვენი დროის სულისკვეთებითაა სავსე. იგი არის მძაფრი ექო სულ ახლახან, აგერ გუშინ, მომხდარი ჩვენი პოლიტიკური ვნებების, თვითშეგნების მძაფრი გამოვლინების და საზოგადოების ყოველ ფენას მოღებულ კონფლიქტების.

ჩვენ ვცხოვრობთ კლავდიუსების და პოლონიუსების სამყაროში. ცნობილი გამოთქმა — ძალაუფლება რყენის ადამიანს, აბსოლუტური ძალაუფლება — აბსოლუტურად რყენის მას—ზედგამოჭრილია ამ სამყაროსათვის. რაზეა აგებული ეს „ელსინორა“ ანუ, როგორც ჰამლეტი უწოდებს „დანია — საპყრობილე?“ — ურთიერთ დაბეზღებებზე, ლიქნაზე, მსტოვრობაზე. მოჩვენებით, გარეგულ კეთილდღეობაზე. მართლაც საყოველთაო შიშსა და მორჩილებას ეჭირა ეს ჩვენი ქართული „დანია“.

ყველაფერი მოსალოდნელი კატასტროფის შიშითაა შეპყრობილი. ეს სამყარო აგონიაშია. პოლონიუსი ამ ტოტალური მიყურადების ყველაზე ცხადი გამოხატულებაა. იგი ყველგანაა, უხორცო არსებასავე შეუმჩნეველია, ყველაფერს ეფარება, ყველაფერს იმასხვრებს: „თუ კვალს მივაგენ, მე მიზეზი ვერას გზით ვერ დამეძღება, თუნდ დედამიწის შუაგულში ბინა დაიდოს“.

როზენკრაცი — მიხეილ ქვრივიშვილი და გილდენსტერნი — დავით ბახტაძე — ელევანტურნი, ერთიანად ჩაცმულნი (გრძელ თეთრ პალტოებში) ალერსიანი, განათლებულნი, კეთილგანწყობილნი, მუდამ ღიმილი რომ დასთამაშებთ სახეზე — საშინელი ფარული ძალბის მიმიკის თამაშია. ისინი „სისტემის“ მიერ არიან, როგორც ახლა ამბობენ ხოლმე — ანგაუირებულნი, ადაპტირებულნი. მიუხედავად განსხვავებისა, ისინი მაინც ერთსახოვანნი არიან. ამაშია სისტემის საშინელება — იგი ყოველგვარ პიროვნულ ინდივიდუალობას შლის და ადამიანს თავის მსახურად აქცევს. ეს ახალგაზრდა ინტელიგენტები სიტუაციის მიხედვით ანაზღაურად იცვლებიან. მეგობრული ალერსით შეუძლიათ აუტანელი ტკივილები მიაყენონ

ჰამლეტს — ხელები გადაუვრჩინონ, „გიგის ტომარაში“ ჩასვან, ძალიან ბოროტურათა მეორე წუთში ისევ „მმაკაცური“ ტონით ესაუბრონ და თუ საჭირო გახდა, აუცილებელი ზრდილობიანი დისტანცია დაიცვან. ნ. ყიასაშვილის შენიშვნით ე.წ. „მესაფლავეთა ეპიზოდს“, მდიდარი ტრადიცია გააჩნია, მაგრამ ამ სპექტაკლში „ცოცხალი ნერვითა და მსუყე რენესანსული ფერებით შეფერილი, ახლებურად აუღერდა“.

ჯერ სულ ჭაბუკი იორკიც კი ამ საერთო თამაშშია ჩართული და უკვე საკმაო გამოცდილება შეუძენია სასურველი ნიღბის ტარებისა, მეფე კლავდიუსიც კი ამ სისტემის მონაა, მის მიერვე შექმნილი აუტანელი ატმოსფეროსგან ვატანჯული, რომელიც ცხოველური შიშით მოელის აღსასრულს.

სპექტაკლის მოქმედების დაძაბულობას, მის პულსაციას განსაზღვრავს უაღრესად ქმედითი, ინტრიგის „ამაჩქარებელი“ სურვილი, ლტოლვა ჰამლეტის იდუმალების წვდომისა. თუმც კლავდიუსის მთელი სამყარო, „სისტემა“ სრულადაა გამოხატული, მაინც საყოველთაო ყურადღება ჰამლეტისაკენ არის მიპყრობილი. ამ სპექტაკლში ინტრიგის მოქმედების მიმართულება და ლოგიკა ჰამლეტშია კონცენტრირებული, აქეთ, შუაგულისაკენ მოისწრაფვის ყველა. დაიხ, უკლებლივ ყველა დაინტერესებული კარგად გაიგოს რა სურს ჰამლეტს, რას ფიქრობს, რას მოიმოქმედებს, რამ შეცვალა იგი ასე რიგად. სპექტაკლში (მონტაჟის წყალობით) აქცენტირებულია ძიების ეს განუწყვეტელი პროცესი, რაც ძალზე დინამიურს ხდის მოქმედებას, რასაც განსაკუთრებით ამძაფრებს ე.წ. „შემხვედრი მოქმედება“ — ჰამლეტიც ხომ თავის მხრივ ეძიებს სიმართლეს, რომელიც სამყაროს კანონზომიერებას თუ უკანონობას წარმართავს ზოგადი აზრით, კონკრეტულად კი — ეძიებს მამამისის აჩრდილის მიერ ნათქვამი სიტყვის ჭეშმარიტებას.

ამ ბრძოლაში ჰამლეტი, როგორც ყველაზე ჭკვიანი ამათ შორის, მრავალნაირ ხერხს, ფერისცვალებას, თეატრალურ გარდასახვას მიმართავს და ეს როლიც სწორედ ამ მრავალგვარობაზეა აგებული



მოხეტიალე მსახიობებთან კი ჰამ-
ლეტი საესეზით გახსნილია. არა-
ვისთან ისე არ ავლენს მთელ თავის
ბუნებას, როგორც მათთან. საერთოდ ეს
სცენა ერთ-ერთი საუკეთესოა სპექტაკლ-
ში. ლევან ბერიკაშვილის თამაში (მსა-
ხიობის როლში) ბრწყინვალე პაროდირე-
ბაზეა აგებული, სადაც უტრირებულია რო-
მანტიკულ-კლასიკური მანერა სამსახიობო
სკოლისა. მისი ფართო ფესტი, გაშლილი
„მასშტაბიანი“ მოძრაობა, პათეტიკური
შეძახილები, დიდი ნახტომებით სიარული,
„აბოზოქრებული“ ტემპერამენტი, გაზვი-
ადებული რეაქცია, თავდავიწყება განცდე-
ბში, ნამდვილი კომიკურობითაა აღბეჭდი-
ლი (აქვე აღენიშნავ მის მიერ შესრულე-
ბულ ლაერტს, ტემპერამენტთან, ფიცხ, და
გულმართალ ჭაბუკს). ამ თამაშში ბუნებ-
რივად ერთგება ჰამლეტი (პიესაში მხო-
ლოდ რამოდენიმე რეპლიკა აქვს), ორპ-
როვან მნიშვნელობას იძენს მისი ფრაზა
„მე ხომ თქვენი მასხარა ვარ“ და სახეზე
აფარებული ყმაწვილის თეთრი ნიღბით
აიტაცებს სიტყვებს, რომელიც სწორედ
ამ სიტუაციის გამო. გულისშემძვრელ სიმ-
წარეს, ტკივილს, სულიერი მიუსაფრობის
ტრაგიკულს განაზავს. „მსახიობთა დასის
კომიკური ინტერპოლაცია, ისევე როგ-
ორც ბევრი სხვა ადგილი სპექტაკლში,
შექსპირის ტრაგედიის „პირველად წაკით-
ხვის“ ეფექტს უქმნის მაყურებელს. ეს ნი-
ჭირად შესრულებული სცენა გასაოცრად
შექსპირული და ჩვენნი თანადროულია ერ-
თსა და იმავე დროს (ნიკო ყიასიაშვილი).
შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ აქ-
ტიორებთან პირველი „რეპტეციის“ შე-
მდეგ მ. ნინიძის ჰამლეტი საკუთარი თა-
ვისადმი ზიზღით სავსე ინტონაციით, ულ-
მობელი პირდაპირობით წარმოსთქვამს:
„სწორედ მონა ვარ მაწანწალა და ყურ-
მოჭრილი“, თითქოს თავის ყველა ღირ-
სებას თავისივე ფეხებით სთელავს, საკუ-
თარ სიამაყეს ტალახში სერის, რადგან
„შეგინებული პირისახე“ შესულებია. ამ
დაძაბულ მონოლოგს სულ მალე მოსდევს
„ყოფნა-არყოფნა“, რომლის წარმოთქმის
დროსაც მსახიობი სცენიდან პარტერში
ჩამოდის, რათა თავისი ფიქრის და ტანჯვის
გზით მოპოვებული ჭეშმარიტება კი არ გა-
გვიზიაროს მხოლოდ, არამედ ყველა ჩვენ-

თავანი შესძრას, გამოიყვანოს წონასწორო-
ბიდან, თვითონაც ჩაიხედოს და ჩვენ ჩაგ-
ხედოს საკუთარი სულის უფსკრულში, მი-
გვახვედროს თუ რატომ ვიტანთ ასე ხში-
რად „მძლავრ თუკმეხობას“ შეურაცხოვას
ღირსეულის უღირსისაგან“.

ასეთი მრავალმხრივი ბუნებისაა მ. ნი-
ნიძის ჰამლეტი, ტრაგიკული შეუსაბამო-
ბის მატარებელი, მოაზროვნე და მებრძო-
ლი. დროის კონტექსტიდან ამოვარდნილი,
უცნაური და ახლობელი. ამგვარი ჭაბუ-
კების სვედრია „მოზღვავებულ შედღურე-
ბასთან“ მებრძოლებს, რათა უკანსწორდეს
„ამგვარი ბუნებრივი უკულმართობა“ და
„მართლმსაჯულების გვიანობა“.

...ოფელიას სპექტაკლში ორი შემსრუ-
ლებელი ჰყავს ნინო თარხან-მოურავი და
ნანა ხუსკივაძე. ძალზე განსხვავებული
როლებია. ნ. თარხან-მოურავის თამაშის
მანერა ლირიულია, რბილი, მისი ოფე-
ლია გარემოების მორჩილია, მიმდობია
და ეს გულუბრყვილობა, რაც მეოცნებე
და შეყვარებული ქალწულისათვის არის
დამახასიათებელი, მისი ტრაგედიის სათა-
ვედ ქცეულა. იგი მხოლოდ სიყვარულის-
თვისაა განჩენილი. გაბრწყინებული თვა-
ლებით შესცქერის სამყაროს. იგი გრძო-
ბისმიერია, მოკლებულია საღი ანალიზის
უნარს, თითქოს ყველაფერი მის ირგვლივ
ვარდისფერ. სადღესასწაულო ფერებშია
გახვეული. იგი სიხარულისთვის, სიყვარ-
ულისთვისაა განჩენილი და არა ტანჯვისა-
თვის. ნ. ხუსკივაძის ოფელია კი გრძობა-
გონებითაა სავსე, იგი, თუ შეიძლება ით-
ქვას, ქალწული ჰამლეტია, აღსავსე მძაფ-
რი განცდებით, ენერგიით, შეუპოვრობით,
ჭეშმარიტების ძიებით. ყოველი წუთი
მისი სცენაზე ყოფნისა სავსეა შინაგანი
მზაობით, იმპულსური რეაქციით. მოქ-
მედების დაუყოვნებლივი რეპლიკით. ნ.
ხუსკივაძის — ოფელია დისპარმონიულია
სამყაროს მიმართ, ძალზე აქტიურად რე-
აგირებს სცენური მოქმედების ყოველ
ცვლილებასზე, მთელის არსებითაა ჩარ-
თული პერიპეტეებში. ნ. ხუსკივაძის გა-
ზრებით ოფელია იმთავითვე ტრაგიკუ-
ლად განწირულია, რადგან იგი ჰამლეტის
სულის გამოვლენაა, მასთანაა წილნაყარი.
ტრაგიკული წინათგრძობა მას უფრო აღ-
რე ეუფლება, ვიდრე ჰამლეტს, ამიტომაც,

რომ სიბრალულთ და ცრემლით სავეს თვალებს მიაპყრობს ხოლმე ჰამლეტს, მოთმინებით და თანაგრძნობით იტანს პრინცის უხეშ საქციელს „სათაგურის“ სცენაში. ამ ოფელისა ჰამლეტის კომპლექსი სტანჯავს. მისი ტკივილი თავისად მიუჩნევია.

მრავალი ახალი მოტივი ვივრძენი პერტრუდას სახის ვააზრებაშიც. ნანა შონიას პერტრუდა იმპოზანტური და მომხიბლავია. მთელი მისი სხეული ხორციელ ვნებას ასხივებს. ეფექტური კოსტუმი — გრძელი, შავ-წითელი ელვარებით თვალისმოშვრელი — მის გაორებულ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს და თეატრალურობისაკენ მიდრეკილებას აჩვენებს: შავი — სიმბოლო უბედურებისა და მიულწყველი იდეალებისა — თამაშობს წითელთან — ვნებათა ფერთან. ნახევრად შიშველი ზურგი და გულმკერდი, მაღალი კისერი ვნებიანობის ეს დაუფარავი დემონსტრირება — გონებას უმღვრევს კლავდიუსს. თვით ნ. შონია პერტრუდას გარეგნობასა და საქციელში მის ავხორცობას უსვამს ხაზს, მათ შორის გამიშვლებული სატანური სექსუალობა ჩამდვარი, ისინი საკუთარი ჟინიანი სურვილის ტყვეები არიან. პერტრუდა ზოგჯერ ისე ფეხგაშლილი ჯდება სკამზე თითქოს ვნების უხილავ ცეცხლზე იწვოდეს, მის თვალებში ამ დროს მხოლოდ ნდომბა დასადგურებული და საკუთარ სხეულს ეალერსება, სექსუალური ლიბიდოსაკან შეწუხებული, თითქოსდა ორგასტულ ექსტაზში შესული. გამიშვლებული ვნებიანობა არ ცდილობს თავისი ურცხვობის დაფარვას და კლავდიუსი და პერტრუდა სასახლის კარზე, ფეხზე მდგარნი მზად არიან ყველას თვალწინ დაიცხრონ ვნება. აქ საინტერესო დეტალია: ზ. პაპუაშვილის კლავდიუსს თითქოს უკვე ჩვევაში, იმპულსურ ქცევაში აქვს გადასული დედოფალთან ურთიერთობა, ჩვეულებრივ, თუმც სასიამოვნო მოვალეობად უქცევია იგი. ნ. შონიას — პერტრუდაში კი თითქოს ყოველთვის ხელახლა იღვიძებს ვნებიანობა. ვნება იმდენად საბედისწეროა პერტრუდასათვის, რომ იგი არად ავდებს ჯერ ქმრის სიყვარულს, მერე შვილის — ჰამლეტის სიყვარულს. კლავდიუსისა და ლაერტის სა-

იღუმლო შეთანხმებისას (ჰამლეტის მოკვლისათვის) ბიესის მიხედვით პერტრუდას გვიან შემოდის. გ. ჟორდანიას ამ სცენაში ადრე შემოჰყავს პერტრუდა, რომელიც უნებურად რამოდენიმე ფრაზას მოჰყრავს ყურს. მსახიობის სახეზე წამიერად გაკრთება ყველაფერს მიმხვდარი ადამიანის გამომეტყველება. მაგრამ მხოლოდ წამიერად... დედოფლის სახეს უმაღცივი, ზვიადი იერი დაეტყობა. ეს არის დედის და დედოფლის ყველაზე საბედისწერო შეცდომა. პერტრუდა, ფაქტურად უსიტყვო დასტურს აძლევს ჰამლეტის მოკვლას. რეჟისორმა უფრო დაამძიმა ამ ქალის დანაშაული, ფაქტურად ჰამლეტის სისხლში გაარეგინა ხელი. ასეთ ინტერპრეტაციას არ დაეთანხმა ნ. ყიასაშვილი: „საკამათოა დედოფლის ასეთი გულახდილი მონაწილეობა (თუნდაც პასიური ფორმით) კლავდიუსისა და ლაერტის გეგმებში. თუმცა თვით დედოფლისა და კლავდიუსის ხაზი და მსახიობური შესრულება საინტერესოდ მიმჩნია“.

ფინალურ სცენაში პერტრუდას ტრაგიკული აღსარული კანონზომიერ ხასიათს ღებულობს. შექსპირის მიხედვით ლაერტისა და ჰამლეტის საბედისწერო დუელის დროს დედოფალი უნებლიედ სვამს მოწამლულ ღვინოს. სპექტაკლში ეს სცენა სხვაგვარადაა: რეჟისორი მისდევს ამ სცენური სახის შინაგან ლოკიკას და პერტრუდა — ნ. შონია სავსებით შეგნებულად, ერთგვარი თვითგამოწვევითაც იღებს მოწამლულ თასს და სულმოუთქმელად სცლის — მან საკუთარ თავს თვით გამოუტანა განაჩენი ქმრისა და შვილის წინაშე, ადამიანისა და ღვთის წინაშე ჩადენილი ცოდვების გამო...

საკუთარ მიწიერ ვნებებში, უღირს თამაშში გახლართული კლავდიუსი ჰამლეტის დაშნის თვალშეუვლები დარტყმის მსხვერპლი ხდება და საოცარ სურათს ვხედავთ — მის უსიცოცხლო, თეთრად შეღებილ სახეს სიცოცხლის ნიშნები უბრუნდება: სიკვდილის წინ თითქოს ამ სახეს მოსცილდა ნიღაბი, რომელიც რაღაც მარადიულის, გაყინულის, სულისშემძვრელი გულცივობის ხატად აღიქმებოდა. მაგრამ ეს არ არის განწმენდისა და მონანიების წამი, კლავდიუსი „თავისი სახით“ კვდება, რა-



თა უკანასკნელად შეავლოს თვალი მის მიერ ჩადენილ დანაშაულის მსხვერპლთ, უკანასკნელად დაინახოს ამ ქვეყნის შემზარავი კანონზომიერება, რომლის ძალითაც ბრწიერებასაც და ამაღლებულ, ნათელ იდეალებსაც ერთი ტრაგიკული აღსასრული აქვთ...

მხოლოდ შექსპირის მესაფლავეების „შავი იუმორით“ თუა შესაძლებელი ამ ქვეყნის წარმავლობასთან შეგუება.

გ. კაპანაძის და ბახტაძის მესაფლავენი ცინიკურნი და გულგრილნი, დაუბანენი და ჩამოძენილნი თავიანთი ქვეყნის გროტესკულობით ბეკეტის „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟებს მაგონებენ, თუმცა მათი ფილოსოფია, მთელი თავისი პრიმიტიულობისა და სიტლანქის მიუხედავად, უფრო შეესაბამება ცხოვრების „ამაოთა ამაოების“ ჭეშმარიტებას...

„ილოცეთ ყველამ“ — მოკვიწოდებდა სპექტაკლის დასასრულს კეთილშობილი პორაციო...



გ. ჟორდანიას სპექტაკლებიდან, უეჭველია, ყველაზე მეტად ფარსულ-გროტესკულია მიხეილ ჯავახიშვილის ბრწყინვალე ნოველის „მუსუსის“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი (ინსცენირებაც რეჟისორსვე ეკუთვნოდა). ეს იყო ჭეშმარიტად ფეიერვერკული ფარსი, გათამაშებული უჩვეულ სიმსუბუქით, ისეთი გაშმაგებული რიტმით, რომ სპექტაკლი თითქოს თავლის დახმამამებამი ჩაიქროლებდა ჩვენს წინ. რეჟისორმა შეინარჩუნა მოთხრობის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი და ამასთან დაკავშირებული ფაბულა, სრული თავისუფლება მისცა თავის ფანტაზიას და მე ისეთი შთაბეჭდილება შექმნა, რომ მან ჯერ ნოველა „დადგა“ თავის ფიქრებში, მერე ინსცენირება შექმნა და მერე სცენაზე ხელახლა გადაიტანა უკვე „დადგმული“. დრო აქეთ, უფრო თანამედროვეობისკენ გადმოსწია, შესაბამისი სცენური რეალიებით გაამდიდრა, მრავალი ახალი ეპიზოდი შეთხზა, რაც სიუჟეტურ ხაზს უფრო თეატრალურს ხდიდა. მოქმედება, თამაში, რიტუალები, სოფლის კოლორიტული სცენები ლაღად, თავისუფლად მოედინებოდნენ. მსახიობები საკუ-

თარი თამაშით ნეტარებდნენ, იმპროვიზაციის იმპულსებს აყოლილნი დაუსრულებელივ ქმნიდნენ სცენურ პასაჟებს. სცენური გარემო (მხატვარი თემურ ნინუა) თითქოს ჭრელ სამოსელში (გავიხსენოთ გადმოფენილი ჭრელი, ნაკუწებისაგან შეკერილი საბანი) იყო გახვეული. მიამიტურობა, ეტიუდური გონებამახვილობა სჭვიოდა ყოველი დეტალიდან. ყველაფერი ყოფით-კომიკურ ჟანრში იყო გადაწყვეტილი, სოფლის ფესხადვილი, საბძელი, ჭიშკარი, დამოლილი მოტოციკლი (რომელსაც გზაში აწყობდნენ) ფარსის ნივთიერი სამყარო იყო, ისევე აუცილებელი, როგორც კეტი და ტომარა მოლიერის „სკაპენის ოინებისათვის“. ეს ნივთიერი სამყარო „იციინოდა“, კომიკური პერსონაჟი იყო და მოქმედების ატრიბუტიდან, მოქმედ პირად „გარდაისახებოდა“ (მაგ. საბძელი, სადაც ფეფელო და მიხო ერთმანეთს დაეტყრებიან ვენებიანად). იქვე „მოულოდნელად“ იბადებოდა მოქმედებათა უწყვეტი ჯაჭვი (ქორეოგრაფი რეზო წულუკიძე), კომიკურ-პაროდირებულ სერებსში გათამაშებული, მოყოლებული კლასიკური საბალეტო დუეტიდან (ნახტომები, „დაჭერები“) ფოლკლორული („გასმები“, „ნარნარი“) ტრიოთი (ოსური „სიმდის“ მოტივებზე) დამთავრებული, სპორტული „პასაჟები“, რომლებიც სრულიად არ ჩანდნენ უცხოდ სიუჟეტური ქარგისათვის (მიხასა და მელანოს ფარიკაობა, ქართული ჭიდაობა... „რომელიცა რომა, ეძღვნება ჩვენს დიდ სამშობლოსა, კრემლის მზით გაბრწყინებულსა და გაკაშკაშებულსა“. მოტორბოლა — დადევნებით), „მაჭანკლობა“, „ქორწილი“ და სხვა. ეს შეთხზული ეპიზოდები (ასევე შეთხზული პერსონაჟები), ჩვენდა გასაოცრად, ორგანულად თავსდებოდა მ. ჯავახიშვილის პროზის ქსოვილში, რადგან ნაწარმოების სულს, მის არსს შეესაბამებოდნენ, უფრო სწორად, მათში იღებდნენ საწყის იმპულსებს. ასე დაიბადა კოლორიტული ყოფის დაუეიწყარი სურათები, სადაც ბუკოლიკური მხიარულება ზეიმობდა და თავის ორომტრიალში ითრევდნენ ყველას. მათ შორის, იმათაც, ვისაც ასეთ რამეებში მონაწილეობა, თითქოსდა, საერთოდ არც კი უნდო-

დათ, ერთი სიტყვით, ეს იყო ნამდვილი მხიარული, კარნავალური კალეიდოსკოპი, რომელიც ირონიულად გაჟღერებული სიმღერების (სახუმარო-სკრამბლული, ოდები, ჰიმნები, ქალაქური და სოფლის ფოლკლორი) ფონზე „ტრიალებდა“, მიდიოდა და ისევ ბრუნდებოდა, რათა მაყურებელს ერთი წუთითაც არ დაევიწყა, რომ იგი ამ მხიარული „წარმოდგენების“ მონაწილეა.

ბერძენების იმპროვიზაციული თეატრის მსგავსად, მოქმედი პირნი ორ პარტიად იყო გაყოფილი, ერთი პეტრეს (ფეფელოს მამა), მელანოს და სიკოს (სასიხო ფეფელოსი) პარტია — მეორე მიხოსი (მუსუსი) და მისი მეგობრების. ეს ორად გაყოფილი სოფელთა „დასი“, ერთმანეთის ჯინჯე, ერთმანეთის საპირისპიროდ, უამრავ რამეს იგონებდა გამარჯვებისათვის, ერთმანეთს აძლევდა სამოქმედო „სიგნალებს“, მოქმედება-უკუმოქმედებას განაპირობებდა, რაც სპექტაკლს მძაფრი დინამიურობით ავსებდა. მოქმედება იწყებოდა გამთენიისას, მამლის ყვირლით და მოედანზე გამოსული სოფლელების ცეკვა-თამაშით და სიმღერით. თითქოს მთელი სოფელი ეროსმა შეიპყრო, მხოლოდ სიყვარული, ურთიერთ ღვთაება გამხდარა მთავარი, სხვა ყველაფერი დავიწყებულა. სოლო თუ რამე არ დაევიწყებულა, ის — აშკარად გაშარყებული-გაკარიკატურებული იყო. მაგალითად, „პოლიტიკური“ მოტივები, კომუნისმის იდეა, ლენინურ-სტალინური მოძღვრება. და, მართლაც, პოლოსდაბოლოს, აქ პროლეტარიატის დიქტატურა კი არ არის დემურგი, არამედ სიყვარული, ყოვლისშემძლე ეროსი, რომელიც მოჯადოებულ წრეს ქმნის და ამ წრეში შეუყრია მთელი სოფელი. ერთი წყვილის სასიყვარულო ისტორია, მთავრდება მეორე წყვილის შეუღლებით, მაგრამ მათ ირგვლივ არსებული მაგნიტური ველი ყველას ითრევს.

ამ ბუკოლიკურ ველზე გაუმართავთ ზეიმი — ხანმოკლე ზაფხულის ეს სიხამარი — სოფლის ახალგაზრდებს. არავინ არ არის „განზე“. ყველას თავისი წვლილი აქვს ამ ანეკდოტურ კონფლიქტში.

მაშინდელ პრესაში (1992 წელს) სპექტაკლს „ფიფერვერკული სპექტაკლი“ უწოდეს. მართლაც, ეს ახალგაზრდა მსახიობების მიერ გამართული ნამდვილი ზეიმი იყო (შედარებით უფროსი იყო მამუკა ლორია, რომელმაც პეტრეს, მართლაც, კოლორიტული სახე შექმნა, „სახე პორტრეტადან“ მოყოლებული, ჩაცმულობით, სიარულით, თავისებური მეტყველებით დამთავრებული). არ შემიძლია აქ არ ვიხმარო თეატრმცოდნეების მიერ უკვე გაცვეთილი გამოთქმა — „იმპროვიზაციის სტიქია“. რეჟისორის მიერ იმპროვიზირებული ეპიზოდები, გათეატრალებული ყოფა, თვით ჟანრი სპექტაკლისა (ფარსი) უპირველესად, სწორედ მსახიობთაგან მოითხოვდა იმპროვიზაციულ თამაშს. მ. ჯავახიშვილი ამბობდა, რომ „გადამეტებული კომედია — ფარსიათ“. აქ, რასაკვირველია, „გადამეტებული“ იყო ყველაფერი, მაგრამ არა „გადამალაშებული“. ჟანრის ბუნება და ეპიზოდების, თითქოსდა ეტიუდური თანამიმდევრობა (სადაც უპირატესობა მსახიობის „სოლოს“ ენიჭებოდა), შესრულების გროტესკულ-ფარსულ სტილს ორგანულად ითავსებდა, თვით ყველაზე უმნიშვნელო დეტალებიც კი „ჟღერდნენ“ (მაგ. ცელოფანის ზუფში მოთავსებული ქათმის ფიტულიც კი „ცოცხლობდა“). სულ მისი მოლოდინი გვექონდა, თუ როდის გამოფრთხილდებოდა იქიდან). სცენოგრაფის სიმსუბუქე, სათამაშო სივრცე (სოფლის მოედანი — ჭორების, გარიგებების, მაჭანკლობის, შერკინების ეს ეპიცენტრი) თითქოს უბიძგებდა რეჟისორსა და მსახიობებს ახალ-ახალი იმპროვიზაციებისაკენ. მე იშვიათად მინახავს სპექტაკლი, სადაც ყველა როლი ასე მდიდარი ყოფილიყოს ბრწყინვალე კომიკური დეტალებით, გამორჩეული სიღაღით და გადამდები ხალისიანობით. ყველას თამაშში რაღაც განსაკუთრებული აზარტი იგრძნობოდა, როგორც სუხიშვილის ანსამბლის ცნობილ „შეჯიბრში“, რომლის მონაწილენი მთელი თავიანთი ოსტატობის გამოვლენას ცდილობენ ხანმოკლე სოლოებში.

ძალზე მოუხდა მუსუსის (მიხოს) როლს ირაკლი კავსაძე. მისი ვაჟკაციური გარეე-



ნობა, მომხიბველობა, სპორტულობა (ცეკვასა და ჭიდაობაში გამოვლენილი), გულწრფელი „მგზნებარება“ სასიყვარულო ინტრიგას მეტ მომხიბველობას ანიჭებდა. მის გვერდით სიფრიფანა, პეროვანი ლელა ალიბეგაშვილი (ფეფელო), თავისი ლამაზი კონტურით, ქალურ გრძობებს ფაქიზი არტისტიკით გამოხატავდა. მასში სირბილე და სითამამე ერწყმოდა ერთმანეთს. მშვენიერი იყო მიხოსა და ფეფელოს სატრფილო დიალიოგი, რომელიც ფოლკლორულ „გოგოსა და ზიჟის“ გაბაასებაში ლებულობდა სათავეს. ერთის მხრივ, მიხოს გულუბრყვილობა, სოფლური მიამიტობა, და მეორის მხრივ ფეფოს თამაშში სიკვალუცე, რბილი იუმორით შეფერილი, მშვენიერ დუეტს ქმნიდა.

მოქნილი პლასტიკით, ვანრის გრძობით ითამაშა ირაკლი აფაქიძემ სიკოს როლი. მელანოს როლში განსაცვიფრებელი იყო ქეთი ჩხეიძე. დღესაც მოცებს დეტალების ის განსაცვიფრებელი სიზუსტე და გამომსახველობა, რომელთაც იგი ყოველ წუთს „აფრქვევდა“ სცენაზე. სად, როდის შენიშნა სრულიად ახალგაზრდა მსახიობმა მოხუცი ქალის ქცევის ასეთი თავისებურება, პლასტიკა, ექსტი? სპექტაკლის ცოცხალ-ფარსულ სახეთა შორის ეს სახე ყველაზე გროტესკული იყო.

არ შემძლია არ მოვიხსენიო კნაჭას როლში ნანა ლორთქიფანიძე (ჯერ მისი სახასიათო ცეკვა რად ღირდა), ნანა არსენიშვილის პიონერი ლიზიკო (იმდენად გულწრფელად სწამდა ლენინურ-სტალინური იდეები, რომ კომიზში ვარდებოდა). მართლაც, ყველა შესანიშნავი იყო: ლევან ბერიკაშვილის — ღინღლა (მეზღვაურის ჭრელი მისური დამახასიათებელი ნიშანი იყო); გელა ლეჟავას ილო (მილიციონერი, ჩექმის ყელიდან გაზ. „კომუნისტი“ მოუჩანდა), დავით ბახტაძის — ეშვარა, მალხაზ ქვრივიშვილის — თანდილა, გიორგი გაჩეჩილაძის — ლეო. თუ სიმართლეს შეეფერება ცნობილი გამოთქმა, რომ კაცობრიობა სიცილით ემშვიდობება თავის წარსულს. მაშინ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ გიზო ჟორდანიაც სიცილით დაშორდა

თავის ბრწყინვალე წარსულს, რომელსაც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მის მიერ დადგმული კომედია-ფარსით დასრულდა.

დღეს, იმ ისტორიულ კონტექსტს მოცილებულნი ადვილად ვლამარაკობთ, რომ გიზო ჟორდანიაც სიცილით დაშორდა წარსულს. მაგრამ მაშინ? ეს იყო ერთ-ერთი უმძიმესი პერიოდი რეჟისორის ცხრებებაში, როცა ძალზე მტკივნეული გადაწყვეტილება მიიღო — მან დასტოვა რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენა“. დასტოვა მას შემდეგ, რაც ამდენი სასიხარულო წუთი განიცადა. მაშინ, როცა ასე უეჭველი აღიარება ჰპოვეს მისმა სპექტაკლებმა, როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ, ხოლო მისმა აღმზრდელებმა უკვე დიდი სცენისკენაც გაიკაფეს ვზა და თვალსაჩინო ადგილი დაიჭირეს დიდ რეპერტუარში.

თეატრმცოდნე დალი მუმლაძესთან უკვე სხენებულ საუბარში „მცირე დიალიოგი მცირე სცენის ირგვლივ“ გიზო ჟორდანიაც ამბობდა: „რობერტ სტურუა და მე ერთად ვმუშაობდით რუსთაველის თეატრის ურთულეს პერიოდში და არასოდეს არა გვექონია დამაბული ურთიერთობა. პირიქით, ჩვენი მოსაზრებები და შეხედულებები ხშირად ემთხვეოდა ერთმანეთს“.

თეატრის რა რთულ პერიოდზეა აქ ლამარაკი? გიზო ჟორდანიაც რუსთაველის თეატრში მივიდა 60-იან წლებში: 1965 წელს მან მცირე სცენაზე დადგა თამაზ ჭილაძის „აქვარიუმი“ (31. 03. 65), ამავე წელს რობერტ სტურუამ ვანახორციელა თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ (19. 02. 65), სადაც როგორც თვით ამბობს — „პირველი ნაბიჯი გადავდგი კონცეპტუალური რეჟისურისაკენ“. 1966 წელს გ. ჟორდანიამ დადგა ნატალია არზიანის „უკანასკნელი მასკარადი“ („დეზერტიკა“), ხოლო სტურუამ ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“. იმავე წელს დამდგმელ ჯგუფთან ერთად ამ რეჟისორებმა მონაწილეობა მიიღეს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმაში.

ეს პერიოდი, მართლაც, ერთ-ერთი



რთული და კონფლიქტური იყო რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. თეატრიდან წავიდა თეატრის მთავარი რეჟისორი დოდო ალექსიძე, დასი დასტოვეს ე. წ. „გმირულ რომანტიკული თეატრის“ (სწორედ ამ სტილში დადგმულმა სპექტაკლებმა მოუხვეჭეს დიდი სახელი რუსთაველის თეატრს, 30-იან წლებში) კორიფეებმა. თეატრში მიდიოდა მძაფრი ბრძოლა ტრადიციასა და ნოვატორობას შორის (აქ არ არის იმის საჭიროება, რომ ვარჩიოთ თუ ვის როგორ ესმოდა ეს ცნებები, ანუ რა შინაარსს ღებდნენ მასში), რომანტიკული, პოეტური თეატრის ესთეტიკასა და სიმართლის, „ადამიანური თეატრის“, ესთეტიკას შორის. თეატრი ორად იყო გაყოფილი, საზოგადოება და კრიტიკაც ასევე ორად გაიხლიჩა. ასეთ ვითარებაში ახალი ესთეტიკის აღბუთებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მხარდაჭერას, მათთან დგომას. მიხეილ თუმანიშვილისა და მისი „შვიდკაცს“ ბრძოლას და ესთეტიკურ პოზიციას რ. სტურუა სრულიად აშკარად უჭერდა მხარს. ამ მხარდაჭერითა შორის იყო გ. ჟორდანიაც. ცხადია, ასეთ დაძაბულ დღეებში ერთად ყოფნა ძალიან ბევრს იმშნავს, ჭრა მართო შემოქმედებითად, არამყდ წმინდა ადამიანური თვალსაზრისითაც, მითუმეტეს, როცა თვით გ. ჟორდანიას თქმით „ჩვენი მოსაზრებები და შეხედულებები ხშირად ემთხვეოდა ერთმანეთსო.“ ასეთ ურთიერთობებს ადამიანები არ ივიწყებენ. გ. ჟორდანიამ 1970 წლამდე დარჩა თეატრში. (1967 წელს დადგა კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოჯაის მინდია“, 1969 — მოლიერის „გაზანაურებული მდაბიო“. რ. სტურუამ 1968 წელს „ხანუმა“, 1969 — ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და თემურ ჩხეიძესთან ერთად დავით კლიაშვილის „სამანიშვილის ღედინაცვალი“ — თეატრის რეპერტუარის ერთ-ერთი შედევრი.) ამის შემდეგ გ. ჟორდანიამ საოპერო რეჟისურაში გადავიდა, დიდ წარმატებასაც მიადღია. ამ ურთულეს ჟანრში და ქართველ რეჟისორთაგან იყო პირველი, რომელმაც დასავლეთ ევროპაში (ქალაქი ზაარბრუკენი. გფრ.) დადგა კლასიკური

და თანამედროვე ოპერები, რამაც კიდევ ერთგნული საქმე გააკეთა. გამოსდა ხანი, გ. ჟორდანიამ კვლავ თბილისის საოპერო თეატრში, ხოლო შემდგომ გრიბოედოვის თეატრში განაგრძობს მთავარ რეჟისორობას. ამ ხნის მანძილზე რ. სტურუა უკვე ავტორია გენიალურად დადგმული სპექტაკლებისა და უკვე საბოლოოდაა ფორმირებული „რობერტ სტურუას თეატრი“. აი, ამ პერიოდში რ. სტურუა თანამშრომლობას სთავაზობს გ. ჟორდანიას: „იმ ხნის განმავლობაში, რაც რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრს ხელმძღვანელობს, მას ჩემთვის არაერთხელ შემოუთავაზებია სპექტაკლების დადგმა და ალბათ იმიტომ, რომ თეატრალური აზროვნების ის თავისებურებანი, რომლებიც ჩემს სპექტაკლებში შეინიშნება, ვგონებ, უცხო არ უნდა იყოს დღევანდელი რუსთაველის თეატრისათვის“ (გ. ჟორდანიამ. იხ. დასახელებული „დილოგი“). ყველაზე ნიშნდობლივი მთელ იმ ისტორიაში კი ის არის, რომ მხოლოდ რ. სტურუას ინიციატივამ იყო „ეს არცთუ მთლად იოლი არჩევანი“ (დალი მუმლაძე), — ახალგაზრდული დასის მოწვევა თეატრში. თუ რა შესანიშნავი შედეგები მოჰყვა ამის თვით ახალი თაობის მსახიობებისა და თეატრისათვის, ეს საყოველთაოდ ცნობილია. ყოველივე ამის ფონზე მოვლენები მოულოდნელად და საბედისწეროდ განვითარდა... გაუგებრობის პირველი მარცვალი ალბათ, მაშინ გადავიდა, როცა რუსთაველის თეატრში სამხატვრო საბჭოს მსგავსი ორგანო შეიქმნა და მასში გ. ჟორდანიას მოწაფეებმა შეიყვანეს და გიზო ჟორდანიამ კი არა. შესაძლოა, მას, როგორც თეატრის მთავარ რეჟისორს, თავისი სტატუსით, ისედაც ეკუთვნოდა სამხატვრო საბჭოს წევრობა და ფორმალურა თითქოს არც დარღვეულა. მაგრამ წყენის, გულში ჩახვეული ტკივილის მწარე განცდა მინც დარჩა. ამას მოჰყვა, მოუზომავი სიტყვა, რომელიც იმ ვითარებაში, სადაც ითქვა, შეურაცხყოფად იქნა აღქმული და გიზო ჟორდანიამ დასტოვა თეატრი.

ზურაბ წერეთლის ფანოქანი

თამაზ სანიკიძე

ზურაბ წერეთლის შესახებ ბევრს ბჭობენ. ასეა ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც, განსაკუთრებით რუსეთში, მოსკოვში, სადაც იგი უკანასკნელი წლების მანძილზე ძირითადად ცხოვრობს. ასეა იმიტომ, რომ ზურაბ წერეთელი გამოჩენილი მხატვარი, პიროვნება და მოღვაწეა, გამოჩენილი — ამ სიტყვის სრული შინაარსით. მაგრამ უმეტესობას, ვინც მასზე მსჯელობს, ალბათ, უნახავს მხოლოდ მისი ერთი თუ ორი

ქეგლი, ამდენივე მოზაიკა ან ვიტრაჟი და არც მაინცდამაინც სხვადასხვა ქვეყნებში დასტამბულ, მხატვრის შემოქმედების ამსახველ ბრწყინვალე აღმობეზრებელ მიუწვდება ხელი.

მხატვრის შემოქმედება სრულად, მთელი თავისი ვასაოცარი მრავალფეროვნებით, ჩვენი საზოგადოებისათვის უცნობია.

ზურაბ წერეთელი პერსონალური გამოფენის გამართვას ერიდება. ორი ათეული

მე ახლაც მიჭირს კატეგორიულად დავასკვნა რამე მთელი ამ ისტორიიდან, ბევრი რამ არ ვიცი ამ ორი რეჟისორის ურთიერთობათა სიღრმეებისა და ქვეტექსტების შესახებ და, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე რეჟისორი ჩემთვის ძვირფასია და ორივესთან ახლოს ვარ, არც მათთვის მიკადრებია და არც ჩემი თავისთვის მიმიცია უფლება, დამესვა კითხვა ამის თაობაზე. თავის მხრივ, ორივეს ეყო ტაქტი, რომ ამ კონფლიქტზე არც საჯაროდ და არც ვიწრო თეატრალურ წრეებში არ ელაპარაკათ. უეჭველია, ეს მოწმობს მათ ურთიერთპატივისცემას.

გარედან კი მაინც ასე ჩანს: გიზო ჟორდანიას ირგვლივ უცებ ისეთი ვითარება შეიქმნა, რომ მას, როგორც თავმოყვარე ადამიანს, თეატრში აღარ დაედგომებოდა. არავის უთქვამს წადიო, არავის უთქვამს ჩვენი ერთად მუშაობა აღარ გამოვყო. (მარინა ტოკარევის ეკუთვნის ეს ფრაზა: «Стуруа—застенчивый тиран!»). ერთი უადგილო სიტყვა და გათავდა ყველაფერი. თუ რა უძლოდა წინ ამ „სიტყვას“, რა ქვეცნობიერი თუ ცნობიერი მო-

მენტები კვებავდნენ მას, როგორ მომწიფდა საამისო სიტუაცია (წინარე კონფლიქტების გარეშე), ის, ამ ორი შემოქმედის საიდუმლოა, ხოლო ფარული, „წყალქვეშა მდინარების“ სიღრმეებში თუ რა მწიფდებოდა, ამის გამოკვლევა არც შემოძლია და არც ამის მორალური უფლება მაქვს, რომ შემეძლოს კიდევ.

ეს კია, ამდენი წარმატებული სპექტაკლის, საზღვარგარეთის მრავალ ქვეყანაში ასე შესანიშნავი გამოსვლების შემდეგ, ამ გამარჯვებათა სერიის ლიდერი, როგორღაც გულცივად, „ქართული და უნდობლობით და შეუბრალებლობით“ გამოუშვეს, ერთბაშად ყველამ ზურგი შეაქცია და ისეთი სახე მიიღო, თითქოს არაფერიც არ მომხდარიყოს. შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ბრწყინვალე „სცენიდან“ წამოსვლის ჟამს, გულნატკენ და განაწყენებულ გიზო ჟორდანიას შეეძლო მობრუნებულიყო და ბეკინა სამანიშვილის სიტყვებით ეკითხა გარშემომყოფთათვის: „თქვენში კაცის შებრალება არ იცინან?!”

წლის წინ მე შევთავაზე ასეთი გამოფენის მოწყობა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. ვერ მოხერხდა. საქართველოში ზურაბ წერეთელს არ ჰქონია პერსონალური გამოფენა. ბოლო დრომდე არ ჰქონია რუსეთშიც. მხოლოდ ახლახან, მოსკოვის ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში — მანქეში გაიმართა ამგვარი გამოფენა. იგი მხატვარმა მიუძღვნა „ინესას“, რამდენიმე თვის წინ გარდაცვლილ მეუღლეს, მშვენიერ ქალბატონს — ინესა ანდრონიკაშვილს.

გამოფენაზე ექსპონირებული იყო რვაასამდე ნამუშევარი: ფერწერა, გრაფიკა, მინანქარი, მოზაიკა, ქანდაკება. ექსპოზიცია იყოფოდა კარგად გააზრებულ და შეკრულ თემატიკურ ციკლებად. ფართოდ იყო წარმოდგენილი საქართველო — მხატვრის მიერ განცდილი და დანახული სამშობლოს წარსული და აწმყო. განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა თბილისს — ქალაქის სახეს და კოლორიტს, ბავშვობა-სიყმაწვილის მოგონებებსა და ოცნებებს. კიდევ ერთ დიდ ციკლს ქმნიდა რუსეთის ისტორიის, თანამედროვე ყოფის, გამოჩენილ მოღვაწეთა ამსახველი ნაწარმოებები. ყურადღებას იქცევდა ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკა, რომელიც მხატვრის უამრავი ნამუშევრების თემას წარმოადგენს. ექსპონატები შიერჩა ზურაბ წერეთლის მიერ ათეული წლების მანძილზე, მისი უსაზღვრო ფანტაზიითა და დაუღალავი შრომით შექმნილი სამ ათასზე მეტი ნაწარმოებიდან და თავისი უჩვეულო მასშტაბით საკმაოდ სრულად ასახავდა მხატვრის შემოქმედებით საქმიანობას.

გამოფენის ანონსი დიდი ხნით ადრე გაკეთდა. მას საზოგადოება ელოდა. უშუალოდ წინა დღეებში მოსკოვი „გაიკოს“ მხატვრის პორტრეტებითა და პლაკატებით. გამოფენა დიდი ზარზვიით გაიხსნა. ესრებოდნენ მოსკოვის ელიტა, ქალაქის მერისა და მხატვრის მეგობრის — ი. ლუქოვის მეთაურობით, მოსკოვში აგრედირებული დიპლომატიური კორპუსი, სხვადასხვა ქვეყნებიდან და ქალაქებიდან ჩამოსული მხატ-

ვრის თავყანისმცემლები. ითქვა უამრავი საქებარი სიტყვა. სუფევდა ამაღლებული განწყობილება, რომელიც გამოფენას შემდგომაც გაყვა. მთელი თვის განმავლობაში მანქეის კართან მუდმივად იდგა ადამიანთა გრძელი და დაუსრულებელი რიგი.

ზურაბ წერეთლის გამოფენას მსოფლიო რეზონანსი ჰქონდა, რაც იმთავითვე მოსალოდნელი იყო. მხატვრის შემოქმედება და საქმიანობა რაიმე ლოკალურ ჩარჩოებში აღარ ეტყევა. ამაზე მეტყველებს მისი რეგალიები და ჯილდოები, რომლებსაც აქვე ჩამოვთვლი, რაკი მათში მარტო ერთი კაცის კი არა, გარკვეულწილად მთელი ქართული კულტურის პოპულარიზაციის ფართო დიაპაზონიც იგულისხმება.

ზურაბ წერეთელი — რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი, იუნესკოს ხელშეწყობი მოსკოვის საერთაშორისო ფონდის პრეზიდენტი, მისი სრულყოფიანი და საგანგებო ელჩი, იუნესკოს კეთილი ნების ელჩი, საქართველოს სახალხო მხატვარი, სსრკ სახალხო მხატვარი, რუსეთის სახალხო მხატვარი, შრომის გმირი, ლენინური პრემიის ლაურეატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, ყირგიზეთის მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, თბილისის სამხატვრო აკადემიისა და ბროკპორტის (აშშ) ნატიფ ხელოვნებათა უნივერსიტეტის პროფესორი, პიკასოს დიდი პრემიის ლაურეატი, „სამშობლოს წინაშე დამსახურებისათვის“ ორდენის კავალერი, „სალხთა მეგობრობის“ ორდენის კავალერი, პარიზის უმაღლესი ხარისხის მედლის — „ვერმეილის“ კავალერი (საქართველოს, რუსეთის და საფრანგეთის დაახლოების საქმეში შეტანილი წვლილისათვის). ზურაბ წერეთლის სახელი მიკუთვნებული აქვს ვარსკვლავს...

არ მეგულება დღეს მსოფლიოში მხატვარი, რომელიც პოპულარობით ზურაბ წერეთელს შეედრებოდეს. საკმარისია ითქვას, რომ მისი ნამუშევრები თერთმეტ ქვეყანას ამშვენებს. უფრო მეტიც — სპეციალური საერთაშორისო კომისიის მიერ შეჩენული მხატვრის ერთ-ერთი ქანდაკება,

როგორც პლასტიკის უნიკალური ნიმუში, დგას იუნესკოს შტაბ-ბინის ეზოში — პიკასოს, შაგალის, ჯაკომეტის, მურის, მიროს, კოლდერის და თანამედროვეობის სხვა უდიდეს ოსტატთა ნამუშევრების გვერდით.

მოსკოვში, მდინარეზე ხელოვნური კუნძული გაკეთდა იმისათვის, რომ ზურაბ წერეთელს ზედ თავისი სამოცმეტრიანი გიგანტი — პეტრე პირველის ძეგლი დაედგა. ახლა იგი მოსკოვის ერთ-ერთ გამოჩინებულ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს, მაგრამ ძეგლის მნიშვნელობა მხოლოდ მისი უდავოდ მხატვრული ღირსებებით არ ამოიწურება. იგი რუსეთისათვის და მხატვრის შემოქმედებაშიც (ვგონებ, ცხოვრებაშიც) გარკვეულ ნიშნს ეტყობა. ამიტომ ღირს მასზე ყურადღების გამახვილება.

მხატვარმა მკვეთრად შეცვალა რუსეთის დიდი რეფორმატორის იკონოგრაფია. მან ორიგინალური პლასტიკური ხერხებით, უჩვეულო სტრუქტურით, ძეგლი ცალკეული ნაწილის არამასშტაბური, მაგრამ კომპოზიციურად გამართლებული და ამდენად, პარმონიული ურთიერთმიმართებით შექმნა ვიზუალურად აქტიური სახე-სიმბოლო (გაძლიერებული წყლის ფეიერვერკებით, განათების ეფექტებით, მობილური ელემენტებით და აჭურული კონსტრუქციებით).

ამერიკას და საფრანგეთს დიდი ხანია აქვთ ამგვარი სიმბოლოები — ერთს თავისუფლების ქანდაკება, მეორეს ეიფელის კოშკი (ესპანეთს — ანტონიო გაუდის შედევრები). რუსეთი დიდი ქვეყანაა. მასაც სჭირდებოდა და დღეს განსაკუთრებით სჭირდება თავისი სიდიადისა და ამბიციების დაფიქსირებული ორიენტირი, მაგრამ დასაბამიდან ღვთის წყალობას მოკლებული და სხვისით გააყვებული მასა (საბედნიეროდ, არა მალალი საზოგადოება) კვლავინდებურად ვერ ანსხვავებს სიკეთეს ბოროტებისაგან, კვლავინდებურად უჭირს გაცნობიერება მისთვის „რა არის კარგი და რა არის ცუდი“.

ჯერ კიდევ ძეგლის მონტაჟის დროს —

ეს კი ყველას თვალწინ ხდებოდა, მას, მაქებართან ერთად, უამრავი კრიტიკოსი გამოუჩნდა. სიტუაცია უკიდურესად დაიძაბა. ზოგი მის დაშლას მოითხოვდა... ვიღაცას აფეთქებაც კი ჰქონდა განზრახული. ამ დავა-კამათში ერთმა ინგლისელმა, მდიდარი კაცის მსუბუქი ინტონაციით, ძეგლის ლონდონში გადატანის სურვილი გამოთქვა, სადაც თურმე პეტრეს რამდენიმე თვე ჰქონია გატარებული. წინადადება მაგანმა ეროვნული თავმოყვარეობის შელახვად ჩათვალა, მაგრამ ამით მდგომარეობა მაინც არ განმუხტულა. ამკარად ჩანდა, რომ ებრძოდნენ არა ნაწარმოებს, არამედ მის ავტორს, საბოლოოდ კი ორთავეს ერთად. ეს იყო პროტესტი (ზოგჯერ შესაბამისი აქციების თანხლებით), მიმართული მოსკოვში კიდევ ერთი ქართველის აღზევების წინააღმდეგ. ვნებათა ღელვა ჩაწყნარდა მხოლოდ მაშინ, როცა მოსახლენი მაინც მოხდა. ძეგლი გაიხსნა.

უფრო მოულოდნელი კი იყო ის, რაც ამას მოყვა. იმატა ზურაბ წერეთლის თანამდგომთა წრემ, რომელშიაც ახლო წარსულში მისი უარისმყოფელნიც მრავლად აღმოჩნდნენ და, სულ რამდენიმე თვეში იგი რუსეთის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტად აირჩიეს. მთელი სიცოცხლის მანძილზე მოუსვენარ კაცს უფრო დიდი, რეალურად უკიდევანო ასპარეზი გაეხსნა: როგორც მოსალოდნელი იყო, დაიწყო აკადემიის სწრაფი და გონივრული რეორგანიზაცია, რომლის შედეგადაც იგი არა მარტო მოსკოვის, არამედ რუსეთის მხატვრული ცხოვრების არბიტრი და კანონმდებელი გახდა. კიდევ ერთხელ გამოჩნდა ზურაბ წერეთლის, როგორც ახალი ტიპის შემოქმედის, მხატვარ-ხელმძღვანელის, მხატვარ-ორგანიზატორის სრულიად არაორდინარული ნიჭი, მრავალჯერ რეალიზებული მის ნამუშევრებსა თუ საქმიანობის ნებისმიერ სხვა სფეროში; გამოჩნდა პრინციპი — თუ მე არა, მაშ, ვინ! — რომლითაც იგი არსებობს და იღვწის მთელი ცხოვრების მანძილზე.

ასეთი ადამიანების პოტენციას ზღვრული ნიშნულები არ გააჩნია. ზურაბ წერეთელმა ეს პირველად გააცნობიერა მაშინ, როცა სულ ასალგაზრდა მხატვარმა, ბედის წყალობით (რაც დღემდე არ მოკლებია და ნურც მოაკლოს დმერთმა) იხილა ნაოცნებარი — პიკასო საკუთარ სახელოსნოში, მოქმედი ხან ფუნჯით, ხან საჭრეთლით, ხანაც კერამიკის მოსახატი ინსტრუმენტით. საკუთარი პოტენცია კი პირველად გამოავლინა, ასევე ასალგაზრდამ, როგორც ბიჭვინთის რეკრეაციული ზონის შექმნის ხელმძღვანელმა და აქ პლასტიკური მოზაიკით მიწიერი „სამოთხის“ ავტორ-შემსრულებელმა.

პლასტიკური მოზაიკა იყო პირველი მისი ნოუ-ჰაუ. ამას მოჰყვა უამრავი, მანამდე უცნობი ინოვაცია, ახალი სამუშაო მასალები, რომელთაც იგი იგონებს და იყენებს თავის შემოქმედებაში და, რომელთაგანაც ბევრი ოფიციალურად დაპატენტებულიც კია.

ბიჭვინთის შემდეგ იყო ულიანოვსკი, ადლერი, ბროკპორტი, ტოკიო... ასე იარა მან ქვეყნიერებაზე და, ხატოვნად თუ ვიტყვით, სადაც ფეხი დადგა, ყველგან დატოვა თავისი წარუშლელი კვალი.

ახლა ზურაბ წერეთელს სთავაზობენ როდენის საუფლოში — პარიზში ბალზაკის ძეგლის დადგმას, ფესტივალების ქალაქ კანისათვის „ხელოვნებათა იდილიის“ შექმნას... შეკვეთებს ბოლო არ უჩანს, მაგრამ იგი არასოდეს არაფერზე უარს არ ამბობს. ყოველთვის ყველაფერს ასრულებს (თანაც უსათუოდ, დათქმულ ვადაში. ეს მისი ურყევი წესია) და ალბათ, არც ახლა, პრეზიდენტის მანტიით მხრებდამძიმებული გააწბილებს თაყვანისმცემლებს.

ზურაბ წერეთელმა თბილისის კარგა ხანია დატყო თავისი ხელი. ქალაქის განუყოფელ ნაწილებად იქცა მისი მოზაიკები, ვიტრაჟები, ცად აზიდული სტელა — „მზე და ადამიანი“, სიბრტყობრივ-გრაფიკული ხერხებით შესრულებული და ამდენად მართლმადიდებლური რწმენისათვისაც კი მისაღები, წმინდა ნინოს მშვენიერი ქანდაკება და სხვა.

მცხეთიდან თბილისში შემოსასვლელთან გზის მიმდებარე ბექობზე დგას „წმ. ნინო“ და ზეცისკენ ხელბაპრობილი, მაკურთ-

ხებული ჯვრით ხედება მგზავრს. იგი მისი ავტორის სახეთა სისტემაშია ჩაბმული რწმენის სიმბოლოს წარმოადგენს. წმინდანს მკაცრად იერატიკული გარეგნობა აქვს. მსხვილი ნაკეცებით დრამირებული ტანსაცმელი მთლიანად ფარავს სულის საწყაულად ქცეულ სხეულს, რომლის ერთიანი ფორმა ძველ ქართულ ფრესკებზე გამოისახულ პერსონაჟთა რეალიკად აღიქმება. ფიგურის გამლელ ხელებს შორს, ზევით პასუხობს ციური თაბი, რომლის ვიწრო დიობში თავისუფლად „მოძრაობენ“ ფრთოსანი ანგელოზები და რეკენ ზარები. კომპოზიცია საფესურებად მდლდებუა და ორგანულად ერწყმის გარემოს (გორაკს). მხატვრული და აზრობრივი საწყისების მთლიანობით, სულიერების (ანუ მიზნის) მაქსიმალისაციით „წმ. ნინო“ გამორჩეულ ნაწარმოებად მიმაჩნია ზურაბ წერეთლის შემოქმედებაში.

ბოლო წლებში ხშირად ლაპარაკობენ მოსკოვის იერსახის „წერეთელისაციის“ შესახებ. ეს „პროცესი“ ასევე დიდი ხნის წინათ დაიწყო და გამოისტატება არა მართო მხატვრის მიერ ქალაქში განხორციელებულ სამუშაოთა ხარისხითა თუ რაოდენობით, არამედ იმ მრავალმხრივი ძალისხმევითაც, რომელსაც იგი ახმარს საზოგადოდ კულტურის სფეროს. ნამუშევრებიდან მინდა გამოვყო „მარადიული მეგობრობა“ — ქართული და რუსული აღფაბეტისაგან აწყობილი აჭურული სვეტი, რომლის მსგავსს და უკეთესს ქართული კულტურის პოპულარიზაციისათვის ძნელად თუ წარმოიდგენს კაცი. იგი დღესაც ასრულებს თავის ფუნქციას, მიუხედავად იმისა, რომ აღარც განწყობილება და აღარც ურთიერთობები აღარ არის იმდროინდელი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მემორიალური კომპლექსი პოკლონნაია გორაზე, ქრისტე მაცხოვრის აღდგენილი ტაძარი, სამხატვრო სამუშაოები მანეის მოედანზე... და მართლაც გიგანტური, დისნეი ლენდის ტიპის, მაგრამ მასზე სამჯერ დიდი და სრულიად ორიგინალური „ჯადოსნური ქალაქი“ (ეროვნული პარკი), რომელიც სამას სამოცდათხუთმეტ ჰექტარს მოიცავს. ზურაბ წერეთელი არის მისი იდეის ავტორი და ინიციატორი, ორ-

განიზატორი და საერთო ხელმძღვანელი, არქიტექტორი, სკულპტორი, მხატვარი, დეკორატორი. სამუშაოები ახლახან დაიწყო და წლების მანძილზე გაგრძელდება.

პრესაში რამდენჯერმე გაიფლავა ფრაზამ ამერიკის „წერეთლისაჲის“ შესახებაც (სხვადასხვაგვარი აქცენტებით) და არც ეს აზრი უნდა იყოს გარკვეულ საფუძველს მოკლებული. ნიუ-იორკში, გაეროს შენობის წინ, უკვე დგას წერეთლისეული „წმ. გიორგი“, ანუ „ბოროტსა სძლია კეთილმან“ (კვლავ ქართული საწყისი), რომლის კომპოზიციურ ქსოვილში ჩართულია ჩამოწერილი ამერიკული და საბჭოთა საბრძოლო რაკეტების ფრაგმენტები. ძველის ეს ვონებაშახვილური სტრუქტურა და სიმბოლიკა ისევე, როგორც მისი პლასტიკა სავსებით ნათელია.

ქ. ბროკპორტის ნატიფ ხელოვნებათა უნივერსიტეტის წინა მოედანს ამშვენებს ზურაბ წერეთლის „პრომეთე“. აქვეა მრავალფიგურიანი ანსამბლი „ბედნიერება მსოფლიო ბავშვებს“. ქ. ბალტიმორის მახლობლად, კუნძულზე, მიმდინარეობს მოსამზადებელი სამუშაოები მონუმენტისათვის — „ახალი სამყაროს დაბადება“ („კოლუმბი“). იგი თითქმის ორმოცი მეტრით მაღალი იქნება „თავისუფლების“ ქანდაკებაზე. ამის გამო შეშფოთდა ამერიკის საზოგადოება. მხატვრის პასუხი ასეთი შინაარსისა იყო: ჯერ დაიბადა ახალი სამყარო (ამერიკა) და მხოლოდ შემდეგ გახდა იგი თავისუფალი. მას დაუფერეს და დამშვიდნენ.

ზურაბ წერეთლის მონუმენტები დგას მადრიდშიც, ლონდონშიც და კიდევ ბევრგან. ყველა ისინი წარმოადგენენ ბუნების ან არქიტექტურული სივრცის დომინანტებს და მკაფიო პლასტიკური ფორმებით, სილუეტური მრავალსახოვნებით, დეკორაციულობით ქმნიან თანამედროვეობის შესატყვის, ერთიან ესთეტიკურ ვარემოს, რომელშიაც არაფერი არსებული არ არის უარყოფილი, ახალი მხოლოდ იმორჩილებს ძველს და მიუხედავად კომპოზიციების მასშტაბურობისა (ზურაბ წერეთელი ყველაფერში მასშტაბურია) და სირთულისა, თითოეული მათგანი ადვილად აღსაქმელია და მიმზიდველიც. ამიტომაცაა, რომ ყოველი გამვლელ-გამომვლელი თავს ვალდებ-

ბულადაც კი თვლის საკუთარი აზრი და პოზიცია ჰქონდეს მათ მიმართ. ზოგს, როგორც წონს, ზოგს აღიზიანებს. და ეს კარგია, ნორმალურია, მათ ღირსებებზე მეტყველებს, რაკი ადამიანი უსახოს და უინტერესოს არასოდეს არ აქცევს ყურადღებას (ეიფელის კოშკის მგომობლთა საზოგადოება დღემდე არსებობს). მათი შეცვლა შეუძლებელია, ხელყოფა — ზარბაროსობა, არავინ მოინდომებს. ისინი დგანან ადამიანთა წინაშე, როგორც ჩვენი მრავალსახა ეპოქის წერეთლისეული იპოსტასები და ასეთებად მიიღებს მათ შთამომავლობა.

ამ ქანდაკებების შემხედვარე უბრალო მაყურებელს კი, ალბათ, გაუკვირდება მათი ავტორის სიტყვები — „მე მხატვარი ვარ“, და განმარტება, რომ იგი მხატვრის (ფერმწერის) თვალთ უყურებს ბუნებასაც, ადამიანებსაც, მოვლენებსაც, რაც მთავარია, ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებსაც. ზურაბ წერეთელი უნივერსალური მისწრაფებებისა და შესაძლებლობების მქონე მხატვარია, მსგავსი ძველი დროის გამორჩეული ოსტატებისა, რომელთაც, ყველაფერი ხელეწიფებოდათ.

ჩემს ხელთ არის ზურაბ წერეთლის შესახებ სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა ავტორთა მიერ გამოქვეყნებული პუბლიკაციები — უამრავი ინტერვიუ, საკაზეთო თუ საუურნალო სტატია, გამოკვლევები, გამორჩეულ ადამიანთა გამონათქვამები. ქვემოთ მოვიტან მათი ერთი ნაწილის ფრაგმენტებს. დარწმუნებული ვარ, რომ ისინი არანაკლებ მკაფიო წარმოდგენას შექმნის მხატვრის შემოქმედებასა და საქმიანობაზე, ვიდრე მათი თანმიმდევრული განხილვა და ანალიზი. მაგრამ სანამ ციტატებზე გადავალ, მინდა მკითხველს გავუზიარო ჩემი უძლიერესი შთაბეჭდილება, რომელიც მივიღე დიდი ხნის წინათ, ბაგეზში, ზურაბ წერეთლის სახელოსნოს პირველი ხილვისას და, რომელიც შემდეგ, მიუხედავად ბევრჯერ გამეორებისა, მხოლოდ უფრო დაკონკრეტდა, მაგრამ არასოდეს განვლებულა.

მყარად ჩაკეტილ, პატარა ეზოში, სხვადასხვა დონეზე, მწვანე ნარგავებში ჩართული ქანდაკებებით, მოზაიკებით, კერამიკით, ჭედურობით შექმნილია ხელოვნურად აქტივიზირებული ენერგეტიკული

სივრცე, ირეალურ არსებათა საბრძანებელი. დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე, მფარსაძე, ვარსაძე, ვარსარდლები, პოეტები — სულსაძე, მამულაძე, დასუთი ქანდაკება, თითოეული ოცდასუთი მეტრი სიმადლისა. როდესაც შევარდნაძე 1992 წელს კვლავ საქართველოში დაბრუნდა, მოვიდა ჩემს სახელოსნოში და ნახა, როგორ „ეძინათ მეფეებს“. თქვა „ახლა კი დროა წამოვყენოთ სიდიადე ჩვენი ქვეყნისა“. კომპლექსზე მუშაობა კარგა ხანია დაიწყო, ამჟამად დაკონსერვებულია, მაგრამ რა თქმა უნდა, დროებით. ზურაბ წერეთელს დაუშთავრებლად არასოდეს არაფერი დაუტოვებია.

თვით სახელოსნოში თავისებური ესპლანადით შევდივართ. აქ სახვითი საწყისი ბატონობს არქიტექტურაზე. ფართო და რბაზებს თითქოს კედლები არცა აქვთ, ისინი მთლიანად დაფარულია მინანქრებით, რელიეფებით, ვიტრაჟებით, ხან ნაზი და გამჭვივრვალე, ხან პასტოზური და მაჟორული ფერწერული ტილოებით. ეს უკანასკნელნი რაოდენობით ბევრად მეტია სხვებზე. მათი მიზიდულობის ძალაც სრულიად განსაკუთრებულია. ერთნაირ, სადა ჩარჩოებში ჩასმული ნატურმორტები, პეიზაჟები, პორტრეტები, ერთმანეთთან მიჯრით მიწყობილნი, ფერთა ტონალური გრადაციებით, კადრებად აფიქსირებენ მხატვრის სხვადასხვა განწყობილებას, გამკლავებულს ნებისმიერი საგნით, რომელიც რაღაც მომენტში მისი თვალთახედვის არეში მოხვდა, თითოეულში ისეთი მძლავრი მუსტია ჩადებული, ვერსად წაუსვალ. მათთან დიალოგში ამ გარემოს ნაწილი ხდები. ხედავ, რომ მხატვარი გამუდმებით რალაცს ეძებს, პოულობს და კვლავ ეძებს, ახდენს გარემოსთან საკუთარი დამოკიდებულების დიფერენცირებულ მოდიფიკაციას. ცოცხალი აზრი, ფერი, ფორმა, სიუჟეტი იზადება და რჩება ტილოზე იმისათვის, რომ შემდეგ, სხვა სახით, სხვა განწყობილებით ისევ დიზადოს.

აღრეულ ნამუშევრებში ფერწერა თხელია, გამჭვივრვალე. ტონები რბილად გადადის ერთმანეთში. ბოლოდროინდელ ტილოებზე კი ფერები უფრო მღელვარე, ტალღოვანი, რელიეფურია, ღონიერი მონასმით პირდაპირ გადატანილი პალიტრიდან, რომელზედაც ისინი უხვად არის დაღვრილი.

დავიწყე საქართველოს ისტორიულ მოღვაწეთა ბრინჯაოში ჩამოსხმა, ფარნავაზი,



ბევრ სახელოსნოში სიტუაცია ინტიმურიც არის და საზეიმოც, ლირიკულიც და დრამატულიც, მოძრავი, დინამიკური, ბოლომდე დატვირთული მხატვრის ნაფიქრალ-ნამოქმედართ. სახელოსნო პოლიფუნქციონალურია — ლაბორატორიაც არის მხატვრისა, სადემონსტრაციო დარბაზიც და ფაქტობრივად მუზეუმიც (ასეთივე იყო მისი სახელოსნო მოსკოვში, ტვერსკოი ბულვარზე. ამბობენ, ასეთივეაო ამჟამინდელი სასახლე ბოლშაია გრუზინსკაიას ქუჩაზე).

მხატვარს მუშაობის პროცესში შეევასწავროთ. ხატვა არ შეუწყვეტია, მაგრამ ყურადღება მიიწვივს არ მოგვკლებია მისგან სტუმრებს. ტელეფონითაც ისაუბრა და არც ამ დროს გაუგდია ფუნჯი ხელიდან... და სულ რაღაც საათნახევარში სამი ისეთი ფერწერული ეტიუდი შეასრულა, მაშინვე შეიძლება მათი კედელზე დაკიდება. საშუალოდ დამამახსოვრდა ეს უჩვეულო ვითარება. ის სურათებიც (ყვავილები — მხატვრის ყველაზე საყვარელი თემა) დღემდე თვალწინ მიდგას.

ეს იყო ერთი მოტივის ვარიაციები, მაგრამ არა იმპრესიონისტულად ვანცდილი, არამედ თვით მხატვრის შინაგანი რეფლექსით შექმნილი მრავალსახეობა ერთი კონკრეტული მცენარისა. ამგვარი მიმართება საგნებსა და პერსონაჟებთან ზურაბ წერეთლის ფერწერასა თუ ქანდაკებაში ხშირად გვხვდება და იგი შეიძლება განზოგადდეს კიდევ.

ზურაბ წერეთელი მრწამსით და აზროვნების თავისებურებებით პოსტმოდერნისტიკა. იგი თვითონ იცვლის დამოკიდებულებას მის მიერ არჩეულ თემებთან, ხშირად ქმნის ორეულებს, რომელთაგანაც თითოეულს საკუთარი ფანტაზიით და სახვითი ხერხების ნიუანსებით ინდივიდუალურ მაგრამ ყოველთვის რეალობაზე აღმატებულ მშვენიერებას ანიჭებს... ასეთი იყო ის სამი ეტიუდიც, რომლებიც მაშინ სახელოსნოში მოღმერტზე დარჩა და მერე აღარ მინახავს.

ბორის ვეიშოვი — ზურაბ წერეთლის სახელოსნოდან გამოდის მხატვრის ტიტანური, თავდადებული, დაუცხრომელი შრომის, ჩანაფიქრთა, გეგმებისა და ინტერესების გვიანტური გაქანების მას-

შტაბურობისა და სითამამის შთაბეჭდილებით.

ირინა სოკოლენკო — სასახლის ფართო ეზოში, ბოლშაია გრუზინსკაიაზე, ღია ცის ქვეშ განთავსებულია ნამუშევართა ურიცხვი რაოდენობა. აქვე თავმოყრილი პროექტები უნდა განხორციელდეს სხვადასხვა ქალაქებში, სხვადასხვა კონტინენტებზეც კი. ეს არის მხატვრის მიერ შექმნილი სამყარო, რომელიც ორგანულად ერწყმის გარე სივრცეს და ახალი ფერებით ავსებს მას.

ზურაბ წერეთელი — დავიბადე თბილისში. დავამთავრე თბილისის სამხატვრო აკადემია. ჩემი მასწავლებლები იყვნენ უ. ჯაფარიძე, ა. ქუთათელაძე, ე. ლანსერე, ვ. შუხაევი.

— მე ყოველთვის ვხატავდი. შესაძლოა ვინმესთვის ეს მუშაობაა, ჩემთვის კი ცხოვრების წესია. რაც ჩემი თავი მახსოვს, მახსოვს ყი კარგა დიდი ხანია, მე გამუდმებით ვხატავ. მხოლოდ შემოქმედებითი შრომა, შრომა მთელი ძალისხმევით იძლევა შესაძლებლობას საკუთარი „მეს“ დამკვიდრებისათვის.

— ყველაფერი უნდა აიღო ბუნებისაგან. ამაში დავრწმუნდი ახალგაზრდობისას, როდესაც არქეოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ ექსპედიციებში ვმუშაობდი და ფეხით შემოვიარე მთელი საქართველო. იგივეს ვეუბნები ჩემს მოწაფეებს. მაშინ ისწავლი ადამიანის დანახვასაც. სული ხალისდება, როდესაც ხედავ ძალას და სიბრძნეს ბუნებისას, გამოხატულს მის პლასტიკაში. როცა ეს გესმის, ადვილია ნებისმიერი სიმაღლის დაძლევა. ეს არ არის აზარტი. ეს მიზნის გაცნობიერებაა. მე ალპინისტის ხასიათი მაქვს. აღმასვლა — ეს ჩემი მუდმივი სწრაფვაა. — ჩემში გარდატეხა მოხდა 1964 წელს, როდესაც პირველად აღმოჩნდი საზღვარგარეთ. საფრანგეთში გავაცნობიერე, რომ მხატვარს შეუძლია აკეთოს ყველაფერი — ქანდაკებაც, ფაიფურიც, ვიტრაჟიც, მოზაიკაც, ვნახე როგორ ქმნის შავალი ვიტრაჟებს, როგორ ხელეწიფება პიკასოს არა მარტო ფერწერა, არამედ ჩამოსმაიც, ფაიფურის მოხატვაც, კერამიკაც.

— მე ყოველდღე ვმუშაობ. თუ დღიდანვე ვერ ვახერხებ, რამდენიმე საათის



განმავლობაში მინც ვიმუშაო, იმ დღეს დაკარგულად ვთვლი. ჩემი გრაფიკი ასეთია: 12 საათამდე ვწერ, ვხატავ; შემდეგ დაღამებამდე ვარ აკადემიაში; შემდეგ კვლავ ვიმუშაობ... მე არასოდეს არაფერს არ ვივარდებ. სახეები თვითონ მებალებიან ხოლმე, ხშირად სიზმარში. მე ფერად სიზმრებს ვხედავ. — მე ადვილად არაფერი გამოძღვის. ნებისმიერ კონკრეტულ შემთხვევაში მთელი ძალების მოკრება მჭირდება, რადგანაც საკუთარ თავს ყოველთვის რთულ ამოცანას ვუსახავ.

— არ ვიცი, როგორ არის მოწყობილი ჩემი გონება, მაგრამ იგი მოსვენებას არასოდეს არ მაძლევს. ბადებს ათასობით მხატვრულ სახეს. მინდა ყველას ხორცი შევასახა, მაგრამ სიცოცხლე მოკლეა... თუმცა, თუ რამე ჩამიჯდა თავში, სანამ არ განვახორციელებ, ვერ მოვისვენებ.

— ჩემს შემოქმედებაში ვეყრდნობი სეზანს, პიკასოს, შაგალს, სიკეიროსს.

პაბლო პიკასო — ამ ახალგაზრდა მხატვარს კარგი მონაცემები აქვს. იგი ღრმად გრძნობს ფერს და განაზოგადებს ფორმას. ვფიქრობ, მისგან დიდი ფერმწერი დადგება. მას შესანიშნავი მემკვიდრეობა აქვს მიღებული ფიროსმანისაგან, რომლის შემოქმედება მეც დამეხმარა, როცა თვითონ ვიყავი ახალგაზრდა მხატვარი.

ალექსანდრე სიდოროვი — თანამედროვე მონუმენტურ ხელოვნებაში ზურაბ წერეთლის როლი განპირობებული იყო იმით, რომ იგი სხვადასხვა სახის სახელმწიფო შეკვეთების რეალიზაციის დროს, მათ შორის თუნდაც ისეთი ოფიციალურისა, როგორც იყო 1977 წელს ულიანოვსკში განხორციელებული საიუბილეო მემორიალური ანსამბლი, იგი არასოდეს მიმართავდა ჩვეულებრივ საბჭოთა სიუჟეტებს. მის ნამუშევრებში არ არის არც „თემატიური გამოსახულებები“ და არც საბჭოთა სიმბოლიკა.

ანდრეი ვოზნენსკი — წერეთელთან მუშაობისას გავაცანობიერე, რა უდიდესი პროფესიონალია იგი. ზურაბი გავიცანი ერთობლივ მუშაობამდე დიდი ხნით ადრე. იგი ბიჭვინთის მცხუნვარე მზის ქვეშ

ალაგებდა თავისი გასაოცარი მოხატვის კილომეტრებს.

სერგეი კონიონკოვი — შემოქმედებითი ტალანტის ძალით, უსაზღვრო ფანტაზიის და წარმოსახვის უნარით, ზურაბ წერეთელი ქმნის ხელოვნების განუწორებელ ნიმუშებს. ისინი ბრწყინავენ, როგორც ბრილიანტები, ელვარებენ ცისარტყელის ფერებით, ანათებენ, როგორც მიწაზე დაცემული მზის სხივები. წერეთელი თანამედროვე მხატვარია. იგი მჭიდროდ თანამშრომლობს ხუროთმოძღვრებთან, რაც მისი შემოქმედების მასშტაბურობის, პერსპექტიულობის და წარმატების საწინდარია. სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზი — ეს ჩვენი ხელოვნების მომავალია. მე დიდად ვაფასებ მხატვარ წერეთელს. მწაბს მისი.

ფედერიკო მაიორი — ზურაბ წერეთელი არის უზარმაზარი ცხოვრებისული ენერჯის მქონე, მუდამ შემოქმედებითად ანთებული ადამიანი, რომელიც ისწრაფვის ბარბაროსობა და სისასტიკე აღკვეთოს მშვენიერებით. მისი ხელოვნების ენა უნივერსალურია, გასაგებია ყველასათვის. არა აქვს ეროვნული საზღვრები და ხელს უწყობს ხალხების დაახლოებას, რაც იუნესკოს იდეალებს ემთხვევა.

მე რომ მკითხოთ, შესაძლებელია თუ არა წერეთლის ძალის განსაზღვრა, ვიპასუხებთ: ეს ბუნების ძალაა, მიმართული მსოფლიოსა და ევროპის საკეთილდღეოდ. ზურაბი ვულკანია. იგი ერთდროულად არის ანდალუსიელი, კატალონიელი და ქართველი. მე მუდამ აღფრთოვანებული ვიყავი მისი ხელოვნებით. იგი არის იბერიის ტალანტი და უდიდესი ხელოვანი.

დავით ალვარო სიკეიროსი — მიმაჩნია, რომ ზურაბ წერეთელმა შეაღწია მომავლის ხელოვნების უსაზღვრო სივრცეში, ხელოვნებისა, რომელიც აერთიანებს ქანდაკებას ფერწერასთან. იგი ვასცდა ეროვნულ ფარგლებს და საერთაშორისო მნიშვნელობა მოიპოვა.

სეკტანა მიხაილოვა — ზურაბ წერეთელი ჩინებული ადამიანია — ემოციური, მიმდობი, ბავშვით წყენია, ძლიერი, ნებისყოფიანი, ამტანი, ამბიციურობისა



და ყოველგვარი ვარსკვლავური დაავადებებისაგან თავისუფალი. შესანიშნავად გრძნობს და აღიქვამს იუმორს. იცის ერთგულებისა და მეგობრობის ფასი. უამრავი ხალხი ახვევია. იგი მათ არასოდეს არ უმზერს ზემოდან. ყოველთვის ეხმარება ყველას, ვინც დახმარებას საჭიროებს.

ოლეგ შვადკოვსკი — ზურაბ წერეთლის შემოქმედებას ღრმა ეროვნული ფესვები აქვს. ეს იგრძნობა პრაქტიკულად ყველა მის ნაწარმოებში, რა ნოვატორულიც არ უნდა იყოს მათი ჩანაფიქრი, ფორმა თუ ტექნიკა. ეროვნული ტრადიციები, შერწყმული თანამედროვე დასავლურ სიახლეებთან, არის ის საფუძველი, რომელზედაც აღმოცენებულია მხატვრის მთელი შემოქმედება.

— ზურაბ წერეთლის შემოქმედება განუმეორებელი და თვითმყოფადია. მხატვრის საქმიანობას პრაქტიკულად ანალოგიულობა ექმნება. მისი ნამუშევრების საერთაშორისო აღიარება იმაზე მეტყველებს, რომ „წერეთლის ფენომენი“ გასულია ჩვეულებრივი ჩარჩოებიდან. მასში ბევრი რამ არის ისეთი, რომელიც ქვეყნებსა და ხალხთა შორის მიმდინარე თანამედროვე პროცესების თანაზიარია.

— მხატვრის შემოქმედებითი პოტენციალი არა თუ არ იწურება, პირიქით, სულ უფრო და უფრო ახალ ძალებს იკრებს. საკუთარი გზით მიდის იგი შეუჩერებლად, მისთვის დამახასიათებელი ენერგიულობით და მიზანდასახულობით.

ზეხნოვადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(ზრაბეშტავი. წარიღი მეოთხე)

პარაბ გავია

18. პარადოქსი დენი დიდროს შესახებ

თეატრის არც ერთ თეორეტიკოსს დენი დიდრომდე და არც მის შემდგომ, არაფერი აქვს ნათქვამი მსახიობის ხელოვნების პარადოქსულობაზე.

თვით სტანისლავსკიმაც კი, რომელმაც ფაქტიურად პირველმა დაადასტურა მისი არსებობა ზეცნობადის არეალში და მონიშნა კიდევ მისკენ მიმავალი გზები, თავად ფაქტის პარადოქსულობას დემილით გვერდი აუარა. არადა, მთელი მისი თეო-

რიული გამოკვლევები, პარადოქსებთან დაუღალავი ჭიდილის ნიმუშია.

მსახიობის ხელოვნების პარადოქსულობაზე არ ლაპარაკობს, მაგრამ თავისსავე შემოქმედებაში მის არსებობას კონკრეტული მაგალითებით გვიჩვენებს დიდი მიხეილ ჩეხოვი. ზეცნობადს იგი გვიხატავს როგორც პარადოქსის ორეულს.

ასევე ამ თემაზე ლაპარაკობს, მაგრამ სიტყვა პარადოქსს ერთხელაც არ იშველიებს ჩვენი საამაყო თანამედროვე ეტიკროტოვსკი.



მეორეს მხრივ, მათ ეს არც გაემტყუნებოთ. პარადოქსი ფილოსოფიური კატეგორიაა და პრაქტიკოსს მისი არსებობის კონსტატაცია არაფერს აძლევს.

დენი დიდროს მიერ მსახიობის ხელოვნებაში პარადოქსის აღმოჩენა რევოლუციურ გადატრიალებას უდრიდა. მისი მნიშვნელობა გამორჩათ როგორც დიდროს თანამედროვეებს, ისე მომდევნო თაობებს და, რაც მთავარია, თავად დენი დიდროს, რომელიც თვითონ აღმოჩნდა საკვირველად პარადოქსული თავისივე აღმოჩენის მიმართ და თავის ნაშრომში „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“, შემოგვთავაზა სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო, ურთიერთგამომრიცხავი „დირექტივები“. თუმცა, გასაკვირი არაფერია. განმანათლებლობის ეპოქაში არაცნობიერის პრობლემა არ მდგარა, ხოლო ზეცნობადი ხსენებაშიც კი არ ყოფილა. ყოველი საიდუმლო მოვლენა შემოქმედებაში ეზოთერიკული სამყაროს გამოვლინებად ითვლებოდა. თვით დიდროსაც კი, რომელიც აშკარად გადახრილია მატერიალიზმისაკენ, უჩრჩევია და უშვას იღუმალი მოვლენების არსებობა თეატრალურ ხელოვნებაში, ვიდრე შეეჭიდოს და ახსნას მის მიერვე აღმოჩენილი პარადოქსის იღუმალება.

კლასიციზმის მხატვრულ (უფრო სწორი იქნებოდა — არამხატვრულ) პრინციპებთან „ომი“ სულ ახალი დამთავრებული ჰქონდა, როცა დიდროს კიდევ ერთი „მეტოქე“ მოველინა სენსუალიზმის სახით.

თავად სენსუალიზმი ანტაგონისტური პასუხი იყო კლასიციზმის რაციონალისტური, მექანიკური მეთოდის მიმართ და, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, იგი ვერ ასცდა უკიდურესობებს.

ასეთი იყო, მაგალითად, რემონ დე სენტ-ალბინის ნაშრომი „მსახიობი“, რომელშიც ავტორმა უდიდესი მნიშვნელობა მიაკუთვნა მგრძობიარობას სამსახიობო ხელოვნებაში და, ამასთანავე, გამოხატა აშკარა ანტაგონიზმი კლასიციკლური, არტიკლური მექანიზმის მიმართ (იხ. Remond de Sainte-Albine. Le comédien. A Paris, chez Desaint et Sailant, 1747).

1750 წელს საფრანგეთში გამოდის ფრანჩესკო რიკობონის წიგნი „თეატრის

ხელოვნება“. ავტორი ალიარტე მგრძობიარობის (და არა მგრძობიარობის) განსაკუთრებულ მნიშვნელობას თეატრალურ ხელოვნებაში, ახალი კუთხით განიხილავდა სენტ-ალბინის შეხედულებებს მსახიობის შემოქმედებაში გრძობადი საწყისის აბსოლუტური უპირატესობის შესახებ.

მაგრამ რიკობონიმ მკვეთრად გამოიხნა მგრძობიარობა და განცდა. და თუ მგრძობიარობა აბსოლუტად გამოაცხადა, განცდის მიმართ გაამჟღავნა აი, ასეთი დამოკიდებულება: „მე მეტისმეტად შორს ვარ იმ აზრისგან, რომელმაც თითქმის საყოველთაო აღიარება ჰპოვა და ყოველთვის მიმაჩნდა, რომ თუ მსახიობს სჭირს უბედურება და მართლა გამიცდის იმას, რაც უნდა გამოსახოს, იგი ვერ შესძლებს როლის თამაშს“. (Fr. Riccoboni. L'art du théâtre. Paris, 1750).

მგრძობიარობისა და განცდის ურთიერთდაპირისპირება, უთუოდ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო მსახიობის სულიერი სამყაროს შესწავლის თვალსაზრისით, ამავე აზრს, ოღონდ რამდენადმე სახეშეცვლილს, გაიმეორებს დენი დიდროს, თუმცა შემდგომში თვით მგრძობიარობის უარყოფამდეც მივა.

მგრძობიარობის თუ მგრძობიარობის ირგვლივ ატეხილ აურზაურს, კრიტიკურ შემხედვარეებას გადაფასება მოჰყვა და მსახიობის ხელოვნებაში ერთადერთ ფასეულობად გრძობა და სპონტანური ემოციურობა გამოცხადდა.

ბუნებრივია, აზრის, შინაარსის, საზოგადოებრივი მორალის მქადაგებელი განმანათლებლები, ხელოვნებაში ასეთ სტიქიურობას ვერ შეურიგდებოდნენ. და აი, დიდრომ გადაწყვიტა აღედგინა სენსუალიზმის მიერ დარღვეული წონასწორობა და თავისი სიცოცხლის ბოლო მონაკვეთში ქმნის თეორიულ ნაშრომს „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“, რომელიც სრული სახით გამოქვეყნდება მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ. მასში აშკარად გამოვლინების ანტაგონიზმი სენსუალიზმის მიმართ და, ამავე დროს, მყარი კრიტიკურ შემხედვარეებას სურვილიც.



ჭეშმარიტების ძიების გზაზე დიდროს ისეთი დებულებები წამოსცდა რომ ამჟამად, კიდევ ერთი ნაბიჯი და იგი ჩაწელებოდა სასცენო ხელოვნების უმთავრეს საიდუმლოებას.

მაგრამ გვიჯობს თანმიმდევრულად მიყვებით მის შეხედულებებს. აი, სენსუალიზმის წინააღმდეგ დიდროს გალაშქრების პირველი ნიმუში: „თუკი მსახიობი ნამდვილად და ბოლომდე დაეყრდნობა თავის გრძობას, ნუთუ შესძლებს ორჯერ ითამაშოს ერთი და იგივე როლი, ერთი და იმავე გრძობით და წარმატებით? უადრესად ანთებული პირველ წარმოდგენაზე, იგი გამოიფიტებოდა და მარმარილოსავით ცივი გახდებოდა მესამეზე...“

ამავე დროს, ბუნების ყურადღებიანი და გონიერი მიმბაძველი, ვინც ზედმიწევნით ასახავს თავის თავს და თავის დაკვირვებებს, ვინც განუწყვეტლივ თვალყურს ადევნებს ადამიანურ გრძობებს, იგი, მას შემდეგ, რაც პირველად წარსდგება ავგუსტუსსად, ცინად, ოროსმანად, აგამემნონად, მაჰმადად, არათუ არ დასუსტდება, პირიქით, კიდევ უფრო გაძლიერდება ახალი, მის მიერ მოპოვებული დაკვირვებებით. ის მომავალში შეიძლება კიდევ უფრო აღინთოს, ან პირიქით, უფრო თავშეკავებული გახდეს, და თქვენს სულ უფრო და უფრო დაკავშირებით მისი თამაში. თუკი მსახიობი თამაშობს მხოლოდ თავის თავს, როგორღა შეძლებს არ ითამაშოს თავისი თავი? და თუკი ის ისურვებს აღარ იყოს თავისივე თავი, როგორ იპოვნის იმ საყრდენ წერტილს, რომელზეც შემდგარი უნდა გაჩერდეს?..“ (დ. დიდრო, „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“).

დიდროს ამ მოსაზრებას წუნი არ გააჩნია და დღემდე ინარჩუნებს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას.

დებულების საწყისი პოზიცია, რომ მსახიობის მგრძობელობა ვერ შეცვლის გარდასახვას და ამიტომ საყრდენ წერტილად ვერ გამოდგება, გაზიარებულია თეატრის ყველა დიდი თეორეტიკოსის თუ პრაქტიკოსის მიერ.

სენსუალიზტების მოსაზრებათა გაქაჩვულების შემდგომ, დიდრო გვთავაზობს

სამსახიობო შესრულების ისეთ ნიმუშს, რომელსაც სტანისლავსკი წარმოადგენს სკოლას უწოდებდა. და ასე გასინჯეთ, დღემდე მთელ მსოფლიოში თანაარსებობს განცდის სკოლის გვერდით.

მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო ის არის, რომ ლოგიკის ლაბირინთში შესული დიდრო, უეცრად, ალბათ თავისდა მოულოდნელადაც, საუბარს იწყებს ისეთ ფსიქოლოგიურ ფენომენზე, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებულია ზენცობადის ფენომენთან.

... „იქვიც არ მეპარება, რომ კლერონი (კლერ-ჟოზეფ ლერის დე ლა ტიუდი (1723-1803) — ცნობილი ფრანგი მსახიობი ქალი. მ.გ.), დასაწყისში, როლზე მუშაობის დროს ისევე განიცდის და იტანჯება, როგორც მისი გმირი დიუკენჟა, მაგრამ როცა ბრძოლა დასრულდება, როდესაც მსახიობი ამაღლება თავისივე წარმოსახულის ზედახედვით, იგი უკვე ფლობს საკუთარ თავს, მას უკვე ძალუძს გაიმეოროს ნაჰოენი, მსგავსად იმისა, რასაც ჩვენ ზოგჯერ სისმარში ვხედავთ — მისი თავი ღრუბლებშია ჩამალული, ხელები წვდება ჰორიზონტის ორივე მხარეს, ის თავის თავს ხედავს გარემოცულს რაღაც ვეება არსების სულით; მისმა მეცადინეობამ თავის თავზე დაკვირვებამდე მიიყვანა. სავარძელში თავისუფლად გადაწოლილს, ხელებგადაჭდობილს, თვალდაუჭულს, უმოძროს, შეუძლია თვალი მიადევნოს თავის ზილვას, დაინახოს, გაიგონოს თავისი თავი, გამოიცნოს; თუ როგორ შთაბეჭდილებას მოახდენს. ასეთ მომენტებში იგი გაორებულია, — ნამცეცა კლერონი და დიდი აგრიპინა“. (დ. დიდრო. იქვე).

ამრიგად, დიდრო იწყებს წარმოდგენის სკოლით, ანუ მისთვის მისაღებია რეპეტიციებზე განცდა და სპექტაკლში ამ განცდის იმიტაცია. შემდგომ ყურადღებას ამახვილებს წარმოსახვის მნიშვნელობაზე იერსახის შექმნის დროს, და ბოლოს, სრულიად მოულოდნელად, აკვიწერს ზენცობადის ეფექტს („ის თავის თავს ხედავს გარემოცულს რაღაც ვეება არსების სულით“, „ასეთ დროს იგი გაორებულია — ნამცეცა კლერონი და დიდი აგრიპინა“).



მაგრამ დიდრო კიდევ უფრო შორს მიდის: „პირველივე თავდავიწყების თუ აღტაცების მომენტში როდი მოდის მსახიობთან ნაწარმოების ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ნიშნები, არამედ სიმშვიდისა და მდგრადობის დროს, მისთვის სრულიად მოულოდნელ მომენტში (ხაზგასმა ჩემია — მ. გ.) რა ბადებს ამ ნიშნებს, არავინ იცის. იგი შთაგონების კუთვნილებაა, როცა გენიოსები გამჭრიახი თვალთ ჩაწვდებიან ხან ბუნების, ხან კი თავისი ქმნილებების პირველ ნიშნებს. ეს შთაგონებით შობილი სილამაზეა, მოულოდნელი ნიშნები, რომელიც მათ შეაქვთ თავის ნაწარმოებებში და რომელთა მოულოდნელი მოვლინება მათვე აოგნებს!.. (დ. დიდრო. იქვე).

ის ვითარება, რომ ზეცნობადი მსახიობში ამოქმედებას იწყებს „სიმშვიდისა და მდგრადობის დროს“, ეჭვს არ იწვევს. ამის შესახებ ნათელი მაგალითები მოჰყავს მიხეილ ჩეხოვს და როგორც შემდგომში დავინახავთ, იგივეს გაიმეორებს სტანისლავსკიც.

მაგრამ ეს ჩვეულებრივი სიმშვიდე და მდგრადობა როდია. ეს არის მედიტაციური ინაციაციისათვის დამახასიათებელი პრელუდია, შთაგონების ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ნიდაგს უმზადებს ზეცნობადს.

იგივე ითქმის „სრულიად მოულოდნელი მომენტების“ შესახებ, მხოლოდ ერთის დამატებით: ზეცნობადის კარნახით სცენაზე ქმედება იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ ნებისმიერი „მოულოდნელობანი“ იწერება იმ პარტიტურაში, რომელსაც მსახიობი ახლა, ამჟამად, სცენაზე თავიდან აყალიბებს.

ცხადია, ზემოთხსენილი სიტყვების ავტორი, არ შეიძლება იყოს მსახიობის რაციონალური, გონისმიერი საწყისის აბოლოგეტი. ხოლო ის, რომ დიდრო მსახიობის ბრმა იდენტიფიკაციას პერსონაჟთან უდიდეს შეცდომად მიიჩნევს, გარდასახვის უარყოფად ვერ ჩაითვლება.

სხვა საკითხია, რომ მას არ ძალუძს ახსნას არსებული პარადოქსი, ანუ მსახიობის ის სულიერი მდგომარეობა, როცა იგი სიტყვით, ჟესტით, პლასტიკით, მიმი-

კით, მთლიანად მოქმედებით გამოხატავს ახალ ადამიანს, ცხოვრობს მისი ვნებებით და ფიქრებით, და მიუხედავად ამისა, უნარი შესწევს აქვე, სცენაზე „შეთხზას“ ამ პიროვნების რაობის საკუთარი ვერსია.

ყოველივე ეს ზეცნობადის ფენომენიდან მომდინარეობს, რაც, ამავე დროს, „არტიტული ვიტალიზმის“ უმაღლესი გამოვლინებაა. ხოლო როლის განცდა მსახიობისათვის ის ინსტრუმენტია, რომელზეც მან უნდა „დაუკრას“, როგორც მისგან დამოუკიდებელ ინსტრუმენტზე.

და რაც უფრო მრავალფეროვანია მსახიობის გრძნობები, შეგრძნებები, ვნებები, ემოციები, მით უფრო ფართოა პალიტრა, რომლითაც მსახიობმა თეატრალური ოპუსი უნდა შექმნას. უფრო ფართოა კლავიატურა, რომლის აქლერებით მან უნდა გადმოსცეს „უკუნი ხმები“, ოდესღაც დაფარული, ზეცნობადის წყალობით კი უკვე ხილული სულიერი სამყარო, და ყოველივე ეს უნდა მოხდეს სწორედ სპექტაკლში (და არა რეპეტიცი-აზე), მაყურებელთან შეხვედრით გამოწვეული ობტიმალური სტიმულაციის დროს. ხოლო ზეცნობადის ერთ-ერთი ფანტასტიკური გამოვლინება ისიც არის, რომ მას სრულიად ცნობიერად (ცნობიერზე უფრო ცნობიერად) უნარი შესწევს გასდოს ზიდი არაცნობიერსა და ცნობიერს შორის და შექმნას ამ ორი ფსიქიკური ფენომენის ისეთი ურთიერთმიმოქცევა (არაერთგზის გაორებად წოდებული), როცა გრძნობა ახალისებს ინტელექტს და პირიქით, ინტელექტი ამძაფრებს და ამახვილებს გრძნობას, და ამ „ჯაჭვური რეაქციის“ გამოწვევა, მხოლოდ ზეცნობადს შეუძლია.

მაგრამ დიდროს მერყეობა, ბოლოს და ბოლოს, „წარმოდგენის სკოლის“ ალიარებით მთავრდება: „მისი (მსახიობის) გულრი ან არა, თავი ქმნის ყოველივეს.. მთელი მისი ტალანტი იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ როგორც თქვენ ეს გგონიათ, გრძნობა დაუფლოს, არამედ იმაში, რომ ზუსტად გადმოსცეს გრძნობის გარეგანი ნიშნები და ამით მოგატყუოთ“.

ეს სიტყვები, „გადმოსცეს გრძნობის გარეგანი ნიშნები და ამით მოგატყუოთ“.

მთლიანად უპირისპირდება ყოველივე იმას, რასაც დიდრო ამბობს ჩვენს მიერ მოტანილ წინამორბედ ციტატაში და განცდის იმიტაციის ცნობილ თეორიად გვევლინება.

გენიალური ინტუიციის წყალობით, დიდრო აპრიორულად ახერხებს სამსახიობო ხელოვნების არსში ჩაწვდომას, მაგრამ იმის გამო, რომ ვერ ხსნის ასეთი პარადოქსის არსებობას, მოვლენათა ლოგიკაციის პროცესში იძულებული ხდება რაციონალიზმს შეაფაროს თავი.

ეს ვითარება სრულიად მარტივად აიხსნება. დიდ განმანათლებელს არ შეუძლია იარსებოს სიყბადის გარეშე და შედეგად მხედველობის არედან ეკარგება პარადოქსის მის მიერვე წამოყენებული თეორია, რომელსაც იგი, შემდგომში, ხელაღებით უარყოფს.

ასე „ლაღატობს“ დენი დიდრო თავის-სავე გენიალურ აღმოჩენას. თუმც დროდადრო, გენიოსის ინტუიცია მას ისევე ჭეშმარიტების კარიბჭესთან აბრუნებს: „ზოგჯერ პოეტი უკეთ ვრძნობს, ვიდრე მოთამაშე მსახიობი. ზოგჯერ კი, — და ეს უფრო ხშირად ხდება, — მსახიობი უფრო ღრმად სწვდება მოვლენას, ვიდრე ეს პოეტს აქვს ასახული. მართალზე მართალი იყო ვოლტერის ამოძახილი, როცა მან ნახა კლერონი ერთ-ერთი მისი პიესის შესრულების დროს: „ნუთუ ეს მე დავწერე!“

და აქვე, დიდრო, თვითვე სვამს შეკითხვას, რომელიც ყირაზე აყენებს მის რაციონალიზმს: „ნიშნავს კი ეს, რომ კლერონი უკეთ აზროვნებდა, ვიდრე ვოლტერი?“ და პასუხსაც ვერ პოულობს, რადგან ვოლტერის მოწაფეს, თავად დიდ მოაზროვნეს, ვერ წარმოუდგენია, რომ კლერონი, შესაძლოა, რომელიღაც მომენტში, აზროვნების დონით გაუტოლდეს ვოლტერს, და მით უფრო ვერ წარმოუდგენია, რომ შესაძლებელია ვოლტერზე მდლაც დადგეს.

მაგრამ მსახიობის ზეცნობადი არსებობს ავტორიტეტებს. და შეკითხვა, თუნდ რიტორიკული, ვინ უკეთ აზროვნებს, რომელიღაც დიდი მოაზროვნე თუ ზეცნობადთან ზიარებული ჩვეულებრივი მსახიობი, სრულიად უადგილოა, რამეთუ ზეცნობადი არ არის აზროვნების პროცე-

სის ნაყოფი. იგი ტრანსცენდენტური უნარია, ჭეშმარიტების უშუალო წყაროა დროის იმ პაწაწინა მონაკვეთში, რაც მსახიობს როლისთვის აქვს გამოყოფილი, ახლა ისიც განვიხილოთ, რას ამბობს დენი დიდრო მსახიობის როლში ვარდასახვასთან დაკავშირებით: „მგრძობიარე ადამიანი მეტისმეტად ემონება თავის დიფერაგმას და ამიტომ ვერასოდეს გახდება დიდი ხელმწიფე, დიდი პოლიტიკოსი, დიდი მაგისტრტი, სამართლიანი ადამიანი, ღრმად დაკვირვებული, და მამასადამე, ბუნების ჩინებული მიმბაძველიც. და თუ რაიმეს მიღწევა სურს, უნდა შეძლოს დივიწყოს საკუთარი თავი, გაემიჯნოს მას, ძლიერი წარმოსახვის შემწეობით მან უნდა შექმნას ხილვები და სხარტი მეტსიერების წყალობით მათზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება როგორც განყენებულ ნიმუშებზე. და მაშინ უკვე თვითონ აღარ მოქმედებს — რადგან მის სულს ფლობს უკვე სხვა ადამიანი“. (იქვე).

ასე და ამგვარად, დიდრო აყენებს მესამე ცნობიერების პრობლემას, ასე დიდებულად აღწერილს მიხეილ ჩეხოვის მიერ. თუმც ფრაგმენტულად და ხშირად სრულიად მოულოდნელად, მაგრამ მაინც აკეთებს დასკვნებს, რომლებიც მხოლოდ ასწლეულის შემდგომ გახდება ვასაგები.

მიისწრაფვის რა მათი განმარტებისაკენ, მოდელირების წადილით შეპყრობილი, აუხსნელი ახსნას შეჭიდებული, ძალიან ხშირად იძულებულია უარყოს თავისივე აღმოჩენა. აი, ამის კიდევ ერთი მაგალითი: „ერთია იყო მგრძობიარე, სულ სხვაა — გრძობა. პირველი მომდინარეობს სულიდან, მეორე — განსჯის უნარიდან“. (იქვე).

ცხადია, დიდროს მასშტაბის მოაზროვნეს, არ შეიძლება ერთმანეთში აერიოს განსჯის უნარი ანუ ანალიზი და ისეთი დამოუკიდებელი ფენომენი, როგორიც არის გრძობა. გრძობისა და განსჯის უნარის გაიგივებით, იგი კვლავ უბრუნდება პარადოქსს და აკეთებს დასკვნას, რომლის მნიშვნელობა რამდენიმე საუკუნის შემდეგ გახდება შესაძლებელი. მარტო ის რად ღირს, რომ სტანისლავსკის სისტემის ერთ-ერთი უმთავრესი დებულება — „შეიმეცნო, ნიშნავს იგრძნო“, უშუალო გა-

დაძახილშია გრძნობის დიდროსეულ გაზრებასთან.

აქედან გამომდინარე, მხოლოდ როგორც ნონსენსი უნდა აღვიქვათ დიდროს შემდეგი სიტყვები: „ყველაფერი ეს იქმნება ცივი გონებით (იგულ. როლის შექმნა — მ. გ.) განსჯის სიღრმით, დახვეწილი გემოვნებით, დაძახული შესწავლით, ხანგრძლივი გამოცდილებით და იშვიათი, მდგრადი მექანიკებით“.

და თუ ეს ასეა, მაშ რაღა შუაშია „შთაგონებით შობილი სილამაზე, მოულოდნელი ნიშნები, რომელიც მათ შეაქვთ ნაწარმოებებში და რომელთა მოულოდნელი მოვლინება მათვე აოგნებს“(!).

ასე ილაშქრებს დიდროს ratio მიხსავე irratio-ს წინააღმდეგ.

19. სტანისლავსკის სისტემა — ახალი თეატრალური გალაპტია

ევოლუცია, რომელიც განიცადა სტანისლავსკის გამოკვლევებმა სამსახიობო ხელოვნების სფეროში, უთუოდ გამოდგებოდა დრამის სიუჟეტად. არც ერთ თეატრალურ მოღვაწეს ასე დაჟინებით არ უძებნია სცენური სიმართლის საფუძვლები; არც ერთ მსახიობს ასეთი გატაცებით არ უშუშავნია თეატრალური შემოქმედების კარდინალურ საკითხებზე; მასავით არაგინ დატანჯულა შეცდომებისგან და მასავით, ალბათ, არავის გახარებია ჭეშმარიტების თუნდ უმნიშვნელო ნამცეცის აღმოჩენა. და ვიდრე საუბარს დაეიწყებდეთ მის დამოკიდებულებაზე ზეცნობადთან და საერთოდ, არცნობიერთან ადამიანის ფსიქიკაში, წამით თვალი გადავავლოთ მის მიერ განვლილ შემოქმედებით გზას.

ყველაფერი დაიწყო ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად „სამხატვრო თეატრის“ შექმნით (1898). პარტნიორებს არ აკმაყოფილებდათ რუსულ თეატრალურ კულტურაში არსებული რეჟისურის და სამსახიობო ხელოვნების მხატვრული დონე. ისინი სცენურ სიმართლეს ეძებდნენ ხელოვნებაში და საწყის ეტაპზე, ამ ძიებამ, ეს ორი ხელოვანი ნატურალიზმამდე მიიყვანა.

სტანისლავსკიმ და ნემიროვიჩ-დანჩენკომ თავის წინამორბედებად დასახეს ანტონი და მისი „თავისუფალი თეატრი“. (შექმნა 1887 წ.).

მათ ასეთსავე მისაზამ მაგალითად მიიჩნიეს მეორე „თავისუფალი თეატრი“, ოღონდ ამჯერად შექმნილი გერმანიაში ოტო ბრამის მიერ (შექმნა 1889 წ.).

მათი თეატრალური მრწამსის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა მეინინგის თეატრის გასტროლებიც რუსეთში (1885-1890), რომელსაც იმხანად ხელმძღვანელობდა ლუდვიგ კრონეკი.

სტანისლავსკიმ და ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მათგან „ისესხეს“ დასის და სპექტაკლის საორგანიზაციო პრინციპები, და რაც მთავარია, მათ აინტერესებდათ ამ ხელოვანთა შემოქმედების ის მხარე, რომელიც სცენურ ნატურალიზმთან იყო დაკავშირებული.

მაშ ასე, სამხატვრო თეატრმა თავისი არსებობა ნატურალისტური რეფორმებით დაიწყო. და რაოდენ საკვირველია, რომ თავისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად აირჩია ნატურალიზმისგან მეტისმეტად შორს მდგომი დრამატურგები — ჩეხოვი და იბსენი.

„სამხატვრო თეატრმა“ შესძლო ვირტუოზული სიღრმით გადმოეცა ამ ორი გენიალური დრამატურგის ყოფითი პლანები. სხვა დანარჩენი კი (სიმბოლიზმი, მისტიციზმი; რომანტიზმი) ბუნებრივია განზე დარჩა. მაგრამ „სამხატვრო თეატრი“ მათ კიდევ მოუბრუნდება უკვე სხვა შემოქმედებით ეტაპზე.

სტანისლავსკიმ, რომელსაც ერთპიროვნულად ხელთ ეპყრა ახალშექმნილი თეატრის სასცენო ხელოვნების სადავეები (რეპერტუარს სათავეში ედგა თავად პროფესიით დრამატურგი ნემიროვიჩ-დანჩენკო), ძიებების მასველი თავიდანვე წარმართა არა დასკვნით, ანუ შედეგობრივ მოვლენებზე, არამედ შემოქმედების პროცესულურ, მოსამზადებელი ფაზისაკენ. სცენური სიმართლის და განცდის ხელოვნების მქადაგებელმა სტანისლავსკიმ, იერსახის და მთლიანად სპექტაკლის შექმნა ცოცხალ, ორგანულ პროცესად გამოაცხადა და იგი შეადარა ბუნებაში სიცოცხლის

ჩასახვას, განვითარებას, დაბადებას, და თვითარსად ჩამოყალიბებას.

ამას ბუნებრივად მოჰყვა როლის შექმნის პროცესში მსახიობის ერთადერთ საყრდენ წერტილად სცენური ქმედების გამოცხადება. ასეთი ქმედებისათვის კი აუცილებელი აღმოჩნდა ობიექტისადმი (როგორც სულიერი, ისე უსულო) ყურადღების გამახვილება აღქმის ყველა ორგანოს გამოყენებით, შეგრძნებათა მეხსიერება, სახიერი ხილვების შექმნა, შექმნილი სიტუაციის წარმოსახვა, რეაგირება შექმნილ ვითარებაზე, სცენურ ობიექტთან ურთიერთქმედება, მოქმედებისგან გრძნობის წარმოშობა და გრძნობისგან მოქმედების წარმოშობა, არსებული გარემოს რწმენა და ბავშვური გულუბრყვილობა, როლთან აბსოლუტური შერწყმა.

ყოველივე ამას შედეგად როლის განცდა უნდა მოჰყოლოდა, სწორედ ისეთი, ცხოვრებაში რომ ეუფლება ადამიანს. ამასთანავე, განცდა ემოციას როდი გულისხმობდა (სიტყვა „განცდასა“ და სიტყვა «переживание»-ს შორის სემანტიკური სხვაობაა). განცდილი — სტანისლავსკისთვის ნიშნავდა პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების შეგრძნებას.

სტანისლავსკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სამსახიობო ტექნიკას, მაგრამ ერთადერთი ფუნქციით, — იგი უნდა მომსახურებოდა მსახიობის ჩანაფიქრის ობტიმალურ გამოსახვას და პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა ნიუანსების დახვეწილ გადმოცემას. ეს კი, დიდ შრომას ითხოვდა. მან, ამ თვალსაზრისით, მსახიობის ხელოვნება გაუტოლა მოცეკვავის, მუსიკოსის ხელოვნებას, რომლებიც განუწყვეტლივ ხვეწენ თავის ტექნიკას, ყოველდღიურად ასრულებენ ექვერსისებულ ვოკალიზებს.

ამასთანავე, სტანისლავსკი სამსახიობო მონაცემების აუცილებელ ატრიბუტად თვლიდა რიტმის გრძნობას, მომხიბვლელობას, პლასტიკურობას, ხმას, ფიზიკურ თუ სულიერ გამძლეობას და ა. შ.

სცენური სიმართლის ძიების პროცესში სტანისლავსკიმ, შეიძლება ითქვას, გენიალური აღმოჩენები გააკეთა. ასეთი აღმოჩენა იყო ფიზიკური ქმედების მეთოდი და

მასთან დაკავშირებული კონთების დამატებით, ლობისაგან განთავისუფლების იდეა, თვისაც მას რამაჩარაკას და საერთოდ, იოგას მოძღვრების შესწავლა დასჭირდა, და ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ სწორედ იოგებისგან ისესხა სტანისლავსკიმ სიტყვა და ცნება „ზეცნობადი“, რომელიც, იოგთა მტკიცებით, მხოლოდ სხეულისგან გამიჯვნის შემდგომ წარმოქმნილი განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობაა.

ფიზიკური ქმედების მეთოდს სულ მალე მოჰყვა ქმედების ანალიზის მეთოდი და ბოლოს, კოლოსალური მიგნება საერთოდ დრამატული ხელოვნებისათვის — სიტყვით მოქმედების იდეა. ამით, შეიძლება ითქვას, სტანისლავსკიმ მსახიობის ხელოვნების მეთოდოლოგიური საფუძვლების ჩამოყალიბების პირველი, მოსამზადებელი პერიოდი დაასრულა.

სტანისლავსკის ძიებათა, მიგნებათა და აღმოჩენათა მთავარ მიზანს, მსახიობის როლის გარდასახვის პროცესის გაიოლება წარმოადგენდა. ხმა, დიქცია, პლასტიკა, ექსტი, მიმიკა, ყოველივე ეს, საშუალებები იყო პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების სრულყოფილად გადმოცემისათვის. ამასთანავე, ყოველივე ეს, ზედნაშენი იყო იმ საძირკველისა, რომლის ჩაყრას ლამობდა სტანისლავსკი და რომლისკენაც შეუპოვარი სიმტკიცით მიისწრაფვოდა.

მის წინაშე იდგა უმნიშვნელოვანესი ამოცანა — ეპოვნა წყალგამკვეთი მსახიობსა და პერსონაჟს შორის, ანუ, ეპოვნა ის საზღვარი, სადაც მთავრდება მსახიობი და იწყება მეორე, ახალი ადამიანი — მსახიობ-პერსონაჟი.

ამ ვითარებაში, რეჟისორს მან ხატონად მაჭანკალი (СВОДНИК) უწოდა, ანუ ის ადამიანი, ვინაც უნდა ხელი შეუწყოს ორი ადამიანის გაცნობას, დაახლოებას და შეერთებას, რათა შემდგომ წარმოიშვას მესამე, უკვე პერსონაჟად ქცეული არსება.

ამრიგად, სტანისლავსკისთვის გარდასახვა არ წარმოადგენდა სხვადაქცევას ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. მისთვის ეს იყო ორი არსების შეერთებით მესამე არსების წარმოქმნის ფაქტი.

დაკვირვებებმა ცხადყვეს, რომ ზოგიერთ ვითარებაში როლი სპონტანურად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე იქმნება. ასე შეიქმნა მისივე დოქტორ სტოკმანი, სატინი და კიდევ რამდენიმე, თითოეულზე ჩამოსათვლელი როლი. უფრო ხშირად კი, როლს არა და არ სურს „მოერგოს“ მსახიობს და ისიც იძულებულია მიმართოს შტამპებს, რის გამოც პერსონაჟი ხშირად კანონიკური, მაგრამ უსიცოცხლო გამოდის.

აგერ, ერთი როლი მსახიობს პირველივე წაკითხვისთანავე „გამოუვიდა“. მეორე როლმა კი, დიდი ძალისხმევის მიუხედავად, „ახლოს არ გაიკარა“. ნუთუ ეს მოულოდნელი წარმატებანი მართლაც პარნასის მუუფეთა საჩუქარია?!

მაგრამ ასეთი პასუხი, ახალი თეატრალური გალექტიკის შექმნაზე მეოცნებე სტანისლავსკის, ცხადია, ვერ დააკმაყოფილებდა. და მან ინტენსიურად იწყო იმ მექანიზმების შესწავლა, რომელთა შემწეობით როლი „თავისით“ იქმნებოდა.

ასე მივიდა იგი არაცნობიერის პრობლემაზე. და სწორედ ეს, არაცნობიერის გაცნობიერების პროცესი იქცა მისი ადამიანური ტანჯვისა და შემოქმედებითი სიხარულის უმთავრეს წყაროდ.

ისიც აშკარა იყო, რომ მხოლოდ პრაქტიკული დაკვირვებები საკუთარ თავზე და სხვათა შემოქმედებაზე სასურველ შედეგს ვერ გამოიღებდა. საჭირო იყო მყარი თეორიული ბაზისის შექმნა. და აი, სტანისლავსკი, მისთვის დამახასიათებელი რუდუნებით, პრაქტიკისაგან მოუწყვეტლად შეუდგა ფსიქოლოგიის სფეროში არაცნობიერზე არსებული შრომების ინტენსიურ შესწავლას.

თუმც საბჭოური თეატრმცოდნეობა საგულდაგულოდ მალავს ამ ფაქტს, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ სტანისლავსკი გაეცნო (და ჩანს, ძირფესვიანად შეისწავლა კიდევ) იმ დროისათვის არაცნობიერზე არსებულ უზარმაზარ სამეცნიერო ლიტერატურას. მის სამწერლო ლექსიკონში გაჩნდა სიტყვები — არაცნობიერი და ქვეცნობიერი, პრანა, გამოსხივება და გამოსხივებაზე რეაგირება და ა. შ. აშკარაა, რომ მან დიდი გულსყურით წაიკითხა

ფროიდის, შტაინერის, ბერგსონის, პრუსტის და სხვა ფილოსოფოსების თეორიები, ლოგების გამოკვლევები არაცნობიერის სფეროში.

თავისი ძიებების ეს ეტაპი თავად სტანისლავსკიმ ასე შეაფასა: „მთელი ჩემი ყურადღება დავუთმე როლის სულიერი მხარეების კვლევას; თავდავიწყებამდე გამოიტაცა როლის ფსიქოლოგიურმა ანალიზმა... ჩემთვის ნიშნულმა, ბუნებით თანდაყოლილმა მოუთმენლობამ გამაკეთებინა ის, რომ ყოველი ახალი ცნობები, ამოკრეფილი წიგნებიდან, სცენაზე გადამქონდა. ასე, მაგალითად, წაიკითხე თუ არა იმის შესახებ, რომ აფექტურ მეხსიერებაში შემონახულია ცხოვრებაში გადატანილი გრძნობები, მე ძალდატანებით დავიწყე მათი ძებნა. მინდოდა გამომეწურა იგი ჩემივე თავიდან და ამით ვაფრთხობდი ნამდვილ, ცოცხალ გრძნობას, რომელიც ვერ იტანს ვერანაირ ძალდატანებას. გრძნობა, ბუნებრივია, გამირბოდა და იმალებოდა ჩემთვის უცნობ, იდუმალ ლაბირინთებში. სამაგიეროდ, თავის თავის ნაცვლად მიგზავნიდა კუნთური მოძრაობის ყველა შტამპებს, პროფესიონალურ აქტიორულ ემოციებს“ (გამოუქვეყნებელი, მოსამზადებელი მასალებიდან წიგნისათვის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“. № 27, გვ. 48, 41).

არაცნობიერის შესწავლის პარალელურად, სტანისლავსკი აგრძელებდა ფიქრს ისეთ მოვლენებზე, როგორცაა როლის გამჭოლი მოქმედება, მსახიობის მოქალაქეობრივი ზეამოცანა, ანუ ყოველივე იმაზე, რაც გონისმიერი იყო მსახიობის ხელოვნებაში. სტანისლავსკი, თავიდანვე, მსახიობის რაციონალური და ირაციონალური საწყისების პარამონიაში ხედავდა მაქსიმალური წარმატების საწინდარს.

როლისადმი გონისმიერმა დამოკიდებულებამ სტანისლავსკის დაამკვიდრებინა ისეთი მნიშვნელოვანი ცნებები, როგორცაა სპექტაკლის პარტიტურასთან მისადაგებული როლის პარტიტურა, კონტრგამჭოლი მოქმედება ანუ კონტრმოქმედება. პერსონაჟის ფარული, გაუმხელებელი სურვილების აღმოჩენა-დადგენა, ქმედების ანალიზის გზით მათი გამოაშკარავება.



წინამდებარე სქემა, რა თქმა უნდა, ასახავს სტანისლავსკის შემოქმედებითი ევოლუციის მხოლოდ ძირითად საფეხურებს, რომელთაგან უმთავრესს სცენური სიმართლის არსის დადგენა წარმოადგენს, სცენური სიმართლე კი, სტანისლავსკის ღრმა რწმენით, ერთადერთი ნიადაგია, სადაც შეიძლება წარმოიშვას ზეცნობადი, რთული და მოუხელთებელი არტისტული ფენომენი, რომლის ძიება თამამად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სტანისლავსკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის „გამჭოლ მოქმედებად“.

რ ა რ ა რ ო მ ო რ

მსახიობის ხელოვნებაში რა — ცნობიერია, როგორ — არაცნობიერი, ასე თვლიდა სტანისლავსკი და ამ მარტივ ფორმულაში მთელი მისი სწავლის რაობაა განფენილი.

მაგრამ სტანისლავსკი არასოდეს შემოფარგლულა ზოგადი განმარტებით. უფრო მეტიც, მისთვის მისაღები იყო ფაქტების და მოვლენების მხოლოდ გამოწველივითი, დეტალური ანალიზი. იგი ყოველთვის იწყებს ზოგადიდან და მიისწრაფვის კონკრეტულისაკენ (დედუქციის მეთოდი), და თვით კონკრეტულსაც კი არ ტოვებს დეფინიციის გარეშე. ამასთანავე, კონკრეტულზე საუბრის პროცესში, იგი აშკარად მიმართავს უკვე ინდუქციის მეთოდს, რათა კვლავ ზოგადამდე მიგვიყვანოს. ანალიზის ასეთი ხერხი კმნის აზროვნების საკვირველ პოლიფონიურობას და შეუვალს ზღის მის თეორიულ დასკვნებს.

არაცნობიერის და კერძოდ ზეცნობადის შესახებ თავისი მოსაზრებები სტანისლავსკიმ ასახა თავის გენიალურ ნაშრომში „მსახიობის მუშაობა“ როლზე. ზეცნობადის ბუნების ამოცნობა და მისი პრაქტიკაში გამოყენება, როგორც უკვე ვთქვით, სტანისლავსკის ძიებათა გამჭოლი ხაზია. მის ყველა ბოლოდროინდელ ნაშრომში, იქნება ეს მემუარული ლიტერატურა თუ ანალიტიკური გამოკვლევა, ზეცნობადის პრობლემა ფიგურირებს როგორც მუდმივი დომინანტა. მაგრამ ეს უმნიშვნელოვა-

ნესი საკითხი თავმოყრილი და კანონიერად ლოგიზირებულია სწორედ ზემოაღნიშნულ ნაშრომში. ამიტომ, ბუნებრივია, სწორედ ეს ნაშრომი უნდა ვაქციოთ დაკვირვების და შესწავლის საგნად.

აღსანიშნავია, რომ მსახიობის როლზე მუშაობის სტანისლავსკისეული ნააზრევი იყოფა სამ, რამდენადმე დამოუკიდებელ ნაწილად. ესენია: 1. მუშაობა როლზე — „ვიი ჭკუისაგან“ — 1916-1920 წწ.; 2. „ოტელო“ — 1930-1933 წწ.; 3. „რევიზორი“ — 1936-1937 წწ.

როლზე მუშაობის ეს სამი უნიკალური ნიმუში, მთლიანად ააშკარავებს სტანისლავსკის თეორიული აზრის განვითარების სამ ეტაპს, რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად გვესახება ბოლო, დასკვნითი ეტაპი.

პირველ გამოკვლევაში — „ვიი ჭკუისაგან“, როლზე მუშაობის პროცესს სტანისლავსკი ოთხ დიდ პერიოდად ჰყოფს: 1. შეცნობა. 2. განცდა. 3. განსახიერება. 4. ზემოქმედება.* თავად ნაშრომიც, ზემოაღნიშნულის შესაბამისად, დაყოფილია თავებად და ქვეთავებად. და ჩვენც, ისლა დაგვრჩენია, გავყვეთ მის მიერ სისტემატიზებულ სქემას.

მაშ ასე, „შეცნობის პერიოდი“. პირველი გაცნობა (როლის).

„ვინაიდან არტისტის ენაზე შეცნობა — ნიშნავს შეგრძნებას, დაე, არტისტმა, პიესის და როლის პირველსავე გაცნობისთანავე, სრული გასაქანი მისცეს არა იმდენად გონებას, რამდენადაც შემოქმედებით შეგრძნებებს. პირველივე გაცნობისთანავე, რაც უფრო გააცოცხლებს იგი პიესას მხურვალე გრძნობიერებით და ცხოველყოფილური სიცოცხლით, რაც უფრო მეტად აამღელვარებს მშრალი ტექსტი მის გრძნობებს, შემოქმედებით ნებას, გონებას, აფექტურ მეხსიერებას; პიესის პირველი წაკითხვა რაც უფრო მეტად უკარნახებს შემოქმედებით წარმოსახვას მხედველობით, სმენით თუ სხვა წარმოდგენებს, იერსახეებს, სურათებს, აფექტურ

* აღსანიშნავია, რომ სტანისლავსკი ამ ნაშრომში არაფერს გვეუბნება მეოთხე პერიოდის, „ზემოქმედების“ შესახებ.



მოგონებებს და არტისტული წარმოსახვით რაც მეტად გააფერადებს პოეტის ტექსტს თავისი უჩინარი პალიტრის უცნაური მოხატულობით, მით უკეთ განვითარდება მომავალი შემოქმედებითი პროცესი, მით უკეთ ჩამოყალიბდება მომავალი სცენური ქმნილება“. (სტანისლავსკის თხზ. კრ. „მსახიობის მუშაობა როლზე“ — „ვაი ჭკუისაგან“, გვ. 69).

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ სტანისლავსკის ეს შეხედულება, პიესის და როლის პირველი გაცნობის უდიდესი მნიშვნელობის შესახებ, ამ თავში მოცემული ზოგიერთი სხვა შეხედულებისაგან განსხვავებით, უცვლელად გადადის გვიანდელი ხანის ნაშრომებშიც.

ანალიზი

„ანალიზი — შეცნობა, მაგრამ ჩვენ ენაზე შეცნობა — ნიშნავს შეგრძნებას. არტისტული ანალიზი, პირველყოვლისა, გრძნობადის ანალიზია, რომელსაც თავად გრძნობა აწარმოებს.

გრძნობადი შემეცნების როლი ანუ ანალიზის როლი, შემოქმედების პროცესში მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მხოლოდ მისი შემწეობით შეგვიძლია შევადლოთ არაცნობიერის სფეროში (კურსივი ჩემია — მ. გ.), რომელიც, როგორც ცნობილია, მოიცავს ადამიანის თუ როლის სულიერი მოცულობის ცხრა მეათედს, და ამავე დროს, ყველაზე მნიშვნელოვანს. ამრიგად, გონების წილად რჩება მხოლოდ ერთი მეათედი... ზოლო როლის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი — ცხრა მეათედი, — არტისტის მიერ შეიცნობა შემოქმედებითი ინტუიციის, არტისტული ინსტინქტის, **ზეცნობიერი ადლოს შემწეობით**. (კურსივი ჩემია — მ. გ.). ჩვენი შემოქმედება და შემეცნებითი ანალიზის უდიდესი ნაწილი ინტუიციურია“ (იქვე, გვ. 73).

სტანისლავსკი შემომოყვანილი დებულებების ერთგული დარჩა სიცოცხლის ბოლომდე, თუმც სქემა, როგორ უნდა მივიღეს მსახიობი ზეცნობადის ამოქმედებამდე, ძირფესვიანად შეცვალა.

„როგორ და რით დავიწყეთ შემეცნებითი ანალიზი?“ — სვამს შეკითხვას სტანისლავსკი და ერთსახოვნად პასუხობს: გამოვიყენოთ ის ერთი მეათედი, რომელიც გამოყოფილი აქვს გონებას როგორც ხელოვნებაში, ისე ცხოვრებაში, იმისათვის, რომ მისი შემწეობით ავაშუშავოთ ზეცნობიერი გრძნობა, ხოლო მას შემდეგ, როცა გრძნობა აღაპარაკდება, შევეცადოთ ჩავხედეთ მის მიზანსწრაფვას და მისდა შეუმჩნეველად წარვმართოთ იგი სწორი შემოქმედებითი გზით. ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დაე, არაცნობიერი-ინტუიციური შემოქმედება ჩაისახოს ცნობიერი მოსამზადებელი სამუშაოს შემწეობით.

არაცნობიერამდე მისვლა ცნობიერის გავლით — აი, ჩვენი ხელოვნების და ტექნიკის დევიზი“ (იქვე, გვ. 74).

სტანისლავსკი ქმნის მეთოდების სპექტრს იმის წარმოსაჩენად, თუ როგორ უნდა მივიღეთ ცნობიერის გზით არაცნობიერამდე. ამ გზის დაძლევის ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად იგი მიიჩნევს მსახიობის აღტაცებას და გატაცებას მთლიანად ნაწარმოებით და მისთვის განკუთვნილი როლით: „ნუ დაგვაფიქვდება, ამასთანავე, რომ არტისტული აღტაცება განსაკუთრებით ექსპანსურია პიესის პირველი გაცნობის მომენტში. არტისტული აღტაცება და გატაცება **ზეცნობიერად** (კურსივი ჩემია — მ. გ.) წვდება იმას, რის წინაშე უძლურია მხედველობა, სმენა, ცნობიერება, ხელოვნების უადრესად დაზვეილი ცოდნა.

მაგრამ იგი გამოჰყოფს იმ ვითარებას, როცა როლის ზოგიერთი ადგილი მსახიობისათვის ბუნდოვანი ან მთლიანად გაუ-



გებარი რჩება. აქ ისევ მშველელად იბმობს გონებას: „ამრიგად, მას შემდეგ, რაც უკვე ავამოქმედეთ შემოქმედებითი ინტუიცია, თავისით წარმოქმნილი, და იგი უკვე ამოწურულია არტისტის მიერ, საჭიროა შევუდგეთ პიესის იმ ადგილების ანალიზს, რომლებიც თავისით არ გაცოცხლდა, მაშინვე, როლის პირველივე წაკითხვისთანავე...“

... რაც უფრო გამოწვლილვითია, მრავალმხრივი და ღრმაა გონებრივი ანალიზი, მით უფრო მეტია იმედი და შანსი ვიპოვოთ აღმგზნები საშუალებები გრძობის შემოქმედებითი გატაცებისათვის და სულიერი მასალა არაცნობიერი შემოქმედებისათვის“ (იქვე. გვ. 75-76).

აღწერს რა ნაწარმოების თუ როლის აღქმის პროცესებს, სტანისლავსკი განიხილავს იმ ფარულ სიბრტყეებსაც, რომლებსაც მოიცავს ნებისმიერი კარგი პიესა. მათ შესწავლას იგი აუცილებელ ხირობად მიიჩნევს.

მაგრამ ეს ყოველივე, მხოლოდ მოსამზადებელი პერიოდია იმ უმთავრესის მისაღწევად, რომელსაც სტანისლავსკი შემდეგნაირად აყალიბებს: „ამრიგად, პიესის და როლის ცნობადი სიბრტყეები, თითქოსდა ზედაპირი და დანაშრევებია მიწის, ქვიშის, თიხის, ქვების და ა. შ. ისინი ქმნიან დედამიწის ქერქს და ეშვებიან სულ უფრო დაბლა და დაბლა. და რაც უფრო ღრმად იჭრებიან ისინი სულში, მით უფრო არაცნობიერნი ხდებიან. ხოლო იქ, სულის ყველაზე ღრმა კუნჭულში, ვითარცა დედამიწის შუაგულში, სადაც ერთმანეთს ეხეთქებიან გადამდნარი ლავა და ცეცხლი, დუღან უჩინარი ადამიანური ინსტინქტები, ვნებები და ა. შ. იქაა — ზეცნობადი სფერო. იქაა — სიცოცხლის საყრდენი. იქაა — იღუმალი „მე“ არტისტ-ადამიანისა, იქაა — მთავონების სამალავი. მათ ვერ აცნობიერებ, ისინი

მხოლოდ შეიგრძნობა მთელი შენი ბით“ (იქვე. გვ. 78).

თავად ამ დანაშრევეებს სტანისლავსკი ყოფს სამ ნაწილად: პიესის ყოფით, ლიტერატურულ და ესთეტიკურ სიბრტყეებად. იგი თვლის, რომ ნებისმიერი გაუგებრობის შემთხვევაში, მსახიობი ვალდებულია შეისწავლოს აღნიშნული სიბრტყეები და შემდგომ ამისა, თავის თავში იპოვნოს სუბიექტური დამოკიდებულება მათ მიმართ.

გარეგან ვითარებათა შექმნა და გაცოცხლება

ეს ქვეთავი მთლიანად ეძღვნება პიესაში მოცემულ ვითარებათა არტისტული ტრანსფორმაციის თემას. სტანისლავსკი მიუთითებს შემოთავაზებულ ვითარებათა ოქმის შედგენის აუცილებლობაზე. როლის შეცნობისა და შემეცნების ამ საფეხურზე საჭიროა მოვლენისადმი თეატრალური დამოკიდებულების შეცვლა ჩვეულებრივი, ადამიანური დამოკიდებულებით: „უნდა გავაცოცხლოთ პიესის ტექსტის უსიცოცხლო მასალა, რათა შემდგომ შექმნათ ცოცხალი შემოთავაზებული ვითარებანი“ (გვ. 85) ეს კი, მისი აზრით, შესაძლებელია მხოლოდ არტისტული წარმოსახვის გზით. ამ მოვლენას იგი არტისტულ ოცნებას უწოდებს.

სტანისლავსკი განასხვავებს ოცნების პასიურ და აქტიურ სახეობებს. როლზე მუშაობის აღნიშნულ საფეხურს იგი პასიური ოცნების პერიოდად სახავს: „მი ეჩხვები, რომ მთავარი ის როდია, დანახო ფამუსოვის სახლის ბინადართა გრიმი, ჩაცმულობა და გარეგნობა როგორც პასიურმა მეთვალყურემ. მთავარი ისაა, რომ შეიგრძნო ისინი შენს გვერდით. იგრძნო მათი თანდასწრება... ამ სიახლოვეს ვერ შეიცნობ (იგრძნობ) საწერ მაგიდასთან პიესის ტექსტის ქექვით. საჭიროა ფი-

ქრით შეაღწიო ფამუსოვების სახლში და პირადად შეხვედ მისი ოჯახის წევრებს“... (იქვე გვ. 91)

აქტიური ოცნების სახეობად კი სტანისლავსკის მიანიხა წარმოსახულ გარემოში საკუთარი თავის წარმოდგენა მოვლენების ერთ-ერთ მონაწილედ, მოქმედ გმირად. რაღაცის მსურველს, რაღაცისკენ მიმწრაფს, ყოველთვის აქვს მოთხოვნილება იმოქმედოს. წარმოსახულ გარემოში სამოქმედო გეგმის პოვნას იგი სახავს აქტიურ ოცნებად.

შინაგან ვითარებათა შექმნა და ბაცოცხლება

ამრიგად, პიესის პირველი გაცნობის, ანალიზის (შეგრძნების) და გარეგან ვითარებათა გაცოცხლების შემდგომ, სტანისლავსკი შეუდგა „მოგზაურობას“ ფამუსოვების სახლში: „ამისათვის საჭიროა შენი თავი ჩააყენო ფამუსოვების სახლის ცენტრში, თავად იქ უნდა იყო, და არა გვერდიდან შეხედო შენს თავს როგორც მაყურებელმა...“

ეს მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მომენტი სამსახიობო ჟარგონზე იწოდება ასე — „მე ვარ“, ანუ აზრობრივად მე ვიწყებ „ყოფნას“, „არსებობას“ პიესის ქსოვილში; მე შევიგრძნობ ჩემ თავს მოვლენების შუაგულში“...

ფამუსოვების სახლში ასეთი აზრობრივი შეჭრის ცდამ შედეგი ვერ გამოიღო. ეს, სტანისლავსკის სიტყვებით თუ ვიტყვით, აღმოჩნდა „ძალდატანება წარმოსახვაზე“ და არა ნამდვილი, ორგანული შესვლა არსებულ გარემოში. და აი, იგრუეცრად პოულობს საყრდენს: „ეს მოხდა მაშინ, როცა მე გამოვადე დარბაზის კარი, შემდგომ მივხურე იგი და გავწიე დიდი სავარძელი. ამასთანავე, ნაწილობრივ აღვიქვი კიდეც მისი სიძიმე. ამ მომენტში, რომელიც სულ რამდენიმე წამს გაგრძელ-

და, მე ვიგრძენი სიმართლე, ნამდვილი „ყოფნა“, რომელიც მაშინვე გაიფანტა, როგორც კი გავცილდი სავარძელს და კვლავ აღმოვჩნდი სივრცეში, თითქოსდა ჰაერში გამოკიდებული, გაურკვეველი საგნებით გარშემორტყმული.

ასეთმა ცდამ პირველად გამააზრებინა **ობიექტის** განსაკუთრებული მნიშვნელობა შემოქმედებითი გუნება-განწყობილების შესაქმნელად, „ყოფნის“ („მე ვარ“) შესაგრძნობად“ (იქვე გვ. 93).

აქედან იღებს სათავეს სტანისლავსკის უდიდესი მიგნება ფიზიკური ქმედების შეუცვლელი მნიშვნელობის თაობაზე.

მაგრამ უსულო საგნების გარდა, არსებობენ სულიერი, ცოცხალი ობიექტები. რას გვთავაზობს იგი ასეთ შემთხვევაში?

„... ცოცხალი ობიექტის შეგრძნობა მდგომარეობს არა იმაში, რომ ვიგრძნოთ მისი სხეული. მთავარია მოვსინჯოთ მისი სული.“

საჭიროა კი, ვილაპარაკოთ იმის შესახებ, რომ ფიზიკურად ამის გაკეთება შეუძლებელია. ამისათვის სხვა გზები არსებობს. საქმე ის არის, რომ ადამიანები ურთიერთობენ არა მარტო სიტყვებით, ფესტებით და ა. შ., არამედ, რაც მთავარია, მათი ნების უხილავი სხივებით. ბიოდენეზით, ვიბრაციებით, რომელიც გადაიღვრება ერთი სულიდან მეორეში. გრძნობა შეიცნობა გრძნობით, სულიდან სულში, სხვა გზა არ არსებობს.

მე ვცდილობ ჩემი ნების ან გრძნობის სხივები, ანუ, ჩემი არსების რაღაც ნაწილი, წარვმართო მისკენ, და ასევე ვცდილობ მივიღო მისგან მისი სულის რაღაც ნაწილი. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, ვასრულებ სხივების გაცემის და მიღების სავარჯიშოს“.

და ყოველივე ეს ასე ყალიბდება:

- ა) როლის პირველი გაცნობა.
- ბ) მისი ანალიზი.

გ) გარეგან ვითარებათა შექმნა-გაცოცხლება.

დ) შინაგან ვითარებათა შექმნა-გაცოცხლება.

ყველაფერმა ამან უნდა ხელი შეუწყოს „ჭეშმარიტ ვნებათაღელვის“ ბუნებრივ ჩასახვას. სწორედ აქეთ არის მიმართული სტანისლავსკის ძიებათა მახვილი.

პიესის მოვლენების და ფაქტების შეფასება

როლის შეცნობის ეს პარაგრაფი, გაქვლენილია იმ მაძიებლური სულისკვეთებით, რაც ასე დამახასიათებელია სტანისლავსკისათვის ცხადია, ნებისმიერი ოქმი მხოლოდ ფაქტებისაგან შედგება. თავად ფაქტები და მათი შეფასება ქმნის იმ კიბეებს, რომლის ავლით მსახიობი უნდა მივიდეს იერსახის შექმნამდე. ეს ქვეთავი, ერთი შეხედვით, გამოირჩევა პიესისადმი და როლისადმი ცნობიერი დამოკიდებულებით. მაგრამ როცა ფაქტების შეფასების დრო დგება, აქ კვლავ გრძნობა, ანუ ფაქტებისადმი პერსონაჟის პირადი დამოკიდებულება ამბობს გადამწყვეტ სიტყვას:

„შეცდომა იქნებოდა პიესის ფაქტების და მოვლენების შეფასების დადგენა ერთხელ და სამუდამოდ. აუცილებელია მომდევნო მუშაობის პროცესში ისევ და ისევ მივმართოთ ფაქტების გადაფასებას, მის კიდევ უფრო მეტად შევსებას სულიერებით. უფრო მეტიც, შემოქმედებით პროცესში საჭიროა ფაქტების ხელახალი შეფასება“... (იქვე, გვ. 109).

და ბოლოს, სტანისლავსკი დასძენს: „მუდამცვალებადი კომპლექსური შემთხვევითობების გამოყენება, ფაქტების შეფასების გზით შემოქმედებისათვის საჭირო ახალი აღმგზნები საშუალებების პოვნა, არტისტის შინაგანი ტექნიკის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაწილია. უამისოდ, მსახიობი შეიძლება გულგრილი გახდეს როლის მიმართ რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ“... (გვ. 109).

აი, ასეთია როლის შეცნობის პირველი პერიოდის ზოგადი სქემა, შემოთავაზებული სტანისლავსკის მიერ. ასეთი იყო მისი დასკვნები 10-იან წლებში.

ბოლო კვლევისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან, „განცდის“ პერიოდზე, ვისაუბრებთ უკვე მომდევნო წერილში.



«ХЕЛОВНЕБА» (ИСКУССТВО)

№ 11 — 12 1998 г.

Валерий Асатиани

О КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Правильная культурная политика не только определяет стратегию развития культуры, но и способствует его воплощению, устанавливает приоритеты развития и прочную законодательную базу, — пишет министр культуры В. Асатиани в своей статье о тенденциях работы Министерства культуры Грузии (стр. 2).

Валерий Асатиани

ШЕЛКОВАЯ ДОРОГА. КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И БУДУЩЕЕ

Эта статья о «Новой шелковой дороге». Одним из авторов нового проекта является Грузия. Он придает сильный импульс плодотворному многостороннему сотрудничеству многих государств и народов от Атлантики до Японии (стр. 8).

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Во второй половине октября в Москве, в выставочном зале «Малого манежа» была экспонирована выставка живописных и графических работ академика Зураба Церетели.

Выставка вызвала широкий отзыв в России и в Европе. В журнале печатаются материалы, опубликованные в

русской прессе, (стр. 12), и статья Тамаза Саникидзе «Феномен Зураба Церетели» (стр. 149).

Сулхан Насидзе

ЭТЮДЫ О СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Печатается очерк народного артиста Грузии, лауреата Государственной премии СССР и премии имени Шота Руставели, композитора Сулхана Насидзе (стр. 53).

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ГИВИ КАНДАРЕЛИ

В связи с персональной выставкой экспонированной недавно в Тбилиси, в национальной картинной галерее, высказывают свое мнение Тамаз Саникидзе в статье «Гиви Кандарели» (стр. 61) и Вахтанг Давитая в статье «Праздник красок» (стр. 67).

Н. Г.

РУСТАВИ — 50, ТЕАТР — 30, ФЕСТИВАЛЬ — 2

Статья обозревает театральный фестиваль «Окрос нигаби» («Золотая маска»), проведенного в гор. Рустави в связи с 50-летием города (стр. 69).

Тамар Бокучава

ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР — ПУТИ И ТЕНДЕНЦИИ

Очерк написан по заказу испанского журнала. Автор в нем вкратце обзревает путь развития грузинского театра со дня его основания, заостряет внимание на явлениях ключевого значения (стр. 77).

ИНТЕРВЬЮ С ОТАРОМ МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ

В интервью речь идет о злободневных проблемах современного грузинского театра, о творчестве и гражданском долге самого актера (стр. 84).

Елена Чичинадзе

«МОЗАИЧНОЕ» ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Восприятие времени и пространства и их оформление в художественную информацию всегда обусловлено культурно-историческими и социальными факторами.

Автор статьи рассматривает «мозаичность» восприятия времени и пространства и распространение его экранного образа, как тотальный феномен в нашей т. н. электронной эпохе (стр. 89).

Василий Кикинадзе

ВЕК ОБНОВЛЕНИЯ ТЕАТРА

Печатается продолжение книги «История грузинского театра» (седьмая часть) (стр. 94).

Мамука Долидзе

СТИХИЙНОЕ БЕДСТВИЕ

Пьеса философа и драматурга Мамуки Долидзе (стр. 110).

Нодар Гурабанидзе

РЕЖИССЕР ГИЗО ЖОРДАНИЯ В ИНТЕРЬЕРЕ «МАЛОЙ СЦЕНЫ»

В статье, начатой в 9—10 номере журнала, анализируется постановка Г. Жордания на «Малой сцене» театра им. Руставели (стр. 132).

Мераб Гегия

СВЕРХСОЗНАНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Продолжается публикация работы — попытки научно обосновать значение таких сложных феноменов театрального искусства, как интуиция, сверхсознание, сверхзадача, и другие понятия, имеющие кардинальное значение. (стр. 157).



ქვემოთ „ხელოვნების“ 1998 წლის ნომრების საკითხავი

ისტორიის საკითხავი, თანამედროვეობა, ხელოვნება, ფილოსოფია

ასათიანი ვალერი — ზოგიერთი რამ კულტურული ცხოვრების შესახებ	11-12
ასათიანი ვალერი — აბრეშუმის გზა — კულტურული ტრადიციები და მომავალი	11-12
ზადრიაშვილი მერი — რომელ მისვლისაც აღმართავ...	3-4
გურაბანიძე ნოდარ — სამყარო თეატრალის თვალთ	1-2, 5-6, 9-10
დანაშაული ხელოვნებათა სამყაროში	9-10
თოფურიძე ელენე — ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზღაპარში	1-2
მესხი გიორგი — ანტიკური სამყარო და ევროპა	9-10
ოცდაექვსი საუკუნე ქართულ მიწაზე	9-10
საქართველოს პრეზიდენტის ედუარდ შევარდნაძის მისალმება და სიტყვა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებზე „იერუსალიმი—თბილისი-2“ 1998 წლის 8 სექტემბერი	9-10

თეატრი, დრამატურგია

არველაძე ნათელა — თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაცია	5-6
ბოკუჩავა თამარ — ქართული თეატრი—გზები და ტენდენციები	11-12
გეგია მერაბ — ზეცნობადი თეატრალურ ხელოვნებაში (ფრაგმენტები)	5-6, 7-8, 9-10, 11-12
გურაბანიძე ნოდარ — გიგა ლორთქიფანიძე—70	1-2
გურაბანიძე ნოდარ — „თოლიამ“ ფრთები გაშალა“ (ქართული თეატრები ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე)	5-6
გურაბანიძე ნოდარ — „თქვენში კაცის შეზრალეა არ იციან?“ (გიზო ყორღანიძის „მცირე სცენის“ ინტერვიუ)	9-10, 11-12
გურამ ბათიაშვილი-60 (ავტორი ვ. კიკნაძე)	3-4
დვალისვილი აკაკი — აკაკი ვასაძე	7-8
დვალისვილი აკაკი — ერთი სპექტაკლის გახსენება (რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ოტლო“ მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრში)	1-2
კაპანაძე ხათუნა — უძველესი პერიოდის იპოთეზური თეატრალური სანახაობები	3-4
კიკნაძე ვასილ — გიორგი ერისთავის თეატრი („ქართული თეატრის ისტორია“)	1-2
კიკნაძე ვასილ — მუდმივი თეატრი („ქართული თეატრის ისტორია“)	3-4
კიკნაძე ვასილ — დაცემა, ძიება თეატრისა („ქართული თეატრის ისტორია“)	5-6
კიკნაძე ვასილ — სიხლისთვის ბრძოლის გზით („ქართული თეატრის ისტორია“)	7-8
კიკნაძე ვასილ — „ჩვენებურები“ რუსთაველის თეატრის ძიებათა მიჯნაზე	9-10
კიკნაძე ვასილ — თეატრის განახლების საუკუნე („ქართული თეატრის ისტორია“)	11-12
კიკნაძე მაია — პირველი ქალი დრამატურგი ბარბარე ჟორჯაძე	3-4
კრიშოვა ნატალია — ტრავედიამ აშუშვიდებს (თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ანტიგონე“ პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში)	5-6
მილორადა ლევან — გიგა ლორთქიფანიძისა და სხვათა ნაამბობი (გიგა ლორთქიფანიძე-70)	1-2

მონიაჟა ჭემალ — ლამაზი სული პალიმფსესტზე დაჩნეული (მარინე ჭიქია)	3-4
მუშლაძე დალი — ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში	1-2
რობერტ სტურუა-60	7-8

ახალგაზრდა რეჟისორები რობერტ სტურუას შესახებ (ავთო ვარსიმაშვილი, დათო დოიაშვილი, ანდრო ენუქიძე, ოთარ ეგაძე, ლევან წულაძე, დავით ანდლულაძე) თეატრი ბედთან თამაშია (ინტერვიუ რობერტ სტურუასთან)
 იამპოლსკაია ელენა — რობერტ სტურუა ითხოვს გვამების გატანას (მოსკოვის თეატრ სატირიკონის სპექტაკლი „ჰამლეტი“).

რუსული პრესა ქართული საფესტივალო სპექტაკლების შესახებ (ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი)	5-6
ეგოშინი ოლეგ — სისხლითა და ენებით ედუნება (რობერტ სტურუას სპექტაკლები „ქართული კლასიკა“ და „იტალიური ფოკლორი“)	
კონაევი ხერგეი — „ლამარა“ რუსთაველის თეატრში	
კაზშინა ნატალია — ჩიტი და გველი, ანუ რობერტ სტურუას გარდაქმნა (რუსთაველის თეატრის ორი ზღაპარი)	
იამპოლსკაია ელენა — Лица театральной национальности.	
ნიკოფოროვა ვიქტორია — სტურუას სერპანტარია (სახელგანთქმულმა ქართველმა რეჟისორმა ჩამოიტანა ორი სპექტაკლი გველების ცხოვრებაზე)	
გულჩენკო ვიქტორ — ორი გველი	
აგიშვეა ნინა — ქართული ხასიათი (რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები)	
კამინსკაია ნატალია — ორნი საქანელაზე („მარადი ქმარი“ — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი)	
გულჩენკო ვიქტორ — არტიტის სამიზნე (რამაზ ჩხიკვაძე სტრინდბერგის პიესაში „სიკვდილის როკვა“)	
შახ-აზიზოვა ნატალია — სიყვარული-სიძულელი („სიკვდილის როკვა“ სარდაფის თეატრში)	
ქადაგიძე დალი — ფედერეიკო გარსია ლორკა	1-2

პიესები

ბულაძე ლაშა — ოთარი	5-6
დოლიძე მამუკა — სტიქიური უბედურება	11-12
თახუაშვილი ლეილა — გამოღმით მე ვარ, გაღმით შენ	3-4
იონუკო ევენ — მოვალეობის მსხვერპლნი (მთარგმნელის დავით კახაბერის შესავალი წერილით)	7-8
მორის მეტერლინიკი — წმინდა ანტუანის სასწაული (მთარგმნელის დავით აკრიანის შესავალი წერილით)	9-10
უილიამს ტენესი — „ტოკიოს სასტუმროს ბარში“ ციკლიდან „ურჩხულის სამეფო“ (თარგმნა ქ. კოპალეიშვილმა ა. ქინქლაძესთან თანამშრომლობით)	3-4
ქართველიშვილი რატი — შაპიტო	1-2

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

ამაშუკელი ელგუჯა — პარიზული ასოციაციები	7-8, 9-10
ანდრიაძე ბადრი — გამთლიანებული სიმრავლე (ნიკო ფიროსმანის მხატვრული ხედვის პორიზონტისათვის)	1-2
გაგნიძე თინა — ფეიქრობის მფარველი ლეოპოტები	1-2
გივი ქანდაკების კარსონალური გამოფენა	11-12
ხანიკიძე თამაზ — გივი ყანდარელი	
დავითაია ვახტანგ — ფერთა დღესასწაული	
გახვანიშვილი ნანა — ქართული სულისა და ხელწერის მხატვარი დავით გველესჩანი	1-2
ზურაბ წამითელი	11-12
ჩეგოდაძე მარია — მხატვრის პორტრეტი აკადემიის ფონზე	
ზახლავსკი გრიგოლ — აქტიური მხატვარი (ინტერვიუ ზურაბ წერეთელთან)	
ლიონი სლავა — ნომერ პირველი პოსტმოდერნისტი	
ბელიავესკი იური — წარსულსა და მომავალს მხოლოდ ერთი გაველება აშორებს (ინტერვიუ ზურაბ წერეთელთან)	
ბურგანოვი ალექსანდრე — ზურაბის ვეება ხე	
სვეილიდან პურტო-რიკომდე მხატვრის გრანდიოზული სამყარო	
დოსიე	
ხანიკიძე თამაზ — ზურაბ წერეთლის ფენომენი	
თახუაშვილი ლეილა — შთამბეჭდავი გამოფენა (ნელი ოქროპირიძის ნამუშევართა გამოფენა)	5-6
კილაძე ლენა — გიორგი ლევადა — ხუროთმოძღვრის გახსენება.	
არქიტექტურული ფანტაზიები	7-8
კობულევი ლევ — მოწყალე ძლიერება (ელგუჯა ამაშუკელი-70)	7-8
მაღალურაძე ჭუმბერ — პიროვნება, საზოგადოება და ხუროთმოძღვრების ცნება-ცნობა	3-4
სულუხია თამარ — თბილისის სივრცითი გარემო და პოპულარული ტენდენციები: რეკლამა, დეკონსტრუქტივიზმი, არქიტექტურული კრიტიკა;	
პრობლემები და რეალობა	3-4
ციციშვილი ეთერ — შეხვედრა პიერ ვაგოსთან	3-4
ჩავაბიშვილი გიორგი — ქვემო ქართლის ადრეფეოდალური ხანის ქანდაკების ნიმუშები	1-2

მუსიკა, კორეოგრაფია

აკრიანი დავით — ამადელსი: ნაადრევი დაღუპვა თუ ტრიუმფი?	5-6
ამაშუკელი ნელი — ჰერმან ვედეკინდის ცხოვრება და მოღვაწეობა	3-4
ანდრიაძე მანანა — XIX საუკუნის ზოგადი მუსიკალურ-ლიტურგიკული ტერმინები	3-4
ახმეტელი მანანა — თეიმურაზ კობახიძე-70	1-2
ახმეტელი მანანა — მართვე — 20 წლისა	9-10
ახმეტელი მანანა — მომავლის მოძღვრალი (ბადრი მაისურაძე)	9-10
გაევსკი ვადიმ — ჯორჯ ბალანჩინის უკანასკნელი სიყვარული	5-6
გერსამია ივეტა — ლირსეულად განვლილი გზა (გიორგი გოგიჩაძე)	1-2
გერსამია ივეტა — გზა მწვერვალისაკენ (ლამარა ჭყონია)	1-2

დემიდოვა ალა — ორღენელი ქალწული კოლხეთიდან (მაყვალა ქასრაშვილი)	7-8
ედიშტრაშვილი მაია — ლუკიანე „ცეკვის შესახებ“	9-10
ვარუნცი ვიქტორ — სტრაჟინცის ქართული ზელნაწერი	5-6
კახიანი სუსანა — სტილის მემკვიდრეობის შესახებ შუა საუკუნეების და ალორძინების ხანის მუსიკაში	9-10
ლორია ალექსანდრე — ეგვიპტი მოქალაქის ხსოვნისადმი (კონცერტი-მემორიალი სიმფონიური მუსიკის დარბაზში)	1-2
ლორია ალექსანდრე — საინტერესო პრემიერა (თენგიზ შავლობაშვილის კონცერტი ვიოლონჩელოსა და ორკესტრისათვის)	9-10
მესხი ნესტან — პიანისტის გახსენება (თემურ მათურელი)	3-4
ნადარეშივილი ლეილა — სცენური ცეკვის სტრუქტურა (საბალეტო ტექსტის ანალიზის მეთოდისათვის)	9-10
ნასიძე ხულობან — ეტიუდები თანამედროვე მუსიკის შესახებ	11-12
საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ეიურის შემადგენლობა	7-8
სუხიაშვილი მაგდა — საეკლესიო გალობაში პოეტური ტექსტის და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხისათვის	5-6
ქუთათელი ძე რუსუდან — ეროვნული მუსიკის ღირსშესანიშნავი ნიმუში (ბიძინა კვერნაძე-70)	9-10
შილაკაძე მანანა — ილია ჭავჭავაძე და ქართული მუსიკა	3-4
ჩხეიძე თამარ — წმინდა მღვნის შეწირვის რიტუალის მუსიკალური მხარე აღმოსავლურ და დასავლურ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში	5-6
ხუროშვილი თამარ — ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან (ნაწილი პირველი — „ქართული საფორტეპიანო კონცერტი“)	3-4

კინო, რადიო, ტელევიზია

დვალისვილი აკაკი — ქართული კინო და ამხანაგი ედუარდ შევარდნაძე	5-6
დიასამიძე თამუნა — არაკომუნიკაბელურობის თემა ქართულ კინემატოგრაფში	9-10
დოლიძე ზვიად — ადამიანი ლეგენდის მიღმა (მარკონ ბრანდო)	9-10
დოლიძე ზვიად — ბოტიჩელის ცისფერთვალემა ანგელოზი (პოლ ნიუმენი)	9-10
დოლიძე ნანა — დავით კლდიაშვილის გმირები ელდარ შენგელაიას შემოქმედებაში	1-2
კუნცევა-ვაბაშვილი ნინო — ინგმარ ბერგმანი და ფიოდორ დოსტოევსკი. ნილაბი. სარკე. დუმბილი	3-4
შალუტაშვილი ნადია — მღელვარე შეხვედრა წარსულთან ანუ დაუეწეარი წარსული (სატელევიზიო ფილმი „ფარსმან ქველი“)	3-4
პიპინაძე ელენე — დრო-სივრცის მოზაიკური აღქმა	11-12

დისკუსია, დიალოგი, ინტერვიუ, მრავალი მხარეა

ასათიანი ვალერა — საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნი	7-8
გვიამბობენ საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის შესარჩევი კონკურსის ეიურის წევრები: მანანა აბმეტელი, ნოდარ გაბუნია, თამაზ კილაძე, გივი მუნჭიშვილი, გიგა ლორთ-	

ქილანიძე, მერი დავითაშვილი, გივი აზმაიფარაშვილი, ანზორ ერქომაიშვილი, რევაზ ტაკიძე	7-8
ინერცია, გამოფენები, არტკრიტიკა, აკადემია, მუზეუმები (მრგვალი მაგიდა. მონაწილეობენ: მერაბ გეგია, თემო გოცაძე, ინგა ქარაია, ლევან ლაღიძე, თამაზ სანიკიძე, ირაკლი ყიფშიძე, ნანა ასათიანი, დავით ანდროიძე, ხათუნა კვანჭახაძე)	7-8
საქართველოს პრეზიდენტის ელფარდ შვეარდნაძის ინტერვიუ „საერთაშორისო ებრაულ გაზეთსა“ და ჟურნალ „რუსკი ვერეის“	9-10
მტყუნს და მართალს ისტორია გააჩვენებს (ინტერვიუ ოთარ მეღვინეთუხუცესთან)	11-12

ქართული ხელოვნება, საზღვარგარეთ

ბილანჩინის რეკვიემი („მოცარტიანა“ დიდი თეატრის სცენაზე)	3-4
„სიზმარი იაპონიაზე“ (ნინო ანანიაშვილი დიდი თეატრის სპექტაკლში)	3-4
პრემიერა „პლეიელში“ (გია ყანჩელის „სიმები, უსიხარულო აზრების“ პრემიერა პარიზის ცნობილ დარბაზ პლეიელში, ნაწარმოები ეძღვნება მსტისლავ როსტროპოვიჩს)	3-4
... და კონსერვატორიის მცირე დარბაზში (გია ყანჩელის საავტორო კონცერტი მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში)	3-4
თემურ ჩხეიძის „მფრინავი პოლანდიელი“ სანქტ-პეტერბურგის მარინის თეატრში	3-4
ბრწყინვალე და ეფექტური (იან სიბელიუსისადმი მიძღვნილი კონცერტი ლიანა ისაკაძის მონაწილეობით მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში)	3-4
ინტერვიუ ნინო ანანიაშვილთან	5-6
ქრონიკა	5-6

გადაეცა წარმოებას 6.10. 98.
 ხელმოწერილია დასაბუქდად 30. 12. 98.
 ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9
 შეკვეთა № 1432. ტირაჟი 250.

ფასი ₾ ლარი

სელოვნება

თურნალი გამომცემის
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს -
თავისუფალი სელოვნება

11-12-98

თურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ბალეტიზმი

მთავარი რედაქტორის
კორექცია
ლამარა ელიოზიშვილი

შეტყრული რედაქტორი პავლე შახინავაძე

საქართველოს თურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშრობლო“
თბილისი, 1998

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

თურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართ-
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 02/7-56 19.02.98

