

ქვირფასო მეგობარო!

ჩვენი შურნალის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებაა — იგი ყოველთვის ბახდა, წელიწადში არა 6, არამედ 12 ნომერი გამოვა. უეცრად შურნალის სახელწოდებაც, დაერქვა „თეატრი და ცხოვრება“.

ჩვენი შურნალი კვლავ ბეჭდავს რეცენზიებს, შემოქმედებით კორტრეზებს, მასალებს ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებზე, თეატრალურ მოღვაწეთა მემუარებს, აუშებს თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემურ საკითხებს და სხვ. მომავალში ფართოდ გაუშდება საქართველოში მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესები და ამ მოვლენებთან ქართული თეატრის დამოკიდებულების საკითხები.

შურნალზე „თეატრი და ცხოვრება“ ხელმოწერა მიღება შეუძლებელია „სოიუზკაჩატის“ ნებისმიერ სააგენტოში. ინდექსი კი კვლავ იგივეა — 76148.

„თეატრი და ცხოვრება“ გამოვა თვეში ერთხელ, ერთი ნომრის ფასია 1 მანეთი, წლიური ხელმოწერა ღირს 12 მანეთი.

იჩქარეთ, გამოიწერეთ შურნალი „თეატრი და ცხოვრება“!

თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,

ეთერ გუგუშვილი,

ნოდარ გურაბანიძე,

ოთარ ეგაძე,

ვასილ კიკნაძე,

ლილი ლომთათიძე,

გიგა ლორთქიფანიძე,

როგერბ სტურუა,

ერემია ქარელიშვილი,

ვანტანო ქართველიშვილი,

ნინო უზანგირაძე,

თემურ ჩხეიძე,

გიორგი ციციშვილი,

გიორგი ციციშვილი

(ვასუხისგებელი მდივანი)

თამაზ ზილაძე,

დირიბრი ჯანელიძე.

წელიწადი 33-ე

4

1990

ივლისი,

აგვისტო

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შინაარსი

ხელოვნების ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაცია	3
საქართველოს ხელოვნებას ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის წესდება	4
ანდრეუს მაყრიმასი — ჩემი საქართველო	11
მაია კიკნაძე — ქართული დრამატურგია 1918—1921 წლებში	13
ფიქრია ყუშიბაშვილი — მასხარა რობერტ სტუ-რუას სპექტაკლში „მეფე ლირა“	19
მაია გომაძე — ტრაგიკულის პრომლეგების ზოგიერთი ტენდენცია ამერიკულ დრამაში	25
ნინო დავითაშვილი — ედუარდო დე ფილიპოს თეატრი	33

რეპლიკა

გუბაზ მეგრელიძე — ჯერ ცოდნა, მერე კამათი	43
--	----

ისტორია

გიორგი ჩართოლანი — გიორგი ჯაბადარი — პე-ლაგოვი და რეჟისორი	45
ნანა ფალიანი — „გრაალის“ მუსიკალური აქციენტები	50
„თეატრალური მოამბის“ რედაქტორს	54
ლელა ავალიანი — არქიტექტორის პროფესიულ ეთიკას საკითხისათვის	55
მარინე ჯალაღანია — მუსიკისა და ხმის დრამატურგიული ფუნქცია თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში	58
გიორგი გვახარია — თავისი ნებით გოლგოთაზე	68
მარინე გეგეშიძე — ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი პლენუმის პანორამა	84
„ხატბა“-ს ინფორმაცია	89
რეზო თაბუკაშვილის ხსოვნას. გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა, ანზორ ქუთათელიძე, ალექსანდრე ქანთარია	90
ვოგი ხარაბაძე — რეპეტიციისაგან თავისუფალი მსახიობის ჩანაწერები (დასასრული)	93

**ხელოვნების
ახალგაზრდა
კრიტიკოსთა
ასოციაცია**

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტისა და შემოქმედებითი კავშირების ბაზაზე შეიქმნა ხელოვნების ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაცია (ხ.ბ.პ.პ.). ასოციაცია აერთიანებს ახალგაზრდა კრიტიკოსებს (თეატრმცოდნეებს, კინომცოდნეებს, ხელოვნებათმცოდნეებსა და მუსიკისმცოდნეებს), რეჟისორებს, მსახიობებს, მუსიკოსებსა და მხატვრებს, რომელნიც მოღვაწეობენ ხელოვნების თეორიის სფეროში, დაინტერესებულნი არიან ესთეტიკისა და კულტუროლოგიის საკითხებით.

„ხ. ბ. პ. პ.“-ს ერთ-ერთი მიზანია, კულტურის ცენტრის შექმნა ეროვნული და საერთო მსოფლიო კულტურის შესასწავლად, ასოციაციის წევრთა მიერ შემუშავებული მეთოდის საფუძველზე, ვიდეოთეკის შექმნა, ხელოვნების კომპლექსური საერთაშორისო ფესტივალების ჩატარება, როგორც ცალკეულ შემოქმედთა, ასევე კოლექტივების ხელოვნების ნაწარმოებთა რეტროსპექტივა.

ასოციაციასთან ფუნქციონირებს მარიონეტების ექსპერიმენტული თეატრ-სტუდია. ასოციაცია მიზნად ისახავს მომავალი ახალი ექსპერიმენტული თეატრალური და კინო-სტუდიების შექმნას.

„ხ.ბ.პ.პ.“ ისწრაფვის დაამყაროს მჭიდრო მეგობრული, საქმიანი და შემოქმედებითი კონტაქტები სხვა შემოქმედებით კავშირებსა და ასოციაციებთან, კერძო პირებთან.

„ხ.ბ.პ.პ.“-ს წევრი შეიძლება გახდეს სპეციალისტი, რომელიც დაინტერესებულია აღნიშნული საკითხებით. ველით თქვენს წინადადებებსა და გამოხმაურებებს მისამართით:

საქართველოს სსრ 380004. ქ. თბილისი,
რუსთაველის პრ. 19, ტელ. 93-68-02
„ხ.ბ.პ.პ.“-ს სამდივნო

ძვირფასო მკითხველო! ჩვენი ჟურნალის წინამდებარე ნომერი უმეტესწილად ეთმობა სბპპ-ს წევრებს — ახალგაზრდა ქართველ კრიტიკოსებს (რედ.)

საქართველოს
წიგნიერება
ბიბლიოთეკა

საქართველოს ხელისუფლების ახალგაზრდა

კრიტიკოსთა ასოციაციის წესდება

1. ძირითადი დებულებები:

1.1. ხელისუფლების ახალგაზრდა კრიტიკოსთა პროფესიული ასოციაცია, წარმოადგენს საზოგადოებრივ ორგანიზაციას, რომელიც აერთიანებს ახალგაზრდა (კინოს, მუსიკის, თეატრისა და სახვითი ხელოვნების) კრიტიკოსებს ნებაყოფლობით საფუძველზე. მისი მიზანია ასოციაციის წევრების პროფესიული, იურიდიული, ეკონომიკური, სოციალური სავტორო უფლებების დაცვა;

1.2. ასოციაციის წევრი შეიძლება გახდეს ყოველი პროფესიონალი (კინოს, თეატრის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების) კრიტიკოსი (40 წლამდე), მცხოვრები საქართველოს ტერიტორიაზე, განცხადების და პროფესიული ცენზის საფუძველზე, იმ შემთხვევაში, თუ იგი აღიარებს ასოციაციის წესდებას და გადაიხდის საწევროს, რომლის რაოდენობასაც განსაზღვრავს ასოციაციის ყრილობა; ამასთან ასოციაციის შეუძლია თავის გაერთიანებაში მიიღოს საპატიო წევრები საქართველოდან და უცხო ქვეყნებიდან ასაკის შეუზღუდავად;

1.3. თავის საქმიანობაში ასოციაცია ხელმძღვანელობს, როგორც საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს კონსტიტუციით, შემოქმედებითი კავშირების და ასოციაციის წესდებებით, ასევე საერთაშორისო უფლებათა ნორმებით. მოქმედი კანონიდან გამომდინარე, მას უფლება აქვს წარმოადგენდეს იურიდიულ პირს, გააჩნდეს დამოუკიდებელი ბალანსი, მოქმედებდეს სამეურნეო ანგარიშზე, ჰქონდეს საკუთარი მრგვალი ბეჭედი, შტამპი და ემბლემა, ამავე დროს ასოციაცია უფლებამოსილია იქონიოს შემოქმედებითი, იურიდიული, კომერციული ურთიერთობა სხვა პროფესიულ კრიტიკოსთა ასოციაციებთან, როგორც სსრ კავშირში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ. ასოციაცია თავის მომავალ საქმიანობაში საზღვარგარეთის ქვეყნებთან თანამშრომლობს და ითვალისწინებს საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროს რეკომენდაციებს და მითითებებს. საზღვარგარეთიდან იწვევს კოლეგებს, სტუდენტებს, შემოქმედებით ჯგუფებს და გაერთიანებებს სასწავლებლად და ერთობლივი ღონისძიებების ჩასატარებლად;

1.4. ასოციაციის წევრთა ან მისი ორგანოების პროფესიული, სოციალური, ეკონომიკური თუ სამართლებრივი ინტერესების უტყუარ დარღვევის შემთხვევაში, ასოციაცია იძლევა გარანტიას. დაიცვას საკუთარი წევრები და ორგანოები მოქმედი კანონის საფუძველზე;

1.5. ასოციაცია წარმოადგენს ერთიან პროფესიულ ორგანიზაციას საქართველოს მთელს ტერიტორიაზე;

1.6. ასოციაციის მოქმედების განმსაზღვრელ ძირითად იურიდიულ დოკუმენტს წარმოადგენს ასოციაციის წესდება, რომელსაც ამტკიცებს ასოციაციის დამფუძნებელი ყრილობა;

1.7. ასოციაციის შექმნის კანონიერ საფუძველს წარმოადგენს სსრკ კონსტიტუციის 51-ე სტატია;

1.8. ასოციაციის ლიკვიდაციის გადაწყვეტილებას იღებს ასოციაციის ყრილობა;

1.9. ასოციაცია მტკიცდება საქ. სსრ მინისტრთა საბჭოს მიერ სხვადასხვა შემოქმედებით კავშირთან შეთანხმებით და იგი აერთიანებს ახალგაზრდა კრიტიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, თეატრმცოდნეებს, კინომცოდნეებს, მუსიკისმცოდნეებს 40 წლის ასაკამდე. ასევე, გაერთიანების უფლება აქვთ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მოღვაწე პრაქტიკოსებს, რომლებიც ეწევიან თეორიულ კვლევას.

II. ასოციაციის მიზანი.

ასოციაციის მიზანს წარმოადგენს:

II.1. წევრთა შემოქმედებითი, საავტორო, სოციალური, ეთიკური, მატერიალური და იურიდიული უფლებების დაცვა;

II.2. შეიმუშაოს საფუძველი საქართველოს ეროვნული და მსოფლიო კულტურის კომპლექსური კვლევის მეთოდოლოგიის შესაქმნელად;

II.3. საფუძველი მოუმიზნდეს საქართველოს კულტურის ცენტრის შექმნას:

- ა) კულტურის შემსწავლელი კომპლექსური სამეცნიერო ცენტრის შექმნა;
- ბ) სამეცნიერო შრომების შექმნა და ამით ქართული კულტურის ისტორიის სრული სისტემატიზაციის მომზადება (საუკუნეების და წლების მიხედვით);
- გ) კულტურის ცენტრის ბაზაზე საერთაშორისო-კომპლექსური ფესტივალების

ჩატარება;

II.4. სრულყოფილად წარმოადგინოს ქართული ხელოვნებისა და კულტურის ნიმუშები ფართო საერთაშორისო საზოგადოებრიობის წინაშე და ამავე დროს, შესაძლებლობა მისცეს ქართველ საზოგადოებას უფრო სრულად გაეცნოს საზღვარგარეთისა და მოკავშირე რესპუბლიკების კულტურულ ცხოვრებას.

ა) დაამყაროს კონტაქტი საკავშირო და საზღვარგარეთის ქვეყნების ანალოგიურ ასოციაციებთან.

მომზადდეს ლექცია-სემინარები ქართული კულტურის თაობაზე, ჩატარდეს სხვადასხვაგვარი კონფერენცია თუ თემატური ლექცია, როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე, ასევე, მის ფარგლებს გარეთ;

ბ) შედამხედველობა გაუწიოს საქართველოს კულტურის და ხელოვნების შესახებ ყოველგვარი ინფორმაციის ფაქტობრივი სიზუსტით წარმოჩინებას როგორც რესპუბლიკის ტერიტორიაზე, ასევე მის ფარგლებს გარეთ;

გ) მიიღოს მონაწილეობა ყველა იმ ღონისძიებაში, რომელიც საქართველოს კულტურის საკითხებს ეხება, როგორც საქართველოს, ისე მის ფარგლებს გარეთ;

დ) ახალგაზრდა ხელოვანთ შუამდგომლობა გაუწიოს კულტურის სამინისტროსთან საზღვარგარეთ პროფესიული დაოსტატებისათვის საჭირო სტაჟირებისათვის.

II.5. ხელი შეუწყოს ქართული ენის სახელმწიფო სტატუსის განმტკიცებას სამეცნიერო ტერმინოლოგიის სრულყოფის მეშვეობით;

II.6. უზრუნველყოს მაღალპროფესიული კრიტიკა, კომპრომენტირებულ კრიტიკას დაუბრუნოს ყოფილი ავტორიტეტი;

II.7. ეწეოდეს ნაყოფიერ ურთიერთთანამშრომლობას კულტურის დარგში სასწავლო პროცესის ამაღლებისათვის;

II.8. სისტემატიურად გამოქვეყნდეს პრესაში ბლიც რეცენზიები;

- 11.9. გასწიოს მთარგმნელობითი სამუშაოები;
- 11.10. დაუყვეთოს პოლიგრაფიულ საწარმოებს;
- ა) ყოველწლიურად გამოსცეს სამეცნიერო შრომების ერთი კრებული მანც;
- ბ) იქონიოს საკუთარი ბეჭდვითი ორგანო, ბიულეტენი;
- ვ) დაბეჭდოს თემატური პროსპექტები, კალენდრები, სლაიდები და ფოტომასალა;
- 11.11. შექმნას დოკუმენტური, შემეცნებითი ვიდეოფილმები, ვიდეორეკორდი, კინოსტუდია, მოქმედი კანონმდებლობის თანახმად;
- 11.12. დასმარება და მფარველობა გაუწიოს ექსპერიმენტულ თეატრალურ, კინო, მხატვრულ, ფოტო და მუსიკალურ სტუდიებს. საჭიროების შემთხვევაში თვითონვე შექმნას;
- 11.13. მოამზადოს ზელოვნების წარმომადგენლების გასვლა საქართველოს ტერიტორიის გარეთ.

III. ასოციაციის ძირითადი ამოცანები.

III.1. უზრუნველყოს მიაქციოს ასოციაციის წევრთა, გამომცემლობებსა და სხვადასხვა ორგანიზაციისა ან უწყების შემოქმედებით კავშირებს შორის ტიპური ზელშეკრულებების დაცვას, შემუშავდეს ამ ზელშეკრულებათა სხვადასხვაგვარი ფორმა, რათა არ დაირღვეს ასოციაციის წევრთა საავტორო უფლებები;

III.2. შეიმუშავოს და განახორციელოს შემოქმედებითი საწარმოო მუშაობის სხვადასხვაგვარი ფორმა, რათა ასოციაციას მიეცეს შესაძლებლობა იქონიოს საკუთარი ფონდი, საიდანაც მას საშუალება ექნება გაანადღოს ზელშეკრულება მოწვეულ სპეციალისტებთან, ეკონომისტებთან, იურისტებთან და ა. შ. ეს ფონდი ასოციაციას საშუალებას მისცემს, ჩაატაროს ფესტივალი, კონფერენცია, კონკურსი და ა. შ. ფონდის შესაქმნელ ძირითად წყაროს წარმოადგენს სარეკლამო სააგენტოს შექმნა, რომელიც რეკლამირებას გაუწევს სხვადასხვა ზელოვანის შემოქმედებას;

III.3. ასოციაცია მონაწილეობს საქართველოს კულტურის მოღვაწეთა კონტაქტების გაფართოებაში საერთაშორისო მასშტაბით, შემოქმედებითი ინფორმაციების გაცვლაში;

III.4. ასოციაციამ და მისმა წარმომადგენლებმა უშუალო მონაწილეობა უნდა მიიღონ სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ყველა იმ გადაწყვეტილების მიღებასა და საკითხების განხილვაში, რომელიც ეხება ასოციაციის საქმიანობას;

III.5. ასოციაციის წევრებს უფლება აქვთ გახდნენ კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის წევრები.

IV. ასოციაციის მოღვაწეობის მეთოდები და ფორმები. ასოციაციის მიზნებისა და ამოცანების გადასაწყვეტად საჭიროა:

IV.1. ასოციაციის გამგეობამ მონაწილეობა მიიღოს: კულტურის სამინისტროს, შემოქმედებითი კავშირების, სხვადასხვა სახელმწიფოებრივი ორგანოსა და უწყების მიერ ასოციაციის საქმიანობასთან დაკავშირებულ გადაწყვეტილებათა მიღებაში და მათი შესრულების ორგანიზების საქმეში;

IV.2. ასოციაციასთან შეიქმნას სარეკლამო სააგენტო, რომელიც იმუშავებს საზოგადოებრივ საწყისებზე და შემოწირული თანხა გადარიცხება ასოციაციის ფონდში;

IV.3. ასოციაცია შემოქმედებით კავშირებს აწვდის მასალებს, სამეცნიერო კრებულების, ბუკლეტების, პროსპექტების და ა. შ. სისტემატური წარმოებისათვის;

IV.4. ყოველი საორგანიზაციო საკითხი ასოციაციამ უნდა გადაწყვიტოს დემოკრატიული ფორმით.

ხელოვნების ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაცია:

ა) რეკომენდაციას უწევს ახალგაზრდა კრიტიკოსებს, რათა გახდნენ ამა თუ იმ შემოქმედებითი, პროფესიული კავშირის წევრები;

ბ) ახორციელებს პირდაპირ საერთაშორისო კონტაქტებსა და ურთიერთობათა სხვადასხვა ფორმებს საზღვარგარეთის პროფესიულ კავშირებთან, გაერთიანებებთან, ფორმებთან, პროდიუსერებთან და სხვა ორგანიზაციებთან;

გ) თავისი შემადგენლობიდან ირჩევს შემოქმედებითი კავშირების ყრილობის დელეგატებს;

დ) ასოციაციის წევრს უფლება უნდა ჰქონდეს მიიწვიოს მხილველობა მიიღოს შემოქმედებითი კავშირების ყველა კომისიის და სამდივნოს მუშაობაში.

IV.5. ასოციაციის ურთიერთობის ფორმას კულტურის სამინისტროსთან და შემოქმედებით ორგანიზაციებთან წარმოადგენს ხანგრძლივი ტიპური ხელშეკრულება.

V. ასოციაციის წევრთა უფლება-მოვალეობანი:

V.1. მიუხედავად ასოციაციაში მოღვაწეობის სტაჟისა, ყოველი მისი წევრი ხელმძღვანელობს ერთიანი წესების მიერ დადგენილი უფლებით;

V.2. ხელშეკრულება წარმოადგენს ერთადერთ და ძირითად დოკუმენტს, რომელიც განსაზღვრავს ახალგაზრდა კრიტიკოსთა და კულტურის სამინისტროს კოოპერაციებს, ორგანიზაციებსა და უწყებებს შორის არსებულ საავტორო, შემოქმედებით, იურიდიულ, ეთიკურ, პროფესიულ და ეკონომიკურ ურთიერთობებს.

V. 3. ასოციაციის წევრები ვალდებული არაან:

ა) დაიცვან ასოციაციის წესდება;

ბ) შეასრულონ ასოციაციის ყრილობის და მისი გამგეობის გადაწყვეტილებანი;

გ) მოიწვიოს მიიღონ ყველა იმ ღონისძიებაში, რომელიც ხელს შეუწყობს ასოციაციის ბიუჯეტის განმტკიცებას, აამაღლებს მის პრესტიჟს, მატერიალურ-ტექნიკურ, ფინანსურ ბაზას.

V.4. ასოციაციის წევრს უფლება აქვს:

ა) აირჩიოს და არჩეულ იქნას ასოციაციის მიერ ფორმირებულ ყველა ორგანოში;

ბ) დაშვებულ იქნას ასოციაციის გამგეობის ყოველ დოკუმენტზე სამუშაოდ, კრებებზე და ა. შ. ასევე, დაუბრკოლებლად მიიღოს სრული ინფორმაცია ასოციაციის ყოველ ორგანოსა და მის წარმომადგენელზე;

გ) დატულ იქნას ასოციაციის მიერ მის წევრთა პროფესიული, საავტორო, სოციალური, იურიდიული და მატერიალური ინტერესები;

დ) დადგენილი წესის მიხედვით მოიხმაროს ასოციაციის ყველა ფონდი და საკუთრება.

V.5. წესდების სერიოზული ან მრავალჯერადი დარღვევისათვის, პროფესიული ეთიკის ზედუფისათვის, შემოქმედებით-მცენიერული მუშაობის არასაკმატო შეწყვეტის, ასოციაციის მეშვეობით მიღებული თანხის მითვისების, ან საწევროს გადაუხდელობის შემთხვევაში, ასოციაციის წევრი შეიძლება გაირიცხოს ასოციაციიდან. გაირიცხვის გადაწყვეტილებას იღებს ასოციაციის ყრილობა.

VI. ასოციაციის ორგანიზაცია და მმართველები:

VI.1. ასოციაციის უმაღლეს ორგანოს წარმოადგენს ყრილობა, რომელიც ტარდება წელიწადში ერთხელ (საჭიროების შემთხვევაში უფლება აქვთ მოიწვიონ რიგგარეშე ყრილობა);

VI.2. საქართველოს ტერიტორიაზე იქმნება ასოციაციის რეგიონალური ორგანიზაციები. ამ ორგანიზაციათა შესაქმნელად საჭიროა არა ნაკლებ სამი-სთუთი კრიტიკოსი. ეს ორგანიზაციები გაერთიანებულნი იქნებიან საქართველოს ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციაში, რომლის სამდივნოც იმოქმედებს ქ. თბილისში;

VI.8. ასოციაციის ყრილობის დელეგატთა რაოდენობას განსაზღვრავს ასოციაციის სამდივნო.

VI.4. საქართველოს ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის ყრილობა:

ა) იღებს ასოციაციის წესდებას, რომელიც მტკიცდება არსებული წესის შეხაზისად;

ბ) ირჩევს ასოციაციის სამდივნოს;

გ) განსაზღვრავს ასოციაციის მუშაობის მიმდინარე და პერსპექტიულ ამოცანებს;

დ) განსაზღვრავს ასოციაციის შემოსავლის ფორმირებისა და განაწილების წესებს, ასოციაციის ფოსდებით სარგებლობის მიმართულებებს, მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად;

ე) იღებს გადაწყვეტილებებს ასოციაციის მოღვაწეობის ყველა ძირითად აკეთსზე; ირჩევს ასოციაციის პრეზიდენტს, ვიცეპრეზიდენტს და მდივანს.

VI.5. ყრილობათა შორის ხელმძღვანელ ორგანოს წარმოადგენს ასოციაციის სამდივნო;

VI.6. ასოციაციაში ყოველი წევრი მოღვაწეობს საზოგადოებრივ საქმეებზე, მუდმივი ანუ ლაურება მიეცემათ მხოლოდ მოწვეულ სპეციალისტებს (ეკონომისტსა და იურისტს);

VI.7. ასოციაციის სამდივნოში შედიან:

ა) პრეზიდენტი, ვიცეპრეზიდენტი, მდივანი და სამუშაო ჯგუფების მდივნები;

ბ) რეგიონალური კომისიების წარმომადგენლები;

გ) ასოციაციის სამდივნო იკრიბება თვეში ერთხელ მაინც;

დ) სამდივნო ისმენს გაწეული მუშაობის ანგარიშს პრეზიდენტის და სამუშაო ჯგუფების მდივნებისაგან.

VI.8. სამდივნო და მისი არჩევის წესი:

ა) პრეზიდენტი, ვიცე-პრეზიდენტი, მდივანი 3 წლის ვადით;

ბ) სამუშაო ჯგუფების მდივნები ირჩევიან ამ სამუშაო ჯგუფებიდან 3 წლის ვადით;

გ) სამდივნო წარმოადგენს — ხელმძღვანელ ორგანოს, რომელიც ახორციე-

ლებს ასოციაციის ყრილობის გადაწყვეტილებებს;

დ) კოორდინირებას უწევს რეგიონალური კომისიების მოქმედებას;

ე) ამტკიცებს სამუშაო ჯგუფების სტრუქტურას;

ვ) წყვეტს ასოციაციის ორგანიზაციის, რეორგანიზაციის, მასში შემავალი დაწესებულებებისა და კოოპერატივების მუშაობის საკითხებს;

ზ) ასოციაციაში იზიდავს სხვადასხვა პირს როგორც მუდმივ, ისე დროებით სამუშაოდ. სამდივნოს შეკრებებზე მოწვეულ წევრებს აქვთ სათათბირო ხმის უფლება;

თ) იყენებს ასოციაციის საკანონმდებლო ინიციატივის უფლებას, რომელსაც განსაზღვრავს სსრკ კონსტიტუციის 113 სტატიით;

ი) საკუთარი წინადადებებისა და რეგიონალური კომისიების წინადადებების საფუძველზე შუამდგომლობას უწევს ახალგაზრდა შემოქმედთ ჯილდოებსა და პრემიებზე წარსადგენად. ამავე დროს, ასოციაციას აქვს საკუთარი სპეციალური პრიზი კრიტიკის დარგში, რომელიც გადაეცემა ახალგაზრდა კრიტიკოსს, მიუხედავად მისი ასოციაციისადმი დამოკიდებულებისა.

VI.9. ასოციაციის სამდივნოს საერთო კრებები წარმოებს ღია წესით. მასში სათათბირო ხმის უფლებით მონაწილეობა შეუძლია ყოველ მოწვეულ წევრს;

VI.10. რეგიონალური კომისიების სამუშაო ჯგუფების ფორმირება და მათგან ყრილობაზე დელეგატთა წარდგენა ხდება შემდეგი წესით:

ა) რეგიონალური კომისიის სამუშაო ჯგუფი ფორმირდება იმ შემთხვევაში, თუ რეგიონში ცხოვრობს და პროფესიულ საქმიანობას ეწევა არა ნაკლებ სამი—ხუთი კრიტიკოსი. თუ კრიტიკოსთა რაოდენობა არასაკმარისია, მაშინ ამა თუ იმ რეგიონის წარმომადგენელი ერთიანდება რომელიმე სხვა რეგიონში და ხელმძღვანელობს ამ რეგიონის სამუშაო ჯგუფის მიერ შემუშავებული პროგრამით;

ბ) ასოციაციის ყრილობის დელეგატთა არჩევნები ხორციელდება რეგიონალური სამუშაო ჯგუფების მიერ ადგილზე.

VII. საფინანსო-სამეურნეო და შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

VII.1. ასოციაციის ეკონომიური მოღვაწეობა წარმოებს სრული სამეურნეო არანორმირებული პრინციპით. ასოციაციასთან მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად შეიძლება შეიქმნას კოოპერატივები, რომლებიც სახელმწიფო ბიუჯეტთან ანგარიშსწორებას ახდენენ კოოპერატივებისადმი დადგენილი წესის მიხედვით.

ა) შემოქმედებითი კავშირების მიერ ერთდროული დახმარების ან შესრულებულ სამუშაოთა ანაზღაურების გადარიცხვით, წინასწარი ხელშეკრულების საფუძველზე.

ბ) თეატრალური კოლექტივების, კინემატოგრაფისტთა კავშირის და სხვა შემოქმედებითი კოლექტივების მიერ შესრულებული შეკვეთების ანაზღაურების გადარიცხვით;

გ) ფსტივალების, კონკურსების, აუქციონების, კონცერტების, გამოფენების, კონფერენციების შედეგად მიღებული შემოსავალი;

დ) სამეურნეო-სამხატვრო გაერთიანებების, სარეკლამო სააგენტოების დამხმარე ქვეგაყოფილებების, კოოპერატივების მიერ გამომუშავებული თანხის გადარიცხვით ასოციაციის ანგარიშზე.

VII.2. ასოციაციის რესურსების განაწილება წარმოებს ასოციაციის სამდივნოს მიერ დამტკიცებული ხარჯთაღრიცხვის მიხედვით.

VII.3. ასოციაციის სახსრების გამოყენება:

ა) იმ ძირითადი სამუშაოებისა და მიზნების განსახორციელებლად, რომელიც ასოციაციის წესდებით არის გათვალისწინებული;

ბ) საზღვარგარეთის ქვეყნებთან საერთაშორისო ურთიერთობის განსახორციელებლად, ერთობლივი ფირმების შესაქმნელად, რისთვისაც ასოციაციას უფლება ეძლევა, ჰქონდეს სავალუტო ფონდი და შესაბამისი სავალუტო ანგარიში ბანკში; სავალუტო ფონდის შექმნა, განაწილება და ხარჯვა ხორციელდება მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად;

გ) ასოციაციის საგამომცემლო საქმიანობისთვის (რეკლამა, კალენდრები, ბუკლეტები, ბიულეტენები, სამეცნიერო შრომები და ა. შ.);

დ) საქველმოქმედო საქმიანობის საწარმოებლად;

ე) შენობის, ტრანსპორტის, სხვა ტექნიკურ საშუალებათა, მოწყობილობების, ვიდეო, კომპიუტერული და კინო ტექნიკის შეძენა-შენახვისთვის, შენობის და ამ საშუალებათა რემონტის ხარჯები;

ვ) ასოციაციის წევრთა წახალისებლად, რომელთაც თავი გამოიჩინეს ნაყოფიერი მოღვაწეობით. საპრემიო ფონდის შესაქმნელად.

VII.4. სამეურნეო-ფინანსურ ხელმძღვანელობას ასოციაციაში კისრულობს ასოციაციის სამდივნო, მისი პრეზიდენტი. ფინანსურ ოპერაციებს ატარებენ ბუღალტერი და ეკონომისტი (ასოციაციის კომერციული დირექტორი), რომელიც შესაძლებელია არ იყოს ასოციაციის წევრი და ასოციაციის ფონდიდან ჰქონდეს ანაზღაურება ასოციაციასა და მას შორის ხელშეკრულების საფუძველზე. კომერციული დირექტორი შესაძლებელია იყოს ასოციაციის წევრი.

VII.5. ასოციაცია სახელმწიფო ბიუჯეტთან ურთიერთობას განახორციელებს საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისათვის დადგენილი წესის შესაბამისად.

VIII. მოღვაწეობის შეწყვეტა.

VIII.1. ასოციაციის მოღვაწეობის შეწყვეტის გადაწყვეტილებას იღებს ასოციაციის ყრილობა დღეგატა საერთო რაოდენობის 2/3 ხმის საფუძველზე და ფორმდება არსებული წესის მიხედვით;

VIII.2. ასოციაციის მოღვაწეობის შეწყვეტის შემდეგ დარჩენილი ქონება და სახსრები ნაწილდება ყრილობაზე დადგენილ ორგანიზაციებსა და ასოციაციის წევრებს შორის.

ჩემი საქართველო

საქართველო ჩემთვის ათასი საიდუმლოებით მოცული, შორეული ქვეყანა იყო. ამ გამორჩეულობას კიდევ უფრო აძლიერებდა ქართველთა ბრწყინვალე შვილების — შოთა რუსთაველის, ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების გაცნობა. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ლიტერატურაში არცთუ ისე ადვილია, გაიგო რაიმე საქართველოს შესახებ, და ეს არც არის გასაკვირი — საყოველთაო საბჭოთა იდეოლოგია ხომ მხოლოდ იმით იყო დაკავებული, რომ გავერცხლებინა ლეგენდები რუსეთის განმათავისუფლებელი მისიის შესახებ, იმ დიდი კულტურის შესახებ, რომელსაც რუსეთი, ვითომდა, უნაგაროდ გასციმდა სხვა ხალხებში.

საქართველო კი გაცილებით უფრო ძველი და საინტერესო ქვეყანაა...

...და მაინც ბედმა გამიღიმა. უკვე ნახევარი წელიწადია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოსამზადებელ განყოფილებაზე ვსწავლობ ქართული ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტად გახდომის მიზნით. ამგვარად, საქართველო თანდათან ხდება ის ქვეყანა, რომელსაც სამუდამოდ დაეუკავშირებ ჩემს მომავალ ცხოვრებას.

ეს ნახევარი წელიწადი უსასრულო დაკვირვებების პერიოდი იყო, რომელიც სულ უფრო მაინტერესებდა და მაოცებდა. ბევრს ვმოგზაურობდი, განსაკუთრებით. იმ ადგილებში, რომელთაც დღემდე შემოინახეს ქართველთა წარსული სიდიადე — მცხეთა, დაგითვარეჯი, ჯვარი, მარტყოფი... რა ადამიანებმა შექმნეს ეს დიდებულება? რაოდენ დიდი უნდა იყოს რწმენა ღვთისა, რომ ადამიანთა ხელთაგან დაიბადოს ასეთი საოცრება...

მთათა კალთებზე გმონაცვლებოდა და თვალწინ მიშლებოდა კლდეში გამოკვეთილ მონასტერთა ფრესკები, ვხედავდი მაღალ მწვერვალებზე ღვთიური შრომის გაგრძელებას — ადამიანთა ხელით ნაშენებ ბაზილიკებს, ნარიყალას და მეგონა, რომ მისი კედლები ცას ებჯინებოდნენ...

მხოლოდ მაშინ შევივრძენი ქართველთა ტრაგედიის მთელი ტკივილი — ეს არის ქვეყანა, რომელიც დღეს თავისუფლების გარეშე განაგრძობს უმწეო არსებობას. მაშინ კი, როდესაც თავისუფლებითა და სიბრძნის მრავალი წლის მანძილზე ქართული სისხლი უსასრულო მდინარეებად იღვრებოდა, საქართველო მძლავრობდა. ეს არის ქვეყანა, რომელმაც ბევრი გადაიტანა, ბევრი აღაშენა ღვთის სადიდებლად და არაერთ განსაცდელს გაუძლო.

საქართველოს სიძლიერე მის ერთიანობაში იყო. ერთიანობის დაკარგვამ მას თავისუფლება დააკარგვინა, თავისუფლებადაკარგულმა კი თანდათანობით იწყო კვდომა.

შესაძლოა, ეს ჩემი ახირებული შეხედულება იყოს, მაგრამ მაინც მგონია, რომ საქართველო თავისუფლების გარეშე გაცილებით სწრაფად დაიღუპება, ვინემ რომელიმე სხვა ქვეყანა. ამით მე არ მინდა გავაუფასურო იმ შესანიშნავი ადამიანების ღვაწლი, რომელთა სტუქტურით მოყვარეობა, სიწმინდე, მეგობრობა ყოველი ფენის ნაბიჯზე მხვდება. ყველაზე სწრაფი მარჯვენები კი, ამ დამღუპველი პროცესისა, ახალგაზრდობა — საზოგადოებრივი ფენა, რომლის უმეტესი ნაწილი უინტერესოდ, უმიზნოდ ცხოვრობს. მე ისე იშვიათად ვხვდები მათ დაინტერესებას ცოდნის შეძენის მხრივ, რომ სასოწარკვეთას ვეძლევი... და კიდევ მზესუმზირა — როგორც სხეულის განუყოფელი ნაწილი და სახის მუდმივად თვითკმაყოფილი გამომეტყველება...

დღეს, როდესაც ისტორია უდიდეს საშუალებას გვთავაზობს, როდესაც მხოლოდ სიტყვა „თავისუფლება“ ასე ტკბილმოდანად უღერს, არ შეიძლება, განვაგრძობდეთ ცხოვრებას ისე, როგორც უწინ, როცა ჩვენ — ყველანი ვარსებობდით როგორც ჩაგრული ხალხი. როცა ბევრი ჩვენგანი ვერ ხედავდა საკუთარ მომავალს, როცა ბევრი საზღვარგარეთ გაქცევასე ფიქრობდა, ზოგი კი ცდილობდა, როგორმე უშფოთველად გაეტარებინა სიცოცხლე.

და აი, დადგა მოქმედების დრო, დრო, რომელსაც პიროვნებანი სჭირდება, დრო, რომელიც მოითხოვს მიზნის არსებობის აუცილებლობას. ეს ძალზე რთული დროა, მაგრამ მე მწამს, რომ ქართველები გაიხსენებენ საკუთარ ისტორიას და ერთიანობა კვლავ გამეფდება ამ დიად ქვეყანაში და ადამიანები შეძლებენ, წარმოთქვან ვაჟა-ფშაველას სიტყვები:

„მადლობელი ვარ დამბადებელი,
ჩემიდან შეჰქმენ ისეთი გუნდა,
როგორც ამ დღეს საჭირო არი,
სამშობლოს წყლულებს როგორც უნდა...“

მჯერა, რომ ამ ხუთი წლის მანძილზე, რომელსაც მე საქართველოში გავატარებ, ქართველები გადააბიჯებენ დიად გარდეტეხათა მიჯნას და დაიწყებენ „გამოჯანმრთლებას“. მე ამას მოუთმენლად ველი.

მშვიდობა, ერთიანობა, თავისუფლება შენ, საქართველო!

ანდრიუს მაჟრიმასი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის
ფაკულტეტის მოსამზადებელი განყოფილების
სტუდენტი

ქართული დრამატურგია 1918—1921 წლებში

1801 წელს საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა და რუსეთის გუბერნიად გამოცხადდა. ცარიზმმა დაიწყო ქართველთა ასიმილაციის პროცესი. იღვენებოდა ქართული ენა, ქართული სიტყვა. სკოლებში თითქმის აღარ ისწავლებოდა ქართული ენა. თეატრი ის ადგილი იყო, სადაც კაცი ქართულ სიტყვას გაიგონებდა. ქართული თეატრი მუდამ იღვწოდა ერის თვითგამორკვევისათვის. თუ საჭირო იყო, ბრძოლის ველზეც იბრძოდა. ამის სანიმუშო მაგალითია ქართველ მსახიობთა გმირობა 1795 წელს აღა-მაჰმად ხანის შემოსევის დროს. ამ დღიდან მოყოლებული, თეატრი არ თმობდა თავის პოზიციებს და მიდიოდა წინ, პროფესიული დაოსტატებისაყენ.

„უსახლკარო, უბინაო, ღარიბი, ღატაკი ქუჩა-ქუჩა დადიოდა ანთებული ჩირაღდნით ხელში... ყველა სდევნიდა... ხალხის მტრები უკან დასდევდნენ. სდევნიდნენ, ცდილობდნენ იმის ხელში ანთებული ჩირაღდნის ჩაქრობას“. ქართველი ერის ზოგიერთი მტერი „მშვიდობიანობის დამყარებას ცეცხლითა და მახვილით ცდილობდა. ზოგი კი იარაღად სხვა საშუალებას ხმარობდა. ამ შიშველ პირობებში ქართული ლიტერატურა და თეატრი მაინც იკაფავდა გზას. ყოველ ეტაპზე ამბობდა თავის სათქმელს, ზოგჯერ სუსტად, ზოგჯერ წარმატებით, მაგრამ ცხოვრებისეული ცვლილებებისადმი გულგრილი არასოდეს ყოფილა.

გიორგი ერისთავი, ზურაბ ანტონოვი, ავქსენტო ცაგარელი — აი, ის სამი დრამატურგი, რომელთაც განსაზღვრეს თეატრის კომედიური ხაზი და თავიანთი შემოქმედებით აკაკი წერეთელთან, ალექსანდრე ყაზბეგთან, დავით ერისთავის „სამშობლოსთან“ ერთად შექმნეს XIX ს-ის ქართული დრამატურგიის რეალური სურათი. მართალია, დაიწერა ვაჟას „მოკვეთილი“ და დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, მაგრამ გასულ საუკუნეში არც ერთი არ დადგმულა. მიუხედავად ამისა, ეს პიესები არასაკმარისი იყო თეატრისთვის, მაშინ ხომ ხშირად ერთი და იგივე სექტაკლს 2—3-ჯერ თამაშობდნენ. ვალერიან გუნიას ცნობით, 1884—85 წლების სეზონში დადგმულია 41 პიესა, მომდევნო სეზონში კი 37.

XX ს-ის დასაწყისში ახალი დრამატურგები გამოდიან ასპარეზზე. ზოგიერთი მოღვაწეობას XIX საუკუნის ბოლოს იწყებს. ესენი არიან: დ. კლდიაშვილი, შ. დადიანი, პ. კაკაბაძე, გრ. რობაქიძე, ტ. რამიშვილი, ვ. გუნია, ნ. შიუკაშვილი, ვ. შალიკაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ი. გედევანიშვილი.

მათ იმედოვანი დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრი. 1918 წლის 28 მაისიდან იწყება თავისუფალი საქართველოს ახალი წელთაღრიცხვა, რომელიც, სამწუხაროდ, სამი წელიც არ გაგრძელდებულა.

ბუნებრივია, ქართული თეატრი ამ წლებში განაგრძობს ძველი პიესების დადგმას, თუმცა ახალი პიესებიც იწერება, მაგრამ ნელ-ნელა. ქართული დრამატურ-

გიას (არა თეატრის!) განახლება ერთბაშად არ მომხდარა. იგი დამოუკიდებელ საქართველოს უცებ ვერ გამოეხმაურებოდა. პიესების დაწერასა და დადგმას დრო სჭირდებოდა, ჯერ საჭირო იყო დაკვირვება და გააზრება იმისა, თუ რა მოხდა. ქართველი პოეტები კი გამოეხმაურნენ საქართველოს დამოუკიდებლობას. ნიკო ლორთქიფანიძემ დაწერა: „ოდელია დელია“, სადაც ავტორი უმღერის საქართველოს „ოდელია დელია, საქართველო ჩვენია“. დავით კლდიაშვილი საქართველოს თავისუფლებას შემდეგი სიტყვებით შეხვდა: „ბედნიერი ვარ, რომ ჩემის ძვირფასის სამშობლოს განთავისუფლებას მოვეწვარი და ეს ღიღებულო, ყოველის ქართველისთვის სანატრელი და ზედნიერი დღე ჩემის თვალით ვნახე“.

1919 წლის (№ 2) „თეატრი და ცხოვრება“ წერს: „მართალია, ჩვენი თავისუფლების მტერნი ვარდნად, ირგვლივ ჯოჯოხეთურ კოცონს გვიგვიგვივებენ, მაგრამ შინაგანიდან ჩვენი ხელოვნების ქურუმნი უფრო ძლიერ ცეცხლს ანთებენ, ცეცხლს სიყვარულისას, ადამიანობისას, მოქალაქეობისას და ჩვენი ბრწყინვალე მომავალიც ამაშია. დაიწყეთ ახლი ხანი! გაუმარჯოს მის წინსვლას!“

1918—21 წლებში შეიქმნა ახალი პიესები, თუმცა ყველა არ არის მაღალმხატვრული დონის. ცნობილია, რომ დრამა ურთულესი ფანტია „ხეირიანი დრამატული ნაწარმოების დასაწერად არ კმარა არც ცხოვრების დაკვირვება, არც ადამიანის სულის სიღრმეში წვდომა. საჭიროა, აგრეთვე, ტიპების ცოცხლად წარმოჩენა, მათი ამოქმედება, მათი ურთიერთშორის დაკავშირება მახვილი და ბუნებრივი დიალოგისა და მძაფრი დინამიური სიუჟეტების შემქნებით. დრამატული სიუჟეტი კი საინტერესო და მოძრავი ვერ იქნება, თუ მას საფუძვლად რაიმე მნიშვნელოვანი ხასიათის კონფლიქტი არ უდევს“². „დრამა სულისა და გულის ვარამზეა ასაშენებელი და ასაგები“ — ამბობდა ილია.

გამოჩენილი ქართველი მსახიობი კოტე ყიფიანი იგივეს აღნიშნავდა „ივერიის“ ფურცლებზე: „თეატრის თხზულებას უფრო ძლიერი და ვრცელი მნიშვნელობა აქვს. ვიორე მოთხოვნებს რომანებს და სხვა ამისთანა თხზულებებს“³.

უკეთესი მდგომარეობა იყო პოეზიასა და პროზაში, „მხოლოდ დრამატურგიაში იყო ერთგვარი ჩამოღებება“⁴. ეროვნულ სახელმწიფოს უნდა მოეცვა ეროვნული თეატრი, ეროვნული დრამატურგია, ქართული დრამატურგიის გარეშე ვერ აიგებოდა ახალი თეატრის რეპერტუარი. იგივე კოტე ყიფიანი (გაზ. „საქართველო“, 1920, № 5) ფურცლებზე წერდა: „ჩვენ საკუთარი ცხოვრების პიესები გვინდა მოვქმებნოთ და ვიპოვოთ კიდევ და ჩვენი მწერლები დინახავენ თუ არა, რომ ქართული თეატრის, მართლაც, გაქართველება გვინდა, მოგვაწოდებენ თავიანთ თხზულებებს, საჭიროა განათლებული მსახიობი და ახალი რეპერტუარი“.

XX საუკუნის ოცწლეულში ლიტერატურაში გაჩნდა ახალი სტილის ტიკა, ახალი თემები, ახალი ხასიათები. გამოდიოდა პატარ-პატარა უურთიანობი: „ხელოვნება“, „კრონოსის სარკე“, „მეოცნებე ნიამორები“ და სხვა, სადაც ნაკლებად ცნობილი ავტორები სიმბოლისტურ ნაწარმოებებს გვთავაზობდნენ. დრამატურგიაში ვლინდებოდა მოდერნისტული ტენდენციები. ახალ პიესებში შეინიშნებოდა ექსპრესიონისტული ცდები. სანდრო შანშიაშვილის და პოლიკარპე კაკაბაძის მოღვაწეობის დასაწყისი სიმბოლისტურ ხასიათს ატარებს. იყო ცდები ზღაპრების დამუშავებისა, მაგალითად, გედევანიშვილის „სინათლე“, „თეატრი და ცხოვრება“ (1919, № 1) წერდა: „დრამის მხრივ ახალი მოვლენა შევნიშნეთ. ეს არის გედევანიშვილის „სინათლე“⁵, რომელსაც ხალხი გატაცებით ეწაფებოდა“.

1922 წ. აღ. წუწუნავამ რუსთაველის თეატრის სცენაზე განახორციელა შალვა შარაშიძის პიესა „ავგაროზი“. პიესა საქართველოს დამოუკიდებლობის წლებში დაიწერა. პიესის ავტორი, ფსევდონიმით „თაგუნა“, იუმორისტულ ლექსებს აქვეყნებს. „თაგუნას“ იუმორი სავსეა მხიარული სიცილით, თხუნჯობით, გულკეთილი დაცინვით — მასში არ არის ბრაზი და ღვარძლი“, თაგუნა მოღვაწეობდა აგრეთვე „სახალხო თეატრში“ რეჟისორად და მსახიობად.

დამოუკიდებლობის წლებში დაწერილი პიესების მიხედვით, შეუძლებელია განსაზღვროთ იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრების თავისებურება. რით ცხოვრობდა ხალხი, რისთვის იბრძოდა, რა აწუხებდა, როგორი იყო პოლიტიკურ-სოციალური პრობლემები. ერთი სიტყვით, დრამატურგიაში ვერ გამოჩნდა დამოუკიდებელი ქვეყანა, ხალხი შემდეგ, საბჭოთა დრამატურგიაში მისი ნამდვილი სახის ასახვას ვინდა შეძლებდა?!

ქართული დრამატურგიის კლასიკოსმა პოლიკარპე კაკაბაძემ 1918—21 წლებში დაწერა „სამი ასული“ (1918), „განთიადის წინ“ (1918—19). 1919 წელს მან დააარსა ჟურნალი „შვიდი მნათობი“, სადაც გამოაქვეყნა პიესები: „სისხლი სინათლემდე“ (№ 1) და „სამი ასული“ (№ 2).

„სამი ასულის“ პოეტური აღგვორიულობა, თავისუფლების, ზოგჯერ, სიმბოლური აღქმა შინაგანი დრამატიზმით არის აღსავსე. გათიშულია ასულთა ოცნება და მოქმედება. ოცნებობენ და ადგილიდან არ იძვრიან. ამაშია მათი კონფლიქტიც. „ვწყველი მთელ ქვეყანას, იმიტომ, რომ იმ დიდმა ქვეყანამ მე, პატარას, მთელი სივლე დამატეხა“. ეს სიმბოლოა დიდის ძალადობისა და პატარის ტანჯვისა. „სამი ასული“ მაშინ არ დადგმულა, მოგვიანებით მოაქცია ყურადღება და განახორციელა იგი მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ.

1918—19 წლებში პოლიკარპე კაკაბაძემ დაწერა „გათენების წინ“ ანუ „სისხლი სინათლემდე“. მასში ასახულია პირველი იმპერიალისტური ომი თავისი საშინელებებით.

„გათენების წინ“ არის პიესა-მონოლოგი, სადაც „სამი ასულის“ მსგავსად, მოცემულია სიმბოლისტური სახეები. გმირის ქვეცნობიერი სურვილები და განწყობილებანი ფსიქოლოგიურად საინტერესოდ არის გამოხატული, ანდრიას ფიქრებში პოეტური სევდა იგრძნობა.

ტრიფონ რამიშვილი სამწერლო მოღვაწეობას იწყებს 1905 წელს. გაზეთ „ივერიაში“ დაიბეჭდა მისი პიესა „მეზობლები“. მან სახელი გაითქვა პიესებით: „საბედისწერო დამბაჩა“, „ღედინაცვალი“, „სტუმარ-მასპინძლობა“, „შეშლილი“ და სხვა. ავტორი უბრალო ადამიანის სიყვარულს, ფიქრებს, მისწრაფებებს ასახავს. მისი პერსონაჟებისათვის არ არის დამახასიათებელი პოეტურობა. გმირული საქციელი. ავტორი აკრიტიკებს მათ უარყოფით მხარეებს. ტრ. რამიშვილის დრამატურგიამ გარკვეული ევოლუცია განიცადა. „საბედისწერო დამბაჩა“ (1908) სიმბოლისტური დრამის პრინციპითაა დაწერილი. გარდუვალობის იდეა „საბედისწერო დამბაჩის“ თვით სათაურშივეა მინიშნებული. განსხვავებული ჟანრის ნაწარმოებია ტრიფონ რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობა“. ეს არის რეალისტური კომედია ცოცხალი, საინტერესო ხასიათებითა (თუმცა, ხასიათები „საბედისწერო დამბაჩაშიც“ არის) და სიტუაციებით.

1919 წლის „თეატრი და ცხოვრება“ წერს: „ტრიფონ რამიშვილმა დაასრულა ახალი კომედია „სტუმარ-მასპინძლობა“. იგი დაწერილია ცოცხლად. აღწერილია თანამედროვე ცხოვრებიდან და მხიარული სცენებით სავსეა“. პიესა დაწერილია

მაშინ, როდესაც საქართველო დამოუკიდებელი რესპუბლიკა იყო. პიესაში არ არის ასახული დამოუკიდებელი საქართველოს ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდი, მაგრამ შიგ და შიგ ჩართულია საქართველოზე საუბარი დიპლომატის სახით, რასაც ჩვენთვის დღესაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს.

ალექსი — (ოთარს) აბა, ნათლი, ეხლა უთუოდ უნდა მითხრათ თქვენი აზრი ჩვენი ცხოვრების ახალ ვითარებაზე. წარმოდგენილი მაქვს თქვენი სიხარული მშობელი ქვეყნის გაბედნიერების გამო.

ოთარი — თავი დამანებეთ, სოციალისტების ხელში არაფერს არ აქვს მადლი. მიწები ჩამოგვართვეს, ისტორიული წოდება და სამღვდელეობა მოსპეს და ვინ იცის, კიდევ რა სიურპრიზებს გვიმზადებენ.

არიმან — ვაჟა, მეც მაგ აზრის ვარ და დიდათაც მადონებს მსოფლიო პროგრესის ამ ორ თვალსაჩინო ფაქტორთა წაშლა.

ოთარი — გაგიგონიათ, თქვენი ჭირიმე, ასეთი ყოფა! ძველი მოშალეს, ახალი არა მოგვეცეს რა, „დაიცათ, ჭერ დუღილშიაო“, ჰოი, თუ დაგვიბრუნდებოდა ძველი დრო?! (ბიქტორს) მიუხედავად იმისა, რომ თქვენ თვალებს ძალზე მიბრიალებთ, მე მაინც არ მეშინიან თქვენი.

ალექსი — ბიქტორ! ეგენი არ იყოს, თუ ძმა ხარ.

არიმან — უმაწვილებო! თავდაჭერით იყავით — ნუ გგონიათ თქვენი თავი უცოდველი რომის ჰაბი.

ოთარი — ჰმ, ქვეყანა ლამის სპეკულიანტ ქურდ-ბაცაცებმა შეჭამონ და ეს დონ-კიხოტები კი სოციალისტობით ირთობენ თავს. ნამეტნავად სოფელში, ზღარბილბაბია გლესს რომ თავზე სოციალისტურ-დემოკრატიული რესპუბლიკა ჩამოაცვენ? ხა, ხა, ხა, ხა!

ბიქტორ — (წამოხტება) არა, ამის მოთმენა არა გზით არ შემიძლიან (გადის სწრაფათ შუა კარებში).

ოთარი — (ალექსის თვალს ჩაუყრავს) ერთი უბრძანე, იმ ყმაწვილს ცივი წყალი ასვან.

არიმან — არაფერია, შეხტება და დაწყნარდება.

ალექსი — ძალზე ცეცია, ოჯახ-ქორი.

ოთარი — მაგათ რესპუბლიკა კი არა, მეფის მათრახები თუ მოარჭულებს მხოლოდ, (ბეჟიკოს) აი, თქვენც უღვაშებში ჩაიცინეთ, მაგრამ ჭვარს რომ მაცვათ, ჩემსას მაინც არ დავიშლი.

ბეჟიკო — არა, ბატონო, ხატი, რჭული.

არიმან — ბატონებო, ახალი ამბავი! (ყველანი ყურებს ცქვეტენ) აბა, აბა! დაბეჭივით ამბობენ, საქართველოს საკუთარი მეფე ეყოლებაო.

ოთარი — (გეზად გადახედავს).

არიმან — იმასაც ამბობენ, მომავალი მეფე ირაკლი მესამეს სახელით მოგვევლინებაო.

ოთარი — (ნასიამოვნები) აი, ამას კი არა ეჯობინება-რა⁴⁷.

დამოწმებულ ტექსტში იგრობა ის აზრთა სხვაობა და ინტერესთა შეჯახება, რომელიც დიდ ცვლილებათა დროს წარმოქმნილა. პიესაში არის სხვა მინიშნებები თუ გამოკვეთილი დეტალები ახალი დროის შესახებ.

ალექსი ამბობს: „ზნედავთ, რა მალე მოგვიტანა თავისუფლებამ ეროვნული ოპერა“. პიესაში მოჩანს გამყდველი ქართველის სახე — ოთარი, რომელიც ბეტიტრბურგში, ერთ-ერთ ვანშაშვე, სახელმწიფოს სადღეგრძელოს სვამდა, ის აზრი

გამოუთქვამს, რომ საქირო თუ ექნებოდა, მეფისა და რუსეთისთვის, „მთელს საქართველოს გადასწავდა“.

პიესა „სტუმარ-მასპინძლობა“ 1919 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისარტყელა-ში“ და ამავე წელს დაიდგა. პრემიერაზე დრამატურგს სიხარულისაგან, წარმოდგენის დამთავრებამდე ვეღარ მოუთმენია და ავარდნილა სცენაზე. თურმე ხან ერთ გრიმმოსტელ მსახიობს ეხვეოდა, ხან მეორეს, იგი სიხარულის ცრემლით ტიროდა. სიამაყის გრძნობით იყო აღსავსე თეატრის დასიც⁸.

1920 წ. ივ. გომართელი წერდა: „გასულ წელს მეტად ცოცხალი კომედიით მოგვევლინა ჩვენი ნიჭიერი დრამატურგი ტრ. რამიშვილი. ეს ჩემი, უჩინარი და წყნარი მუშაკი დიდი მცოდნეა ჩვენი ცხოვრებისა და, ამიტომ, მისი ყოველი ნაწარმოები მხატვრული შინაარსით არის მდიდარი“⁹.

„სტუმარ-მასპინძლობა“ ცოცხლად არის დაწერილი და დასცინის ჩვენებურ ჩვეულებას ახირებული და დაუსრულებელი, უვადო სტუმრობისა¹⁰. ტრ. რამიშვილის ეს პიესა ახალი სიტყვა იყო ამ პერიოდის დრამატურგიაში.

1918—21 წლებში ცოტა როდი დაწერა ისეთი პიესა, რომელიც ვერ აკმაყოფილებდა ახალი ცხოვრების მოთხოვნებს. 1920 წელს ივ. გომართელი, აფასებს რა გასული წლის სეზონს, აღნიშნავს: „დრამატული ხელოვნება გასულ წელს მეტად მიმქრალი აღმოჩნდა, უმთავრესად იმიტომ, რომ სეზონი არა გვქონდა. უნდა მართალი ვთქვათ, საქართველოში რომ ქართულ დრამას თავშესაფარი არ ჰქონდეს, სირცხვილია“¹¹. — ლაპარაკია მეტად რთულ, 1919 წლის სეზონზე.

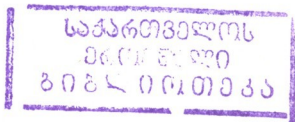
დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო ზმანისა“ დადგმა, მაგრამ პიესა დაწერილია ადრე, (1916 წ.).

1917-22 წლებში სანდრო შანშიაშვილი სოფელში მიდის საცხოვრებლად. უახლოვდება ზღუკაცის ყოფას და სოფლის ყოველდღიურობით ცხოვრობს. საქართველოს დამოუკიდებლობის წლები მან სოფლად გაატარა. აქვე, 1916—24 წლებში დაწერა პიესა-დრამა „ლატავრა“. პიესაში ასახულია ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის. ბოროტის განსახიერება იწყებუხსი (მწერალი მასზე რემარკაში მიუთითებს „ბოროტი სახის ადამიანი“), ხოლო სიკეთის — ღამაში ასული ლატავრა.

„ლატავრა“, გარკვეულწილად, ეხმიანება „ბერდო ზმანისა“ ექსპრესიონისტულ სტილს.

ქართულ დრამატურგიაში გარკვეული წვლილი შეიტანა დავით კასრაძემ პიესებით: „ციხის ცრემლები“, „იუდა“, „მეფე არლეკინი“, „რია“ (1918 წ.). „რია“-ს მოქმედების ადგილია ქართლის ერთ-ერთი საგარაკო კუთხე. მთავარი მოქმედი პირები არიან: რია, გეგე, რიას მეუღლე, სამსონ ორძელი და სხვები. გეგე მეცნიერულ მუშაობას ეწევა და, ამიტომ, ნაკლები დრო რჩება ოჯახისთვის. მისი ცოლი, რია, გაღიზიანებულია ქმრის უყურადღებობით და დალატობს მას თავის ძველ მეგობართან, სამსონ ორძელთან. ქალი ბედნიერებას ოჯახის გარეთ ჰპოვებს და, ამისთვის, მას ყველა უმხედრდება, რიას უჭირს ოჯახის, ბავშვების მიტოვება, მაგრამ, ბოლოს, მაინც სტოვებს სახლს და სამსონთან მიდის.

პიესაში სანტერესო დიალოგებია. რია ამბობს: „მშვენიერი მზე! ქართველი ერი მზის სხივებში იშვა, გაიფურჩქნენ და, მიტომაც, დღემდე ვუფალობთ „მზე“



FS859

შინა და მზე გართოა“. სამსონი: „პირველად შეძლევა საშუალება, ვნახო საქართველოს მწვერვალთა გრებილზე მზის ფანტასტიური მისტერია“.

პიესაში საუბარია ქართული უნივერსიტეტის გახსნაზე. ერთ-ერთი პერსონაჟი, არჩილი, ამბობს: „უმაღლესი სწავლა მშობლიურ ენაზე? ოჰ, ვერ გამითვალისწინებია ეს უზენაესი ბედნიერება. ქართველი ერი ათიოდ წელში საკუთარ ათინას შექმნის, სადაც გამოიჭედება ჩვენი ერის განთავისუფლება ჩვენი ერის მთელი საუკუნის ბარბაროსული სიმახინჯისა და გადაგვარებისაგან“.

1918—1921 წლებში დაიწერა ი. ირემაშვილის „რევოლუციის ტალღები“, ს. ერთაწმინდელის „ვაი დამარცხებულთ“, ვ. შალიაშვილის „მოქალაქის სიზმარი“.

ზემოაღნიშნული პიესების უმრავლესობა ვერ დამკვიდრდა თავისუფალი საქართველოს თეატრის რეპერტუარში (გარდა „სტუმარ-მასპინძლისა“). ქართულმა დრამატურგიამ ვერ აუბა მხარი ქართულ თეატრს. ქართველ მსახიობთა ხელოვნება კი მუდამ წინ უსწრებდა მას.

დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრში მოხდა ახალი თაობის მსახიობთა გამოჩენა, თაობისა, რომელიც შემდეგ გადამწყვეტ როლს შეასრულებს ქართულ თეატრში. ახალგაზრდა მსახიობებს კი ახალი, თანამედროვე დრამატურგია სჭირდებოდათ.

1918—21 წლები დრამატურგიის ისტორიისთვის მეტად მცირე დროა, საქართველოსთვის კი საუკუნეობით ნანატრი წლები. თავისუფალ ქვეყანას დიდი დრამატურგია სჭირდებოდა, მაგრამ იგი ვერ შეიქმნა, თუმც რაც გაკეთდა, ისიც დასაფასებელია.

¹ ი. გომართელი. „რჩეული თხზულებანი“. ტ. II, „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თბილისი, 327.

² გ. ქიქოძე. „ეტიუდები და პორტრეტები“, თბ., 1946, 158.

³ ე. დავითაია. კოტე ყაფიანი, „ხელოვნება“, 1975, 25.

⁴ შ. დადიანი. წერილები, „ხელოვნება“, 1954, ტ. II, 157.

⁵ შ. დადიანი. წერილები, „ხელოვნება“, 1954, ტ. II, 62.

⁶ ვ. კაკაბაძე. დრამატული თხზულებები, „საბჭოთა საქართველო“, 293.

⁷ ტრ. რაჭაშვილი. პიესები. სახელგამი. 1927, 142—143.

⁸ ივ. გომართელი, „რჩეული თხზულებანი“. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, ტ. II, 174.

⁹ გრ. კაკიაშვილი. დრამატურგთა პორტრეტები, „ხელოვნება“, თბ. 1961, 25.

¹⁰ ივ. გომართელი. რჩეული თხზულებანი. ტ. II, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, 250.

¹¹ ივ. გომართელი. „რჩეული თხზულებანი“. 1966, ტ. II, 174.

მასხარა რობერტ სტურუას სპექტაკლში

„მეფე ლირი“

„მეფე ლირი“, შექსპირის ტრაგედიებს შორის, ერთ-ერთი ყველაზე საიდუმლოებით მოცული ნაწარმოებია, სადაც ბევრი რამ ალოგიურია და, ამავდროს, თამაშის საერთო წესის ლოგიკას დამორჩილებული. მკვლევართა და რეჟისორთა ინტერესს ყოველთვის მასხარას მოულოდნელი გაქრობა იწვევდა, რასაც სხვადასხვა სცენურ ინტერპრეტაციაში განსხვავებული გადაწყვეტა მოედებნა — ჯორჯო სტრელერის დადგმაში რეჟისორმა აირჩია კორდელიასა და მასხარას იდენტურობის საკმაოდ პოპულარული თეორია, რაც იმას ეფუძნებოდა, რომ ეს ორი გმირი არასოდეს არ ხვდება ერთმანეთს სცენაზე.

ტრაგედიის ცნობილ ეპიზოდში — ქარიშხლის სცენაში კენტის, მასხარასა და ლირის შეხვედრისას, კენტის შეკითხვაზე: „ვინა ხარ, ე, მანდ?“ მასხარა პასუხობს — „უშადღესი მეფე და უმდაბლესი პაიკი, ესე იგი ბრძენი და სულელი“¹. ამ შემთხვევაში გმირი ლირსა და საკუთარ თავს გულისხმობს: მასხარა — Fool ინგლისურად აგრეთვე სულელს, შემლილს, შერეკილს ნიშნავს, მაგრამ ეს მოვლენის მხოლოდ ზედაფენია. აღნიშნულ კონტექსტში მასხარას პასუხი უფრო ღრმა შინაარსს ატარებს — სწორედ მის სახეში ერთიანდება ადამიანის ცნობიერების ორი, დიამეტრალურად საპირისპირო პიპოსტასი — სიბრძნე და სისულელე. მასხარა ლირის სულიერი სამყაროს ქაოსის უკიდვგანო ოკეანეში სიკეთის თავისებური კუნძულია, სადაც სიმართლე შერეკილის ნიღბით დააბიჯებს, სწორედ ამიტომ, პიტერ ბრუკის დადგმაში ლირი და მასხარა ერთ მთლიანობაში განსხეულდნენ, მათი ძალები შეერთდნენ და „ყველასგან მიტოვებულმა მოხუცმა ლირმა“ ქარიშხლის ბორცვ ძალებს გაუძლო².

რობერტ სტურუას სპექტაკლში მასხარას თავად ლირი კლავს. ამგვარი გააზრება, თავისთავად, სიხალეს არ წარმოადგენს — მას რეჟისორმა ედრიან ნობლმაც მიმართა. ორიგინალურია, უშუალოდ, მკვლევლობის მოტივები და ე. წ. მეორე პლანი, რაც რ. სტურუას რეჟისორული ინტერპრეტაციის ზოგადი პრინციპებიდან უნდა განვიხილოთ.

დავიწყეთ იქიდან, რომ არც ერთ ლიტერატურულ წყაროში, რომლითაც შექსპირმა ისარგებლა, მასხარას სახე არ მოიპოვება. ის მთლიანად მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია. მკვლევარი გ. გაჩიილაძე მასხარას ლირის შინაგან ხმას უწოდებს. მისი აზრით, გმირი „განმარტავს პიესის ძირითად მოქმედებას ანტიკური ტრაგედიის გუნდის (ქოროს) მსგავსად. ხუმარა გამომხატველია იმ მორალური და საზოგადოებრივი სიმართლისა, რომლისკენაც მიდის ლირი, მაგრამ სიმართლისა, რომელიც გახეულია ხუმარას სამოსელში, რომელიც შებოჭილია და განთავისუფლების მსურველია, და რომელსაც შეუძლია თავისი თავის გამონატვა მხოლოდ გადაკრული სატყვიით, მინიშნებათ, სარკასტული და ტანჯული მანქვით“³.

მასხარას სახის ამგვარი ადაპტირების გვერდით შესაძლებელია კიდევ ერთი ინტერპრეტაცია — მასხარა თავად შექსპირია, მისი დამოკიდებულება პიესაში შემოთავაზებული სიტუაციებისა და მოვლენებისადმი. აღნიშნული მოსაზრება,

ვჯიკრობ, საფუძველს მოკლებული არ იქნება, თუ გავიხსენებთ მესაფლავეთა სცენას „ჰამლეტში“. „ორი მესაფლავე“ დედანშეა: Two clowns. „Clown“ არის მასხარა... ოქსფორდის გამოცემის მოქმედი პირების სიაშიც ასეა: Two clowns, grave diggers (ორი ხუმარა, მესაფლავენი)!

ეს საგულისხმო მოსაზრება, თავდაპირველად, რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ში დაიბადა, სადაც რუქისორმა მთლიანობაში გაიასრა შექსპირის დრამატურგიული შემეკიდრეობა და სწორედ აღნიშნულ დასკვნამდე მივიდა. ამიტომ, III მოქმედებაში გაჩნდა რუქისორის ფანტაზიის ნაყოფი, პიესაში არარსებული გმირი — ა. მახარაძის მასხარა, რომელმაც თავისებურად შეკრა სპექტაკლის სცენური კომპოზიცია და სახიერად წარმოგვიდგინა სტურუასეული ტრაგი-ფარსის უმთავრესი სა-ოქმელი. თეატრმცოდნე პ. ურუშაძე წერს: „შემთხვევითი როდია, რომ მთელ მესამე მოქმედებაში სცენაზეა მასხარა (ა. მახარაძე), შექსპირის პიესების ეს უცვლელი რეჟონიორი და სპექტაკლის ახალი პერსონაჟი, იგი რიჩარდის ხელჯოხის მოქნევით განალაგებს და გაანაწილებს აქცენტებს, მოქმედ გმირთა საქციელების პაროდირებას ახდენს. მოვლენათა ეს მიუკერძოებელი კომენტატორი შექმნილია რუქისორის ფანტაზიის მიერ, რათა ხაზი გაუსვას ასახულის ამოცანას და მისი დასასრულის ლოგიკურ წინასწარგანსწარბაზულობას“.

შექსპირის „რიჩარდ III“-ის ფინალის ოპტიმისტური კოდი რ. სტურუასთან მკვეთრი ირონიით შეიცვალა: ტირანი რიჩარდი მისმა ერთგულმა მოწაფემ და თანამდევმა რიჩმონდმა შეცვალა. როგორი იქნება ქვეყნის სვალინდელი დღე? სპექტაკლის ბოლოს მაყურებლის მიერ დასმულ კითხვას რუქისორმა ნაპოლეონის სამკუთხა ქულდა და ხელთათმანებში გამოწყობილი მასხარას ეშმაკურ-ირონიული ღიმილით უპასუხა, რითაც ხაზი გადაუსვა ტოტალური სახელმწიფოს მმართველობის მოჩვენებით დემოკრატიასა და, აქედან გამომდინარე, ხალხის გულუბრყვილო რწმენას მისი პოლიტიკისადმი.

შექსპირის მიერ დახატული „მეფე ლირის“ მასხარა მრავალმნიშვნელოვან უცნობს მოგვაგონებს, რომელიც ამოხსნის ნაირგვარ საშუალებას უქმნის რუქისორს. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა ინტერპრეტაციათა ზემოაღნიშნული მრავალფეროვნება. რობერტ სტურუამ სულ სხვა გზა აირჩია: მისი მასხარა დამოუკიდებელი პერსონაჟია, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ლირის შინაგანი ხმის გამოხატულებასა და სპექტაკლის რეჟონიორს, ავტორს: დრამატურგსა და რეჟისორს. „ტვინში დაქრილი ლირი“, ერთგან, მსოფლიოს ჯამბაზების თეატრს უწოდებს. ეს სიტყვები ასოცირდება მასხარას მოკვლის სცენასთან, როდესაც შემცბარი, „გიჟი“ მოხუცი ხელს მოთავლებს ჭრილობაში ჩაგუბებულ სისხლს და უხილავ მაყურებელს ფარობს დაჭრვას თხრვას, ლირის მიერ შექმნილ მსოფლიოს თეატრში მასხარა ერთადერთი თავისუფალი მსახიობია, რომელიც არ ემორჩილება მოხუცი ტირანის „რუქისორულ ექსპლიკაციას“ და, ამიტომაც, მისი თამაში მთლიანად იმპროვიზირებულია და ყოველთვის გულწრფელი.

მასხარა პიესაშიც და სპექტაკლშიც იმ წუთიდან ჩნდება, როცა, უგვირგვინოდ და უმიწებოდ ჯარჩენილი ლირი, გონერთიდან სტუმრობისას, პირველ შეურაცხყოფას იგემებს. სწორედ ამ მომენტიდან იწყება ლირის თვითშეცნობისა და აღმანადქცევის რთული პროცესი, რომელშიც მასხარა სიკეთის, სიმართლის, აღმანათა უმაღლესი მსაჯულის — სინდისის მოვალეობას ასრულებს, ამ ფსიქოლოგიური ბრძოლის, „მესთან“ დიალოგის შინაგანი ხმის, თანამოკამათის ვიზუალური გამონახულებაა. „ვინ ვარ მე?“ — კითხულობს გონერტილის ქცევით შემცბარი



მოხუცი, — „ლირი? განა ლირი ასე დადის, ასე ლაპარაკობს? განა ლირის ასეთი თვალები აქვს?“ — „მასხარა ხარ, კეთილი მასხარა, — ეუბნება ნამდვილი მასხარა, — მე კი ბოროტი მასხარა ვარ“.

„ვინა ვარ მე?“ — ამ კითხვას ლირი არაერთხელ უსვამს საკუთარ თავს და უმალ მასხარას დაუდობლად პასუხს აწუდება — „ლირის აჩრდილი“, რ. სტურუაშვილი. რეპლიკების გადადგილებით, შექსპირის პიესა საკუთარ კონცეფციას დაუჭევმდებარა. მასხარამ, როგორც ლირის ერთ-ერთმა ჰიპოსტაზმა, გარკვეულ ეტაპზე, ადგილიც კი გაუცვალა მეფეს, მაგრამ გმირი მასხარა იყო და მასხარადვე დარჩა, ლირი კი მეფობიდან არარაობად იქცა და ნიჟარაჯაკარგული ლოკონის მსგავსად, უბრალო ჭიპყელას დაემსგავსა.

ამავე დროს, რეჟისორი იმასაც მიუთითებს, რომ ლირის მიერ შექმნილ სამეფოში „სიმართლეს, ეწოს ძაღლივით, გარეთ აგდებენ, სიცრუე კი, ფინიასვით, ტახტზე მოკალათებულა“, ამიტომ, სიმართლეს მხოლოდ მასხარას ნიღბით შეუძლია არსებობა, ან, არა და, უოველ წუთს სასჯელს უნდა ელოდეს. „შენს სამეფოში ჭკვიანი კაცი ასე იქცევა, — ეუბნება მასხარა ლირს, — ბევრი აქვს და ცოტას აჩენს, ბევრი იცის და ცოტას ამბობს, არ გაიდებს და თვითონ აიდებს“. გმირი, ამ სიტყვების წარმოთქმისას, სახრჩობელას ფიცარნაგზე შედგება, რომელსაც აპოკალიფსური მიამუნის ზურგშექცეული ფიგურა აგვირგვინებს. ეს, ე. წ. „სადღეგრძელო საღრჩობელადან“, საზგასმით მიგვანიშნებს მართლისმთქმელის მდგომარეობაზე ტოტალურ სახელმწიფოში. ამ შემთხვევაში მასხარა სექტაკლის რეზონიორად გვევლინება, რომლის სიტყვებში გამოხატულებას ჰპოვებს რეჟისორის პოზიცია — ირონია მმართველობის მიმართ, სადაც „ბრმებს გიჟები მიუძღვებიან“.

მაგრამ როგორ ავსნათ ლირის მიერ მასხარას მოკვდინების ფაქტი? მასხარა პიესაში ქარიშხლის სცენიდან ქრება, ხოლო რ. სტურუასთან, სწორედ ამ ეპიზოდში, ლირის ხელით კვდება. გონარეული ლირი ბორგავს, სულში გამეფებული ქაოსი მოსვენებას უკარგავს და შემოილი სახით იგერიებს უხილავ მტრებს. „დამშვიდდი, შენს მტრებს მე მოვიგერიებ“, — ეუბნება მასხარა ლირს და ამ დროს თვალბამღვრელი ლირი დანაზე წამოაგებს ერთგულ მეგობარს, ერთხელ, მეორედ, მესამედ... მეფის საქციელით გაცდებული მასხარა მორჩილად ეგებება სიკვდილს და ბავშვური გულუბრყვილობით ტოვებს სამყაროს. ეს უკვე გააზრებული მკვლელობაა. ლირი კლავს თავის „ნაწილს“, „მეს“, სინდისს, გადაადგედებს „სიკეთის ნატებს“ და ეს მკვლელობა პირველი კონკრეტული ნაბიჯია ლირად ქცევის გზაზე. მასხარას მოკვლით გმირი მთლიანად კისრულობს ადამიანის არსებობის საიდუმლოს ამოხსნის ურთულეს მისიას. დ. მუმლაძის აზრით: „შემოილი ლირი არაერთგვის იმიტომ განკვეთს მასხარას, რომ მას აღარ სჭირდება ნათელი გონების „ნამსხვრევი“. ახლა ლირი თავად უნდა შთაწვდეს ადამიანური ყოფის საზრისს და ბოლომდე და მთლიანად გაიაზროს რეალობა“.

ლირი კლავს მასხარას და, თითქოს, რეჟისორული აქცენტები ლოგიკურად და გასაგებად იკავებენ საკუთარ ადგილებს, მაგრამ რ. სტურუა პარადოქსების საოცარი ოსტატია, რაშიც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მოულოდნელი სცენური პასაჟი — მასხარა უმალ ფეხზე წამოხტება და მაყურებელს ირონიულ-გონება-მასვილურ „ზონგს“ სტყორცნის:

„თუკი მდვდლები, დიდებულები მიწის მხენელებად გადაიქცევიან,
 თუ მედუქენ ლუდს წყაროს წყალს აღარ გაურევს,

სასამართლოში იზეიმა ქვეშაობებამ,
 თუ ქვეყანაზე აღარავინ დაიდებს ვალებს,
 ქურდი ჯიბეში არ ჩაგიძვრება,
 თუ ბოზებმა აგვიშენეს ეკლესიები...

ნუ შეშინდებით...

ეს არ მოხდება... არასოდეს... არსად... არასდროს...

ნუ შეშინდებით...

ეს არ მოხდება... არასოდეს... არსად... არასდროს...

„ზონგის“ ფორმით ჩართული შექსპირის ცნობილი მწ-ე სონეტის თავისებური, ჯამბაზურ-პაროდული ინტერპრეტაციით, რეჟისორი აბრუნებს ავტორს სცენაზე და პირდაპირ, ყოველგვარი შეფარვის გარეშე, აწვიდს სათქმელს მაყურებელს. აღნიშნულ ეპიზოდში სცენაზე დგას არა მასხარა — ლირის სულის კეთილი ნაწილი, არა მისი არსების ერთ-ერთი ჰიპოსტასი, არამედ მასხარა — კომენტატორი, დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთთანამშრომლობის შედეგი — ქმნილება, რომელიც ხაზს უსვამს მსოფლიო-თეატრის ავტორისეულ კონცეფციას.

აღნიშნავდი, რომ მასხარა ლირის ტოტალური თეატრის ერთადერთი თავისუფალი მსახიობია, რომლის თამაშიც ნაირფეროვანი თეატრალური ხერხებით სასრლოდობს. გვირის სახის ასეთმა გადაწყვეტამ შესაბამისად განსაზღვრა მსახიობ უანრი ლოლაშვილის თამაშის საერთო წესი, კოსტიუმი (მხატვარი მ. შველიძე), სხეულის პლასტიკა, მეტყველების მანერა და სხვა აქტიორული ნიუანსები.

უ. ლოლაშვილის მასხარა საცირკო-ბალაგანური წარმოდგენის პერსონაჟს მოგვაგონებს. თმააბურძენელი, მოკლე განიერ შარვალსა და ასეთივე შავ პალტოში გამოწყობილი გვირი, ცირკის კლოუნს უფრო წააგავს, ვიდრე ლირის სამეფო კარის მასხარას. ფეხზე ძველი, გაცვეთილი შავი ჯეხსაცმელი წამოუცვამს, შარვლის მოკლე ტოტებიდან ჩაჩაჩული თეთრი წინდები მოუჩანს, ხოლო ასეთივე თეთრ გულისპირს შავი პეპელა ბაფთა უმშვენებს. მასხარას გარეგნობაში არის რაღაც მიამიტური, გულუბრყვილო და ბევშურად სასაცილო. განსაკუთრებით მეტყველია მსახიობის თვალები, რომლებიც ხან გაცვებით უმწერენ ლირს, ხან დამცინავად აღევნებენ თვალყურს მეფის ქცევას, ხანაც ეშმაკუნებს ჩაისახლებენ და ისე განსჯიან ლირის მიერ სამეფოს ორ ნაწილად გაყოფის საკითხს.

უ. ლოლაშვილი უხვად მიმართავს კლოუნადის ელემენტებს — სიარულის მანერას, შესტებს, გაროტესკულ — პლაკატურ ფერებს სძენს. რამდენადაც იგავურ-ალეგორიულია გვირის სათქმელი, იმდენად კონკრეტული და პირდაპირი მნიშვნელობითაა განსაზღვრული მსახიობის თითოეული პლასტიკური მონახაზი, ზოგჯერ განზრახ უხამსობამდე დაყვანილი.

მასხარა მუდამ მოუსვენრადაა, სულ რაღაც აწუნებს, ამიტომაც უანრი ლოლაშვილის მეტყველება ყოველთვის გაცვების, შეკითხვის აქცენტს ატარებს. რასაც არ უნდა ამბობდეს გვირი, იქნება ეს იგავი თუ ფილოსოფიური პასაჟი, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს რაიმე კითხვას სვამდეს. მსახიობმა ზუსტად ამოიცნო განსახიერებელი პერსონაჟის ფილოსოფიური სახარისი — მარადიული ბავშვობის სამყაროთი გაცვება-აღტაცების სიმბოლიკა და გვირის უღერადი პარტიტურა, მთლიანად, კითხვით მოდულაციაზე ააგო.

გულდასმითაა დამუშავებული ლოლაშვილი — მასხარას პლასტიკური პორტრეტი, გვირი ხან მუხლებზე დასოხავს, ხან ოთხზე დარბის, რადგან, მისივე სიტყვებით, ლირის ქვეყანაში სიმართლე ეზოს ძაღლს ემსგავსება, ზოგჯერ მაყურებ-

ბელს თავს აწონებს და ცირკის კლოუნით გაბღენძილი დაბაიჯებს, მეორე მოქმედებაში კი კოჭლობით მისდევს ლირს: ფეხსაცმელს ძალზე შეუწუხებია და ცალი წინდა, ცერა თითთან, მთლად სისხლში აქვს მოხვრილი. ეს დეტალი ძალზე საინტერესოა არამარტო პლასტიკის, არამედ აზრობრივი დატვირთვის თვალსაზრისით. ფეხისწვერებდასისხლიანებული, ცმუკვა-ცმუკვით მოსიარულე მასხარა ცალ ხელში ჩაბღუჯული ფეხსაცმლით, ბეკეტის გმირს მოგვაგონებს პიესიდან „გოდოს მოლოდინში“. მასხარაში არის აბსურდულობის მომენტი, ისევე, როგორც შექსპირის „მეფე ლირის“ სტურუასეულ ინტერპრეტაციაში. მასხარა ლირის მსოფლიო თეატრში გადაგდებული სიკეთის ერთადერთი მარცვალია, რომლის არსებობა ისეთივე აბსურდულია, როგორც „ზონგი“, კურტიზანის მიერ აშენებული ეკლესიის შესახებ.

მასხარას დაღუპვასთან ერთად კვდება არა მარტო ლირის არსების უდიდესი ნაწილი, არამედ თითოეული ადამიანის საუკეთესო ნახევარი — უშუალოდთა და მიაპიტური გულწრფელობით აღსავსე ბავშვობა, რასაც ადამიანები არა მხოლოდ უნდა განიცდიდნენ, არამედ გლოვობდნენ. დაჭრილი მასხარა—ლოლაშვილი, მოცედილი ბალახით ეცემა და უცებ ჰაერში გაიქროლებს სევდიანი ნოტა, რომელიც სპექტაკლის ფინალში მთელი სიძლიერით აჟღერდება (კომპოზიტორი გ. ყანჩელი) „I'm sorry“... — კორდილიას წმინდა, უმანკო ხმა მოულოდნელად დაარღვევს ვერფლადქცეულ მარადისობას და ლირი ქალიშვილის უსიცოცხლო სხეულს შემოათრევს. „იტირეთ, ყველამ იქვითინეთ... ამდენი თვალი და ენა რომ მომცა, ხმელეთს შევძრავდი... ქვის გულები გქონიათ“. ფინალის ტრაგიკული კოდი გაცილებით აღრე იღებს სათავეს — სწორედ მასხარას მკვლელობის სცენაში, სადაც მაყურებელი ისე ეთხოვება უ. ლოლაშვილის გმირს, როგორც საკუთარ ყრმობისდროინდელ სიკეთესა და უშუალობას. მასხარა, უპირველესად, ტრაგიკული პერსონაჟია. უ. ლოლაშვილი სახის ტრაგი-ფარსულობას უდიდესი კონტრასტების ზღვარზე ავითარებს.

მასხარამ იცის, თუ რით უმასპინძლებიან მართლისმთქმელს და მაინც დაუფარავად ამუდავნებს სათქმელს, ასევე მშვილად ეგებება სიკვდილს, რომ გადაარჩინოს ლირი დაღუპვას, აპოგნიზოს საკუთარი არსება ქაოტური, მოუწესრიგებელი სამყაროს უკიდურეს ოკეანეში.

უ. ლოლაშვილის მასხარა ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბლავი სახეა რ. სტურუას ინტერპრეტაციაში და, შეიძლება ითქვას, სპექტაკლის წარმატების უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელიცაა.

¹ უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები. ტ. II, თბ. „საბჭოთა მწერალი“, 1954, გვ. 599.

² Бояджиев Г. «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров». М. Просвещение. 1981. стр. 123.

³ უილიამ შექსპირი. „ტრაგედიები“. ტ. II, გ. გაჩეჩილაძის რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბ. „საბჭოთა მწერალი“, 1954, გვ. 783.

⁴ უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები. ტ. II, გ. გაჩეჩილაძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და შენიშვნებით. თბ. „საბჭოთა მწერალი“, 1954, გვ. 752.

⁵ ჰ. ურუშაძე, „რიჩარდ III“, „თეატრალური მოამბე“, 1979 წ. № 2, გვ. 25.

⁶ „ლირის თეატრი“. დილოგი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987 წ. № 8, გვ. 25.

მანია გოშაძე

ტრაგიკული პროზის ფორმირების ტენდენცია

ამერიკულ დრამაში

როგორც ცნობილია, ამერიკული დრამის სპეციფიკური განვითარების გზა იუჯინ ო'ნილის შემოქმედებით დაიწყო. ძლიერი აღმოჩნდა მძაფრი სულიერი დრამებისა, თუ სოციალურ-პოლიტიკური კოლიზიების წარმოსახვისადმი ო'ნილსეული სწრაფის ტრადიცია, მეოცე საუკუნის ამერიკული დრამის მაღალმატყრულ, მწაფენლოვან ნაწარმოებთა უმრავლესობა ტრაგიკული ძალის ელვადობას იძენს, ბუნებრივია, სახეცვლილი ფორმით, მაგრამ სწორედ ტრაგიკისთან აშკარა მახლოვების ტენდენციას ავლენს, მაშინ, როდესაც თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაში სწორად ვხვდებით ტრაგიკიის ქანრის უარყოფას, როგორც თანამედროვე სიტუაციაში აღამიანის მდგომარეობის არაადექვატურად გამომხატველისა, ჩვენი მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის ეპოქის პირმშონი, სწორად გამოთქვამენ თავისთავად მართებულ აზრს იმის თაობაზე, რომ ურბანისტული ცივილიზაციის პირობებში, როდესაც ზნეობრივი იდეალები პრაგმატიზმითა და უტილიტარზმით შეიცვალა, აღამიანის ცხოვრება დაკლილი, განძარცვული აღმოჩნდა ძლიერი ვნებებისა და მისწრაფებებისაგან, პერიოდიკისა და ამაღლებულსაგან. სულაერი ღირებულებების გაუფასურების, ტოტალური ინდიფერენტუზმის ვითარებაში, როდესაც ყველაფერი ერთნაირად მცირემასშტაბოვანი, დაწვრილშანებელი და უმნიშვნელო ჩანს, თავისთავად საფუძველს იძლევა ტრაგიზმსაც,

თავისთავად შეუძლებელი ხდება თანამედროვე ხელოვნებაში ტრაგიკიის დაბადება.

ამდენად, მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში შეიმჩნევა ტენდენცია აღამიანის არსებობის რადიკალური კრიზისის, ტრაგიკომედიის, ფარსისა, თუ გროტესკის საშუალებით წარმოსახვისა. ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ბერნარდ შოუ წერდა ტრაგიკომედიის დამკვიდრების თაობაზე, ტრაგიკიის ქანრს ასევე უარყოფდნენ ბრეხტი, დიუენმატი, პინტერი, იონესკო და სხვა ცნობილი დრამატული მწერლები.

სრულიად განსხვავებული აღმოჩნდა ამერიკელ ხელოვნათა პოზიცია, კეშმარიტი ტრაგიკიის სიმაღლეებს სწვდება უმძაფრესი დრამატიზმით აღსავსე უილიამ ფოლკნერის, თორნტონ უაილდერის, თომას ვულფის, იუჯინ ო'ნილის თუ ტენესი უილიამსის ტრაგიკული ძალისხმევის შემოქმედება.

ამერიკულ დრამაში ტრაგიკულის თავისებური კულტი შექმნა იუჯინ ო'ნილმა, რომლის აზრითაც ყოფის წვრილმანი პრობლემებისაგან ხსნა ტრაგიკიაშია, აღამიანის ცხოვრებას საზრისსა და იმედს ტრაგიკული განცდა ანიჭებს. ო'ნილს აზრით, თავისთავად დრამატული განხეთქილება ოცნებასა და რეალობას შორის, სინაშდვილესი ხსნის მომტანია, რადგან მხოლოდ მიუწვდომელში კპოევებს კაცი იმ ოცნებას, რომლისთვისაც ღირს ცხოვრება და სიყვდილიც, ამდენად, ამ მი-

უწვდომელ ოცნებაში ჰპოვებს თავის თავსაც. ადამიანები, რომლებიც მხოლოდ მისაღწევი მიზნისკენ მიიღობიან, აღწევენ წარმატებას და აღარ მისწრაფიან მეტისკენ, იმისთვის, რომ ბოლოსდაბოლოს დამარცხება განიცადონ, ასეთ ადამიანებს ოწილი სულიერ ბურკუებს, კონფორმისტებსა და შემგუებლებს უწოდებს. მიღწეულით დამაყოფილება, მათი კონფორმიზმის, უმნიშვნელობის მაჩვენებელია; შემგუებლობა, შეგუება სინამდვილესთან კი პიროვნების დაკნინებისა და გადაგვარების უტყუარი ნიშანია.

ოწილისეული ნონკონფორმიზმის იდეა თავის განვითარებას პოულობს უილიამსის სინამდვილესთან შეურიგებელ, მიუწვდომელი ოცნებისკენ დაუძლეველი სწრაფვით შეპყრობილ, არაორდინალურ გმირებში. ასეთ ადამიანს ოწილი რომანტიკოს-იდეალისტს უწოდებს, რომელიც მუდამ დამარცხებას განიცდის, მაგრამ დამარცხება, თავად მარცხის სიმწარე, დამარცხების განცდა ოწილისათვის ყველაზე ფასეული და სასარგებლოა.

„თავისთავად სიტოცხლე არაფერია, მხოლოდ ოცნება გვაძლულებს ვიბრძოლოთ, ვისურვით ცხოვრება. მიღწეულის ვიწროდ გაგება, როგორც რაიმეს დაუფლება — ჩიხში შეგვიყვანს. ოცნება, რომელიც შესაძლებელია ბოლომდე ავისრულოთ, უღირსია ოცნებად იწოდებოდეს. რაც უფრო მაღალია ოცნება, მით უფრო შეუძლებელია მისი განხორციელება. როდესაც ადამიანი განუხორციელებლისკენ მისწრაფის, ის თავად გაწირავს თავის თავს დამარცხებამდე, მაგრამ მისი წარმატება ბრძოლაშია, მისწრაფებაში“.

ოწილი ტრაგიკულის თავისებურ გაგებას ოპტიმისტურს, ხოლო ტრაგიზმისათვის დამახასიათებელ თავისებურ პესიმიზმს, ოპტიმისტურ პესიმიზმს უწოდებს. ოწილისეული ოპტიმიზმი ადამიანის შესაძლებლობებში ჰუმანისტური

რწმენითაა პირობადებული. ოწილი წერს, რომ ის მწვავედ შეიგრძნობს რაღაც ფარულ ძალის ზემოქმედებას, იკნება ეს ბედისწერა, ღმერთი თუ ჩვენი ბიოლოგიური წარსული, როგორც არ უნდა დაარქვა, ყოველ შემთხვევაში საიდუმლო და ფარულ ტრაგედიას ადამიანისა, რომელიც ეწევა დიდებულ, მისთვის დამღუბველ ბრძოლას, რათა გამოავლინოს თავი და არ დაჩჩეს ცხოველის მსგავსად უსასრულო მცირე ეპიზოდად ამ ბრძოლაში.

ამდენად, ოპტიმიზმი ოწილთან, ისევე როგორც თორნტონ უილდერთან, უილიამ ფოლკნერთან, არ გამოირჩევა და არც უპირისპირდება ტრაგიკულს, პირიქით, ტრაგიკული მსოფლმხედველობის ორგანულ ნაწილად იქცევა. მისი დრამის თავისებურება სწორედ ოპტიმიზმისა და ტრაგედიის თანაარსებობაშია, თუმცე თავად ოპტიმიზმი ოწილთან უფრო განყენებული, აბსტრაქტული ხასიათისაა, ვიდრე კონკრეტული. მწერალს თავისთავად რომანტიკული, ამაღლებული იდეის მშვენიერება, მიუწვდომელი ოცნების სამყარო უფრო იზიდავს, ვიდრე მისი წვდომის, მიზნის მიღწევის სურვილი. ოწილისათვის თავისთავადაა ფასეული ოცნება — ოცნებისთვის, იმედი იმედისთვის, ბრძოლა — ბრძოლისთვის, სამყაროში, რომელსაც ის ხშირად აღიქვამს, როგორც დამანგრეველი ინსტინქტებისა და ბედისწერის გამოვლენად ამ სამყაროში სიკეთისკენ, ამაღლებულისკენ სწრაფვაში ზედავს ადამიანს დაუმარცხებელი სულიერების უმაღლეს გამოვლენას. ამასთანავე, დამარცხება მისთვის, ისევე როგორც ფოლკნერისათვის, გაცილებით ღირებულია, ვიდრე გამარჯვება, თვითდამაყოფილებისა და კონფორმიზმის, სულიერი სიკვდილის დამყაყებული უძრაობის ქაობში რომ ითრეგეს ადამიანს. ოწილის სიტყვით, იგი, ვისაც უნაჩი აქვს უიმედობაშიც

იმედი იქონიოს, სხვებზე მეტადა დაახლოებული ვარსკვლავებსა და ცის ორბიტასთან. შეიძლება პარადოქსულად ჩანდეს, მაგრამ ბედნიერების ცნება, ოწილთან ყოველთვის ტრაგიკულ ქედრადობას იძენს, ტრაგიკულთხანა გადაჯაჭვული. ბედნიერება მისთვის ყოველდღიური ყოფის წვრილმანების მიღმა, სამყაროს სიღრმისეულ ძალებთან თანაზიარების, ყოფიერების დრამატიზმისა და იდუმალი მშვენიერების, ბედისწერასთან დაპირისპირების შეგრძნებაშია.

ამასთანავე, ოწილის მსოფლმხედველობას სირთულე, წინააღმდეგობრიობა თავისებური ოპტიმიზმის, ტრაგედიის და ამ უქანასკნელისთვის დამახასიათებელი, სასოწარკვეთილების განცდის ერთდროულ თანაარსებობაშია, ოწილი ოცნების ან შემოქმედის ფანტაზიის მიერ შეთხზულ სამყაროს აშკარა უპირატესობას ანიჭებს ცხოვრებისეულ რეალობასთან მემართებაში. ერთგან მწერალი პირდაპირ ამბობს, რომ ბედნიერება მხოლოდ ხელოვნებასთან ზიარებაშია, ყოველივე დანარჩენი კი უბედურების მომტანია. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს ტენესი უილიამსი წერილში „ტრამვი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“, როდესაც ამბობს, რომ რეალური სამყაროს აბა აქვს მასზე ისეთი დიდი გავლენა, როგორც შეთხზულს. მწერლის სიტყვით, ის მაშინ თავისუფლდება ცხოვრების უაზრობაზე და სიკვდილზე ფიქრისაგან, როდესაც მის მიერ ტრაგედიად ჩაფიქრებული პიესა, მართლაც ტრაგედიად შემობრუნდება.

იუჯინ ოწილი ისევე, როგორც მოგვიანებით ტენესი უილიამსი სწორედ ამერიკული სინამდვილის კონკრეტულ რეალობაში ხედავს ამერიკული ტრაგედიის მიზეზებს. შეერთებული შტატების არსებული სისწრაფით განვიითარებამ ოწილს ბიბლიური ჰემიარიტება გაახსენა, სადაც თქმულია თუნდაც მთელი მსოფლიოს დამორჩილების ამაოების შესახებ, თუკი ადამიანი ამით თავისსავე

სულს ავნებს. ოწილის აზრით, ასევე დაემართა მის სამშობლოს, პატრიარქალურ ამერიკას, რომლის სწრაფი ინდუსტრიალიზაციის პროცესში, მატერიალურ ფასეულობათა კულტივირებასთან ერთად, სულ უფრო და უფრო გაუფასურდა ადამიანური ღირებულებები.

იუჯინ ოწილის მსგავსად, ტენესი უილიამსი ყოველდღიურ სინამდვილეში ხედავს იმ საშიშ ძალას, საქმოსნური აქტიუობის უპიროვნო ბრუნვაში რომ ითრევეს ადამიანს.

ტენესი უილიამსის პიესებში, ოწილის პიესის მსგავსად, სოციალური გარემო ადამიანის შინაგანი მისწრაფებების, მისი ნამდვილი მოწოდების წინააღმდეგაა მიმართული, მისი გრძნობებისა და მისწრაფებების განუორიველ იდენტურობას ბადებს.

თანამედროვე ხელოვნებაში უმეტესწილად ყოველდღიური, ბანალური არსებობის თემა დაკავშირებულია ადამიანის შინაგანი კონფლიქტების, დაუქმყოფილებლობის და უსასოების გრძნობების წარმოსახვასთან. ყოველდღიური ყოფის დამორგუნველობაზე წერდნენ თომას უელფი, უილიამ ფოლკერი, დოს პასოსი, ტენესი უილიამსი, არტურ მილერი („ორი ორშაბათის გახსენება“) და სხვები.

ძალზე თავისებურია ამ მხრივ ოწილის თანამედროვის თორთონ უაილდერის შემოქმედება, რომელიც თითქოს იგივე თემას სულ სხვა რაკურსით წარმოგივდგენს: — მწერალი ყოველდღიურობას კი არ გაუბრბის ან უარყოფს, არამედ მასში ჩადრმავებით, მოვლენათა არსში წვდომით, თითქოს ცხოვრებას მექანიკური ჩვევების გაცვეთილ საფარს ხსნის.

უაილდერი, მარსელ პრუსტის მსგავსად, ყოველდღიური ცხოვრების მშვენიერებასა და განუმეორებელ მომხიბვლელობას შეიგრძნობს, მისგან მიღებული რთული და წუთიერი შთაბეჭდილებების მხატვრულ ფიქსირებას ახდენს. მოვლე-

ნის არსში წვდომით, მწერალი მისწრაფის თავისებურად გახსნას მის წინაშე არსებული რეალობა და ამ მისწრაფებაში უყურადღებოდ არ ტოვებს ცხოვრების თუნდაც ძალზედ მცირე, თითქოს უმნიშვნელო მომენტს, იქნება ეს უსულო საგანი, მოვლენა თუ ადამიანი დროსა და სივრცეში უსასრულოდ გამოვლილი მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად აღიქვამს. ერთ-ერთ ინტერესში უაილდერი ამბობს: „ამგვარად, მე განვიხილავ ჩემს შემოქმედებას, როგორც სწრაფვას, აღმოვაჩინო ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანებას სიდიდე, იმ გრანდიოზული მასშტაბების გათვალისწინებით, რომლებზეც უყარგავენ მას ყოველგვარ სიდიადეს და თითქმის ინდივიდუალური გრძნობის ღირსებას“.

„პატარა ქალაქში“ ცხოვრების ყოველი დეტალი ავტორის ყორადღებას იქცევს, თითქოს მიკროსკოპული ხედვის არეშია მოქცეული, იქნება ეს მისის გიბსის ბაღში მზესუმზირის სიუხვე, დიდი კვლის ხე, სადილის მზადებისა თუ საუზმის პროცედურა, არაჩვეულებრივი სიზუსტითა და მთრთოლვარებით ფიქსირდება ცხოვრება თავის უწვრილმანეს, წაბიერ გამოვლინებებში.

„პატარა ქალაქში“, უაილდერი მოგვითხრობს მეოცე საუკუნის დასაწყისის ამერიკის ერთ-ერთი პროვინციული ქალაქის გროვერს-კონერსის მკვიდრთა ყოველდღიურ ყოფაზე, მათ სასიცოცხლო მისწრაფებებზე გვიამბობს, ამ პატარა ქალაქში თუ როგორ გადიოდნენ ცხოვრების გზას ადამიანები დაბადებიდან სპეკულამდე, სადაც რეჟისორის თანაშემწის სიტყვით, ერთი ცნობილი პაროვნებაც კი არ დაბადებულა. პიესაში ხაზგასმით დამიწებული, ბანალური ყოფაა ნაჩვენებ და ავტორიც ყოველგვარი სექსტიციზმის გარეშე, მსუბუქი ირონიით გვესაუბრება მისი გმირების ცხოვრების უბრალო მოვლენებზე; ჩვენს წინაშე თითქოს მიედინება ადამიანთა არსე-

ბობის ერთიანი, მარად განმეორებადი ნაკადი. შემდგარა ისეთი კანონზომიერი, თანმიმდევრული პროცესებისაგან, როგორცაა ბავშვობა, ქორწინება, საყვადი. მართალია, გროვერს-კონერსის მკვიდრნი არ გამოირჩევიან დიდი ინტელექტით, მაგრამ ისინი ბუნებასთან უკუშერში მეტად აღიქვამენ ცხოვრებას მშვენიერებასა და სილამაზეს. როგორც პიესის ერთ-ერთი გმირი, მისტერ უეზი ამბობს: ისინი სიამოვნებას განიცდიან მთის მიღმა ამომავალი მზის სურათი, ცქერისას, ანდა უბრალოდ ფრინველებზე დაკვირვებისას, ყოველი მათგანი ინტერესით ამჩნევს წელიწადის დროებას ციკლურ ცვლად-მდინარებას, თითქოს ცხოვრება უსასრულო მთლიანობის შესაძლოა ძალზე მცირე, მაგრამ მისგან განუყოფელი ნაწილია, მთელ სამყაროსთან კავშირში რომ განაცდის მოძრაობა-განვითარებას. ამ სამყაროში არაფერია განსაკუთრებული, უფრო სწორად კი, ყველაზე უმნიშვნელო და ბანალური მნიშვნელობას იძენს. პატარა ქალაქის გმირთა არსებობა გარეგნულად თითქმის არც გამოირჩევა ერთმანეთისაგან. ისინი ლღად და ბუნებრივად მიჰყვებიან ცხოვრების მდინარებას, ისეთ მარადიულ გრძნობებს მიცემულნი, როგორცაა სიხარული და მწუხარება, სასოწარკვეთა და იმედი, საყვარული და დღაშეყოლია.

ონილს პერსონაჟი თითქოს მარწუნებშია მოქცეული, მის გაორებულ სულში ერთდროულად ერთიმეორის გველდით არსებობს და ერთიმეორეს ეწინააღმდეგება ბუნებას შვალის პარველტანოლი მისწრაფებები და ცივილიზებულ სამყაროს პრაქტიციზმით მოწამულ კაცის სურვილები. შინაგანი შეფთოთ შეპყრობილი მისი გმირი, ვერსად პოულობს თავის თავს, ვერც შეურყვენო ბუნების წიაღში და ვერც ინდუსტრიული სამყაროს მონოტონური პრაგმატიზმის ატმოსფეროში.

ტენესი უილიამსის პერსონაჟები თავისებურად მოგვაგონებენ გარიყულ, ბედისწერის მიერ განწირულ ონილის გმირებს, უსუსურთ ცხოვრების დამანგრეველი ძალის წინაშე, თავს რომ ახვევს მათთვის უცხო, მტრული არსებობის ფორმას, როდესაც სულით მეზღვაურა მხელეთზე რჩება, მიწასთან კონტაქტზე მეოცნებეს ზღვაში უწევს ყოფნა, ოჯახური მყუდროების მსურველს კი განუწყვეტელი, მომქანცველი მოგზაურობა და ერთადერთი, რაშიც მათი ნამდვილი არსი, აზაორდინალური სულიერი მისწრაფებები ელენდება — არის ოცნება. ოცნებისა და რეალობის შეუთავსებლობის, ილუზიების ნგრევის მოტივი სწორედ ონილის პიესებით შემოდის ამერიკულ დრამაში და შემდეგ განსხვავებული ვარიაციით წარმოგვიდგება მილერისა და უილიამსის შემოქმედებაში.

ონილის გმირები თავგანწირული სასოწარკვეთით ეჯიბებიან თავიანთ ოცნებას, მათი ჭკუტი თვითმოყვადობის განუწყვეტელ ნაწილს რომ შეადგენს და მასზეც ელენდება მათი მიუსაფარი სიამაყე.

ონილის გმირი ეროდროულად დამნაშავეცაა და მსხვერპლიც, საკუთარი განწირულობის შეგრძნებას აგრესიული რომ გაუხდია. თუმც, მისი გარეგნული ცანიზმის მიღმა, შიშაგანი სიწმინდე, სინჯისა და სიყვარულისკენ ნოსტალგიური სწრაფვა იკითხება, ონილის მთელს შემოქმედებას თან გასდევს უახლოეს ადამიანთა ურთიერთსწრაფვისა და ურთიერთგააზრდობის, სტრინდბერგისეული სიყვარულ-სიძულვილის წანაღმდებობრივი, ურთიერთგამორაცხავი გრძნობების მუდმივი თანაარსებობის მოტივი, უღვთოდ მიგდებული, მაჭოვებული ცხოვრების გერები ამაოდ ეძებენ ერთმანეთში გადარჩენას, რადგან არც ერთს არ შესწევს უნარი სძლოს საკუთარ წინააღმდეგობრივ გრძნობებს, თავის ორეულს. ცხოვრების მომქანცველ, გრძელ

დისტანციაზე სრული ურთიერთგაგების პარმონიული მდგომარეობის მიღწევა მხოლოდ ხანმოკლე დროითაა შესაძლებელი — ონილის პიესის „მთავრე ცხოვრების გერთათვის“, ისევე როგორც „იგუანას ღამის“ პერსონაჟებს სულიერი სიახლოვის ერთი ღამე და სამუდამო განშორება უწერიათ.

ტენესი უილიამსი და არტურ მილერი თავისებურად განაგრძობენ ონილის ტრადიციებს და განსხვავებულად ავლენენ ონილისეულ სწრაფვას ეროვნული ტრაგედიის შექმნისაკენ. მილერის რწმენით, უბრალო ადამიანთა ყოფაც ტრაგიკულ ამბებს მოიცავს, რიგითი ამერიკელის ცხოვრება შეიძლება არანაქლებ დრამატული იყოს, ეიდრე ანტაუტრა დრამის პერსონაჟისა. მაგალითად პიესაში „ხედი ზიდიდან“ აშკარად ჩანს თანამედროვე ნაუ-იორკის მუშათა რაიონში საბედისწერო ენებათა მოძიებას, ანტაუტრი დრამის ტრადიციებში თანამედროვე ხალხური ტრაგედიის შექმნის მკვლელობა.

პოეტი-მთხრობელი, ალფიერი, გარდუვალი ბედისწერის მათუწყებელი და პიესის ამბას ზოგადსაიკობრიო ასპექტში წარმოგვინის ფუნქცია რომ აკისრია, ანტიკური ქორის თავისებურ, თუმც საკმაოდ პრიმიტიულ ვარიანტს წარმოადგენს.

არტურ მილერის დრამატურგია, თავისებური კონსერვატიზმით ხასიათდება: მილერს თავისთავად სოციალური მომენტი, სადღეისო საჭირობოტო პრობლემები აზიდავს და არა მარადისობის კონტექსტში წარმოიჩენილი, მარადისობის ნიშნით აღბეჭდილი. ეს კი მისი პიესების ერთგვარ ჩახუთულ ატმოსფეროს, გარკვეულ ცალმხრივობას, ერთნიშნადობას განაპირობებს, როდესაც პიესის სიუჟეტური ხაზი მთლიანად ემთხვევა მის იდეურ შინაარსს, ხოლო პერსონაჟი ავტორის დიდაქტიკური აზრების პირდაპირ გამომხატველად, ერთგვარ „რუბორად“ წარმოგვიდგება.

მილერის შემოქმედებაში აისახა ჩვენი საუკუნის ისეთი ეპოქალური მნიშვნელობის მოვლენები, როგორც არის მსოფლიო ეკონომიური კრიზისი, ტოტალური დიქტატურის მზარდი საშიშროება ევროპაში, მეორე მსოფლიო ომი და ა. შ. ულიამსისაგან განსხვავებით, რომელიც სინამდვილეს ადამიანის ფსიქიკას, სულის პრაქსიზში გარდატეხილს გამოხატავს, მილერი მოვლენებს უშუალოდ სოციალურ, ეკონომიურ და ა. შ. პროცესებს მეშვეობით წარმოაჩენს და ამ თვალსაზრისით 30-იანი წლებს ამერაყულა სოციალური ხელოვნების ტრადიციებს გამგრძელებლად გვევლინება.

იუჯინ ო'ნილისა და ტენესი ულიამსისაგან განსხვავებით, რომლებიც საზოგადოებას უპირისპირებენ არაორდინალურ პროცენტს, მილერთან ხშირად პირიქით, სწორედ საზოგადოება არ პატიობს პიროვნებას მორალურ დანაშაულს.

მილერის ყოფილ დრამაში „ყველა ჩემი ვაჟიშვილი“, უფროსი თაობის სულიერ განზრუნისა და უზნეო პრაქტიკულს, მამებას პრაგმატულ სამყაროს, ომში გამოწვრთობილი შეილებს მორალური სამტკიცე, გმირული თავგანწირვა და აქტუური პროტესტი უპირისპირდება.

პიესაში „ხედი ხილდან“ კლასობრივი სოლიდარობის გრძნობით გაერთიანებული, უბრალო მშრომელი ადამიანები უპირისპირდებიან ზნედაცემულ გამცემს, არ პატიებენ შტატებში ფარულად ემიგრირებულ სოციალურებს დასმენას.

მაშინ, როდესაც ადამიანის ინდივიდუალური სახის წამლის საშიშროებამ თანამედროვე მოაზროვნეებს განსაკუთრებულ სიმწვავით გაახსენა ცნობილი ლოზუნვას დაეწყებულ ვაგრძელება — „ყველა ერთსათვის“, მილერი ისევ მის ტრადიციულ ვარიანტს „ერ-

თი ყველასათვის“ გეთავაზობს. ერიკ ბენტლის სამართლიანმა სიტყვებმა იმის თაობაზე, რომ სოციალური დრამის მორალური სისუსტე ადამიანური „მეს“ იგნორირებაში მდგომარეობს, წარმოშვეს, კამათი მილერის შემოქმედებაში სოციალურასა და ფსიქოლოგიურის თანაფარდობას შესახებ, მტკიცება იმისა, რომ მილერი იმდენადვე სოციალური მწერალია, რამდენადვე ფსიქოლოგიური, ბუნებრივია, კრიტიკოსი ლოკალურ სოციალურობას გულსხმობდა და არა ფართო აზრით სოციალურის კატეგორიას.

შეიძლება ითქვას, რომ თავად სამყაროსადმი მწერლის მიმართებაა ტრადიციული, რომელიც პროცენტსა და საზოგადოების გათიშულობის, ურთიერთგუცხობის თემას უპირისპირებს კოლექტივის გამაერთიანებელი იდეალს ძებებს — იქნება ეს კლასობრივი სოლიდარობის გრძნობა, პატრიოტული სულისკვეთება თუ ადამიანის თანდაყოლილი სწრაფვა ზნეობრიობისაკენ.

მიუხედავად მისი გმირების დრამის სოციალური ბუნებისა, მწერალი ხაზს უსვამს ინდივიდუალურ პასუხისმგებლობის მნიშვნელობას. მისი აზრით, სწორედ თითოეული ადამიანის ზნეობრივ საქციელშია კაცობრიობის გადარჩენის საწინდარი.

ბედისწერის თუ სხვადასხვა მადეტერმინირებელი ძალების წინააღმდეგ ო'ნილის გმირის სტატიური შებრძოლებას მოტივს, მილერი პასუხისმგებლობის თემით ცვლის. პასუხისმგებლობის შეგრძნებით, თუ საჭიროა, სამყაროს ცოდვების თავის თავზე აღებითა და გამოსყიდვითა შესაძლებელი, მისი აზრით, ყოფიერებას მორალურა თუ სოციალურ-პოლიტიკური მანიერებების წინააღმდეგ ბრძოლა, უბედობის მიზეზი საკუთარი თავშია საძიებელი და არა სოციალური ვარემო უარყოფით ზეგავლენაში, უარყოფით გენეტიკასა თუ ბიოლოგიურ საწყისში.

ოუკი ოწილი ბრმა, უპიროვნო ძალს უპირისპირებს არაორდინალურ პიროვნებას, მისი გრძნობათა ბუნების დაუმორჩილებელ სტიქიას, უილაამსა ასევე უპირისპირებს მასობრივ საზოგადოებას სულიერად ფაქიზ გმირს, რომლისთვისაც უცნობა პირველქმნილი ბუნების შევლის კუშტი სივაცაკე, მისი მებრძოლი სტიქიური ძალა. ორივე მწერალთან პიროვნების ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე მილერის იდეა ადამიანის პასუხისმგებლობის შესახებ, ვიდრე მისა დაინტერესება უპირველესად პერსონაჟის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფუნქციით.

არტურ მილერისაგან განსხვავებით, ტენესი უილაამის ყურადღებას სინამდვილის არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური, არამედ სულიერ-კულტურული ასპექტი იწყობს.

ტენესი უილაამის დრამატურგიაში უეჭო ოწილასეულა ნონკონფორმიზმის, ოცნებისა და სინამდვილის შეუთავსებლობის იდეა სამხრეთული მითის მოტივებს უკავშირდება. უილაამის შემოქმედებას ეროვნულა სპეციფიკის საფუძვლები საძიებელია სამხრეთული მითისა და ამერიკული რომანტიკული ლიტერატურის ტრადიციებში. ამერიკული რომანტიკული რომანის მსგავსად, უილაამის დრამაში აშკარად სჭარბობს ადამიანურ გრძნობათა უფლება, სამყაროს პირადულ ემოციური აღქმა-განცდა, სინამდვილის პოეტური გადმოცემა, ავტორისეული განცდის სუბიექტური მომენტის, ემოციური დამხატვლობა, ტრაგიკული განცდებისა და კოლიზიების წარმოსახვა, პოეტური სიმბოლოსა და სახეების შექმნა, მძაფრი, დინამიკური სიუჟეტის საფუძვლზე აღმოცენებული კონფლიქტის წარმოსახვა, არაყოველღიური სიტუაციებისა და ხასიათების გამოყვანა, რომანტიკული ამბოჯა სოციალურად და მორალურად მანკიერი გარემოსადმი, ჰუმანისტური იდეების ძიებაში სამხრეთის

მითიური წარსულსადმი მიმართვა და ა. შ.

ტენესი უილაამსა სამხრეთული მწერალია, სამხრეთული ხელოვნების ტრადიციებს, მის რომანტიკულ მსოფლმხედველობას ნაზიარები. მისთვის, ისევე როგორც უილაამ ფოლკნერის, თომას ვულფის, თორნტონ უაილდერის, დოს პასოსისა და სამხრეთული სკოლის სხვა მწერლებისთვის, არსებობს პრინციპული სხვაობა ამერიკის შეერთებული შტატების სამხრეთისა და ჩრდილოეთის შორის.

თავისი მშობლიური კუთხის პატრიოტი და გულშემატიკარი, ტენესი უილაამი არ გამხდარა მონათფლოკურით სამხრეთის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების დამცველი, ისტორიულა სამხრეთის აპოლოგეტი. მას, როგორც ჰუმანისტს, სძულდა ძალადობა, სისასტიკე, რასობრივი დისკრიმინაციის გამოვლენას ნებისმიერი ფორმა. მიუხედავად ამისა, მისი სიმპათიები აშკარად სამოქალაქო ომის შედეგად გაცამტევირებული სამხრეთის მხარეზეა.

როგორც ცნობილია, სამოქალაქო ომის მიზეზი არა სამართლიანობის დამკვიდრების სურვილით, არამედ სოციალურ-პოლიტიკური ინტერესებით იყო ნაკაზნახევი. მიუხედავად რასობრივი დისკრიმინაციისადმი, ყოველად შეუწყნარებელი დამოკიდებულებისა, სამხრეთული მწერლები თვლიდნენ, რომ მონობა სამხრეთში თავისთავად, ომისა და სისხლისღვრის გარეშე გაუქმდებოდა, მაშინ როდესაც სამოქალაქო ომის შედეგებმა, სამხრეთის დამარცხებამ სანუგეშო ვერაფერი მოუტანა ადამიანს, სოციალური უკუღმართობის ახალი ფორმები წარმოშვა და რაც მთავარია, ურბანისტული ჩრდილოეთის განვითარების გზა თავისი ანტი-სულიერი მაპირთებით, ადამიანის მორალურად გამოფიტვისა და დაცემის გზად იქცა, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის ზრდის პარალელურად ადამიანის არ-

სებობის რადიკალური კრიზისის განცდა მოიტანა.

გავერანებულ, დამარცხებულ სამხრეთში წარმოიშვა პლანტატორული სამხრეთის განმადიდებელი ლეგენდები, რომლის მიხედვითაც ძველი ურთიერთობების მთელი სისტემა, მათ შორის პლანტატორების ზანგებთან ურთიერთობა, მაღალწნობრივ საწყისზე იყო აგებული. ლამის ქრისტიანული მორალის იდეალს უახლოვდებოდა. სამოქალაქო ომამდელი სამხრეთი, ამაღლებული შარავანდედით შემოსილი, მითიურ წარსულად იქცა.

მიუხედავად გარკვეული პარადოქსულობისა — მონათმფლობელური სამხრეთის სოციალურ ვითარებასთან ადამიანური კეთილშობილების მაღალი აღებების შეუსაბამობის ამ უტოპიურ საფუძველზე აღმოცენებულ ლეგენდებში სამხრეთელები იმ ჰუმანურ საზრისს პოულობდნენ, რომლისგანაც დაცლილი აღმოჩნდა მათი თანადროული სანამდევლი. თავისთავად ისტორიულ სიმართლეს მოკლებულმა მითმა მაღალი ეთიკური შინაარსი შეიძინა ძლიერი გავლენა მოახდინა სამხრეთელებს სულიერ წყობასა და მსოფლმხედველობაზე, სამოქალაქო ომში დამარცხებულ სამხრეთელები ამ შეთხზულ მითიური წარსულის, რომანტიკული ლეგენდების სამყაროში გარკვეულ მაკოცხლებელ ძალას, მორალურ მხარდაჭერას პოულობდნენ.

სულიერ ღირებულებათა დევალაციის პროცესის აშკარად გადრამატიკების პარალელურად, ამერიკის პატრიარქალური სამხრეთის ინდუსტრიალიზაციის გზით განვითარებამ პროგრესისადმი ურწმუნობა, უამედობა, მომავლის შიში დაბადა და ამასთანავე, ხელი შეუწყო ისტორიულად განწირული, სამოქალაქო ომში დამარცხებულ სამხრეთზე შექმნილი მითის დამკვიდრებას.

სამხრეთელის ცნობიერებაში აღრეული, ურთიერთშეჭრილი, ურთიერთგადახლართული აღმოჩნდა ისტორიული და

მითიური, რეალურა და შეთხზული სოსამდევლის რეალიები, რაც გამოვლინდა ერთი მხრივ, მონათმფლობელობის არაადამიანური არსის მხილვაში, ხოლო მეორე მხრივ, ამ კუთხის ისტორიის მიმართ რომანტიკული თვალთახედვის დაბადებაში, თავისთავად მაღალი ეთიკური შინაარსის შემცველი სამხრეთული რომანტიკის აღიარებაში, თანადროული სოსამდევლის უარყოფასა და წარსულის მიუთურ სამყაროში შეხიზვნას მისწრაფებაში.

ამდენად, თორნთონ უაილდერის, უილიამ ფოლკნერის, თომას ვულფისა და სხვა სამხრეთელი მწერლებს მსგავსად, ტენესა უილიამსისათვის სამხრეთს ბედუქუდმართობამ კიდევ უფრო ღრმა შესაბამობა გამოავლინა ჰუმანისტურ იდეალებსა და სანამდევლეს შორის, თუმც, იგი ხსნას ისევ რომანტიკული ეთოლოგიების მძიმე სამხრეთელ გმირებში, მაღალწნობრივი იდეალსკენ სწრაფვაში ხედავს, რომელიც ადამიანისადმი საყვარულს, შემწყურებლობას, თანაგრძნობასა და საზნობას ქადაგებს. უილიამსთან სულიერ სწრაფვით რომანტიკის ნაზიარება მეოცნებე თანამედროვე მექანიკური ცივილიზაციის პირმშოს, ურომანტიკო, უგრძნობ, მიზანდასახული პრაქტიკის, წმინდა სამომხმარებლო ინტერესებს ბატონობის სასტიკ ლოგიკას უპირისპირდება.

შემთხვევითი არ არის მწერლის მიერ საყვარელ გმირად დონ კიხოტის დასახელება. უილიამსის რომანტიკოსი გმირები, დონ კიხოტის მსგავსად, დეკლასირებული რანდობის სიმბოლოდ გვევლინებიან. სამხრეთელი ლეგენდებით, რომანტიკული ფატალიზმით შეპყრობილი, ისინი პირს იბრუნებენ ყოველდღიურ რეალობისგან. უარს ამობენ საკუთარი პაროვნების ჩაკვლაზე, მარადიული რომანტიკოსის მემამობე სულისკვეთებით უპირისპირდებიან სო-

ციალურად და მორალურად მანკიერ გარემოს.

ადამიანური დაცემისა და გადაგვარების, ურთიერთგაუცხოების, სულიერი სისასტიკის დამკვიდრებისა და კეთილშობილების უმოწყალოდ გათელვის რეალურმა სინამდვილემ, უილიამსი დამარცხების ზნეობრივი უპარატესობის იდეამდე მიიყვანა.

ტენესა უილიამსის რწმენით, კომერციული და ურბანისტული ცივილიზაციის, დამარცხებული ადამიანურობას საუკუნეში, მარცხი რჩეულთა ხვედრია. ამ თვალსაზრისით, მას განსაკუთრებით აინტერესებს დამარცხებულის დსიქაის წარმოსახვა. სწორედ ამ თვალსაზრისით, პრავდატულო რეალობას უარყოფელი, დამარცხებულა სამხრეთის ბედ-იღბალა თანმედროვეობას მეტაფორადაა ქვეყნა მას პიესებში.

მართალია, უილიამსის სულიერად მდიდარი გმირებუ თავიდანვე განწირულნი არიან, ბორტეგასთან ბრძოლის რეალურ გზებს ვერ პოულობენ. მაგრამ ამა-

ვე სინამდვილესთან შერიგება, ბორტეგასთან შეგუება არ შეუძლიათ და ეს შეუერივებლობა, თუნდაც განწირულის სულისკვეთება, აქტიური პროტესტის ტოლფასია. ისინი მხოლოდ სიბრალულსა და თანაგრძნობას კი არ იწვევენ, არამედ აღტაცებას, პატივისცემას.

სრულიად სამართლიანად აღნიშნავდა კრიტიკოსა რიჩარდ უეტსი, რომ იუჯინ ო'ნილის შემდეგ ამერიკაში არ გამოჩენილა ტრავიკულა განწყობების ისეთი ძალის-დრამატურგი, როგორცაა უილიამსი.

მართლაც, უილიამსის უნარი — გადაგვარდის განწირული ადამიანის სასოწარკვეთილების უძირო სიღრმე — გასაოცარია, მაგრამ მისი მსოფლმხედველობა არ არის პესიმისტური ხასიათისა. მას სწამს, რომ ადამიანი „მარტორქათა“ სამყაროშიც ბოლომდე არ არის განწირული, რომ მას შეუძლია შეინარჩუნოს თავისუფლება, იყოს პარონება და გამოხახოს არსებობის ქვეყნარტად პუმიანური, მათრიენტარებელი იდეალებუ.

EOFO **ღაგოთაგვილი**

ელუარდო დე ფილიპოს თეატრი

იტალიური თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში ელუარდო დე ფილიპოს შემოქმედებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება და, გარკვეულწილად, უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს: უნიკალური იყო მისი პიროვნება, რომელიც თავის თავში მოიცავდა მსახიობის, დრამატურგის და რეჟისორის ხელოვნებას. უნიკალური იყო მის მიერ შექმნილი თეატრი, რომელშიც მრავალმხრივად აისახა მკაცრი მეოცე საუკუნე თავისი წინააღმდეგობრივი ხასიათით, ცხოვრების მჩქეფარე რიტმებით, სოციალურ-პოლიტიკური მეტამორფოზებით. ელუარდო დე ფილიპოს ნოვატორულმა ძიებებმა დასაბამი მისცა იტალიური სასცენო ხელოვნების ახალ ეპოქას, სადაც მრავალფეროვანი თეატრალური ხერხები ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს.

როგორი უნდა იყოს თეატრი, რას უნდა ემსახურებოდეს იგი, როგორია მისი აწმყო და მომავალი, მოაქვს თუ არა თეატრს სარგებლობა თავისი ქვეყნ-

სათვის. შეუძლია თუ არა მსახიობს, ქეშმარიტი ხელოვნებით დაუპირისპირდეს ბოროტებას, ცხოვრებისეულ სიყალბეს, თანამოაზრედ გაიხადოს მყურებელი, თანაგრძნობით და სიკეთით ანთოს მისი გული — ამ პრობლემებზე ფიქრობს მოხეტიალე დასის მსახიობი ორგეტე კამპეზე, ედუარდო დე ფილიპოს ერთ-ერთი პოპულარული პიესის „კომედის ხელოვნების“ გმირი, რომელიც დრამატურგის კრედოს, მისი მსოფლმხედველობის გამომხატველად გვევლინება.

ამ ურთულესი პრობლემების გადაჭრას ცდილობდა ედუარდო დე ფილიპო თავის თეატრში. რომელმაც საყოველთაო აღიარება მოიპოვა არა მარტო იტალიაში, არამედ შთელს მსოფლიოში.

ქალისთ მოცული ჩვენი საუკუნე, რომელშიც მოუხდა მოღვაწეობა იტალიური თეატრის ნოვატორს. ნათლად აისახა მის თეატრში. როგორი იყო ამ თეატრის ესთეტიკა, რაში მდგომარეობდა მისი სპეციფიკა, როგორი თეატრალური ხერხებით ასახავდა იგი სამყაროს, ყოველივე ეს კვლევის განსაკუთრებულ საგანს წარმოადგენს.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იტალიაში ახალი თეატრის აღმოცენება განპირობებული იყო ისტორიული აუცილებლობით, საეტაპო პოლიტიკური ცვლილებებით, რომლებიც გადაწყვეტი აღმოჩნდა ერის კულტურული ცხოვრების აღმავლობისათვის. 1948 წელს იტალიაში ემხობა ფაშისტური რეჟიმი და იტალიელი ხალხისთვის ყოველივე თავიდან იწყება. საგრძნობლად იცვლება ერის ინტელექტუალური და სულიერი ცხოვრება, იცვლება მისი დამოკიდებულება სამყაროსადმი. იტალიელები, თიოქოს, ხელახლა აღმოაჩენენ საკუთარ თავს, იმ სასიცოცხლო ძალას. რომლის შედეგად გაარღვევენ ნაციონალური კარჩაკეტილობის საზღვრებს, შეცვლიან ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ ვითარებას.

როგორი კულტურული მემკვიდრეობა ხვდება ახალი ეპოქის თეატრს, როგორია მუსოლინის მმართველობის პერიოდის თეატრალური ცხოვრება?

ფაშისტების ბატონობის დროს თეატრი, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, მკაცრ ცენზურას ექვემდებარებოდა და მის ძირითად დანიშნულებას შეადგენდა არსებული რეჟიმის განდიდება. ამ პერიოდის თეატრალური ცხოვრების ტიპიურ მაგალითს წარმოადგენდა ფუტურისტთა (ფილიპო-ტომასო მარინეტი) და ავანგარდისტთა (ანტონ-ჯულიო ბრაგალია, აკილე რიჩარდი) ძიებები. ისინი ცდილობდნენ, დაემკვიდრებინათ ე. წ. „თეატრალური თეატრი“, რომელიც მძლავრ შემოქმედებას მოახდენდა მყურებელზე. იტალიური სცენის უცვლელ ვარსკვლავებად კვლავაც რჩებიან რუჯერო რუჯერი, ემა და ირმა გრამატიკები, მემო ბენასი, სპექტაკლების დასადგმელად იწვევენ ცნობილ რეჟისორებს მაქს რეინჰარტს და უაკ კოპოს.

ამდენად, შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ არსებული თეატრალური ცხოვრება მოკლებული იყო ინტენსიურობას, მხატვრულ მოვლენებს. პირიქით, ელვისებური სისწრაფით ენაცვლებოდა ერთმანეთს სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. მოულოდნელად იხურებოდა ძველი და იხსნებოდა ახალი თეატრები, ერთმანეთის გვერდიგვერდ თანაარსებობდნენ ტრადიციული ნორმები და ექსპერიმენტული ძიებები და რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მუსოლინის ვეშენებელური აპარტამენტების მიღმა მაინც ცოცხლობდა ქეშმარიტი ხელოვნება, რომელიც ასე მკვეთრად გამოიხატა ეტორე პეტროლინის გროტესკულ ნიღბებში. მარადიული სიცოცხლე შეიძინეს მსოფლიოში აღიარებული დრამატურგის

დღივი პირანდელოს ქმნილებებმა, სადაც ასე მწვავედ აისახა ადამიანთა მარტოშობა, მათი წინააღმდეგობრივი შინაგანი სამყარო. ამრიგად, როგორი კრიტიკულიც არ უნდა იყოს მკვლევართა დამოკიდებულება ამ მკაცრი ეპოქის თეატრალური ხელოვნებისადმი, როგორც არ უნდა უგულებელყოფდნენ ისინი მხატვრული პროცესების არსებობას, ეს პროცესები მაინც იჩენს თავს. თეატრი არსებობს, მაგრამ სხვა საკითხია, თუ როგორია ეს თეატრი, რას ემსახურება იგი, როგორია მისი ფუნქცია ტოტალიტარული რეჟიმის დროს. თეატრი ცოცხლობს, მაგრამ ცოცხლობს სხვა პრინციპებისადმი, სხვა იდეალებისადმი ერთგული თეატრი, მის მსახურთ სჭერათ არსებული პოლიტიკის პროგრესულობის, მისი სიამართლის, სჭერათ და ამიტომაც ასე გულმოდგინედ განადიდებენ მას.

მაგრამ ფაშისშინ არსებობის ბოლო წლებში იტალიური თეატრი, მკაცრი რეგლამენტირების შედეგად, მოწყვეტილი აღმოჩნდება მსოფლიოში მიმდინარე მნიშვნელოვან თეატრალურ პროცესებს. შინაგანად მორყეული სახელმწიფო აპარატი კიდევ უფრო აძლიერებს ცენზურას: რეპერტუარიდან იღვევება არასიმბოლო ავტორთა ნაწარმოებები, აკრძალული თემატიკა, თეატრის ანემიურობა ვლინდება მის შემოქმედებით ძიებებში, სოციალური ფუნქციის დაქვეითებაში. ამგვარ ფუნქციას კი ახალი ეპოქის თეატრი იტივრთავს, რომელიც აღორძინებული ერის მთავარ იდეოლოგიურ ორიენტირად იქცევა.

მეორე რისორჯიმენტო — ასე უწოდებენ იტალიელები ანტიფაშისტურ მოძრაობას, რომლის გამარჯვების შედეგად თავისუფალი ხალხი ქმნის დემოკრატიულ, სიცოცხლით სავსე ხელოვნებას და მისი ჰუმანური უღრადობა მთელს მსოფლიოს აუწყებს იტალიელი ერის ცხოვრებაში ახალი ეპოქის დასაწყისს.

მიუხედავად იმისა, რომ 1948 წელს მნიშვნელოვანი შემობრუნება ხდება პოლიტიკაში და მმართველობის სადავეებს ხელთ იგდებს დემოკრატიაში აღმართული პარტია, რომელიც, გარკვეულწილად, შეცვლის ქვეყნის პოლიტიკურ ვითარებას, იმდენად მნიშვნელოვანია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის შედეგად საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები, რომ დემოკრატიული საწყისი მაინც მძლავრად იჩენს თავს. იმდენად ძლიერია ხალხის წყურვილი, ძირფესვიანად შეცვალოს არსებული რეალობა, სამუდამოდ დაივიწყოს მუსოლინის მმართველობის მიმე წლები, რომ იგი უარს ანბობს, რაიმე დაესხნოს ამ ეპოქას, ასე წდება დამაკავშირებელი ძაფი გარდასულ დღეთა თეატრთან, რადგან აღორძინების სტირდება ბრწყინვალეობით მოსილი გაწვადებული ხელოვნება.

1915—1946 წლები, ეს არის თეატრალური რევოლუციის წლები, როდესაც სასცენო ხელოვნების მოღვაწენი მრავალმხრივია, სწორად წინააღმდეგობრივი, ურთიერთგამომრიცხავი ძიებების შედეგად ისწრაფიან შექმნან ისეთი თეატრალური მოდელი, რომელშიც მთელი სიცხადით აისახება გარე სამყარო. ექსპერიმენტული ძიებები მიმართულია თეატრის იდეური, არსობრივი განახლებისკენ, მისი გამომსახველობითი სრულყოფისკენ. ნოვატორთა შემოქმედების ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს სპექტაკლების განხორციელების რეჟისორული პრინციპის დამკვიდრება, რომელმაც უნდა განსაზღვროს ახალი თეატრის სტრუქტურა, იდეურ-მხატვრული მთლიანობა. ჯერ კიდევ 1920 წელს ანტონ-ჯულიო ბრავა-ლიას მიერ წამოწყებული რეჟისორული რეფორმაცია მარცხით მთავრდება. რადგან რეჟისორის თეატრი ისეთ თავისუფლებას მოითხოვს, რომელზედაც ფაშისტური რეჟიმის დროს ოცნებაც კი შეუძლებელია. ამდენად, თეატრის ძირეული რეფორმა იწყება ანტიფაშისტური მოძრაობის გამარჯვების შემდეგ, როდესაც

პიროვნების შინაგანი თავისუფლება ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნის აუცილებელ პირობად იქცევა. ამ პერიოდში იტალიაში იქმნება თვისებრივად ახალი თეატრალური კულტურა, რომელიც მსოფლიო ასპარეზზე წარმოდგენილია ედუარდო დე ფილიპოს, ჯორჯო სტრელერის, ლუკინო ვისკონტის მიერ. რეჟისურის თეატრის დაბადება განპირობებულია იმ ობიექტური აუცილებლობით, როდესაც სამყაროს შესახებ ახალი კონცეფციის გამოხატვა შეუძლებელია ძველი თეატრალური პრინციპებით. სპექტაკლების განხორციელების ტრადიციულ ფორმას, რომელშიც დარღვეულია დრამის მთლიანობა, არ შეუძლია ასახოს არსებული რეალობა.

* * *

...კომედიანტი კამპეზე თეატრში იბადება... აქ იხილავს იგი პირველად სამყაროს, აქ შეიგრძნობს პირველი წარმატებით გაცდილ ბედნიერებას... პიესის „კომედიის ხელოვნების“ გმირსა და თავად ავტორს შორის ადვილად მოძებნება ანალოგია: ედუარდო დე ფილიპოს ზიარება თეატრთან ბავშვობიდანვე იწყება, როდესაც 6 წლისა ეპიზოდურ როლს ასრულებს ცნობილი მსახიობისა და დრამატურგის ედუარდო სკარპეტას პაროდიაში „გეიშა“.

სკარპეტას დასში ოთვსებს დე ფილიპო ნეპოლიტანური სამსახიობო სკოლის პრინციპებს, ფოლკლორულ ტრადიციებს. 1929 წელს ახალგაზრდა მსახიობი თავად ქმნის მონეტალე თეატრალურ დასს, სახელწოდებით „დე ფილიპოს კომიკური თეატრი“. იგი იტალიის სხვადასხვა ქალაქებში მართავს წარმოდგენებს.

1933 წელს ნეპოლში, მისივე ხელმძღვანელობით, იხსნება თეატრი „სან ფერდინანდო“. რომელიც საყოველთაო აღიარებას მოიპოვებს. მაგრამ ცნება — „ედუარდო დე ფილიპოს თეატრი“, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, რადგან მასში იგულისხმება არა მარტო კონკრეტული თეატრი, რომელშიც დე ფილიპოს მოუხდა მოღვაწეობა, არამედ მის მიერ შექმნილი თეატრალური სამყარო. „ადამიანი-თეატრი“ — ასე შეიძლება განვსაზღვროთ დე ფილიპოს პიროვნება, რომელიც თავის თავში მოიცავდა მსახიობის, დრამატურგის და რეჟისორის ხელოვნებას.

1973 წელს რომის თეატრალური ხელოვნების აკადემიამ ედუარდო დე ფილიპოს მიანიჭა საერთაშორისო პრემია ამ სამი ფუნქციის გაერთიანებისთვის.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში 40—50-იანი წლების იტალიას დე ფილიპოს პიესების მიხედვით ეცნობოდნენ. მაგრამ მისი შემოქმედება გაცილებით უფრო სიცოცხლისუნარიანი, ღრმა და მრავალმხრივი აღმოჩნდა: დე ფილიპომ ასახა არა მარტო ომის შემდგომი იტალიის ყოფა, არამედ გამოკვეთა ის სოციალური კონფლიქტები, რომლებიც საერთოდ ნიშანდობლივია საზოგადოებისთვის. წარმოაჩინა ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი დაუოკებელი სწრაფვა ბედნიერებისკენ.

უდიდესი კატმოყვარეობა და ჰუმანიზმი — აი, ის თვისებები, რომელიც ედუარდო დე ფილიპოს შემოქმედებას საყოველთაო მნიშვნელობას ანიჭებს. მის თეატრში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს მხიარული და ნაღვლიანი განწყობილება, სულიერი ტკივილი და თვითირონია, მკაცრი სინამდვილე და ლამაზი ოცნებები... აქ, ერთი შეხედვით, ყველაფერი ისეა, როგორც ნეორეალისტურ ფილმებში, მაგრამ ეს დე ფილიპოს თეატრის ერთი მხარეა და შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მისი შემოქმედება მხოლოდ და მხოლოდ ნეორეალისტურ მიმდინარეობას მიეკუთვნება. ამგვარი მოსაზრება საგრძნობლად ზღუდავს დე

ფილიპოს თეატრის მნიშვნელობას, უგულვებელყოფს მის მთავარ ღირსებებს.

დემოკრატიული მოძრაობის შედეგად წარმოშობილი ნეორეალიზმი ანუ ახალი რეალიზმი, კრიტიკული სახით გამოვლინდა კინემატოგრაფში, რაც განპირობებული იყო კინოხელოვნების სპეციფიკით, მისი გამომსახველობითი საშუალებების თავისებურებით, კინემატოგრაფის პარალელურად, ნეორეალიზმი გამოხატულებას პიკეტებს თეატრშიც, კერძოდ, დე ფილიპოს შემოქმედებაში. მაგრამ თუ ნეორეალისტთა ფილმებში არსებულ ყოფას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, თუ სინამდვილე მათი ფილმების ძირითად ხერხემაღლს შეადგენს, დე ფილიპოს სპექტაკლებში რეალური ყოფა მხოლოდ იმ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს, რომელშიც უნდა განვითარდეს მოვლენათა რაფი, პერსონაჟთა შორის ურთიერთობა.

დე ფილიპოს ნოვატორობა, მის მიერ ახალი თეატრალური მოდელის შექმნა განპირობებული იყო, ერთი შეხედვით, უჩვეულო სინთეზით, სადაც ორგანულად დაუკავშირდა ერთმანეთს ნეორეალისტური ხელოვნების გარკვეული პრინციპები და ნეაპოლიტანური დიალექტური თეატრის, ძველებური ხალხური კომედიის ტრადიციები, რომელსაც საფუძვლად უდევს კომედია დელ არტეს სამხრეთული სახესხვაობა. ფოლკლორული ტრადიციების აღორძინებამ მინიჭა ელუარდო დე ფილიპოს შემოქმედებას ის მიმზიდველობა და ხიბლი, რომელიც შორეული წარსულის სამოდერნო თეატრების ფერადოვან წარმოდგენებს ახასიათებდათ.

სამყაროს შესახებ დემოკრატიული კონცეფცია ნეორეალისტთა ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა. ასეთივე დემოკრატიული და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი იყო დე ფილიპოს თეატრის კონცეფციაც, თეატრისა, რომლის სიმბოლოდ იქცა ყველასათვის საყვარელი პულიჩინელა.

დე ფილიპოს თეატრში ახალ სიცოცხლეს შეიძენს კომედია დელ არტედან ამოზრდილი ნეაპოლიტანური დიალექტური თეატრის ტრადიციები, ნეორეალიზმი ხალხური კომედიისთვის დამახასიათებელი თვისებებით აღიბეჭდა. ამგვარი ურთიერთკავშირით აღმოცენდება ახალი მთლიანობა, რომელიც განსაზღვრავს იტალიური თეატრის სტრუქტურას, მართლაც, რა შეიძლება ყოფილიყო თვისებრივად ახალი თეატრისთვის დემოკრატიულ, თავისუფალ ხალხურ კომედიაზე უფრო ახლობელი?! ამ ძირითადი თავისებურების გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია დე ფილიპოს თეატრის ყოველმხრივი ამოხსნა და მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა. მკვლევარები, რომელნიც დე ფილიპოს შემოქმედებას განიხილვენ მხოლოდ როგორც ნეორეალისტურს, არღვევენ მისი შემოქმედების იდეურ-მხატვრულ და ესთეტიკურ მთლიანობას, ისევე, როგორც რეჟისორები, რომელნიც ანორციელებენ დე ფილიპოს პიესებს მხოლოდ ნეორეალისტური თეატრის პრინციპებით, ვერ სცილდებიან კონკრეტული ყოფის აღწერას. აწვრილმანებენ მისი პიესების პრობლემატიკას. დე ფილიპო კი არასოდეს შემოიფარგლებოდა დადგენილი ნორმებით და მიაჩნდა, რომ ხელოვნებაში არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული პრინციპები, ამიტომ, გამომსახველობითი ხერხების მუდმივი ცვალებადობა, თავისუფლება და იმპროვიზაცია მისი თეატრის არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა.

ელუარდო დე ფილიპოს კომედიებმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა არა მარტო იტალიაში, არამედ მთელს მსოფლიოში. ჯერ კიდევ 20—30-იან წლებში, როდესაც დე ფილიპო სკარპეტას დასში თამაშობს, იგი პარალელურად იწყებს კომედიების შექმნას.

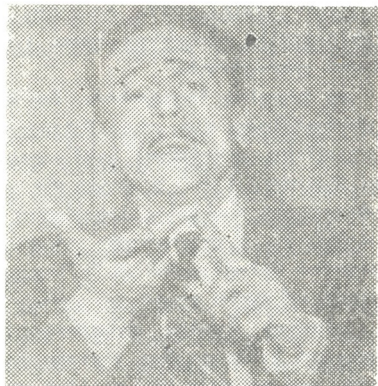


დე ფილიპოს დრამატურგიაზე გარკვეული გავლენა მოახდინეს ნეპოლიტი
 ნური თეატრის აღიარებულმა ოსტატებმა: ედუარდო სკარპეტამ, რაფაელე ვი-
 ვიანიმ, ანტონიო პეტიტომ, რომელნიც ცდილობდნენ, ნეპოლიტანური ხალხუ-
 რი კომედიის საფუძველზე ახალი ტიპის იტალიური კომედიის შექმნას, ისწრა-
 ფოდნენ მისი სტრუქტურის სრულყოფისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ სკარპე-
 ტას, ვივიანის, პეტიტოს შესწავლებები იტალიური კომედიის შემდგომი განვი-
 თარების შესახებ დასაბუთებულ, მკარ არგუმენტებს შეიცავდა, მათ მაინც ვერ

ედუარდო

დე

ფილიპო



„შეძლეს ისეთი იტალიური კომედიის შექმნა, რომელიც საერთო ეროვნული
 ნიშნებით იქნებოდა აღბეჭდილი. მათი ძიებების ნაკლი მდგომარეობდა ნეპო-
 ლიტანური თეატრის ტრადიციებისადმი ზედმეტ, გადაჭარბებულ ერთგულებაში.
 ისინი ცდილობდნენ, თავიანთ ნაწარმოებებში თითქმის უცვლელი სახით შეენარ-
 ჩუნებინათ ნიღბებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, ხალხურ კომედიას
 არ უნდა დაეკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა. ახალმა იტალიურმა კო-
 მედიაში განვითარება ჰპოვა დე ფილიპოს დრამატურგიაში. მან შეითვისა ყოვე-
 ლივე საუკეთესო სკარპეტას, ვივიანის, პეტიტოს შემოქმედებიდან, მაგრამ მათ-
 გან განსხვავებით, დე ფილიპომ პირდაპირ კი არ გადმოიტანა ახალ ეპოქაში
 ფოლკლორული ტრადიციები, არამედ ახალი თვისებები შესძინა და თანამედრო-
 ვეობას დაუკავშირა ისინი. ასე გაცოცხლდა დე ფილიპოს პიესებში ნეორეალის-
 ტურ გარსს მიღმა ძველებური ნეპოლიტანური კომედია, ასე აღორძინდა მივი-
 წეებული წღაპარი ბულჩინელაზე.

„ადამიანი და ჯენტლმენი“ (1922), „შობის დღესასწაული კუპიელოს სახლში“
 (1931), „ნეპოლი — მილიონერთა ქალაქი“ (1945), „ფილუმენა მარტურანო“
 (1946), „აჩრდილები“ (1946), „ტუშილი გრძელ ფეხებზე“ (1948), „შინაგანი
 ხმები“ (1948), „დიდი მაგია“ (1949), „შიში ნომერი პირველი“ (1950), „დე პრე-
 ტორე ვინჩენცო“ (1957), „შაბათი, კვირა, ორშაბათი“ (1960), „კომედიის ხე-
 ლოვნება“ (1965), „ცილინდრი“ (1966), „მონუმენტი“ (1970), „გამოცდები არა-
 სოდეს არ მთავრდება“ (1973) — ამ კომედიებმა მთელი ეპოქა შექმნეს იტალი-
 ურ თეატრში.

დე ფილიპოს დრამატურგიის კვლევისას ნათლად გამოიკვეთება მისი შემოქ-
 მედებისთვის დამახასიათებელი თვისებები: სამხრეთული იუმორი, ყოფის კო-



დე ფილიპოს დრამატურგიაზე გარკვეული გავლენა მოახდინეს ნეპოლიტანური თეატრის აღიარებულმა ოსტატებმა: ედუარდო სკარბეტამ, რაფაელე ვივიანიმ, ანტონიო პეტიტომ, რომელნიც ცდილობდნენ, ნეპოლიტანური ხალხური კომედიის საფუძველზე ახალი ტიპის იტალიური კომედიის შექმნას, ისწრაფოდნენ მისი სტრუქტურის სრულყოფისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ სკარბეტას, ვივიანის, პეტიტოს შეხედულებები იტალიური კომედიის შემდგომი განვითარების შესახებ დასაბუთებულ, მქარ არგუმენტებს შეიცავდა, მათ მაინც ვერ

ედუარდო

დე

ფილიპო



„შეძლეს ისეთი იტალიური კომედიის შექმნა, რომელიც საერთო ეროვნული ნიშნებით იქნებოდა აღბეჭდილი. მათი ძიებების ნაკლი მდგომარეობდა ნეპოლიტანური თეატრის ტრადიციებისადმი ზედმეტ, გადაჭარბებულ ერთგულებაში. ისინი ცდილობდნენ, თავიანთ ნაწარმოებებში თითქმის უცვლელი სახით შეენარჩუნებინათ ნიღბებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, ხალხურ კომედიას არ უნდა დაეკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა. ახალმა იტალიურმა კომედია განვითარება მპოვა დე ფილიპოს დრამატურგიაში. მან შეითვისა ყოველივე საუკეთესო სკარბეტას, ვივიანის, პეტიტოს შემოქმედებიდან, მაგრამ მათგან განსხვავებით, დე ფილიპომ პირდაპირ კი არ გადმოიტანა ახალ ეპოქაში ფოლკლორული ტრადიციები, არამედ ახალი თვისებები შესძინა და თანამედროვეობას დაუკავშირა ისინი. ასე გაცოცხლდა დე ფილიპოს პიესებში ნეორეალისტურ გარსს მიღმა ძველებური ნეპოლიტანური კომედია, ასე აღორძინდა მივიწყებული ზღაპარი პულჩინელაზე.

„ადამიანი და ჯენტლმენი“ (1922), „შობის დღესასწაული კუპიელოს სახლში“ (1931), „ნეპოლი — მილიონერთა ქალაქი“ (1945), „ფილუმენა მარტურანო“ (1946), „აჩრდილები“ (1946), „ტუყილი გრძელ ფეხებზე“ (1948), „შინაგანი ხმები“ (1948), „დიდი მაგია“ (1949), „შიში ნომერი პირველი“ (1950), „დე პრეტორე ვინჩენცო“ (1957), „შაბათი, კვირა, ორშაბათი“ (1960), „კომედიის ხელოვნება“ (1965), „ცილინდრი“ (1966), „მონუმენტი“ (1970), „გამოცდები არასოდეს არ მთავრდება“ (1973) — ამ კომედიებმა მთელი ეპოქა შექმნეს იტალიურ თეატრში.

დე ფილიპოს დრამატურგიის კვლევასას ნათლად გამოიკვეთება მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი თვისებები: სამხრეთული იუმორი, ყოფის კო-

ლორიტი, პიესის მარტივი, მაგრამ, ამასთანავე, ორიგინალური სტრუქტურა, სიუჟეტის სწრაფი, დინამიური განვითარება.

„ჩემს კომედიებში წარმოჩენილი პრობლემები არა მარტო ნეაპოლიტანური ან იტალიური, არამედ, ზოგიერთი მათგანი, ერთნაირად მნიშვნელოვანია სხვადასხვა ქვეყნისათვის... თუ დავაკვირდებით, პიესებში „ნეაპოლი — მილიონერთა ქალაქი“, „ფილუმენა მარტურანო“, „აჩრდილები“, „ტუთილი გრძელ ფეხებზე“, „შინაგანი ხმები“ აღმოვაჩენთ ადამიანთა ურთიერთობის ისტორიას¹. — აღნიშნავდა დრამატურგი.

დე ფილიპოს შემოქმედება, მართლაც, წარმოადგენს თავისებურ ისტორიას, რომელშიც ნათლად აისახა საზოგადოებრივი რეალები.

...მეოცე საუკუნე სიკეთესა და ბედნიერებას პირდებოდა კაცობრიობას... მაგრამ ადამიანი, რომელიც უდიდეს იმედს ამყარებდა ახალ ეპოქაზე, რომელსაც ასე სჭეროლა სამყაროს გარდაქმნის, მისგან დამოუკიდებლად აღმოჩნდა არსებობის ისეთ მოდელში, სადაც მთელი სიმწვავეთ შეიგრძნო საკუთარი უსუსურობა, მისი ილუზიები უკეთეს მომავალზე თანდათან ქრება, იშლება სულიერი სამყაროს მთლიანობა, პიროვნება ითრგუნება, კარგავს საკუთარ სახეს და აღარ ძალუძს წინააღმდეგობა გაუწიოს უხეშ სინამდვილეს. ადამიანზე უკვე აღარაფერია დამოკიდებული და იგი სამყაროს არსებობის ურთულესი მექანიზმის ნაწილად იქცევა.

ასე იბადება მე-20 ს-ის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პატარა ადამიანი, თავისი მიკროსამყაროთი, აუხდენელი ოცნებებითა და განუხორციელებელი მისწრაფებებით.

განსხვავებული მსოფლმხედველობის შემოქმედნი სხვადასხვა ინტერპრეტაციით განიხილავენ პატარა ადამიანის პრობლემას, სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებენ მას. ასე გამოჩნდება მსოფლიოს კინოკრანებზე გაცვეთილ, ფართხუნა სამოსელში გამოწყობილი უცნაური და სასაცილო კაცუნა, ჩარლი ჩაპლინის გმირი ძლივს იკვლევს გზას დიდი, ხმაურიანი ქალაქების ქუჩებში, ეკარგება ცხოვრების სწრაფ ღინებაში, მის მჩქეფარე რიტმებში.

პატარა ადამიანის თემამ მთელი ძალით გაიულერა იტალიური დრამატურგიაში, ნათელი გამოხატულება ჰპოვა ლუიჯი პირანდელოს შემოქმედებაში, რომელიც ისწრაფვოდა, მოექმენა არსებობის ისეთი ფორმა, რომელშიც ადამიანი განუხორციელებდა თავის ოცნებებს, თავად გახდებოდა საკუთარი ცხოვრების ავტორი.

პატარა ადამიანის სულიერ სამყაროს წარმოაჩენს დე ფილიპო თავის კომედიებში, დრამატურგს, უპირველესად, აინტერესებს, როგორ აღიქვამს პატარა ადამიანი რეალობას, როგორია მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენისადმი, საკუთარი თავის მიმართ, როგორ ეწირება უხეშ ყოფას ჭეშმარიტი ადამიანური გრძნობები. დე ფილიპო სევდიანი ღიმილით ადევნებს თვალყურს თავის გმირებს: როგორ შეეგუებიან ისინი არსებულ პირობებს, როგორ ირღვევა მათი ზნეობრივი კრიტერიუმი, რომელიც საზოგადოების, გარემოს შესაბამისია.

თუ უწყვეტ მთლიანობაში განვიხილავთ დე ფილიპოს კომედიებს, ნათელი გახდება, როგორ იცვლება მისი მსოფლმხედველობა, რაც ობიექტური მიზეზებითაცაა გამოწვეული: დემოკრატიული გარდაქმნები, დროთა განმავლობაში, კარ-

¹ ს. ლ'ამიკო — „პალკოშენიკო დელ დოპოგურა“ (იტ.), 1958.

ვაც ძალას და პატარა ადამიანი მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენების თიშა რიგბა. ამდენად, დე ფილიპოს შემოქმედების ადრეული პერიოდის კომედიების მკვეთრად გამოხატული ოპტიმისტური უღერადობა თანდათან სუსტდება და მისი პიესების ოპტიმიზმი, გარკვეულწილად, სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს.

კ. რუდნიცი დე ფილიპოს კომედიების გამო შენიშნავდა: „დე ფილიპოს სიესების „ჭეფი ეს.დი“ მეტ-ნაკლებად შემთხვევითია... ბედნიერება შესაძლებელია, რადგან შესაძლებელია ბედნიერი შემთხვევა“.

პატარა ადამიანს ყველაზე მეტად სჯერა ბედნიერი შემთხვევის და, ვიდრე მასს არსებობს ეს იმედი, ბედნიერება, მართლაც, შესაძლებელია. ამ მხრივ, დე ფილიპოს პიესები იმ ხალხურ კომედიებს მოგვაგონებს, სადაც სასწაულის და ბედისიერი შემთხვევის წყალობით, უოველივე კეთილად სრულდება.

საკარგი სისამადვილის მიუხედავად, პატარა ადამიანი მაინც ინარჩუნებს მღიღარ სულიერ საშუაროს, სიკეთის რწმენას. მას მაინც სჯერა საოცრების.. ასე სჯერა ასაკულე ლოიაკონოს კეთილი აჩრდილის, რომელიც გულუხვად ასაჩუქრებს მას.. („აჩრდილები“); ასე სჯერა ჯენარო იოვინეს, რომ მას ცხოვრებაში „ღამე გადაივლის“, მხოლოდ მოთმინებაა საჭირო („ნეპოლი — მილონერთა კალაქი“), ასე სჯერა აგოსტინო მუსკარიელოს, რომ მასაც გაუღიშებს ბედი და გამდიდრდება, მასაც ექნება ნამდვილი ცილინდრი.. („ცილინდრი“), ასე სჯერა სოსეტიალე კომედიანტ კამპეჯეს, რომ ოდესმე მსახიობები მხოლოდ სისარულს და ბედნიერებას მიანიჭებენ მაყურებელს („კომედიის ხელოვნება“)..

დე ფილიპოს მჭიდრო კავშირმა ნეპოლიტანურ დიალექტურ თეატრთან განაპირობა მისი შემოქმედების რიგი თავისებურებანი, მათ შორის მნიშვნელოვანია დე ფილიპოს მიერ ნეპოლიტანური თეატრის უძველესი ტრადიციის განვითარება, მისი სრულყოფა თანამედროვე იტალიურ თეატრში, რომლის მიხედვით დასის წამყვანი მსახიობი — კაპოკომიკო (მთავარი კომიკოსი), თავად წერდა პიესებს და განახორციელებდა სპექტაკლებს, თავად ასრულებდა მთავარ როლებს. ნეპოლიტანური თეატრალური ხელოვნების ეს ტრადიცია დე ფილიპოს თეატრის საფუძველს წარმოადგენდა და, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დე ფილიპო იტალიაში კაპოკომიკოს ხელოვნების უკანასკნელი წარმომადგენელი იყო.

დე ფილიპოს კომედიები ხასიათდება ანსამბლურობით; სადაც თითოეული პერსონაჟი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებით გამოირჩევა. ამასთანავე, მის პიესებში ნათლად გამოიკვეთება მთავარი, წამყვანი პერსონაჟი, რომლის ხასიათი და სიუჟეტური ხაზი განსაზღვრავს მოვლენათა მსვლელობას, განაპირობებს ნაწარმოების მთავარ თემას და ძირითად საზრისს. დე ფილიპოს გმირმა ფორმირების ხანგრძლივი და რთული გზა განვლო: პირველად იგი გამოჩნდა 20-იან წლებში, როდესაც დამწყები მსახიობი და დრამატურგი ქმნიდა პატარა, მხიარულ მინიატურებს და თავად ასრულებდა მათ. შემდეგ მთავარმა პერსონაჟმა ახალი თვისებები შეიძინა „დე ფილიპოს კომიკური თეატრის“ ფარსებში. 40—50-იან წლებში კი, კომედიების სტილისა და სტრუქტურის განვითარების შესაბამისად, უფრო დაიხვეწა და გართულდა მისი ხასიათი. ამრიგად, დე ფილიპოს გმირი ყუანბლებოდა ნახევარი საუკუნის მანძილზე და მისი სულიერი სამყაროს, მსოფლ-

1. Рудницкий К. Л. «Современная литература за рубежом», Москва. «Наука», 1962 г. стр. 504.

მხედველობის მუდმივ ცვალებადობაში აირეკლა ცხოვრებისეული მეტამორფოზები, ერთი შეხედვით, დე ფილიპოს გმირი თავისი თვისებებით, შინაგანი ბუნებით, სოციალური მდგომარეობით მოგვაგონებს ნეორეალიზმის გმირს, მაგრამ, ამავე დროს, მათ შორის არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავება: დე ფილიპოს გმირში უფრო ძლიერია ინტელექტუალური საწყისი, იგი ისწრაფვის ცხოვრების ფილოსოფიური განსჯადებისკენ, ცდილობს, ჩაუღრმავდეს მოვლენებს, ამოხსნას ისინი, ნეორეალიზმის გმირი ისწრაფვის სოციალური გარდაქმნისაკენ და გულწრფელად სჭერა მისი, დე ფილიპოს თეატრის გმირს კი, თუმცადა, სურს, არსებული რეალობის გარდაქმნა, მას საკმაოდ ღრმად აქვს გაცნობიერებული, რომ იგი უძლურია რაიმე შეცვალოს. აქედან გამომდინარე, მისი დამოკიდებულება გარესამყაროს, საკუთარი თავისადმი, გარკვეულწილად, ირონიულია.

დე ფილიპოს შემოქმედება ემყარება იტალიური ხელოვნების ორი ფენომენის სინთეზს, რომლის შედეგად იქმნება ახალი მთლიანობა. დე ფილიპო მიმართავს ფოლკლორულ ტრადიციებს და უკავშირებს მას ნეორეალიზმის ხელოვნებას. მისი შემოქმედება, ძირითადად, ამ სინთეზზეა აგებული, რომელიც ნათლად ვლინდება მის გმირშიც. ერთი შეხედვით, იგი თანამედროვე საზოგადოების ტიპური წარმომადგენელია, მაგრამ, თუ დავაკვირდებით, მასში აღმოვაჩინთ იმ თვისებებს, რომელიც ახასიათებდა ნეაპოლიტანური თეატრის პულჩინელას. ნეაპოლიტანური თეატრალური ხელოვნების სხვა ტრადიციებთან ერთად, დე ფილიპომ თავის შემოქმედებაში განავითარა ხალხური კომედიის ცნობილი ნიღაბი.

კომედია დელ არტეს ნიღაბი აფიქსირებდა ამა თუ იმ თვისებას, ხასიათდებოდა შესაფერისი დიალექტით და წარმოადგენდა კონკრეტულ სოციალურ ტიპს. ნიღბების კარნავალში პულჩინელას ნიღაბი გამოირჩეოდა თავისი მრავალმხრივობით.

მე-18 ს-ის შუახანებში, როდესაც კომედია დელ არტემ არსებობა შეწყვიტა, მისი ნიღბები მთელს იტალიაში გაიფანტა. პულჩინელამ ახალი სიცოცხლე შეიძინა ნეაპოლიტანურ დიალექტურ თეატრში, რომელიც აღმოცენდა კომედია დელ არტეს მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებზე.

პულჩინელა უდიდესი სიყვარულითა და პოპულარობით სარგებლობდა ხალხში. მისი ნიღაბი აერთიანებდა, ერთი შეხედვით, პარადოქსულად განსხვავებულ თვისებებს, მაგრამ იმდენად მჭიდრო იყო მათ შორის კავშირი, რომ რომელიმე მათგანის გამოცალკევება და მისთვის უპირატესობის მინიჭება შეუძლებელი აღმოჩნდა. პულჩინელა წარმოადგენდა კრებით სახეს, რომელიც მოიცავდა ხალხისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, გამოხატავდა მის ხასიათს და ფსიქოლოგიას.

ბრიყვი და კეთილი, სულელი და ცნობისმოყვარე, გულუბრყვილო და მოხერხებული, მხიარული და ბუზღუნა, ონავარა და შერეკილი — ასე შეიძლება დავახასიათოთ პულჩინელა. თვისებათა ამ კომპლექსს კი ავვირგვინებდა მისი დაუოკებელი სწრაფვა ბედნიერებისკენ, სიცოცხლის სიყვარული.

პულჩინელა არასოდეს კარგავდა იმედს, უსხლტებოდა ათსგვარ ფათერაკებს, თავს იძვრენდა ყოველდღიური ორომტრიალიდან. მის გონებაშახვილობას, სარკაზმსა და ირონიას ბოლო არ უჩანდა. უჩვეულო ოინების წყალობით, იგი ყოველთვის პოულობდა თბილ კუთხეს და გემრიელ სასუსნავს. ხუმრობდა და იცი-

ნოლა პულჩინელა, მასთან ერთად იცინოდა ხალხი, რომელიც მასში საკუთარ თავს სცნობდა.

...უკაცრიელ, ვრცელ სამყაროში მარტოდ დარჩენილი ადამიანი თავდასაცავ საშუალებას ეძებს და პოულობს კიდეც: ნიღაბი ადამიანის განუყოფელ ატრიბუტად იქცევა, რომლის დახმარებით ისეთ თეატრში, როგორცაა ცხოვრება, ნებისმიერი როლის შესრულებას შეძლებს.

იტალიაში, 40—50-იან წლებში კვლავ აღორძინდა ზღაპარი პულჩინელაზე, რომელმაც სიცოცხლე ეღუარა დე ფილიპოს თეატრში განაგრძო. ხალხის საყვარელმა ძანიმ პატარა ადამიანის სევდიანი ნიღბის მკრთალი კონტურები მხიარული ათინათით გაახვიოსნა და ათასჯერად ააბრღვია. ამიტომაც არის პატარა ადამიანში რაღაც იღუმელი, მარადიული, მის ქცევაში კი ადვილად შევამჩნევთ სამოედნო წარმოდგენების კომედიანტისთვის დამახასიათებელ უშუალოებას, უცნაურობას, ასეთია დე ფილიპოს კომედიების გმირი, რომელიც ნიღბის წყალობით ახერხებს თავი დააღწიოს ყოველდღიურობას, ცოტა ხნით მაინც იქცეს კლოუნად, იყოს უცნაური, შერევილი.

დრამატურგის მიერ ორიგინალურად ტრანსფორმირებული პულჩინელას ნიღაბი მისი გმირების არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს, იგი აღიქმება თავისი დროის ტიპიურ წარმომადგენლადაც და, ამასთანავე, პირობით, კომიკურ პერსონაჟადაც. დე ფილიპოს გმირს ნიღაბმა ფართო განზოგადება მიანიჭა, გაზარდა მისი, როგორც სცენური პერსონაჟის შესაძლებლობანი. იგი ცხოვრობს და მოქმედებს ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო განზომილებაში: რეალურ-ყოფითს და პირობით-თეატრალურში. ემორჩილება ერთდროულად, ფსიქოლოგიური და ნიღბების თეატრის პრინციპებს.

პატარა ადამიანის უცნაურობა განპირობებულია მის მისწრაფებებსა და ოცნებებს, სულიერ სამყაროს და არსებულ რეალობას შორის შეუსაბამობით. დე ფილიპოს პიესების კონფლიქტის საფუძველი სწორედ ამ შეუსაბამობაში მდგომარეობს. გმირის თავისებურ, არაორდინალურ წარმოდგენას ცხოვრებაზე თავად ცხოვრება, უხეში სინამდვილე ანადგურებს.

...ჩემი¹ ნაშრომის ისტორია მთავრდება სიტყვით „დასასრული“, რომელსაც ვწერ ხელნაწერის ბოლო გვერდზე. შემდეგ კი იწყება „ჩვენი“ შრომის ისტორია, რომელსაც ერთად ვასრულებთ — მსახიობები და მაყურებელი... თუ ჩემს კომედიაში რვა პერსონაჟია, მეცხრე ხდება მაყურებელი: მისი ხმა. მე მას უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ, რადგან სწორედ მაყურებელი გამცემს საბოლოო პასუხს ჩემს შეკითხვებზე¹.

დე ფილიპოს ეს სიტყვები ნათლად გამოხატავს მის შემოქმედებით პოზიციას. მაყურებელი მისი თეატრის ყველაზე მთავარ პერსონაჟს წარმოადგენდა. ნეპოლიტანელი კომიკოსის თითოეული წარმოდგენა კი გულანდილი დიალოგი იყო მაყურებელთან. დღეს ეს დიალოგები დე ფილიპოს დრამატურგიის სახით გრძელდება. მისი კომედიების გმირები კიდეც ერთხელ დაგვაფიქრებენ ადამიანის არსებობის საზრისზე, მის ყოფიერებაზე, შეგვახსენებენ ჭეშმარიტი გრძნობების მარადიულობას.

¹. История зарубежного театра. часть IV. С. М. Грищенко — гл. Итальянский театр. Москва, «Просвещение», 1987 г. стр. 338.

გუბაზ მებრელიძე

ჰერ სოდეს, მერე კამათი

მსურს ზოგიერთ ფაქტობრივ და ობიექტურ შეცდომაზე მივუთითო ვინმე ლელა დვალისთვის, რომელმაც საკუთარი თავი ქართული ენის დამცველად წარმოადგინა, მაგრამ რა ნიშნისა და მონაცემის გათვალისწინებით — გაუგებარია.

ლელა დვალისემ გადაწყვიტა საკმაოდ კომპეტენტურ კამათში ჩაბმულიყო, მაგრამ საკუთარი „ინტელექტი“ ლოგიკური მსჯელობისა და თეატრის ისტორიის სუსტი ცოდნით გამოამყუდუნა.

კამათის დასაწყისშივე ლელა დვალისემ ორ უხეშ შეცდომას უშვებს. იგი წერს: „ბატონი გუბაზ მებრელიძე, თავის წერილში „ილაპარაკეთ“, ფაღიაშვილისა და მარჯანიშვილის დვაწლის წარმოჩინებას კი არ ცდილობს, არამედ უნდა როგორმე ცილისმწამებლად მონათლოს გურამ პეტრიაშვილი“.

ვინაიდან ლ. დვალისემ სიმართლესთან მწყურადად ბრძანდება, ჩემი წერილის სათაური „ოდონდ სიმართლე ილაპარაკეთ“ თვითნებურად დაამახინჯა და მკითხველს მცდარი ინფორმაცია მიაწოდა. ამასთანავე, ავტორის მიზანი ფაღიაშვილისა და მარჯანიშვილის დვაწლის წარმოჩენა არ ყოფილა. ამის თაობაზე დასაწყისშივე ვწერ: „ბატონო გურამ! ამ წერილს არ დავწერდი, თქვენ რომ მართლა მარტო ენის საკითხი გაწუხებდეთ. ამ შემთხვევაში ქართული ენის უცოდინარობა მცხენია ცალკეულ პიროვნებათა უნებობის შეფასებისა და მათი ხელის შეწყობის განქიქებისა“. ხედავთ, ლელა, რაში ყოფილა საქმე? თქვენ კი

რატომღაც იმათი შემოქმედების განხილვას მოითხოვთ, რომელთა შესახებაც ძლიერი ლიტერატურა არსებობს. ამიტომაც მხოლოდ გ. პეტრიაშვილის შეცდომებზე გავამახვილე ყურადღება, ახლა მკითხველმა განსაჯოს. თქვენი თქმითვე, ვინ არის ცილისმწამებელი...

თქვენ იმასაც წერთ: „რომელი ნამღვილი ქართველი დაეთანხმება ბატონ გუბაზს, რომ მარჯანიშვილისა და ფაღიაშვილის რუსულმა განათლებამ, რუსულმა მეთვლეობამ, არაფერი მოაკლო ქართულ ხელოვნებას. „ჭერ ერთი, „ნამღვილი ქართველის“ სახელით რატომ ცდილობთ პოზიციის გამაგრებას? ამას ავტორიტეტის მოპოვება და დამსახურება სჭირდება. მეორეც, ლაპარაკია ენის საკითხზე და არა განათლებაზე. იმ პერიოდის ყველა ინტელიგენტს რუსეთის უმაღლესი სასწავლებლები ჰქონდა დამთავრებული, ხოლო თქვენმა (და ჩემმაც!) უსუსვარლესმა მწერალმა კონსტანტინე გამსახურდიამ, განათლება გერმანიაში მიიღო. ამ ნიშნით ყველას რომ არაქართველობა ვუკუთვინოთ, სწორი ვიქნებით? მათ ხომ ეროვნული კულტურა შეგვიქმნეს.

თქვენს ასაკში არ უნდა იკადროთ ასეთი დემაგოგიური განცხადება: „ვინ იცის, რეჟისორის აზროვნებიდან ქართული ენის გამოდევნით, ეროვნული სულის რა ნაწილი დაიკარგა მარჯანიშვილის რომელიმე სექტაკლში?“ ჩემს წერილში კი ის აზრია გატარებული, რომ დიდ რეჟისორს სწორედ ეს ეროვნული ხული არ დაუკარგავს და მაგალითებიც

მომყავს. თქვენ კი ცარიელი სიტყვებით და მარჩიელობით გინდათ საწინააღმდეგოს მტკიცება? ხოლო წ. ფალიაშვილის მუსიკაში რომელიმე მუსიკათმცოდნემ „ეროვნული სულის მოკლება“ თუ აღმოაჩინა, ნამდვილად გინების წიგნში იქნება შესატანი...

თქვენ წერთ: „ანდრია რაჭმაძის ქართული უნივერსიტეტი ელოდა, აქ უნდა შექმნილიყო ცხრათავა დევს და იმიტომაც დაბრუნდა“. არა, ანდრია რაჭმაძე ახლადგახსნილ უნივერსიტეტში სამუშაოდ მოიწვიეს და მისი დაბრუნების მიზეზიც ეს იყო. მაშინ „ცხრათავა დევის“ პრობლემა არ იდგა. საქართველო დამოუკიდებელი რესპუბლიკა იყო, ხოლო „შევიდება“ უფრო მოგვიანებით დაიწყო. ასე რომ, არც საქართველოს, არც უნივერსიტეტის ისტორიისა და არც ა. რაჭმაძის ბიოგრაფიის დამახინჩებაა ლაშაში. შეცდომა გაქვთ დაშვებული ამ ფრაზაშიც: „ხოლო მარჯანიშვილის წყალობით თურმე მეოხნედი საუკუნე დაუგვიანია ქართულ თეატრს“. ჩემს წერილში მსგავსი არაფერია. მე ვამბობ რომ კ. მარჯანიშვილის პროფესიონალიზმმა ხელი შეუწყო ქართული თეატრის განახლებას. ანდა, მკითხველს, ხომ უნდა გააგებინოთ, როგორ ხდება „თეატრის დაგვიანება“? თეატრი შეიქმნება ჩამორჩენილ, ცხოვრებისეული მოვლენები ვერ ასახოს, მაგრამ სად აკვანდება — მატარებელზე? კამათის დაწყებამდე კარგი იქნებოდა დაგვიანება და განახლებას შორის არსებული სხვაობა დაგეგმინათ.

თქვენს წერილს სრულად ეწინააღმდეგება თქვენივე აზრი: „გამა სამშობლოს გარეთ ცხოვრება ენას დაკარგვის ნიშნავს?“ ნამდვილად არა, მაგრამ ეს ბრალდება კ. მარჯანიშვილსა და წ. ფალიაშვილს რატომ წაუყენეთ? ამის წყალობით ორივე დიდ ხელოვანს ეროვნული სული „დააკარგვინეთ“ ეს მოალა-

ტებლად აქციეთ. მეც ხომ იმას მტკიცებაში ვარ, რომ კ. მარჯანიშვილი ქართული სულის ხელოვანი იყო.

ყოველ მოსაზრებას დამტკიცება სჭირდება. აუცილებლად უნდა აკენხნათ მკითხველისთვის, როგორა უარყოფითი შედეგები მოგვცა დასახლებული „რუსეთუმების“ მოღვაწეობამ. ვფიქრობ, ამის გაკეთება ძალიან გაგიჭირდებათ, უინაიდან „სამხილებელი“ საბუთები არ ნოგეპოვებათ.

არც ის მითქვამს, აქართული ენის ცოდნა ქართველისთვის ბევრს არაფერს ნიშნავს“. ამის გაფიქრებაც კი უხერხულია. უფრო მეტიც, ამ საკითხში სავსებით ვეთანხმები გ. პეტრიაშვილს: „მართალი ხართ იმაშიც, რომ ქართველი კაცი, პროფესიის მიუხედავად ქართულად უნდა მეტყველებდეს. ამ ქემარტიტებას მტკიცება არ სჭირდება“. თქვენი „მსჯელობა“ როგორღა გავიგოთ?

თქვენ არც ის გცოდნიათ, რომ ალ. სუმბათაშვილი „რუსეთუმე“ კი არა, რუსი მსახიობი იყო (ენციკლოპედიას გადახედეთ), მაგრამ ამით საქართველოსთვის არაფერი დაუშავებია.

არსებული შეცდომების მიუხედავად, გულწრფელად აღიარებთ საკუთარ ნაკლსაც. მართლაც, ნიჭი ღვთის მიერ ნაბოძები მადლია და მასთან ბრძოლა ყველას არ ხელეწიფება. ფრანგი ფილოსოფოს-განმანათლებლის კლოდ ჰელვეციუსის არ იყოს, „უმეცარს არ შეუძლია გაუგოს მეცნიერს, რადგან არასოდეს არ ყოფილა მეცნიერი“. ამით თქვენ შეურაცხყოფას კი არ ვამირებ, მინდა გაგაგებინოთ, რომ კამათისთვის სათანადო ცოდნა საჭიროა და მსგავსი „განათლებით“ თავისუფალ საქართველოს წიანის მეტხვერას მოუტანთ, დაბოლოს, მინდა ლევ ტოლსტოის სიტყვებით დაგამთავრო: „კარგად იფიქრე და აზრებაც კეთილი საქციელისათვის მოიწიფდება“.

გიორგი ჩაბადარი

გიორგი ჩაბადარი — კვლავ გიორგი და რეჟისორი

გიორგი ჩაბადარი მიხეილ ქორელითან, ვალერიან შალიაშვილითან, ალექსანდრე წუწუნავასთან ერთად, იმ რეჟისორთა რიგს მიეკუთვნება, რომლებმაც საფუძველი მოამზადეს საქართველოში კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებისათვის. მათ შემოიტანეს ქართულ სცენაზე განსხვავებული თეატრალური პრინციპები და დანერგეს ქართულ თეატრში, ახალი თეატრალური ხელოვნებისათვის აუცილებელი, რეჟისორული ხელოვნება.

გიორგი ჩაბადარმა კი საფუძველი ჩაუყარა არა მარტო რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას ქართულ თეატრში, არამედ იგი პირველი პროფესიული სასწავლებლის დამაარსებელია, სასწავლებლის, რომელიც მიზნად ისახავდა დაეკმაყოფილებინა ქართული სცენის აუცილებელი მოთხოვნილება — გაეზარდა პროფესიონალ მსახიობთა კადრები. გიორგი ჩაბადარს კარგად ესმოდა, რომ პროფესიული თეატრი შეუძლებელია არსებობდეს პროფესიონალ მსახიობთა გარეშე, რამეთუ იგი უპირველეს ნაკლს ქართული სცენისას მის არაპროფესიონალობაში ხედავდა. ამდენად, საფრანგეთიდან ჩამოსული გიორგი ჩაბადარის ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრება საქართველოში იწყება. უშუალოდ, დრამატული სტუდიის დაარსებით.

„ქართული თეატრის აღორძინება — ქართული დრამატული საზოგადოება მოუწოდებს ქართველ ინტელიგენტ ახალგაზრდობას (18 წლ. 30 წლამდე), გამოცხადდნენ ჩასაწერად, სრულიად ახალი დასის შესადგენად, ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. ამ სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით გამართავს წარმოდგენებს ჯერ თბილისის სახანონო თეატრის შენობაში და შემდეგ თავის საკუთარ თეატრში. მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს დალკროზის სისტემით, ფარციაობას. გრიმს, ხმის დაყენებას და, ვისაც სასიამოვნო ხმა აღმოაჩნდება — სიმღერას. თუ რომელსამე მომავალ მსახიობს აღმოაჩნდება მუსიკის ნიჭი, შეისწავლის დაკვრას იმ ინსტრუმენტზე, რომელსაც მოიხურავს.“

დაწერილებითი ცნობები მსურველთ შეუძლიათ მიიღონ დრამატული საზოგადოების კანტორაში, რომელიც იმყოფება ~~გაგარძელდება~~ პროსპექტზე № 11. ჩაწერა დაიწყება 21 მარტს და გაგრძელდება ~~შეიძლება~~ ორი კვირა. ე. ი. 5 აპრილამდე.

კანტორა დღია დღის 10 ს. — 2 ს. და ნაშუადღევს 4—6 ს.

თბილისის გარეთ მცხოვრებთ შეუძლიათ, წერილობით გვაცნობონ ამ მისამართით: ქართული დრამატული საზოგადოება“.

ამგვარი განცხადებით აცნობა გავითმა „ალიონმა“ 1918 წლის 25 მარტს ქართველ საზოგადოებას ახალი დრამატული სტუდიის გახსნა.

ახალი საქმის დაწყება გიორგი ჩაბადარმა ახალგაზრდა ძალებთან ერთად სცადა, რადგან მომავალი ქართული სცენა ახალგაზრდა, შემოქმედებითად სრულ-

ყოფილი მსახიობებით შეეცხო. აყალიბებდა რა დრამატულ სტუდიას, იგი ცდილობდა, სტუდიელები მოემზადებინა არა მარტო მსახიობის ხელოვნებაში, არამედ მიეცა მათთვის თანამედროვე სცენისათვის აუცილებელი განათლება. გაკვეთილები ტარდებოდა მსახიობის ოსტატობაში, სასცენო მეთუქველებაში, ცეკვაში, მუსიკაში, ხელოვნების ისტორიაში, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია მსახიობის პროფესიული აღზრდა.

სამწუხაროდ, ინტენსიური მუშაობა ამ მხრივ, სტუდიამ მხოლოდ ექვსი თვის განმავლობაში შეძლო (საგარეჯოში ყოფნისას), რადგან შემდეგ, დედაქალაქში დაბრუნებულს, მას ბევრი პრობლემა დაუხვდა, მათი გადაჭრის აუცილებლობის გამოც სტუდიამ შეწყვიტა სისტემატური და მხოლოდ ამ კუთხით მუშაობის წარმართვა, მაგრამ ეს ექვსი თვეც საკმარისი აღმოჩნდა, რათა მომავალ მსახიობთა თვითშეგნებაში ჩამოყალიბებულიყო პროფესიისადმი სწორი დამოკიდებულება.

დედაქალაქში სტუდია იმდენივე გახდა, დაეთმო მუშაობის სტუდიური პრინციპები და, ფაქტიურად, ეარსება როგორც თეატრს (რთული ფინანსური მდგომარეობის გამო, მას სისტემატურად სპექტაკლები უნდა წარმოედგინა და ამით თავი ერჩინა). მიუხედავად იმისა, რომ სტუდიას უკვე ნაკლები დრო რჩებოდა თავისი დანიშნულების განსახორციელებლად, რადგან მსახიობები იძულებული იყვნენ, სისტემატურად ეთამაშათ სცენაზე, მან ბოლომდე მაინც არ დაკარგა პირვანდელი ფუნქცია და მას განსხვავებული მიმართულება მისცა. დადგარა გიორგი ჯაბადარი საოცრად რთული პირობების წინაშე (როგორც იყო სეზონის შარტვა და ისიც, თითქმის, მოუმზადებელი ძალებით), აგი შეეცადა, თვით სპექტაკლის ნომსტრასში შეეტანა ცვლილებები და აემადლებინა თეატრალური წარმოდგენის კულტურა. პირველი, რითაც იგი იწყებს რეფორმისტული პრინციპების გატარებას, ეს არის სტუდიაში მტკიცე დისციპლინის დამყარება და მსახიობთა შორის პროფესიული პასუხისმგებლობის გრძნობის ჩამოყალიბება. გიორგი ჯაბადარმა მიადგინა იმას, რომ რეპეტიციები და სპექტაკლები იმართებოდა დანიშნულ დროს, ადგილი არ ჰქონდა დაგვიანებას და, მით უფრო, გაცდენას. მან, თითქმის, მინიმუმამდე დაიყვანა მოკარნახის ფუნქცია. საორგანიზაციო საკითხების მოგვარებით გ. ჯაბადარმა ხელი შეუწყო არა მარტო თეატრალური დისციპლინის განმტკიცებას, არამედ, პირველ რიგში, საფუძველი ჩაუყარა ნორმალურ შემოქმედებით მუშაობას.

გიორგი ჯაბადარი, როგორც მაღალი მოქალაქეობრივი მრწამსის მქონე რეჟისორი და უადრესად პატრიოტი მოქალაქე, ცდილობდა, მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში აუღერებელი მოტივები, ქვეყნის თანამედროვე ცხოვრებისა და განწყობილების თანხვედრი ყოფილიყო. ამიტომ, სტუდიის პირველი სეზონი მან ფრანგი დრამატურგის, ბრის, „სარწმუნოები“ გახსნა. დრამით, რომელშიც წამყვანი და ძირითადი იდეის მატარებელი რევოლუციური სულისკვეთებაა, რითაც გ. ჯაბადარმა გარკვეულად გამოხატა საკუთარი დამოკიდებულება რევოლუციისა და საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობისადმი.

„სახელმწიფო თეატრი

ორშაბათს, გიორგობისთვის 18 ს. — 1918 წ.

ქართული დრამატული საზოგადოების ახალი დასი ჰესნის თავის სეზონს.

წარმოდგენილი იქნება.

ს ბ რ წ მ შ ნ ო მ ბ ბ

მუსიკალური დრამა 5 მოქმედებად ბრეისი

პიესა რამდენჯერმე იქნება წარმოდგენილი სხვადასხვა ანსამბლით.

მონაწილეობას მიიღებს მთელი დასი¹.

გიორგი ჯაბადარი ილტვის ქართულ სცენაზე ანსამბლური, სინთეზური თეატრის პრინციპები განამტკიცოს, რადგან თვლის, რომ ამგვარი თეატრი სჭირდება თანამედროვე მკურნებულს, რომ დრო მოჰპაპა „ვარსკვლავების“ თეატრმა. სინთეზური თეატრისადმი მისი მისწრაფება გამოიხატა პირველ რიგში, იმ სისტემაში, რომლითაც იგი აწარმოებდა მსახიობთა აღზრდას, ხოლო შემდგომ იმ დადგმებში, რომლებიც მან განახორციელა ქართულ სცენაზე ხანმოკლე შემოქმედებითი მუშაობის განმავლობაში. გ. ჯაბადარისათვის, როგორც რეჟისორისათვის, თანაბარ აზრობრივ დატვირთვას იძენდა სცენაზე ყოველი კომპონენტი: მხატვრობა, მუსიკა, პლასტიკა, განათება და ა. შ. რომელთა გამათამაშებლად, რასაკვირვებელია, მსახიობი რჩებოდა, ხოლო ყოველივეს მობილიზებას რეჟისორი ეწეოდა.

იმ რეჟორმისტული საქმიანობიდან, რომელიც გიორგი ჯაბადარი ქართულ თეატრში ჩაატარა, აღსანიშნავია თეატრის რეპერტუარის განახლების საკითხი და ქართულ სცენაზე ახალი დრამის დამკვიდრების მცდელობა. აი. ისინი: „სარწმუნოება“, მუსიკალური დრამა ხუთ მოქმედებად, ბრეისი; „ვითა ფოთლები“, პიესა ოთხ მოქმედებად, ჯაკოსის; „ბურუსი“, პიესა სამ მოქმედებად, სიო ქანტურიშვილის, „ავგაროზი“, პიესა-ზღაპარი ოთხ მოქმედებად, შალვა შარაშიძის; „მარიამ მაგალინელი“ — პაულ პაისის; „ლალატი“. პიესა ხუთ მოქმედებად, ა. სუმბათაშვილის; „რომანტიკოსნი“, როსტანის; „თეთრი ვახშამი“, როსტანის; „ჰანელე“, ჰაუპტმანის.

მართალია, მთელი რიგი პიესებისა სავარჯიშო-სასწავლო დანიშნულებისა გახლდათ, მაგრამ სტუდია მაინც ცდილობდა, იმგვარი დრამით წარმდგარიყო მკურნებლის წინაშე, რომელსაც, გარდა მაღალმხატვრობისა და პრობლემატურობისა, ექნებოდა სარეჟისორო და სამსახიობო სტელოვნებაში ახალი შრეების, ახალი დინეების გამოვლენის საშუალება.

გიორგი ჯაბადარის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იჭერს დრამის თანამედროვე ინტერპრეტაციის და მისი სცენური ადაპტაციის პრობლემა, რაც მის ნიერ ისტორიულ დრამათა დადგმებში საკმაოდ მკაფიოდ აისახა. ამგვარ დრამათა ჯაბადარისეული სცენური ვარიანტი წარმოდგენდა მათ „გათანამედროვეობას“ (სუმბათაშვილის „ლალატი“), ეს კი სრულიადაც არ ნიშნავდა, რომ მოქმედების ადგილი და დრო თანამედროვე ეპოქაში გადმოდიოდა. რეჟისორი ცდილობდა, თანამედროვე ტალღაზე აეფლერებინა ისტორიული დრამა და დადგმისა მინიჭებინა მისთვის ის სული, რომელიც ახლობელი, ნაცნობი და მტკივნეული იქნებოდა თანამედროვე საზოგადოებისათვის. პიესის მოქმედ გმირთა ხასიათების გახსნისა, გ. ჯაბადარი მსახიობებისაგან მოითხოვდა „პროტოტიპთა“ არა შორე-

¹ „საქართველო“, 1918, გიორგობისთვის 13, გვ. 1.

ულ წარსულში, არამედ თანამედროვეობაში ძიებას, ამიტომ ხშირად წერდნენ, რომ გ. ჯაბადარის დადგენის ისტორიული გმირები უფრო თანამედროვე ტიპაჟებს მოგვაგონებენო. თუ გადავხედავთ სტუდიის რეპერტუარს და გვაანალიზებთ მას, როგორც სათეატრო სელოვნების ერთ-ერთ საფუძველს, დავრწმუნდებით: ისინი საშუალებას იძლეოდნენ, შექმნილიყო სხვადასხვა სტილის, ერთიმეორისაგან ფორმით თუ შინაარსით განსხვავებული სპექტაკლები. რეპერტუარში რეალისტური, რომანტიკული, სიმბოლისტური, ფსიქოლოგიური დრამების არსებობა გვამცნობს იმის შესახებ, რომ გ. ჯაბადარი არ ცდილობდა ყოფილიყო რომელიმე სათეატრო მოდელის მიმდევარი. იგი ილტვოდა, რაც შეიძლება მრავალფეროვანი ყოფილიყო სტუდიის როგორც რეპერტუარი, ასევე სპექტაკლები, რათა ახალგაზრდა მსახიობები ერთი რომელიმე თეატრალური პრინციპის ჩარჩოებით არ შეეზღუდა. ამიტომ, თუ ერთ სპექტაკლში გ. ჯაბადარი ვერიკო ან-ჭაფარიძეს ტრაგიკულ იაუმას („სარწმუნოება“) ათამაშებდა, მეორე სპექტაკლში მას მხიარული პიეროს („თეთრი ვახშამი“) როლი შეასრულებინა.

გიორგი ჯაბადარის მიერ სინთეზური თეატრის პრინციპებისადმი ერთგულება სხვადასხვა თეატრალურ მოდელთა და ფორმათა შერწყმის მცდელობაშიც გამოიხატებოდა, ამასთან, ეს შერწყმა ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო. „ორი პიეროს“ („თეთრი ვახშამი“) სცენური გაფორმება მთლიანად თეთრი მაუღით გადაწყვიტა, დიდი აზრობრივი დატვირთვა მისცა სპექტაკლში შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობას. შემოიტანა სხვადასხვაგვარი მხატვრული პირობა, მაგარამ, ამავე დროს, სპექტაკლის ზოგადი იდეის, სათქმელის წარმოჩინება, პირველ ყოვლისა, მსახიობს დაავალა. თვით მსახიობი იქცა მეტაფორად, გარკვეული პირობის მატარებლად და, ამიტომ, მის თამაშს, შესრულებას, გ. ჯაბადარმა დიდი ყურადღება მიაქცია.

ბრეის „სარწმუნოებაში“ გ. ჯაბადარი ზოგიერთ სცენაში ნატურალისტურ სიზუსტემდე დადის, ზოგან კვლავ მხატვრულ პირობას ავითარებს. მიუხედავად ამისა, მსახიობი მისთვის ყოველთვის ეგოცენტრულია, რომლის ირგვლივაც კოორდინირდება და ეწყობა ყოველივე. სტუდიის სპექტაკლებში ყოველ მსახიობს, რომელიც სცენაზეა, იქნება ეს მთავარი როლის თუ ეპიზოდის შემსრულებელი, მჭონდა საოცრად ნათელი და დაზუსტებული ამოცანა, რომელსაც ამუშავებდა და ავითარებდა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. აქ თანაბარი დატვირთვით მუშაობდნენ დიდი და პატარა როლების შემსრულებლები, რასაც აღფრთოვანებული აღნიშნავდა იმდროინდელი პრესა. მასა და ეპიზოდური როლები წარმოადგენდნენ არა ცოცხალ დეკორაციას, ფონს, მთავარი მოქმედი გმირებისა, არამედ ისწრაფოდნენ დამოუკიდებელი, სრულფასოვანი მხატვრული სახეების შექმნისაკენ. ყოველი მსახიობის სცენური ამოცანა სპექტაკლის ერთიანი სათქმელის მთავარ ამოცანას ექვემდებარებოდა, რაც ხმაშეწყობილ თამაშს იწვევდა. ამაში იყო გიორგი ჯაბადარის უპირველესი პრინციპი, ანსამბლური თეატრის ფორმირებისა. ანსამბლური თეატრის აუცილებლობა შემთხვევით არ მოსულა არც ერთ თეატრში და, მათ შორის, არც ქართულ სცენაზე. დრომ, გარემომ, ეპოქამ თუ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ, თეატრის წინაშე ამგვარი თეატრალური ცხოვრების წესის შექმნის ამოცანა დააყენა. გ. ჯაბადარმაც, როგორც მოქალაქემ და რეჟისორმა, ზუსტად აუღო ალღო ქვეყნის მოთხოვნებს და ქართულ თეატრში, ანსამბლური თეატრის შესაქმნელად პირველი ნაბიჯების გადადგმა დაიწყო. მიუხედავად ამისა, ქართველმა საზოგადოებრიობამ

მანც ზურგი აქცია გიორგი ჯაბაღარის სტუდიას. მთელ რიგ პრინციპებს, რომელსაც გ. ჯაბაღარი ახორციელებდა თავის შემოქმედებაში, ქართული საზოგადოებრიობა სექტაციურად ხვდებოდა, რადგან მათთვის, ხშირად, გაუგებარი და მიუღებელი იყო ის, რაც ღიდი ხნის წინ უკვე დანერგილი და განხორციელებული იყო მსოფლიოს თეატრებში და რაც განვითარების აუცილებელ ეტაპს წარმოადგენდა ქართული თეატრისათვის.

რასაკვირველია, მსოფლიოს იმდროინდელი ურთულესი დრამატურგიის დასადგმელად ქართული თეატრი მზად არ იყო. მას ჭირდებოდა როგორც განსხვავებული მსახიობი, ასევე ახალი რეჟისორული აზროვნება. გიორგი ჯაბაღარი, როგორც პედაგოგი და როგორც რეჟისორი, ორივეს სრულყოფისათვის იბრძოდა. მას კარგად ესმოდა, რომ თანამედროვე ევროპული დრამის ქართულ სცენაზე გაშორციელებისათვის, აუცილებელია ამ თეატრის პრინციპების, თუნდაც, მინიმუმის, შესწავლა და გათავისება. ამდენად, გ. ჯაბაღარი ცდილობს, ქართული სცენა „კომედი დელ არტეს“ თეატრის ნიღბებს აზიაროს. რამეთუ, იცის რა მომავალი თეატრალური კულტურის განვითარების გზა, ხედავს, რომ, ძალზე მალე, ადგილი დაეთმობა იმგვარ თეატრს და არსებობის უფლებას მოიპოვებს იმგვარი სათეატრო მოდელი, რომლის უმთავრეს პრინციპსაც, სწორედ, „კომედი დელ არტეს“ ნიღბები, ბალანსური, იმპროვიზაციული თეატრი წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, რომ თვით გ. ჯაბაღარი ანტუანის თეატრის რეჟისორი იყო და უპირატესობას მანც რეალისტური, ფსიქოლოგიური თეატრის მოდელს ანიჭებდა.

შემოდანიშნულიდან აშკარად ჩანს, რომ ქართული თეატრალური ხელოვნების პროგრესი გ. ჯაბაღარმა ქართულ სცენაზე არა მარტო ახალი რეჟისორული პრინციპების დანერგვის გზით შესძლო, არამედ, უპირველესად, სამსახიობო ხელოვნებაში ძირეული ცვლილებების საშუალებით მოახერხა. მისი თეატრალური პრინციპები მსახიობისაგან მოითხოვდნენ როგორც გარეგან, ასევე შინაგან გამომსახველობით საშუალებათა თვისებრივად ახალ საფეხურზე აყვანას, რაც განსახიერებულ გმირთა სახეების არა მარტო განცდა-გათავისებას, არამედ სახის გახსნისას ემოციისა და გრაციის აუცილებელ ურთიერთშერწყმას მოიცავდა. ეს კი მსახიობის საშემსრულებლო ტექნიკის დღითი-დღე დახვეწითა და სრულყოფით მიიღწევა. მსახიობობის აუცილებელ პირობად იქცა სხეულის აბსოლუტური დამორჩილება და მისი თანდათანობითი სრულყოფა როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ და გონებრივ ასპექტებში.

დბოლოს, აი, ისინიც, ჯაბაღარის სტუდიელები, რომლებიც 1918—1920 წ. წ. სწავლობდნენ და მოღვაწეობდნენ ამ სტუდიაში:

ქალები: აბაშიძე ე., ამირჯიბი ნ., ანჭაფარიძე ვ., გამრეკელი ბ., გამრეკელი ნ., გურგენიძე ვ., ერისთავი ე., მჭედლიშვილი ნ., ქიქოძე ა., დოლობერიძე თ., ჩიქვინიძე ლ., ციმაკურიძე ე., წერეთელი ნ., ჯავახიშვილი.

ვაჟები: აღსაბაძე ტ., არადელი-შხენელი გ., ალექსიშვილი ა., არაბიძე ვ., გელოვანი მ., ზარდალიშვილი ი., კარტოზია ა., კობახიძე ვ., კორიშელი ა., ლორთქიფანიძე მ., მუავია დ., ფანიაშვილი ლ., ცინცაძე ნ., ცხაკაია ა., წერეთელი ი., ჭიაურელი მ., ხერხეულიძე მ., ჭიჭია ვ.

ნანა ზალიანი

„გრაკლის“ მუსიკალური აქცენტები

სათეატრო მუსიკის განხილვა ძნელიცაა და ამავდროულად ადვილიც. ერთი მხრივ, სათეატრო მუსიკა კინომუსიკის მსგავსად, დამოუკიდებელ ჟანრობრივ განსტობებს წარმოქმნის საკუთრივ მუსიკალურ სამყაროში, ხოლო მეორე მხრივ — კინოსა და თეატრში იგი რთული მხატვრული ორგანიზმის შემადგენელ ნაწილად გვევლინება და თავის სასიცოცხლო მნიშვნელობას ამ ორგანიზმით განსაზღვრული ფუნქციის მეოხებით იძენს. ამას გამო, ყოველი სათეატრო თუ კინომუსიკის განხილვა დაკავშირებულია სწორედ იმ ფუნქციის გათვალისწინებასთან, რაც მას მხატვრული „მოთელის“ გამოოსობით და მისდამი მიმართებაში ენიჭება. განხილვის ასეთი მიმართულება კი, თავის მხრივ, ოვით მხატვრული ქმნალობის შინაარსობრივ „სირთულეში“ გარკვევას მოითხოვს, მასთან შესაბამისობაში ამა თუ იმ ფუნქციის ქმედითობისა და მართლზომიერების დასადგენად. ასეთ შემთხვევაში კონკრეტული ფილმის ან სპექტაკლის კონტექსტში მუსიკის განხილვის სირთულე საესებით დამოკიდებული იქნება იმ აზრობრივი დატვირთვისა და მხატვრული შთამბეჭდაობისაგან, რაც მას ფუნქციონალურად განესაზღვრება მთელი ნაწარმოების კონცეფციურ-კონსტრუქციული ცენტრის, ხოლო ერთიან პროცესში მუსიკის ორგანული მონაწილეობის დაზუსტება თავისთავად გამოამყვანებს თვით სპექტაკლის შინაგან მთლიანობასა და მხატვრულ სიცოცხლისუნარიანობას.

სათეატრო მუსიკის ფუნქციონირებას, მისი რაოდენობრივ-სახეობრივი აქცენ-

ტუაციის ინტენსივობას პირველ რაგმში სპექტაკლის ჟანრი განაპირობებს. სწორედ ჟანრული სპეციფიკის გავლენასა და მასთან შინაარსობრივ შესატყვისობაზე და მოკიდებული მოქმედების შინაგან დინამიკასთან შეწონასწორებულ მუსიკის აზრობრივ-გამომსახველი პლასტიკა, ჟანრული დასახსრულობის გამოისობით კომედია, ყოფითი დრამა თუ ფარსი, შეინივებენ ბგერადი სპექტრის სრულიად განსხვავებულ გრადაციებს, მათს სარასობო-ექსცენტრულ თუ ალგორითულ-სემანტიკურ გამომსახველობაში. აქედან გამომდინარე, საჭიროდ მიმაჩნია სპექტაკლ „გრაკლის მცველნი“ მუსიკა განვიხილო იმ ჟანრულ კრიზმაში, სადაც იგი სიტყვასა და მოქმედებასთან კანონზომიერ თანაფარდობაში უნდა განხორციელდეს.

წარმოდგენის დასაწყისშივე მკაყრბულს ეუწყება, რომ მის წინაშე გათამაშდება მისტერია („ეს არ არის ჩვეულებრივი წარმოდგენა, ეს მისტერიაა“) და ამით იქმნება ის ფსიქოლოგიური წინადასვლა, რომელმაც მისტერიის ხატოვანი განსხვულების პროცესი უწყვეტ ქმნალობაში უნდა გამოკვეთოს მთელი სპექტაკლის მანძილზე ვიდრე ფინალამდე (თუმცა, აქვე ხუმრობით შევნიშნავ, რომ სპექტაკლის შემქმნელები არ დაფიქრებულან, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს საიდუმლოს წინასწარ გამხელას, მიუთმეტეს „მისტერიული“ საიდუმლოები). ეს განაცხადი გამოკვეთავს მისტერიულ-წარმოდგენით სიბრტყეს, რომელმაც „დაწყვეტილი“ დროის მთლიანობა ერთ „მისტერიულ“ დროში უნდა აღადგი-

ნოს, ხოლო, რადგანაც დროს დასაბამი სხვაგან არსად აქვს თვინიერ ცნობიერებას, მისტერიაში დროს გამაღიანებელი ერთიანი, პირველადი ცნობიერება უნდა განასახიეროს. სწორედ ამ „დაწყვეტილ“ დროს გამოხატავს სცენოგრაფიული გააზრება, „წარმოდგენის“ დაფურცლული სცენარი-ქრონიკაც და „რეჟისორ-შემსრულებელთა“ პერსონაჟ-პროტოტიპული ფუნქციებიც, რაც იმას მოწმობს, რომ სპექტაკლის ავტორებს წარმოდგენა მართლაც მისტერიულად ჩაუფიქრებიათ. გარეგნული თვალსაზრისით ამითვე შეიძლება იხსნას სპექტაკლში მუსიკალურ „ნომერთა“ სიჭარბე და არაერთგვაროვნებაც, მაგრამ გარეგნულმა შესატყვისიანამ თანმიმდევრული შინაარსობრივი გამართლება რომ ჰპოვოს, საკუთრივ „გრაალის მისტერიის“ კონცეფციასთან, რომელიც, თავის მხრივ, მისტერიალურად ფენომენს გარკვეული გავებთან ამოიზრდება. ამასთან დაკავშირებით, საჭიროდ მიმაჩნია, მისტერიის ფენომენის ზოგიერთ არსებით ნიშნთან კავშირში ვავიზირო სპექტაკლის ერთიანი-შინაარსობრივი ღერძი და სწორედ ეს შინაარსი ეპიკონი მხედველობაში მუსიკალური აქცენტების დახასიათებისას.

მისტერიის ძირები ადამიანური ყოფის უღრმეს შრეებშია და მათი საფუძველია ერთიანი, „მითოსური ცნობიერება“. — ეპოქაში მანძილზე ადამიანის შემოქმედებითი ცხოვრების მასაზრდოებელი წყაროსთვალი. ხელოვნების ისტორია (ანუ იგივე კაცობრიობის თავგადასავალი), თანმიმდევრულად გამოსახავს ამ ერთიანი ცნობიერების თანდათანობითი დანაწილებისა და დაშლის პროცესს, შესაბამისი ტრავიკული შედეგებით, და ამვე დროს, მკაფიოდ წარმოაჩენს საწინააღმდეგო დინებასაც — ადამიანს მარადიულ ელტოლვას ცნობიერების გამთლიანების — როგორც ადამიანური სიცოცხლის (და ამდენად, საერ-

თოდ ყოველგვარი სიცოცხლის) გადარჩენის ერთადერთი პირობისაკენ. ერთიანი ცნობიერების რღვევა — გონებისა და ფსიქიკის, ზნეობისა და სასიცოცხლო ძალთა გათიშვა და ურთიერთშეუსაბამობა, — განსახიერდება ხელოვნების მრავალ ნაწარმოებში — სოფოკლედან ბექეტამდე. მაგრამ სწორედ თანამედროვე ეპოქაში, გარკვეულ მიზეზთა გამო, ადამიანის (და შესაბამისად სპეციალდების) ეს კონფლიქტი გლობალურ მასშტაბებს იძენს და კაცობრიობისა და სამყაროს განხეთქილების ზღვარს უახლოვდება. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე ხელოვნება ყველაზე გამაფრებელი და უკიდურესი ფორმებით გამოსახავს დაწყებული კატასტროფის საზარელ სურათს: არღვევს „შლის“ ფორმებსა და კონსტრუქციებს, ანდა პირიქით, — შინაარსის გაქრობის წალ განზრახ ართულებს შიშველ, „არაფრისმთქმელ“, მექანიკურად გათვლილ კონსტრუქციას. ამ „პროტესტული“ ფორმებით ხელოვნება ერთადერთ გამოსავალს მიაჩნშნებს, — დარღვეულმა ცნობიერებამ უნდა მიაგნოს გამამთლიანებელ საწყისს, რომელიც აშინაარსებს ყოველ ფორმას და აწესრიგებს არსთა თანამებრძობას ვითარცა შემოქმედო ღონება. გამამთლიანებელი საწყისის შემოტანა ხელოვნებაში უკავშირდება „მითოსური ცნობიერების“ აღდგენას, რადგან სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს იმ წილცნობიერებას, სადაც ერთმანეთს გვერდით ავტონომიურად არსებობენ მხატვრული პირველსახეები და ფილოსოფიური აზროვნების ჩანასახები, კოსმოგონები და წარმოდგენები საზოგადოებრივ ურთიერთობათა უნივერსალეებზე და სადაც ცნობიერების ამ ავტონომიურ „მონაკვეთთა“ ურთიერთარსებობა ერთიან მრწამსობრვ ფორმაშია წარმოდგენილი. „მითოსური ცნობიერების“, ანუ წილცნობიერების ხატოვანი გაშინაარსებაა მისტერია, როგორც მრავალ-

თა ერთობა სიმრავლის მოუსპობლად. ქაოსიდან ჰარმონიის დაბადება — ესაა მისტერიის რელიგიური არსის საიდუმლო ბეჭედი.

წილცნობიერების შესაბამისად მისტერია ცოცხალი დვრიტაა, მუდმივქმნადობაა. მასში არაფერია მყარი, გაქვევებული. ის თავისთავად სიცოცხლის განსახიერებაა — ერთიანი, სასიცოცხლო ძალისა. ამიტომ, თავის უცვლელ არსში მისტერიის განსახიერება მუდამ ცვალებადობს იმის მიხედვით, თუ როგორ ესახება მისტერიის მონაწილეს სამყაროს ერთიანობა და თავისი საკუთარი ადგილი ამ სასიცოცხლო ერთიანობაში. ამიტომაც, სასიცოცხლო საწყისთან მიმართებაში მისტერია სამყაროს ძალთა განფენის სრულიად განსხვავებულ სურათს გვთავაზობს ანტიკურ ეპოქასა და შუასაუკუნეებში, აღორძინების ხანასა და თანადროულობაში. ამის გამოა, რომ მიოთოსური ცნობიერებისადმი ინტერესს ავლენენ და სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო დამოკიდებულებას ამქვეყნებენ მხატვრული ხედვითა და მსოფლდქმით რადიკალურად განსხვავებული ხელოვანნი, როგორცაა XX საუკუნის მწერალი კამიუ და XIX საუკუნის კომპოზიტორი ვაგნერი. მითოსური ცნობიერება დიონისიებისა თუ ლიტურგიული დრამების, კარნავალურ სახიობათა თუ ხელოვნების თანამედროვე მოვლენების ის საერთო საფუძველია, რომელიც სასიცოცხლო არსს მისტერიის რელიგიურ საზრისთან მიმართებაში წარმოადგენს — მისგან მოწყვეტილს ან პირიქით მასთან დაკავშირებულს. ალბათ, ესეც ჰქონდა მხედველობაში გარობაქიძეს, როცა თავისი შემოქმედებისა და მითოსის გაგების იდენტურობაზე მიუთითებდა.

დაბოლოს, მისტერიის რელიგიური საზრისი საბოლოოდ ხორციელდება არა საერთოდ სასიცოცხლო ქმნადობის, არამედ სახისქმნადობის მეშვეობით: ისაა

ქაოსის უფორმოებიდან ფორმის გამოკვეთისა და სახის ამტყვევლების პირველხელოვნება. მისტერიის ფენომენის ეს მესამე ნიშანი, სიცოცხლის, როგორც სახიერების დაბადება გამოიხატება პანგის, პლასტიკისა და სიტყვის თავისუფალ-თამაშობრივ გრძნობაში. რის შედეგებთანაც ისინი შორდებიან წმინდა საკულტო თუ ვიწრო ყოფით ჩარჩოებს და განსაკუთრებული ტიპის წესრიგში სახის შექმნის ფუნქციით იტივრებიან. სწორედ ხელოვნების „ჩაუკეტავ“ ფორმათა შენივთების პრინციპი წარმოშობს (სახიობაში, თეატრში) უწყვეტო ქმნად სახიერებას. ამ ნიშნით უკვე მივუახლოვდით განხილვის მთავარ თემს — გრაფის მისტერიაში მუსიკის სახიერებითაზრობრივი ფუნქციის გამოვლენას.

„გრაფის მცველნი“ მუსიკალური გადაწყვეტა დაკავშირებულია სპექტაკლის მხატვრული კონცეფციის საერთო რეჟისორულ ვაზრებასთან და სრულიად აშკარად წარმოაჩენს წინააღმდეგობას ამ იდეურ-კონცეფციურ ჩანაფიქრსა და მისი განხორციელების სქემატურ პრინციპს შორის. მხედველობაში მქვს უპირველესად ის გარემოება, რომ სპექტაკლს საკუთარი, თანაობილი მუსიკა არ გააჩნია და მასში გამოყენებული მუსიკალური „ნომრები“ (ქართული საგალობლები, ხალხური სიმღერები, ფრაგმენტები ა. შენბერგის, ჯ. გერშვინისა და დ. მიოსი ნაწარმოებებიდან) წარმოადგენენ ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებელ, საესეხით დასრულებულ მხატვრულ მოვლენებს, რომლებიც თავიანთი სახიერ-იმპულსური მაზანმიმართებით სპექტაკლის ფარგლებს მიღმა ავლენენ მხატვრულ-შემეცნებითი სამყაროს დამეტრულ პარამეტრებს. შინაარსობრივად იმთავითვე ერთმანეთს მოწყვეტილი, დასრულებული მხატვრული ფორმების ქარბი გამოყენება არღვევს მისტერიულობის (და ალბათ, საერთოდ თეატრის) ორ მთავარ პრინციპს — ხელოვნების „ჩაუ-

კეტავ“ ფორმათა ერთიანობას და „დაწყვეტილი“ დროული მონაკვეთების ერთ მთლიანობად შედეგებას. რასაკვირველია, შეუძლებელია ცალმხრივი მსჯელობა თეატრში მუსიკალური კოლეაფონო-გრამის გამოყენებაზე, მაგრამ ის კი უდავოა, რომ ეს უკანასკნელი უნდა გამომდინარეობდეს მოქმედების აუცილებლობიდან და მხოლოდ და მხოლოდ ორიგინალური მუსიკალური შინაარსის კონტექსტში იძენდეს გარკვეული აზრობრივი აქცენტის მნიშვნელობას. რადგანაც მისტერია მთლიანი, უწყვეტი „ზე“—დროსა და ერთიანი ცნობებების აღდგენა-გამოსახვაა გულახმობა, ცხადია, შესწევს უნარი თავის საზღვრებში შეინჯოს სხვადასხვა დროულ განზომილებაში წარმოშობილი გონათ-ესთეტიკული ფენომენები (ყოველი, ამ შემთხვევაში ქართული სავალბოელი და შენდერგის „გასაჩვიოსნებელი დამე“), მაგრამ მათი ერთიანი შინაარსობრივობის შემსუვალვა ძალუქს მხოლოდ და მხოლოდ ორიგინალური მისტერიული კონცეფციიდან გამომდინარე სპექტაკლისათვის „ორგანულ“ მუსიკას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მუსიკალური „ნომრები“ მოქმედების შესატყვის გამჭოლ-დრამატურული (ამ საიტყვის უზოგადესი გაგებით) ზღანში კი არ იფუნქციონირებენ, არამედ სქემურ-მონტაჟური პრინციპით განლაგდებიან და სცენურა ილუსტრაციის ერთმნიშვნელოვანი როლით შეიზღუდებიან, რაც ფაქტიურად კიდევაც ხორციელდება სპექტაკლში.

ორიგინალური მუსიკის უქონლობა და გამოყენებულ ნომრთა მონტაჟური კონსტრუქცია, ჩემი აზრით, პირდაპირ მიუთითებს მუსიკისა და მოქმედების შეუწონასწოებლობაზე. სპექტაკლის მუსიკა არაა განპირობებული მოქმედების სტილიური განვითარების აუცილებლობით. ნომრების თანმიმდევრობა ზუსტად შეესაბამება ამოსავალი კონცეფციური მომენტების საკუთრივ სიტყვი-

ერ-ტექსტუალურ ქრალში გადმოცემას. მუსიკის ნომრულ-მონტაჟური სქემა ითვალისწინებს გრძელსა და სპორადულ-საკვირვანო მოტივთა „მოწოდებურ“ სცენების ილუსტრაციას და არა მათ (ამ მომენტების) ცოცხალ-ქმნადი პროცესის დრამატოზაციას. ეს მომენტი კი, თავის მხრივ, მიუთითებს სიტყვისა და მოქმედების აქცენტთა გადაადგილებაზე: აზრობრივ-კონცეფციურა დაწვირთვა სპექტაკლში სიტყვას ენაზე და არა მოქმედებას. სახე-სიმბოლოებისა და სახე-იდეების მისტერიულ-საკვირვალური ერთიანობა სწორედ საიტყვირად (და არა მოქმედებრივად) გადმოცემა, სიტყვის, დეკლამაციის გაზრდილი როლი, საბოლოო გამში ასუსტებს სპექტაკლის სცენურ-დრამატულ ხასიათს და სანაცვლოდ ორატორულ-ეპიკურ თვისებებს იძენს. აქ ძნელად მისახვედრა არაა, რომ მოქმედების დინამიკის შესუსტებასა და დრამატულ-სანახაობრივ საწყისის დაჩრდილებაში „ბრაღი მიუძღვის“ გრ. რობაქიძის „პროზოდრომულ მხატვრულ ქმნილებას, რომელაც ხილულ თუ უხილავ არსთა თანამყოფობას, ადამიანურ ენებთა სამყაროს, სიტყვის მაგივრად კრავს და არამც თუ ემორჩილება თანრულ გარდასახვას, არამედ საკუთარი წესრიგი „თვითნებურად შეაქვს“ განსხვავებული თანრისა და კომპოზიციურ-გამომსახველობითა სპეციფიკის მქონე მხატვრულ მოვლენაში.

დასასრულ, მინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ სცენოგრაფიულ მომენტზე, რომელიც ალბათ, ამ წერილის რეზიუმედაც გამოვლება.

განსხვავებულ სიერცულ შრეებში განლაგებული სხვადასხვა ეპოქალურ ძეგლთა დეტალები (გაფთხილი ვახით შემკული ძველი სამლოცველოს ბურჯი, ტაძრის გუმბათი ქართულ დროშასა და სანთლებს რომ ირეკლავს), არამც თუ არ ერთიანდებიან სცენის სიღრმეში უკანა პლანზე გადატანილი ე. წ. „რესპუბლი-

ეს მოედნის თაღოანი ანსამბლით, არამედ პიოპოთ, ვიზუალური აღქმის თვალსაზრისით ავიწროებენ და ავნი-
ნებენ მის ისედაც დაკნინებულ
მასშტაბებს სცენოგრაფია, თავის მხრავ,
ბაზს უსვამს და წარმოაჩენს მუსიკა-
ლური გადაწყვეტისა და მოლიანად სა-
ნიერ-მოქმედებრივ კომპლექსის განმ-
საზღვრელ თავისებურებას: მისტერიუ-

ლი მოქმედების გადაწყვეტა სპექტაკლ-
ში არ ეფუძნება თანადროულობის ან-
პექტს, რაც იმის მაუწყებელია, რომ
კონცეპტუალურად არ არის მიგნებულ
ის მკაფიო ორიენტირი, რომელიც დღე-
ვანდელობის „ქაოსურ“ სურათში თან-
დროულობის მოთხოვნების შესაბა-
მისად გამოკვეთდა ერთიანი ცნობე-
რების ტენდენციას.

ქერილები „თეატრალურ მოკამბის“

„თეატრალური მოკამბის“ რედაქტორს

გთხოვთ, თქვენი ჟურნალის ფურცლებზე მოათავსოთ ს. ახმეტელის სახ. თე-
ატრის ქვემოთმოყვანილი განცხადება, რომელიც ეხება თქვენი ჟურნალის მე-2
ნომერში დაბეჭდილ პატ. ლ. პაქსაშვილის წერილს.

თეატრის დირექტორი
25. 06. 90 წ.

თ. კობაიძე

თქვენი ჟურნალის მეორე ნომერში
დაიბეჭდა ბატონ ლერი პაქსაშვილის ერ-
თობ ხმაშაღალი ტონით დაწერილი წე-
რილი — „ეროვნულ-განმათავისუფლებე-
ლი მოძრაობა და ქართული თეატრი“,
რომელსაც ადრე, იქნებ, მიეპყრო კიდეც
ჟურნალდება, მაგრამ დღეს, როცა უკვე

ვრწმუნდებით, რომ მოქმედების და საქ-
მის დრო უფროა, ვიდრე კინკლაობის
და ბრალდებების, ასეთი, განზრახ პო-
ლემიკისათვის დაწერილი წერილების

დასასრული 67-ე გვერდზე

არქიტექტორის პროფესიული

ეთიკის საკითხისათვის

არქიტექტურას ეთიკურ ხელოვნებას უწოდებენ, რადგან არქიტექტორის მოღვაწეობა ყველაზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული სოციალურ პასუხისმგებლობასთან. ყოველი ნაგებობისაგან ფუნქციურ შესატყვისობას, გარკვეულ კონსტრუქციულ დამაჯერებლობას მოვითხოვთ. ამასთან, არქიტექტურას საკუთარი სპეციალური მხატვრული ენა გააჩნია. თავისი მატერიალური სტრუქტურით მას შეუძლია ხორცი შეასხას იმ უზოგადეს კულტურულ აზრს, რომელიც წარმოქმნა გარკვეულმა საზოგადოებამ, კოლექტივმა გარკვეულ ეპოქაში. ამრიგად, არქიტექტორის ეთიკური ნორმები სცილდება მხოლოდ უტილიტარული მოთხოვნების დაცვის ფარგლებს. იმისათვის, რომ არქიტექტურა მშენებლობას გაემაჩნოს და მაღალ ხელოვნებათა რიგში დადგეს, ყოველ ნაგებობაში გამოხატული უნდა იყოს არქიტექტორის პოზიცია, ხელობრივი მრწამსი, რომლის მიღმაც მისი ერის ესთეტიკური იდეალები, სულიერ კულტურის დონე იგულისხმება.

საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია თვალნათლივ აჩვენებს, რომ საზოგადოებრივ სისტემას შეუძლია არქიტექტურა თავის უმაღლეს დანიშნულებას, ეთიკურ ნორმებს მოსწვევით და შეცვალოს იგი იდეოლოგიურად ორიენტირებული შენობების — სამინისტროების, სასახლეების, პარტიული რეზიდენციების ან უსახო, ერთფეროვანი საცხოვრებელი

მასივების მშენებლობით. ასეთი განვითარების მიზეზი არქიტექტურის ანონიმურობაა. ავტორი გაბნეულია საპროექტო ორგანიზაციების მრავალიცხოვან კოლექტივებში. არქიტექტურული და ქალაქმშენებლობითი კონცეფციების შემუშავების პროცესები ზედმეტადაა ცენტრალიზებული. ჩვენთან შექმნილი ნაგებობების უდიდესი ნაწილი განხორციელებულია ტიპობრივი პროექტებით, რომლის ტექნიკური სტრუქტურებიც არ ემორჩილებიან ფორმალურმოქმნის კონკრეტულ ფაქტორებს. არქიტექტურას ყოველთვის ახასიათებდა ეკონომიკური შეზღუდვები, გარკვეული დაპირისპირება სამშენებლო საქმესთან, ტექნიკურ პროგრესთან, მაგრამ იგი მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებდა შემოქმედებით ხასიათს, იმისათვის, რომ ჩვენთან ეს ხასიათი შენარჩუნებულ იქნას, საჭიროა არქიტექტორის — შემოქმედის, პიროვნების რეაბილიტაცია. დასავლეთის ქვეყნებში მძლავრდაა გავრცელებული მცირე არქიტექტურული ბიუროების შექმნის პრაქტიკა. ეს ბიუროები, სადაც მუშაობა კონცეპტუალურ დონეზე, კონკურენციის პირობებში მიმდინარეობს, განაპირობებს ორიგინალური არქიტექტურული მიმართულებების შექმნას, ინდივიდუალობის გამოვლენის უფრო ფართო ასპარეზს.

სწორედ მას შემდეგ, რაც არქიტექტორს საკუთარი მიდგომის, პოზიციის გამოხატვის მეტი საშუალება მიეცემა,

წარმოიშობა ნორმატიული ეთიკის პრობლემატ. თუკი მასობრივი მშენებლობის უნიტარული ფორმების უკან სისტემის ნაკლოვანებანი იდგა, შემოქმედებითი თავისუფლებას პირობებში აშკარა გახდება იმ ერთიანი მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის უქონლობა, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ. ამგვარი შიშის საფუძველს იძლივა ჩვენი არქიტექტურის განვითარების გზა, განსკუთრებით მისი ბოლო ეტაპი — 70—80-იანი წლები. არქიტექტორების ხელში თანდათან დაგროვდა შედარებით მდიდარი ტექნიკური არსენალი. გარდა ამისა, ცოცხად აღარ ითვლება საზღვარგარეთის ქვეყნების ტექნიკურ მიღწევათა ათვისება და გამოყენება. ეთიკაზე ლაპარაკი ზედმეტია, როდესაც ტექნიკური საშუალებები მეტად ღარიბია, გამოხატვის ფორმები კი შეზღუდულია. რასაკვირველია, მისასაღმებელია ტექნიკური აღმავლობა, რომელიც მოსალოდნელია ახლო მომავალში და რომელიც უდავოდ დაეტყობა სამშენებლო საქმეს, მაგრამ როგორც ბოლო ათწლეულებმა გვიჩვენა, დისკრეტული ფორმების მოჭარბებმა ნათლად წარმოაჩინა არქიტექტორის პროფესიული ეთიკის უქონლობას, კიდევ უფრო მეტად მოსწყვეტს არქიტექტურას რეალობისაგან.

ამრიგად, როდესაც ვსაუბრობთ არქიტექტორის პროფესიულ ეთიკაზე, ვგულისხმობთ არა მხოლოდ იმას, თუ რამდენად პროფესიულად ფლობს იგი კონსტრუქციებს და ტექნოლოგიურ პროცესებს, არამედ იმასაც, თუ როგორ მიესადაგება მის მიერ შექმნილი საგნობრივ-სივრცული გარემო კონკრეტულ-კულტურულ კონტექსტს. ეთიკის უმთავრესი ნორმა, რომელიც ამჟამად მოქმედებს განვითარებულ ქვეყნების არქიტექტურაში, მისაღები უნდა იყოს ჩვენთვისაც. ახალი პროფესიული ეთიკა, რაც ბოლო ათწლეულებმა მოიტანა, შედგვის ეთიკის უპირისპირდება. ამის

მიხედვით, მთავარია არა თვით ნაგებობა, მისი მატერიალური სტრუქტურები, არამედ გარემო სივრცე, მაქსიმალურად მისადაგებული ადამიანურ მასშტაბებს. არქიტექტორი ცდილობს შექმნას არა ნიმუში, ექსპონატი, არამედ ადამიანის მოქმედების ფაქიზად გაანგარიშებული სცენარი. ამასთან, ყოველი ქვეყნის არქიტექტორს თავის კონკრეტული ადრესატი ჰყავს — ადამიანი, მოქალაქე, სულიერი კულტურის გარკვეული დონით, მკვეთრად გამოხატული ფსიქიკური წყობით, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული გემოვნებით და ტრადიციებით. შეუძლებელია მსგავსი სცენარი შეიქმნას იაპონელის, ჰოლანდიელისა და ქართველისათვის, შეუძლებელია თანამედროვე ქართულმა არქიტექტურამ გადაიღოს იაპონური არქიტექტურის ცვალებადი, ურთიერთგარდამავალი და ჰოლანდიური არქიტექტურის მკვეთრად შემოზღუდული, ჩაქებილი სივრცე. ქართულ საკულტო არქიტექტურას სივრცის გაზარების საკუთარი პრინციპი გააჩნდა, რომლის ფორმალური მხარეებიც თეორიულად დამუშავებული და შესწავლილია, ხოლო მისი სიღრმისეული მიმართულებები ეროვნულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობებთან და ერის ფსიქოლოგიასთან სათანადო შესწავლას საჭიროებს. განსაკუთრებით ღრმად უნდა განაწიზღეს ის, თუ სივრცის გადაწყვეტის რა ფორმა იყო დამახასიათებელი ტრადიციული საცხოვრებლის არქიტექტურისათვის.

როდესაც ვსაუბრობთ არქიტექტორის ეთიკის მიმართებაზე ტრადიციულ არქიტექტურასთან, შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ამასწინანდელი კონკურსის სამების მართლმადიდებლური ეკლესიის საუკეთესო პროექტის გამოსავლენად. მრავალი არქიტექტორის მიერ ეროვნულობა გაგებული იქნა, როგორც ეროვნული და ქრისტიანული სიმბოლიკის ზედაპირული გადმოტანა, მისი უზომოდ



გამოყენება ტაძრის გეგმაში, გარე მასების განლაგებასა და მორთულობის ცალკეულ დეტალებში. წმინდა ნინოს ჭავჭავაძის თუ ეტრატის, აღდგომის ხუთქიმიანი ვარსკვლავი თუ უძღვებში შვილი, უმარავი სხვა მეტაფორის პირდაპირი ტრანსკრიფცია იგნორირებას უკეთებს არქიტექტურის მხატვრული ენის სპეციფიკას — მრეველი უნდა გრძობდეს გარემოს, სივრცეს და არა მატერიალური ფორმების შესაბამისობას თავის ტრადიციებთან, გემოვნებასთან, ფსიქიკასთან. თავისთავად ეთიკური არ არის ნაციონალური სტილის აღორძინების მიზნით კოპირების ან ცალკეული ელემენტების ეკლექტიკური გამოყენების მეთოდი, რადგან ტაძარი იქმნება ერი-სათვის, რომელიც შეუძლებელია იგივე სულიერი მოთხოვნილებების მქონე დარჩენილიყო, რაც 600 წლის წინათ გაჩნდა.

ამრიგად, არქიტექტურა ეძებს კონკრეტულ ადრესატს — ადამიანს, ან ადამიანთა ჯგუფს. იგი განსაკუთრებით ზიანდება მაშინ, როდესაც გაბატონებული იდეოლოგიის, აბსტრაქტული სოციალური ინტერესების გამოხატველი ხდება. არქიტექტურის მხატვრული ენის სიმწირე შემოქმედის პოზიციის უჭონლობას აწივლებს და იგი ცდილობს ეს ხარვეზი

ზეადამიანური მასშტაბებით, მოსაპირკეთებელი მასალის სიმდიდრით დაფაროს. მსგავსი სხვადასხვა დანიშნულების „სასახლეები“ გვხვდება რიგითი მოქალაქეების უსახური საცხოვრებლების ფონზე. ხდება ისეც, რომ არქიტექტორი ივიწყებს მომხმარებელს, უგულვებელყოფს საზოგადოებრივ აზრს და ცდილობს თავისი ინდივიდუალობა გარემოს დაუპირისპიროს, ეფექტურად წარმოაჩინოს საკუთარი ოსტატობა, ამ დროს შესაძლებელი ხდება უზარმაზარი თაღვანი კონსტრუქციების წამომართვა დედაქალაქის ერთ-ერთ მთავარ მოედანზე, ან ისტორიულ განაშენიანებაში პომპეზური ფასადის მქონე რესტორნის მოთავსება. ყოველგვარი ეთიკური ნორმის დარღვევაა ის, რომ არქიტექტორი არ თაკილობს პლაგიატს და უცხო ნიდაგზე აღმოცენებული მატერიალური სტრუქტურების ბრმად გადმონერგვას მიმართავს აშკარად შეუსაბამო გარემოში.

თანამედროვე ქართული არქიტექტურა ამჟამად ძიებების რთულ გზას ადგას. მისი უპირველესი და უმთავრესი ამოცანაა დაიბრუნოს ის წამყვანი, ერის სულიერი კულტურის მაინტეგრირებელი როლი, რაც მას საუკუნეების მანძილზე გააჩნდა.

მუსიკისა და ხმის დრამატურბიული ფუნქცია

თეატრ ჩხეიძის სპექტაკლებში

თ. ჩხეიძის ყოველი ნამუშევარი თანამედროვეობის ურთულეს ზნეობრივ პრობლემათა ახალი კუთხით გაშუქების საინტერესო მცდელობაა. დიდი შინაგანი ბრძოლისა და თვითაღდგენის ჩვენეული პროცესის მონათესავე. ეს სპექტაკლები თავისებურად გვწინამძღვრობდნენ საკუთარი თავის შეცნობისა თუ გარდაქმნის უცილობელ გზაზე.

ზნეობრივ პრობლემათა სირთულის გამო, რეჟისორი ხშირად უბრუნდება სცენურად ხორცუესხმულ ნაწარმოებს, ეძიებს მასში ახალ სიღრმეებსა და შრეებს, ახლებურად წარმოაჩენს გმირთა სულიერ წიაღსვლებს, ხსნის მათ საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზიციის სიმაღლიდან.

განახლებისა და წინსწრაფვის მარადიული მეტამორფოზა თ. ჩხეიძის შემოქმედებითი მრწამსის არსებითი თავისებურებაა. რეჟისორული ხედვის თვითმყოფადობა, უპირველესად. მხატვრულ-მუსიკალური პლასტიკის მთლიანობაშია — სპექტაკლის სახვით პლასტიური მოდელის განუყოფელობაში, მაგრამ ეს გარემოება მათ აბსოლუტურ იგივეობას როდი გულისხმობს. ყოველი მათგანი, მისთვის ჩვეული ენით წარმართავს მრავლისმთქმელი პრობლემის აქტუალობის შენახამის დიალოგს მაყურებელთან. სიმბოლურად წარმოაჩენს რეჟისორულ ჩანაფიქრს, ამძაფრებს, ემოციურად ტევადს ხდის მას.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლები არ არის გადატვირთული მუსიკით. მელოდიური ფრაზის შემოსვლა ყოველთვის ზუსტად არის გამიზნული, ქმედითი მეტაფორით კოდირებული. ამის გამო, შესაძლებელი ხდება მისი პირობითი დანაწევრება და ბგერით-პლასტიკური მოდელის სავარაუდო ამოხსნა, იმდენად მრავალმხრივია მუსიკის დრამატურგიული დატვირთვა თ. ჩხეიძის ნამუშევრებში.

თქვენს ყურადღებას მხოლოდ მელოდიური მასალის გამოყენების ზოგიერთ თავისებურებაზე შევაჩერებთ. ამ მიმართებით დეკავშირებთ სხვადასხვა დროს, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში დადგმულ სპექტაკლებს. ცალკე გამოვეყოფთ კლასიკური მუსიკალური თხზულების დრამატურგიული ადაპტაციის შემთხვევას. თემის ხასიათიდან გამომდინარე, მუსიკასთან დეკავშირებულ სცენურ სახიერებასაც მივმართავთ, ე. ი. აღწერილობით მომენტებსაც არ გამოვირიცხავთ.

თ. ჩხეიძის პირველი სპექტაკლი, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, ჰ. იბსენის „მოჩვენებანი“ გახლდათ (1976 წ.). წარმოდგენის ძირითად მუსიკალურ ძარღვს დამოუკიდებელი ნაწარმოები, ი. სიბელიუსის „ხევდიანი ვალსი“ შეადგენდა (არსებობდა კამერაჰერ აღვინგის „მხიარული“ თემატ). რეჟისორი ლოკაციუ-

რად ანაწილებდა ემოციურ მახვილებს, ორგანულად უთავსებდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრს მიხეულ ხედვას, რითაც შემოქმედებითი თანამშრომლობის სრულ ილუზიას ქმნიდა (ვალსი, თითქოს, უშუალოდ, ამ სპექტაკლისათვის იყო დაწერილი). ხელოვანი სწორად განსაზღვრავდა მუსიკალური ფრაზის თავისებურებას — ვალსის დრამატურგიულ წყობას, მელანქოლიის დრამატულ კოლიზიაში გადაზრდას წარმოდგენაში ზუსტ განფენას უძებნიდა. თითოეულ გმირს საკუთარი ლეიტთემა ახლდა, განსაკუთრებით ფრუ ალვინგსა და ოსვალდს. მუსიკა, როგორც ალვინგთა გვარის აღსასრულის მაუწყებელი, კულმინაციურ წუთებში აუღერდებოდა (I და II მოქ. ფინალი). დრამატული თემა იყო ქალის აღსარების, ზოგან, შინაგანი პროტესტის ბგერწერული ხატი, ფრუ ალვინგის თანხმეობი, მაგრამ მასავით განწირული. სხვაგან კი — ბედისწერა, ბოხოქარი, მოუდრეკელი, მამათა ცოდვის ძალით ოსვალდის სწეულ მე-ში ჩაბუდებული. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ერთმანეთს ებრძოდნენ გმირი და მისი მუსიკალური ორგანული (სიტუაციის შესაბამისად, ლირიკული და დრამატული თემები). ქ-ნი ალვინგი ცდილობდა, არაფერი შეემჩნია, პასტორ მანდერსთან თავი ღირსეულად ეჭირა, თითქოს ვერ ამჩნევდა მოსალოდნელ ქართველს. შემზარავი წუთების მოახლოებას მხოლოდ მუსიკალური ორგანული გვიმხვდა.

მუსიკის დრამატურგიული ფუნქციის ორიგინალური გააზრება რეჟისორის შემოქმედებაში შემთხვევით ხასიათს არ ატარებს. ამ სფეროში საინტერესო ძიებანი, უკვე, რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობის წლებში შეიმჩნევა. ამ მხრივ საუკრადოდებოა ფ. გ. ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი (კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი), სადაც თავს იჩენდა სიტუაციის ემოციური მუხტის მუსიკალური აღქმის მცდელობა. ბგერითი მეტაფორით ამოხსნებოდა პიესისა და სპექტაკლის იდეური არსი — სიცოცხლის გამარჯვების გადრეჯვალობა. თავლაში დამწყვედი ფაშატის ჭიხვინი აზანზარებდა ალბას სახლის საძირკველს, მასთან ერთად ირყეოდა მთელი სამყარო, იდუმალი ძალის გამოღვიძების მოლოდინში იყო რაღაც მომწესხველო, მიწისძვრისეული (მუსიკალური მასალიდან გამომდინარე). სხვაგან — მუსიკა მორალური თავისუფლების სიმბოლოდ წარმოსდგებოდა. მამის გარდაცვალების შემდეგ, ბერნარდამ ქალიშვილები სახლში ჩაქეტა, თეთრეულის ქარგვას „მიაჯავა“, მათი გულისსუური გარეთ არის მიპყრობილი, იქ საოცრება ხდება, მამაკაცები სამკალში მიდიან. ლალი, ფრთოსანი მელოდია ოთახში თავარა მზის მხურვალეებას შემოიტანს. „ტუსალები“ სარკმელს მიაწყდებიან, გაირინდებიან, თავისუფლად ამოისუნთქავენ. ყოველი მათგანი, წუთით ბოძებული სინათლის სხივს ხარბად ჩაეჭიდება, შინაგან მელოდias აუოლილი წარმოდგენს, რომ სამკალში გულისსწორს აცილებს; მუსიკა, უწყნაღის მსახულის დარად, ამართლებდა სითბოსა და სიხარულისაკენ აღამიანთა დაუოკებელ სწრაფვას, ამარცხებდა ბერნარდას დესპოტიზმს.

აღნიშნული სცენიდან პარალელის გავლება შეგვიძლია მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ (1984 წ.) ერთ ეპიზოდთან. კვლავ სიცოცხლის ძალუმ აფეთქებას, აღზევებას და, მით უფრო, საბედისწერო დაცემას წარმოაჩენდა სიმდის ნარნარი მელოდია. კარის ჭრილში მოზემე ძალადობა, აცეკვებული ქეშელა მოჩანს. ავანსცენაზე, სკამზე, შიშისგან, გონდაკარგული მარგო ასენინა. ქეშელას მრავალმხრივი დრამატურგიული დატვირთვიდან ამჭერად საინტერესოა ცეკვის მელოდირ ქსოვილში განსწეულბული სიცოცხლის ხატი, მარგოსათვის დემონად გარდაქმნილი, რეჟისორი მუსიკის ხატოვანი ენით გადმოგვცემს მარგოსა

და ჯაყოს ურთიერთობაში არსებულ რთულ, ფსიქოლოგიურ ძვრებს. სიმდის მელოდია, გარკვეულად, პერსონიფიცირებულ მნიშვნელობას იძენს, მარგოსათვის გათვლილი ღირსების, დასამარბული ოცნების სიმბოლო ხდება. ქეშელას გრძნეული როკვა კონვულსიური პლასტიკით აირეკლება ქალის არსებაში. ველურ ძალას დამორჩილებული სუსტი მკლავები ძალუწებურად აცეკვდებიან, მოზღვავებული ვნებით აღივსებიან, პლასტიკა, უმალ, დახვეწილი და სრულქმნილი გახდება.

ქეშელა, როგორც სიმდის მელოდიაზე აღმოცენებული სახე — ნიღაბი, მრავლისმომცველ სიმბოლოდ წარმოსდგება. სიმდის სიღარბაისღეში მტაცებლის როკვა იჭრება, მწყობრ სვლებს მოძალადის მედიდურობას ერევა. ჯაყოსა და თეიმურაზის შერკინებას ემსგავსება ცეკვა, რომელიც სიცოცხლის პლასტიკური ხატიდან სპექტაკლის ზნეობრივ მეტაფორად გარდაიქმნება.

„ჯაყოს ხიზნების“ მუსიკალურ-მეტაფორული სისტემა მრავალსახოვანია. სიმდის გარდა იგი აერთიანებს ღირიკულ თემას (კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე), გლეხკაცის ფესვმავარ, ხშიერ სიმღერას და მრავალხმიან ქოროს, რომელსაც საზოგადოებრივი აზრის მნიშვნელობა ენიჭება. ბგერით-მუსიკალური მასალის ასეთი სახით გამოყენება რუჟისორმა რუსთაველის თეატრში დადგმულ შ. დადიანის „გუშინდელნი“ სცადა, „წვრილმანი ვნებები, საკუთარი კეთილდღეობისათვის ზრუნვის მოტივები ერთმანეთში იხლართებოდნენ. ფუჭად დახარჯული ენერჯია აღამიანებს ფიტავად, მანეკენებს ამსგავსებდა“¹. ნასუფრალში თავჩარგული სტუმრის, გაბმული კვნესის ინტონაციით წარმოთქმული „ვაიმე, დედა“, თავზარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ერის მორყუქული „ვაიმე, დედა“ შეგსწრე პაპუნა პიტრიშაძის შინაგანი ხმა სასოწარკვეთილი იყო. „გუშინდელნი“ — ეროვნული პრობლემატიკის მორალურ-ზნეობრივი პლასტების ძიებით აღინიშნა. თანმიმდევრული განვითარების შედეგად, მ. ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთი“, ლ. ქიჩილის „ჰაჰი აძა“, ი. ჭავჭავაძის „ასის წლის წინათ“, გარკვეულად, შეჭამდა „ჯაყოს ხიზნებში“, სადაც ერთი გამომსახველი ხერხის რთულმა ტრანსფორმაციამ, შემოქმედის აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია ერის ხმის სიმალდემდე აიყვანა.

საზოგადოებრივი აზრის სამსჯავრო, რომელსაც გლეხკაცის სიმღერა და მრავალხმიანი ქორო წარმოშობენ, ორი ხაზით ვითარდება — ჯაყო და თეიმურაზი. პირველად ხევისთავის ზნეობრივი სიბრძავე აქცენტირდება. გულსაკლავად მოსთქვამს ხმა ერისა, მარგოს დაცემასთან ერთად სრულიად საქართველოს დათრგუნვის მხილველი (თუ მარგარიტა ყაფლანიშვილს საქართველოს განსახიერებად მივიჩნევთ). ერის კაცის უტყუარი აღღო შემდეგ სცენაში მართლდება, როცა ჯაყოს „ბანჯგვლიან“ გონებაში ხევისთავად ქცევის აზრი წარმოჩნდება. რეჟისორი ამ ფაქტს უკვე მკრეხელობად მიიჩნევს და საზოგადოებრივი აზრის რეჟეივით პასუხობს. განაცხების ჯაყოსეული სურვილი, როცა ინტელიგენტი თეიმურაზი ნაკაცარია, ბგერითი მეტაფორის ძალით (ქოროს სახით) ერის პროტესტად გაისმის. ჯაყოს მიმართ საზოგადოებრივი აზრი ბოლომდე შეუწყნარებელი რჩება.

თეიმურაზში, ხორციელი გვემის შედეგად, ერის ხმის ნაპერწკალი იღვიძებს, მომჩვარულ არსებაზე ხელის აღმართვას აბედვინებს. ნათავადარის მორალურ

¹ ნ. გურბანაძე. „ღრო და რუჟისორი“; ხსახუთა ხელღვნება, 1985 წ. № 6.

თვითგამორკვევას, სოფელში დაბრუნებას, გლეხკაცის ფესვმაგარი სიმღერა ახლავს. „შენ, ბიჭო, ანაგურელი“ — სისხლის ყვილიად გაისმის ცოცხალ ლეშში, განდგომილი სიცოცხლის ხატს მოეახლება, საქანელას ქედს მოუხრის.

ფინალურ სცენაში, ხევისთავი სიმბოლურად იხსნის უმოქმედობის საშინელ ტვირთს. ფერისცვალების საბედისწერო სიჩუმის მიღმა გაისმის „დიდი ხანა“... როგორც ამაოდ დამაშვარალთა უცილო ხვედრი, ერის ფესვებთან ჩაზრდის მუსიკალური მეტაფორა.

ხალხური სიმღერის მასალაზე მეტაფორული სვლების აგება „ჩაყოს ხიზნებით“ როდი დაიწყო. ამ თვალსაზრისით, საჯილდაო ქვას „ასის წლის წინათ“ (1982 წ.) წარმოადგენდა. მრავალხმიანი ქორო, „შენ, ბიჭო, ანაგურელი“, მეხრის სიმღერასთან ერთად, როგორც ფსიქოლოგიური კათარზისის ელემენტები, ერთ მთლიანობაში სწორედ აქ შეიკრა. ლოგიკურად მოისინჯა ხალხური მუსიკალური მასალის მეტაფორად განსხეულების შესაძლებლობა. დამტკიცდა, ლიტერატურული მასალის შესატყვისი ემოციური ძარღვის არსებობის აუცილებლობა.

„ოთარაანთ ქვრივისა“ და „მგზავრის წერილების“ სცენურმა ადაპტაციამ, ხალხური მელოსის წიაღში ჩაიკრული საზოგადოებრივი აზრი წარმოაჩინა. სამიზნედ ქცეულ ერისკაცის ხატებას მგლოვიარე ერის ხმად მოეკვინა. მეხრის სევდიანმა სიმღერამ გულს მიაგნო, დიდი ხნის სათქმელს ჩაეჭიდა. კოლორიტულმა ქორომ, მამულიშვილის დამკარგველი მწუხარე საქართველოს გულისთქმა შეგვასმინა. მუსიკის (კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე), ხალხურ ნიადაგზე აღმოცენებული მგლოდიური მასალის დრამატურგიული დატვირთვა სექტაკლში, განსაკუთრებით. „მგზავრის წერილებში“. ჭერ კიდევ ლიტერატურული თეატრის ფარგლებში რჩებოდა. ნაწარმოების პუბლიცისტური სიმძაფრე ამისათვის შესაფერ ნიადაგს ქმნიდა. თ. ჩხეიძის ფაქიზი, თანაბრად აქტიური შემოქმედებითი პოზიცია განსაკუთრებული ძალით ფსიქოლოგიურ კულმინაციაში გამოიკვეთებოდა. დღისა და ღამის შედარების ექსპრესიული ბუნება, დამუხტული ბგერითი ნიუანსებით გამოირჩეოდა. ანთებული სანთლები და ქოროს დაძაბული ხმოვანება ლიტერატურულ მასალას ინტენსიური სახიერებით გვაწვდიდნენ.

დასაწყისში, ქოროს ბუბუნე შორეულ ექოსავით პასუხობდა მრუმე ღამის შემოსვლას, სხვაგან — ზვავით მომსკდარი, ხმას იმაღლებდა ნათელი დღის დასაცავად. თვისებრივად მსგავსი ქორო „ჩაყოს ხიზნებში“ ერთიან, დრამატურგიულ ძარღვს შესისხლბორცებული, პოლიფონიურ მგლოდიურ ქსოვილს წარმოშობდა, ბობოქარი საზოგადოებრივი აზრის ძალას იძენდა.

ეროვნული პრობლემატიკის სცენური გააზრებისას თ. ჩხეიძე, ძირითადად, ხალხურ, ან ორიგინალურ მგლოდიურ ნიმუშებს მიმართავს. „ჰაკი აბა“ (1981 წ.) ამ მხრივ გამოუპოვებია. გამოყენებულია იმანტს კალნინშის მეოთხე სიმფონიის ფრაგმენტი. რით შეიძლება ავხსნათ ეს გარემოება? დასაშვებია, რომ რეჟისორმა მიზნად დაისახა პროზის მუსიკალური ვერსიის შექმნა, კალნინშის თხზულება ამ მიმართებით საინტერესო მასალა აღმოჩნდა, დროის ფაქტორის დრამატული გააზრების მხრივ. სექტაკლში, ლიტერატურული პირველწყაროს მსგავსად, სწორედ ეს მომენტი იყო წარმართველი, აქედან გამომდინარე, ორი სიმართლის, ცხოვრების ორი უკიდურესი ნაპირის შეუთავსებლობა. მუსიკალური მასალა გამქოლი მოქმედების ფუნქციას იკრებდა. დრო, რომლის ძალეში ფეთქვა, აქტიური პულსაცია გამართა ბელს განაგებდა, დინჯი, მძიმე ნაბიჯებით „შემოდიოდა“

უჭუშისა და ხრიტანიუის შესვედრის სცენებში, აქტიური იდეური დატვირთვის გარდა, სპექტაკლს მწუხარ რითმულ ფონს უქმნიდა.

მუსიკა არა მხოლოდ დროს განასახიერებდა, გმირებშიც ჰპოვებდა თავისებურ გამოხატულებას. ჰაკის, უჭუშის, კუზმა კილგას შინაგან მონოლოგს წარმოაჩინდა. მათ ყველას დროის უმკაცრესი გამოცდა ელოდათ. სცენური ქმედების ამოსავალი წერტილიც დრო იყო. ამას გვაუწყებდა ცხოვრების მსვლელობის წინააღმდეგ მოძრავი ეტლი-ტრიბუნა, როგორც მუსიკას გადაჭლობილი სცენოგრაფიული სიმბოლო.

„ჰაკი აშბაში“ — დრო მუსიკალური მეტაფორის ძალით ამკვიდრებდა თავის უფლებებს, გადაჭრილი კონფლიქტები მისი უშუალო გამოძახილი იყო. ცენტრალური მელოდიური პლასტის გარდა, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს თოლიების ხმების დრამატურგიული დატვირთვა. ემხას პირველი ფრაზა: „ეს რა ხმა იყო, თითქოს მიწა იძრა“ ფაქტობრივ პირველ შეხებას გვაგარძნობინებს. ეს ხმა თოლიების გუნდის სულისშემძვრელი, გამყინავი კვილია, სიკვდილის მოახლოების მაცნე¹. ჩვეულებრივი ხმაური მეტაფორად გარდაიქმნებოდა. ბედისწერის სიმბოლოსთან ერთად, რეფრენის სახით მოცემული, გმირის სულიერი დისპარმონიის ბგერწერულ ხატს შეადგენდა. თოლიები, უჭუშის შინაგანი სამყაროს ხმოვანი გამის სახით, მის დაზაფრულ, ქაოტურ არსებას ხატოვნად აირეკლავდნენ.

მორალურ-ზნეობრივ პრობლემათა სიღრმისეულ კვლევას რეჟისორი უ. შექსპირის დრამატურგიასთან უნდა მიეყვანა. შესაძლოა, უპირატესად, „ოტელოსთან“ (1982 წ.), რადგან ტრაგედიის საკაცობრიო პრობლემა, ეგოცენტრული, სატანური მე-სა და ზნეუთილი, ჰარმონიული არსის ჭიდილი ადამიანურ ურთიერთობათა კვლევის მასშტაბურ შესაძლებლობას წარმოშობდა.

ფსიქოლოგიური წიაღვლების ინტენსიური სასიათი მუსიკის გამოყენების უვალსაზრისით. მრავალ სირთულეს ქმნიდა. გამორიცხებოდა ნეიტრალური მელოდიური ქსოვილი, უჩვეულო რეჟისორული ჩანაფიქრი არც კლასიკური ნაწარმოების შექსპირიზაციას ითვალისწინებდა.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლში მოვლენათა მსვლელობა კულმინაციური წერტილიდან იწყებოდა. პირველი თემა — (კომპოზიტორი — გ. გაჩეჩილაძე) — ენერგიული, მძაფრი პულსაცია, მოქმედების ანალოგიურად, გარე ტაქტის სახით შემოდიოდა. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ მავრის გაშოლტვა სცენის მიღმა სივრცეში დაიწყო და მყურებლის თვალწინ სრულდება. ფინალში, იგივე სცენა (მავრის დასჯა), ტაქტის შევსებასთან ერთად, მთლიანობაში კრავდა სპექტაკლს, ფსიქოლოგიური კათარზისის მნიშვნელობას იძენდა. მუსიკალური კოდი — ძლიერი, შფოთვარე ხუნთქვა, მათრახის ტყლაშუნის ქვეტექსტად ოტელოს ტრაგედიის მიზეზს იკრებდა. „როდესაც კი მომესპობა ეს სიყვარული, მაშინ ერთმანეთს აეშლება ცა და ქვეყანა“ (ხაში ჩემია — მ. ჯ.).

იაგოს შემოსვლას, როგორც ჯოჯოხეთის გენიის მოვლინებას, „ქარაშოტის კვილი“ ახლდა. ტოტალური საფრთხის წინაშე მთელი სამყარო თრთოდა, შევლას ითხოვდა (SOS — აშკარად გაისმოდა მსგავსი ძახილი). გმირის მომნუსხველი მიზერის მუსიკალური გამოძახილი ლითონის საღებავით ბოჭავდა გონებას. „ფრთოსანი ტაღლებით“ მოაპობდა სცენის სიღრმეს იაგო, მელოდიურ მასალაში

1. ნ. გურბანიძე. „დრო და რეჟისორი“. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წ. № 6.

ფიქსირებული ეს მომენტი — ჭადოქრის შელოცვას მიაგავდა. მუსიკალური მეტაფორის ძალით საოცარ შედეგს ახდენდა, კაფანდარა არსება ჭადო-თილის-მას ასხივებდა. ავტორი ფრონის პლასტიკა უფრო ამკვეთრებდა იდეალში, სტიქიური საფრთხის რეალობას, კვლავ სძრავდა დელამიწას იაგოს შემზარავი ძახლი. მუსიკალურ-ტექსტური ხერხებით გადაწყვეტილი იაგოს პორტრეტი დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენის მნიშვნელობას იძენდა, ელვასავით კვლავდა მავრს დაეჭვების ეპიზოდში, აპოთეოზად — „ჟღერდა“ ფიცის სცენაში.

ცალკე უნდა აღინიშნოს მიზანსცენა, სადაც მუსიკა (შესავლის პულსაციის ფრაგმენტი) ოტელოს შინაგანი იმპულსების, ველური მეს გამოღვიძების პლასტიკურ მოდელს წარმოშობდა. უცნაურად აცეკვებული, წყობიდან გამოსული ტოვებდა მავრი სცენას. ამგვარად შეტორტმანებული კოლოსი სულის სიმშვიდეს ვერასოდეს დაიბრუნებდა! თუ ამ სცენას „ჩაყოს ხიზნების“ აცეკვებულ მარგოსთან დაკავშირებთ, ემოციური ანალოგიის საინტერესო შემთხვევა გამოიკვეთება, როცა ფსიქოლოგიური სტრუქტურის მომენტს მუსიკალური ექსპოზიცია ასლავს, უფრო სწორად, მუსიკალური ძარღვი წარმართავს.

ოტელო ძნელად იჯერებდა დეზდემონას ღალატს, „მწვანეთვალეა ურჩხული“ დინჯად იღვიძებდა, ფეხქვეშ მიწას აცლიდა. მარგოსთან კონფლუქტური პლასტიკა სრულქმნილი ხდებოდა, ოტელოსთან უკურეაქციას ჰქონდა ადგილი. ყალყზე შემდგარი, ფეთქებადი შურისძიება გვამში ვედარ ეტეოდა. ასეთი შინაგანი ბრძოლა ტკივილს აყენებდა გმირს, კრუნჩხვით შებორკილი სული კონფლუქტურ როკვას მიეღტვოდა, აქ ჰპოვებდა თავისუფლებას. მარგოსათვის ცეკვა ხსნა იყო. ხორციელი აღდგომის სიმბოლო, ოტელოსთან — პირიქით, მონური სულის აღწევება. აღნიშნული ორი სცენის დაკავშირება, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის, მუსიკის დრამატურგიული ფუნქციის ერთ საგულისხმო მხარეზე (თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში), გმირის ცხოვრების ფსიქოლოგიური კულმინაციის პლასტიკურ გადაწყვეტაზე მიგვანიშნებს.

სექტაკლში დეზდემონას ვარსკვლავების გამქვირვალე ნათელი ახლდა, ციური წარების ჰარმონია მორაული სულივით თან სდევდა. დეზდემონას თემა სულის ხატებასთან ერთად ოტელოს ზნეობრივი მრწამსის, უსბეტაკესი იდეალის განსახიერება იყო. პოეტური რეფერენის სახით მოიცავდა ტრაგედიის ჩხეიძისული ვერსიის რეზიუმეს: „მოხანს რამ ზღვაზე ამ კონცხიდან“, „არა მოხანს რა, დეღვაა დიდი, ძნელი არის ზღვასა და ცას შორის იაღქანს მოჰკრას კაცმა თვალნი“. რეჟისორი ლოგიკურად უთვისებდა რენენასსულ სულისკვეთებას საკუთარ ინტერპრეტაციას, სექტაკლს დეზდემონას თემის ფლეგიური აპოთეოზით ასრულებდა, რითაც სამყაროს ჰარმონიას მარადიული არსებობის უფლებას „ანიჭებდა“. (ხაზი ჩემია — მ. გ.).

ლ. ბერლანგას, რ. ასკონას, ე. ფლაიანოს „გაროტა“ („ჩალათი“, 1988 წ.) რეჟისორისა და შემოქმედებითი ჯგუფის კვლევის ობიექტი კვლავ ზნეობის სფეროს საგულისხმო ასექტია — მორალური კომპრომისი და მისი შედეგი. მეკუ-ზოვე ხოსე ლუისის ჩალათად ქცევის პროცესი აღიქმება, როგორც კომპრომისულ საქციელთა ჯაჭვი, რომელსაც გმირი სრულ პიროვნულ დეგრადაციამდე მიჰყავს. რა სახის დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს მუსიკას ასეთ სექტაკლში? პრობლემის აქტუალობა სავსებით გამორიცხავს მელოდიური მასალის დუნე, ჭვრეტით ხასიათს (კომპოზიტორი — გ. გაჩეჩილაძე). ფსიქოლოგიური სტრუქტურა „გაროტაში“ ორ საფეხურს აერთიანებს: შუბლით კედლის გარღვევის მცდელო-

ბა, ჭალათის ტვირთში შეებმა. მუსიკა გმირის შინაგან სიცარიელეს უხვამს ხაზს, მხოლოდ ერთი ძარღვი, თავისდახსნის აკვიატებული აზრით, შეურაცხადი სიმძაფრით განაგრძობს ფეთქავს. ჭალათის ტვირთმოკიდებული ხოსე, დღემიწას მოწყვეტილ ატლანტს მიაგავს, სამყაროს გამაღებელი გულისცემით (ასეთად წარმოსდგება ახლა იგივე თემა) არჩევანის მნიშვნელობა აქცენტირდება, მეკუბოვის საქციელს განზოგადებული მნიშვნელობა ენიჭება. მუსიკა, როგორც სამყაროს ფხიზელი, თვალი კომპრომისის თვალსაჩინოების გამო, ხოსეს წონასწორობას უყარავს, ადამიანური არსებობის უფლებას ართმევს.

„გაროტაში“, „შაკი აძბას“ მსგავსად, ხმაურის დრამატურგიული ვარიაციის საინტერესო შემთხვევას ვხვდებით. ჭალათის სალტის მექანიზმის ხმაური ხოსეს გონების წიაღიდან ისმის, ტინს უბურღავს, მოხვენებას არ აძლევს. ასეთი ბგერითი მეტაფორით, კომპრომისის მორალური საწვალური წარმოჩნდება. სრული პიროვნული დეგრადაცია შეურაცხადი სიზუსტით ფიქსირდება.

ფრიდრიხ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ 1988 წ. საინტერესო ნამუშევარია სწორედ მუსიკისა და ხმის დრამატურგიული დატვირთვის მხრივ. მელოდიურ ქსოვილში (კომპოზიტორი — დავით ტურიაშვილი) თავს იჩენს გრძნობადანშული სამყაროსათვის ჩვეული სუსხიანი ინტონაცია. მელოდიური მეტაბლის კონტურები, რომლებიც „ბედი-მდევარში“ ლითონის ანარქიაში გადაიზრდებიან. მორყეული ზნეობის კანონები ტრფობის დევნისა და მოყვანის მოკვდინების ანტიჰუმანურ აქტებში სახიერად ფიქსირდებიან. საცნაური ხდება თ. ჩხეიძისათვის უჩვეულო, სიტუაციის ირონიული შეფასების მცდელობა, რაც მხოლოდ ლედი მილფორდთან დაკავშირებით ვლინდება. ასეთ ეპიზოდში მუსიკა ჩადგმული ინტერმედიის, უფრო სწორად, თავისუფალი მუზიციერების ხასიათს იძენს. დასაშვებია, რომ ლედი უცხო თვალთ ხედავს საკუთარ თავს. ამიტომ, თვითირონიის მომენტიც არ არის გამორიცხული. იგი, ერთდროულად, ვითარების მსხვერპლიცაა და პაროდული მსაჯულიც.

ძირითადი მუსიკალური ქსოვილი პიესის სათაურში მოცემულ „ანტაგონისტურ ჰარმონიას“ ემყარება. ვერაგობა და სიყვარულის მელოდიური კოდები გარკვეულად. დაპირისპირებულთა ბრძოლისა და ერთიანობის უმძაფრეს ზღვარზე იაზრებიან. მათი იძულებითი ერთიანობა, დაუნდობელ ბრძოლათან ერთად ლითონის პულსის არსებობას განაპირობებს.

ტრფობის მოტივი დამოუკიდებელი სახით იშვიათად შემოდის. ამის მიზეზი ინტრიგების სენთი გაუფენილი მტრული გარემოა. სიყვარული დამნაშავესათვის ეკრძალება უცხო თვალს. მიმქრალი ფარვანას შუქი მხოლოდ ლუიზასა და ფონ ვალტერის იღუმალ დიალოგში მძლავრობს (პირველი მოქმედების მესამე სურათი). ამის შემდეგ ტრფობის თემა უჩინარდება... მოულოდნელად გამოერთება მილდისა და ლუიზას სცენა. მეორე მოქმედების ფინალში თეთრით მოხილი ფერდინანდის გამოჩენას სიკვდილის მეუფება ახლავს, შესაბამისად, სათნო თრთოლვა მუსიკაში სამგლოვიარო ლოცვაში გადადის. დვთის მადლთან წილნაყარი სიყვარული, ციური ორღანის ხმებში, რქვეთმად გარდაისახება. ასე გამოიყურება ერთი თემის ლოგიკური ვარიაცია.

განსაკუთრებით საინტერესოა სპექტაკლში ხმაურის ქვეტექსტური დატვირთვის თავისებურება. თოლიების ხმები („შაკი აძბა“), კვიციის ჭიხვინი („ბერნარდა ალბას სახლი“), ჭალათის სალტის ხმაური („გაროტა“) დაქმული სიმის სიმბოლიკით მდიდრდება. დასაწყისში იგი განსაცდელის გაეღვების ბგერითი ნიშანია,

რომელსაც ტრაგედიის ქვეცნობიერი მოლოდინი შეიძლება ეწოდოს. მიღწერების ოჯახს შემართული მახვილის გარდაუვალობა აკრთობს. პრეზიდენტის ავბედითი სტუმრობა კვლავ დაჭიმული სიმის ხატებას უკავშირდება. მრისხანე დიდგვაროვანი, ლუიზას სახით დაღუპვას უქადის კეთილხმოვან საკრავს. სხვაგან, ბგერითი მირაჟის დაკლავილი სიღუფტი ვურმის სულის ერთგვარი ანარეკლია. მისი შემპარავად გესლიანი ბუნება უხსენებელივით აცდუნებს მიუსაფარ სათნოებას. ფონ ვალტერის დაკარგვით ლუიზა მიღერი მაცოცხლებელ ძალას ეთხოვება, სიმის გაწყვეტა, ამ შემთხვევაში, გმირის შინაგანი მონოლოგის თანხმეირია. ხატოვანი რეჟისორული ხედვით უბრალო ხმაური კაუსალური კავშირების სცენურ კამერტონად წარმოსდგება.

აღსანიშნავია, რომ ვერაგობის მუსიკალურ სიმბოლიკას ზოგჯერ მეორადი ქვეტექსტი ერევა. შავლითად, პირველი მოქმედების ფინალში მამაზე დანაშაღმართულ ფერდინანდს, ვერაგობასთან ერთად, ზნეობრივი კანონიც უპირისპირდება. სოლო ვურმის შეურაცხყოფის სცენაში წმინდა პოლიტიკური ინტრიგის მხილება ხდება.

„ბედი-მღევარში“ (1989 წ.) თ. ჩხეიძის ხელწერა უჩვეულო მეტამორფოზას განიცდის. მწვეფე სოციალური ვითარება ფსიქოლოგიური თეატრის ლოგიკურ ვარიაციას წარმოშობს. ფაქიზი წიაღსვლები სუსხიანი ინტონაციით იკვეთება. ცენტრალური სცენა ლამბალოს გაროზგვას წარმოადგენს. ზნეკეთილი არსი ძაღმომრეობის მსხვერპლია. სიტუაციის შეფასება მთლიანი სამყაროს პოზიციიდან ხდება. რაც უმთავრეს მელიოდირ ქარღვში შეიგრძნობა (კომპოზიტორი — გ. განჩილაძე). აქ სულს დაფავს ტანჯული დედამიწა — ღინოზავრის მძღავრი ნაბიჯები გადაქვლივით ემუქრებიან. ციური რეკვიემი თანდათან ლიითონის ანარქიაში იძირება, ქაოსი მეფდება. ცით მოვლენილი ციქქნა მელიოდია „მთაში საღამურს ვაკენსებ“ გარდაცვილი ლამბალოს ნათლის სვეტად ევლინება. ქართული სულის ემანაცია მკაცრი პოეტურობით წარმოჩნდება.

კიდევ ერთი დეტალი, რომელიც წარმოდგენის ხმოვანი რიგის ფუნქციას უშუალოდ უკავშირდება. ავტორისეული ფრაზა „ქეშმართი რუსული საქმეველით გატენილი თავი“... ლაკონურ ბგერით ნიშანში ერთიანდება. საკუთარი ხმით გაბრუნებული როზბრაზი ბანი, რიხიანად ლოცულობს წყვედილში. ამით პროზის ხმოვანი ადექვატი უკვე შექმნილია. ამასთან, გამაყრუებელი ლოცვა, თითქოს ელდიათი ფანატორის მობრძანებას უნდა გვაუწყებდეს. მის ნაცვლად მიმკენარია, ჩია ბერუკა გვეცხადება. ემოციური მახვილი უფრო მძაფრდება. უძლურ სპირომჩნიველი ველოური ეშვა, მოყვასის დატრგუნვას ემუქრება.

წმინდა პლასტიური მეტაფორა პირველად „ჩაუხს ხიზნებში“ ჩნდება სახენილბის ქშელას ცეკვით. მოზენიემ ძაღადობა ბასრი კლანჭებით იკაწრება, ოდეს სათუთი სიმიდი გოროზი სულის საუფლო ხდება. „ბედი-მღევარში“ ქშელას ხაზს იღანები აგრძელებენ. განსაკუთრებით. შავი ასპიტი, დასაწყისში ტბის სულის იდუმალი როკვა შხამიანი გარემოს პლასტიურ ხატს წარმოშობს. ყაშას დავესლივს სცენაში ლიითონის ნისკარტებად გარდაქმნილი მსტოვრები, ბოლოს უღებენ ფანატორის ორგვას. ფინალში ქშელას და ასპიტის ხაზი იდენტური ხდება, ცეკვაში აღზევებულ ძაღადობას. გესლით მუსტერის აზარტით შეპყრობილი „ქქილანა“ ენაცვლება. ნიუანსობრივად ასპიტი უფრო ერთსახოვანია, ვიდრე სა-

ხე-ნიღაბი, რომელიც სიცოცხლის ხატისა და მოწეიმე ძალადობის გარდა, რომანტიკული ხილვის ელემენტსაც აერთიანებს.

აქვე პირობითი პარალელის გავლება შეგვიძლია. რა ნიშნით შეიძლება გაერთიანდეს მარგოსა და შავი ასპიტის ცეკვა? დაუშვათ, კონვულსიური პლასტიკით, ამასთან, მარგოსთან კონვულსია წარმავალია, ასპიტთან არსებითი. პირველთან შინაგანი ბრძოლა ვნებიან „გრაციაში“ გადადის, მეორე კი მუშტურის უნით შეპურობილა, ბოლომდე მანერული აზარტის ტყვედ რჩება. განწყობილებათა გრადაცია გამოირიცხება საქციელის სადისტური ბუნების გამო.

„ჭაყოს ხიზნებში“ ქეშელას მრავალსახოვან სიმბოლოსთან შერწყმული სიმღლის მელოდია, გარკვეულად, პერსონიფიცირებულია. მსგავს მნიშვნელობას იძენს „ბედი-მდევარი“ სამხედრო მარშის თემა. აბეზარი დოლის გულისგამაწვრილებელი ყიჟინა აწიოკებს არემარეს, ლურსმნების ჭარს დრაგუნთა პოლკის თარეში ცვლის, უტიფარ აღლუმს ასპიტის „კაეშანი“ ეძაღება. მძიმე ყოფილა ძალმომრეობა — მსგავს განცდას ბადებს სექტაკლის ფინალი, სადაც მარშის თემა მარიონეტი დამპურობის, უთვისტომო, შეურაცხადი მოძლადის კრებით სახესთან ასოცირდება.

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით, თემურ ჩხეიძის შემოქმედებაში (ძირითადად, მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული სექტაკლები), მუსიკისა და ხმის დრამატურგიული დატვირთვის შემდეგი თავისებურებანი იკვეთება: ფ. გ. ლორკას „ბერნარდა აღბას სახლი“ — მუსიკალური მეტაფორით ამოხსნილი ნაწარმოების არსი, მელოდია — მორალური თავისუფლების სიმბოლო; ჰ. იბნენის „მოჩვენებანი“ — კლასიკური მუსიკალური თხზულების რეჟისორული ხედვისათვის პარამონიული შეთვისება; ლ. ქიაჩელის „ჰაი აძა“ — მელოდირ დარღვივი განსხვებული დროის მომენტია; თოლიების ხმათა სიმბოლიკა; ი. ჭავჭავაძის „ასი წლის წინათ“ — ხალხური მელოსი, სცენური მეტაფორის საფუძველი ეროვნული პრობლემათიკის კვლევის გზაზე; უ. შექსპირის „ოტელო“ — იაგოს სახის განზოგადებული მუსიკალური ექსპოზიცია, ფსიქოლოგიური სტრესის პლასტიკური მოდელი; მ. ჭავჭავაძის „ჭაყოს ხიზნები“ — სიმღლის ფენომენზე აღმოცენებული სახე-ნიღაბი ქეშელა, ქოროს საზოგადოებრივი აზრის ფუნქცია; ლ. ბერლანგას, რ. ასკონას, ე. ფლაიანოს „ვერაგობა და სიუვარული“ — გრძობადახშული სამყაროს ლითონის პულსი, ბგერითი ნიშნის მრავალსახოვნება; მ. ჭავჭავაძის „ბედი-მდევარი“ — ფრანსის ბგერითი ადაპტაციის საინტერესო შემთხვევა, მარშის თემის პერსონიფიცირება, ლითონის პულსის ანარქიაში გადაზრდა.

თემურ ჩხეიძის მოღვაწეობის ერთი პერიოდის ზოგადი ანალიკა, თვალსაჩინოს ხდის შემდეგ გარემობას: მუსიკისა და ხმის დრამატურგიული დატვირთვა რეჟისორის შემოქმედებაში გარკვეული სისტემის ხასიათს იღებს, წარმოდგენის მოქალქეობრივი პოზიციით განისაზღვრება, რაც, თავის მხრივ, ხელოვანის მრწამსის მორალურ-ზნეობრივ ასპექტში თავმოყრით არის განირობებული და ხშირად ეროვნულ პრობლემათიკაში გარდატეხილი წარმოსდგება.

დასაწყისა 54-ე გვერდზე

განხილვისათვის, ვეჭვობთ, ვინმემ მოიცალოს, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი საკმაოდ დაგვიანებული გვეჩვენება და არა გვგონია, ამ წერილმა იმ მიზანს მიაღწიოს, რაც ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული. და თუ მაინც გადავწყვიტეთ, რამდენიმე სიტყვის დაწერა, უფრო სწორად, ზოგიერთი ფაქტის განმარტება, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ კამათში ჩაბმას ვაპირებთ. გვინდა, მხოლოდ ინფორმაცია მივაწოდოთ მკითხველს, ჭირის დონეზე გამოტანილი იმ ბრალდებებისათვის, რომელიც ს. ახმეტელის სახ. თეატრს და მის ხელმძღვანელობას ეხება.

პირველი — „სანდრო ახმეტელის სახ. თეატრის ხელმძღვანელობა პირნათლად ასრულებს პარტიის რაიკომის მითითებებს და თეატრის მუშაეებს უკრძალავს, მიტინგში მონაწილეობის მიღებას“.

ჩვენ არც მაშინ და არც დღეს, არ მიგვანია გმირობად, მარტო მიტინგებზე სიარული. თუმცა, შეძლებისდაგვარად, ყუყუთი ხოლმე იქ, სადაც ქართველი ერი იღვავს, ემონაწილეობდით ნოემბრის, აპრილის, თუ სხვა მიტინგებში, ოღონდ ეგ არის, რომ გულში მუშტების ცემა არ დაგვიწყია და ხმაური არ აგვიტეხია: დაგვიანებთ, ჩვენც აქა ვართო, ალბათ, ამიტომ ვერ შეგვნიშნა სტატიის ავტორმა. თუმცა, მაინც გვინდა აღვნიშნოთ, რომ 10 აპრილს თეატრის ხელმძღვანელები ტელევიზიითაც კი გამოვიდა და ხმამაღლა განაცხადა: „ყველა უნდა დისაქოს, ვისაუ კი პერანგზე სისხლი სცხიაო“. ეს მაშინ, როდესაც ჭერ კიდევ არ ვიცოდით, როგორ წარიმართებოდა მოვლენები.

შეორე ბრალდება — „უფრო მეტიც, თეატრი პრემიერისთვის ემზადება. მხოლოდ თეატრალური ინსტიტუტის ორი პედაგოგის რამდენიმე საათიანი შეგონე-

ბის შემდეგ, თეატრის ხელმძღვანელობა „სულგრძელობას“ იჩენს და პრემიერას ხსნის“. ესეც ცრუ ბრალდებაა. აქაც შეცდომაშია შეევაწილი სტატიის ავტორი. იგი რეჟისორია და კარგად უნდა იცოდეს, რას ნიშნავს ახალი სპექტაკლის მოხსნა. მით უფრო, რომ ყველას გადაწყვეტილი გვქონდა, ამ სპექტაკლის შემდეგ შეგვეწყვიტა მუშაობა. მაგრამ სპექტაკლი მაინც მოვხსენით და მოვხსენით არა „შეგონების“ წყალობით, არამედ ჩვენი საკუთარი გადაწყვეტილებით. ხოლო, რაც შეეხება ინსტიტუტის პედაგოგებს, ისინი იმდენად განსწავლულნი არიან, რომ შეგონებები და ჭკუის სწავლება არ დაიწყონ. შეგონებები შემდეგ გაისმა ზემდგომი ინსტანციებიდან, მაგრამ ჩვენ ჩვენი გადაწყვეტილება, ბუნებრივია, არ შეგვიცვლია. ყველანი წავედით იქ, სადაც ვაპირებდით წასვლას — მიტინგზე.

ეს არის და ეს... დანარჩენი კი უფაღმა განსაჯოს. მოგეხსენებათ, უფალი გულში იხედება.

რაც შეეხება „მითითებებს“, თეატრი ცდილობს, ის მითითებები შეასრულოს, რაც ოდითგანვე აქვს თეატრს დაკისრებული, ხოლო კონკრეტულად — პარტიის რაიკომის მითითებების თაობაზე, თუ ძალიან აინტერესებს სტატიის ავტორს, კარგი იქნებოდა, თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრის არც თუ შორეული წარსულისათვის გადაეხედა.

ბატონო რედაქტორო! წინასწარ მოგახსენებთ მადლობას, თუ ამ მცირეოდენ განმარტებას გამოგვიქვეყნებთ. შემდეგში კი ამ საკითხთან დაკავშირებით თავს აღარ შეგაწყენთ.

პატივისცემით

ს. ახმეტელის სახ. თეატრი

თავისი ნებით გოლგოთასზე

(პიერ-პაოლო პაზოლინი)

...იგი ცხოვრობდა ქურდული სამყაროს ნაძირ-
ლებთან ერთად და რწმუნდებოდა. რომ დაღ გზაზე
მოეტეოდა ქურდებს შორის იყვნენ „ცოფა ეგვიპტე“
რომელთაც წმინდანებად გახლობა შეეძლოთ.

რომენ როლანი

„უევეკანანდას ცხოვრება“¹.

1960 წელს იმხანად იტალიაში უკვე საკმაოდ ცნობილი მწერალი, კრიტიკონი, პოეტი, შემდეგ კი მთელ მსოფლიოში სახელგანთქმული კინორეჟისორი პიერ-პაოლო პაზოლინი წერდა: „მე ისე მსურვალედ მიყვარს სიცოცხლე, რომ ყველაფერი ეს ჩემთვის ცუდად დამთავრდება“².

1975 წლის პირველ ნოემბერს რომთან ახლოს, ოსტიის დასახლებაში — რომის დარბთა კვარტალში (პაზოლინის ფილმების ხმყარო) პოლიციამ ნაგავში იპოვა მის წლის პიერ-პაოლო პაზოლინის გვამი.

პაზოლინის ბედი — მისი რომანებისა და ფილმების გმირთა ბედს დაემსგავსა — ადამიანებისა, რომლებიც არავის უყვარდა, რომელთაც ვერავინ უგებდა. იქნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ პაზოლინი თავად იღწვოდა ამისათვის — ვანუწყვეტილად იბრძოდა ყველასა და ყველაფერს წინააღმდეგ, თითქოს სურდა, მართო დარჩენილიყო, თითქოს თავად სურდა ტანჯვა, ტკივილის განცდა.

ასე, საკუთარი ფეხით ავიდა იგი გოლგოთაზე.

თავისი ნიჭით, პიერ-პაოლო პაზოლინი აღორძინების ეპოქის ოსტატებს ჰგავდა — წერდა ლექსებს, რომანებს სამეცნიერო სტატიებსა და შრომებს. შეაინათხავდა ხატავდა და შესანახავად ფილმებს იღებდა. მაგრამ აღორძინების ეპოქას პარმონიელი, კლასიკურად ნშვადი, გაწონასწორებული სელოვნებისაგან განსხვავებით პაზოლინის მსატრუდი სამყარო უკუღმის გამოირჩეოდა ერთგვარად „კამომწვევი მათოსით“, სასოწარკვევი ლეგით, გაშმაგებით, უკირილით. ამიტომაც მისი თითოეული ნაწარმოები სრულ მუქამ კამათისა და აყალმყალის საგამი ხდებოდა ხოლმე.

ამ დისპარმონიას პაზოლინი თავის თავში ატარებდა, ამ დისპარმონიის საფუძველზე შეიქმნა მთელი მისი სელოვნება.

1982 წელს საფრანგეთში გამოიცა დომინიკ ფერნანდესის რომანი „ანგელოზის ხელში“, რომელიც პიერ-პაოლო პაზოლინის ცხოვრებას ეძღვნება. რომანის ავტორი აღნიშნავს, რომ შინაგანი გაორება, წინააღმდეგობა, რომელიც პაზოლინის შემოქმედებაში აისახა, უკვე მის... სახელში, პიერ-პაოლო პაზოლინის სახელში გამოიხატა. პიერი ხომ იტალიურად პეტრეა, პაოლო კი — პავლე... როცა პაზოლინის მოზღვები თავიანთ შვილს პიერ-პაოლოს არქმევდნენ, ისინი, ცხადია, ვერ ხვდებოდნენ, თუ რამდენი წინააღმდეგობა, როგორი ხასიათის დაპირისპირება „ჩადეს“ მათ ბავშვის სახელში.

„პეტრემ პონტიფიკატორების ქალაქად გადაქცია რომი — წერს ფერნანდესი — და ქრისტეს სახარება ავტორიტარულ რელიგიად აქცია... ის ეკლესიის საძირკველს აგებს, თავნას სცემს რიტუალებსა და იერარქიას, უყვარს ზომიერება, ყოველგვარი სიახლის მტერია. პავლე — მისი საპირისპირო მხარეა: მუდამ მღელვარე, მისტიკური, ეგზალტირებული — კაცი, რომელსაც არ ენახა ქრისტე და ამიტომ თავისუფალი იყო კანონის სიტყვასიტყვით მორჩილებისაგან, მოგზაური. განსხვავებით პეტრესაგან, რომელიც სულ მუდამ ერთ ადგილს იმყოფებოდა, პავლე მოგზაურობს სამყაროს გარშემო, რათა ადამიანები თავის სარწმუნოებაზე ჰოაქციოს, იგი მძვინვარეა, არ არის პოპულარული, მიიმეა თვით მეგობრებთან კონტაქტის დროსაც...“³

მნიშვნელოვანია ისიც, თუ ვისი შვილი იყო პაპოლინი, თუ რაოდენ წინააღმდეგობრივი იყო მისი დამოკიდებულება მშობლებთან.

პაპოლინის მამა — კარლო ალბერტო — ცნობილი სამხედრო პირი, სიცოცხლის ბოლომდე ფაშისტური მოძღვრების ერთგული დარჩა. ოჯახში იგი ნამდვილი ტირანი იყო, ვერ იტანდა ხელოვნებას და მოითხოვდა, რომ მისი შვილიც სამხედრო პირი გამხდარიყო. მამასთან კონტაქტი — პაპოლინისთვის ძალაუფლებასთან, ტირანიასთან პირველი კონტაქტი აღმოჩნდა.

ამრიგად, პაპოლინის ბედი ისე წარიმართა, რომ პიერ-პაოლო უკვე ბავშვობაში ჩამოყალიბდა ანტიფაშისტად, უკვე ბავშვობაში აუმხედრდა ყველანაირ ძალადობას, პიროვნების შელახვას, ადამიანის გასხვისებას, მითუმეტეს, რომ პაპოლინის გვერდით ჰყავდა დედა — მუდამ კონფლიქტში მყოფი მამამისთან, ქალი, რომელსაც ყველაზე მეტად თავისი უფროსი შვილი — პიერ-პაოლო უყვარდა. პაპოლინიმ შვიდი წლისამ დაწერა თავისი პირველი ლექსი, რომელიც დედას მიუძღვნა. მომავალში მისი პოეზიის ძირითადი თემა — დედაა იქნება. როგორც პაპოლინის ბიოგრაფები მოგვითხრობენ, მამის ფანატიკური სიძულვილი და დედის ავადმყოფური სიყვარული განსაზღვრავდა კიდევ მომავალი პოეტის, მწერლისა და რეჟისორის მხატვრული სამყაროს ჩამოყალიბებას, საერთოდ, პაპოლინის პიროვნების ჩამოყალიბებას. დედის სიყვარული იმდენად ძლიერი იყო, რომ პიერ-პაოლოს აღარ აინტერესებდა ნორმალური ურთიერთობა ადამიანებთან, ხოლო მეძავების, სუტენიორებისა და მამათმავლების სამყარო, რომელიც შემდეგ მულმივად დაიმკვიდრებს ადგილს პაპოლინის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, ეს იქნება, ერთგვარი, ბავშვობის — უღარდულობისა და უსაქმურობის სამყარო, რომელსაც ის ვერასდროს გაემიჯნება.

პაპოლინი ამ სამყაროს შვილი იყო, სამყაროსი, რომლის წინააღმდეგ ამხედრებულია სახელმწიფო, რელიგია, რომელსაც უპირისპირდება საზოგადოებრივი აზრი, ბურჟუაზიული მორალი. ყველაფერი, რაც მას უპირისპირდება, ყველა, ვინც ზიზღით შეჰყურებს ამ სამყაროს, პაპოლინისთვის ძალადობისა და ტირანიის სიმბოლო ხდება. ამიტომაც, პიერ-პაოლო ახალგაზრდობიდანვე უცხადებს ბრძოლას ოფიციალურ ინსტიტუტებს და, განსაკუთრებით, ოფიციალურ ენას, ე. ი. იმ ენას, რომლითაც მყარდება ურთიერთობა ძალადობის სამყაროში.

პაპოლინის ჭიდილი ოფიციალურ ენასთან დაიწყო ჯერ კიდევ 50-იან წლებში, როცა იგი ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე სწავლობდა რომის უნივერსიტეტში. მისი აზრით, ოფიციალური, ბურჟუაზიული ენა იყო მკვდარი ენა, სიცოცხლისუნარიანობას მოკლებული — ეს იყო ძალადობის ენა. ამიტომაც დაიწყო მან რომის გარეუბნებში მცხოვრებთა ენისა და დიალექტის შესწავლა. ამ დროს

მოხდა მისი პირველი კონტაქტი რომის გარეუბნებთან და სწორედ ამ დროს აღმოაჩინა მან ახალი ენა — ხალხის ენა.

რომის გარეუბნის მცხოვრებთა ენასა და მეტყველებას დაეყრდნო პაპოლინი თავის ახალ რომანებშიც. 1955 წელს დაიბეჭდა პაპოლინის რომანი „ბიჭები ქალაქის ქაობიდან“, რომლის გამომცემელი ლივიო გარცანტი რომანის გამოსვლის შემდეგ პორნოგრაფიისათვის გაასამართლეს. 50-იანი წლების ბოლოს კი აქალმაყალის საბაბი ხდება პაპოლინის ახალი რომანი „რადაცაზე ოცნება“, რომელიც გვიამბობს ახალგაზრდა მღვდელზე — დონ პაოლოზე. იგი არა მარტო მღვდელია, არამედ პედაგოგიც. სახარებას ასწავლის ბავშვებს, ცდილობს, ღვთის რწმენა შთაუნერგოს. მაგრამ ჭეშმარიტი დრამა იწყება მაშინ, როცა დონ პაოლოს თავისი მოწაფე ბიჭი შეუყვარდება. ეს არის მისი დრამა და მისი სირცხვილი, მისი სიწმინდის „ნგრევა“. პაპოლინი პირველად სვამს ცოდვის საკითხს, ქმნის კონფლიქტს ცოდვასა და სულის ცხოვნებას შორის. ეს კონფლიქტი მომავალში მთელ მის შემოქმედებას დაედება საფუძვლად.

ბუნებრივია, რომ ვატკანი და კათოლიკური ეკლესია არ აპატიებდა ახალგაზრდა მწერალს ასეთ მკრეხელობას. მაგრამ მორწმუნეთა შორის მაინც იყვნენ ისინი, ვინც პაპოლინის შემოქმედებაში რაღაც წმინდა დაინახა, ვინც იმედით უყურებდა მას. უკვე ამ პერიოდში მემარცხენე კათოლიკი ანჯელო რომანო ასე ახასიათებს პაპოლინის: „პაპოლინი — ჩვენი დროის დრამის გამონატულეა, იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება იყო ქრისტიანი სამყაროში, სადაც ღმერთი არა სწამთ“.

ადამიანი, რომელსაც ღმერთის არა სწამს, მაგრამ ჭეშმარიტი ქრისტიანია... პაპოლინი ასეთ ადამიანს აიდიოლებს, ლექსებს უძღვნის მას.

ეს ადამიანია იტალიის კომუნისტური პარტიის დამპარსებელი ანტონიო გრამში, რომელიც ფაშიზმის ძალაუფლების პერიოდში 11 წელი იტანჯებოდა ციხეში, გრამში — პოეტი, ჰუმანისტი, რომანტიკოსი, ურყევი ანტიფაშისტო.

ანტონიო გრამშის, ტირანის წინააღმდეგ საბრძოლველად, მთელი პროგრამა ჰქონდა შემუშავებული. მისი მოძღვრების ძირითადი პრინციპი იყო — თავისუფლება, ადამიანისათვის მისი ინდივიდუალობის, მისი პიროვნების „დაბრუნება“. დასავლეთეუროპელი მარქსისტებისაგან განსხვავებით, გრამში არ ეოვლია მგზნებარე, დარწმუნებული ათეისტი. რწმენის საკითხს ის ძალზე ფრთხილად უდგებოდა და იტალიელი კომუნისტებისაგან ყოველთვის შემწყნარებლობას მოითხოვდა — შემწყნარებლობას ნებისმიერი ადამიანისადმი, ნებისმიერი ცოდვისადმი. ერთადერთი, რასაც გრამშის მოძღვრება უპირისპირდებოდა, იყო ძალადობა, ფაშისტური აგრესია. აქ ანტონიო გრამში ყველასაგან პრინციპულობას მოითხოვდა.

50-იან წლებში პაპოლინი აქვეყნებს თავის სახელგანთქმულ ნაწარმოებს „გრამშის ცხედარი“, შემდეგ კი იტალიის კომპარტიის წევრი ხდება. უკვე ამ პერიოდში პაპოლინის დამოკიდებულება კომპარტიისადმი ძალზე წინააღმდეგობრივია. ის იტალიელ მარქსისტებს ბრალს დებს იმაში, რომ მათი პროგრამა ზედმიწევნით რაციონალურია, რომ ყოფიერების პირველადობის აღიარებასთან ერთად, იტალიელი კომუნისტები მცდარად უარყოფენ ადამიანის ირაციონალური სამყაროს მნიშვნელობას. პაპოლინი აკრიტიკებს იტალიელ კომუნისტებს მათი ათეისტური პროპაგანდის გამო, ამაში ის გრამშის მოძღვრების ღალატს ხედავს.

უკვე 50-იან წლებში ნათელი ხდება: პაპოლინი, მიუხედავად იმისა, რომ

კომპარტიის წევრია, ვერ ეგუება ვერც ერთი პარტიის, ვერც ერთი ინსტიტუტის მოღვაწეობას. ეკლესიასთან პოლემიკის პროცესში — მკრეხელობს, კომპარტიას აკრიტიკებს ათეიზმის გამო, ხოლო ბურჟუაზიულ ლიბერალებს — კონფორმიზმის გამო. ზოგიერთს ეჩვენება, რომ პაპოლინი ტიპური ანარქისტი ხდება, დღესაც წერენ ხოლმე, რომ პაპოლინის ამბოხება ყველანაირი ძალაუფლების წინააღმდეგ ეს უბრალო „ფიქციონალიტიკური აქტია“ — მამის ტრანის წინააღმდეგ ამბედრებაა (მაგალითისთვის მოჰყავთ პაპოლინის დანტერესება 60-იანი წლების მიწურულს, ანტიკური მითოლოგიით და, განსაკუთრებით დიკოსის მითით), არარეალიზებული ენერჯის სუბლიმაცია.

მაგრამ პაპოლინის მოღვაწეობის ასეთი ახსნა ძალზე ცალმხრივია. ახალგაზრდა მწერალს ამ დროს უკვე ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობა აქვს და რაოდენ ექსტრემისტულიც არ უნდა იყოს მისი პუბლიცისტიკა, პიერ-პაოლო პაპოლინის პოეზია და პროზა იმას ამტკიცებს, რომ მას — გრამშის მოძღვრების მომხრესა და გრამშის თანამოაზრეს, უკვე ჩამოყალიბებული აქვს საკუთარი, პიროვნული „კონსტიტუცია“.

ანტონიო გრამშის მსგავსად, პაპოლინისაც მიაჩნია, რომ ბურჟუაზიულმა კულტურამ, ცივილიზაციამ ადამიანში საბოლოოდ მოსპო ინდივიდუალურობა, მისი პირველადობა. ამ პერიოდის ლექსებში¹ ის ქადაგებს: სამყაროს გულისცემის შეცნობა, ჭეშმარიტების გააზრება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი საკუთარ გულისცემას იგრძნობს, როცა უარს იტყვის საკუთარ თავზე ძალადობაზე. ე. ი. არა მარტო სახელმწიფო, ეკლესია, საზოგადოებრივი მორალი თელავს ადამიანის ღირსებას, როგორც ამას იტალიელი მარქსისტები მიიჩნევდნენ, არამედ თავად ადამიანი — იმის შიშით, რომ საზოგადოებაში დაკარგავს თავის ადგილს, ექსპლუატაციას უწევს საკუთარ თავს, ბორკავს თავის ნებას, თავის თავს აიძულებს, გახდეს რომელიღაც ინსტიტუტის, პარტიის, ორგანიზაციის წევრი — ბრბოს უერთდება, რადგანაც, ყველაზე მეტად, მარტოონის ეშინია. მარტოობა ადამიანისათვის — მოახლოებული სიკვდილის ტოლფასია.

რომის გარეუბნის „ჭაბოში“ პაპოლინი პირველად ეცნობა ადამიანებს, რომლებიც, ფაქტიურად, ინსტინქტებით ცხოვრობენ. მათ ცივილიზაცია არ შეეხებია, „კანონის“ გარეშე არსებობენ და, ამიტომ, ყველაზე მეტად არიან თავისუფალნი. ეს სამყარო თავდაპირველად პაპოლინის პროზისა და პოეზიის საგნად იქცევა. შემდეგ კი — პაპოლინი-კინემატოგრაფისა.

ეკრანზე პაპოლინის ეს სამყარო უკვე ენახა რობერტო როსელინის ფილმებში, განსაკუთრებით სურათში „ვერონა 51“, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მის შემოქმედებაზე. ამ ფილმში ნეორეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი — რობერტო როსელინი, რომელიც პირველად დანტერესდებდა საზოგადოების „ჭაობის“ ცხოვრებით, გვიჩვენებს, თუ რაოდენ გულგრილია ამ სამყაროს მიმართ სახელმწიფო, ეკლესია, იტალიის კომპარტია, ადამიანის უფლებების დაცვის ბურჟუაზიული ინსტიტუტები. ასეთივე სამყარო პაპოლინი წარმოგვჩვენდა ლუის ბუნუელის ფილმში „მივიწყებულნი“ — სამყარო უმწეო, დაუცველი, ცივილიზაციისგან გაუცხოებული ადამიანებისა.

პიერ-პაოლო პაპოლინის პირველი ფილმი „აკატონე“, რომელიც 1961 წელს გამოვიდა ეკრანებზე, ამ კინემატოგრაფის გაგრძელება იყო.

„აკატონე“ გვიამბობს რომის გარეუბანში მცხოვრებ ლუმბენებზე, ან როგორც თავად პაპოლინი თავის გმირებს უწოდებდა — ე. წ. სუფ-პარალეტარიატ-

ზე. „აკატონე“ — იტალიურად ლატაკს ნიშნავს. მაგრამ მისი ტრაგედია მხოლოდ ის კი არ არის, რომ ლატაკია, არა აქვს სამუშაო და იძულებულია იქურდოს (როგორც ნეორეალისტური კინოს შედეგში, ვიტორიო დე სიკას სურათში „ველოსიპედების მომტაცებლები“), არამედ, უპირველესად, ის, რომ არ შეუძლია მუშაობა, არ შეუძლია გამოსვლა იმ სიბინძურიდან, რომელშიც მოსვლა, რომელშიც აღიზარდა და რომელიც მისი „ბედლი“ გამხდარა. ასეთ დამიანს მხოლოდ ერთი გზა აქვს — მოკვდეს, დაიდუბოს. ადამიანი, რომელიც ლაპარაკობს ყველასათვის უცხო ჟარგონზე, უარს ამბობს ყველანიარ პირობითობაზე, არ ეკუთვნის არც ერთ პარტიასა და ორგანიზაციას, არ შეუძლია „მიღებულ“ მორალთან შერიგება — განწირულია. ის წამებასა და მარტოობაში უნდა მოკვდეს.

ფილმში, ერთი შეხედვით, თითქოს უცვლელი რჩება ნეორეალისტური სტილისტიკა — იტალიელი რეჟისორი კვლავ უბრალო ადამიანთა ცხოვრებას ასახავს. მაგრამ, ბუნუელის „მივიწყებულნი“ მსგავსად, ეს უკვე განწმენდილი, გაფილტრული ნეორეალიზმი — ძალზე მკაცრი, ასკეტური კინოსამყაროა, რომელშიც ადამიანის ტრაგედია ანტიკური გმირის ტრაგედიას ემსგავსება, რადგანაც ნეორეალისტური კინოსთვის დამახასიათებელი შემთხვევის, რეალური ფაქტის „ესთეტიზაციისგან“ განსხვავებით, პაზოლინი ეძებს თავისი ლუმპენების ცხოვრებაში მარადიულს, პირველადს. შემთხვევითს აქ კანონზომიერი ცვლის, ცხოვრების შეუჩერებელ დინებას — განგების მოტივი. თავად ავტორი „შედის“ გმირის ბედში და ისევე, როგორც ანტიკურ ტრაგედიებში, მაცურებლის კათარზისს, მის განწმენდას ისახავს მიზნად.

ნეორეალისტებისგან განსხვავებით, პაზოლინის აინტერესებს არა მუშები და გლეხები, ის სამყარო, რომელსაც იტალიური კომპარტიის წევრები, ცნობილი კინორეჟისორები გამოხატავდნენ თავიანთ ფილმებში, არამედ ასოციალური ელემენტები — ადამიანები, რომელთაც წოდებაც კი არა აქვთ, რომელთაც არაფერი აქვთ — უსახლკარონი, უარწმუნონი, უძარღვონი არიან, ადამიანები, რომლებიც არც ქალაქში ცხოვრობენ (ე. ი. მოკლებული არიან ცივილიზაციას) და არც სოფელში (დაშორდნენ მიწას, ბუნებას). ამ მხრივ, პიერ-პაოლო პაზოლინის გმირები, ცოტა არ იყოს, ვასილი შუკშინის ფილმების გმირებს ემსგავსებიან, შუკშინის მძღოლებს, რეციდივისტებს — ადამიანებს, რომელთაც ადგილი არა აქვთ მზის ქვეშ, ადამიანებს, რომლებიც იღუპებიან თავიანთი ადგილის, თავანთი კერის ძიების პროცესში.

ამ სამყაროს შვილია ანა მანიანის გმირი პაზოლინის ფილმში „მამა რომა“, რომელიც 1962 წელს გამოვიდა ეკრანებზე — მეძავი, რომელსაც არა თუ შენარჩუნებული აქვს ადამიანური ღირსება, არამედ მთელი რომის სიბოლოდ, მონუმენტურ იერსახედ გვევლინება. ამ სამყაროს შვილია, აგრეთვე, მისი ვაჟი — ტიპიური ლუმპენი, გაუბედურებული უღმობელი ქალაქის მიერ. პაზოლინი მთლიანად, მთელი არსებით ამ სამყაროს „შიგნით“ იმყოფება. ამ მხრივ, ის უპირისპირდება ბუნუელს (თუმცა ბუნუელის გავლენა, მაგალითად, აკატონეს სიზმრის ეპიზოდში, ყოველთვის თვალსაჩინოა), რომელიც მუდამ ინარჩუნებს დისტანციას თავისი გმირებისგან, რომლის დამოკიდებულება „ჭაობის“ სამყაროს მიმართ ყოველთვის წინააღმდეგობრივია, მისტიფიკაციით აღსავსე. პაზოლინი უარყოფს ამ დისტანციას. ლუმპენების სამყარო — მისთვის ერთადერთი ჭეშმარიტი, ადამიანური სამყაროა. „— ლუმპენ-პროლეტარიატი მხოლოდ ერთ-

თი შეხედვით შეიძლება მივაკუთვნოთ თანამედროვე ისტორიას — წერდა პაპოლინი — მისი დამახასიათებელი თვისებები უფრო ადრეისტორიულ, ადრექრისტიანულ ეპოქას გვაგონებს. ლუმიპნების მორალურმა სამყარომ — არ იცის ქრისტიანობა. ჩემმა გმირებმა, მაგალითად, არ იციან, რა არის სიყვარული, ქრისტიანული გაგებით, მათი მორალი მხოლოდ ღირსების გრძნობას ეყრდნობა. ლუმიპნე პრელატარიატის ფსიქოლოგიური სამყარო პრეისტორიულია, „უდროსა“, მაშინ, როდესაც ბურჟუაზიის, პრელატარიატის, ინტელიგენციისა თუ გლეხობის სამყარო, რა თქმა უნდა, ისტორიას მიეკუთვნება“⁶.

ამრიგად, პაპოლინი თავის ფილმებშიც, ერთგვარ, პრეისტორიულ სამყაროს ქმნის, იმ სამყაროს, რომელსაც არქეტაიპის სახით, ადამიანი — მათ შორის ისიც, ვინც „ცივილიზაციის შვილია“, თავის თავში ატარებს. კინემატოგრაფი, თავისი ბუნებით, თავისი არსით და თავისი ესთეტიკით — პაპოლინისათვის სწორედ ამ სამყაროს საუკეთესო გამოხატველი ხდება.

60-იანი წლების დასაწყისში პიერ-პაოლო პაპოლინი აქვეყნებს თავის პირველ წერილებს კინემატოგრაფზე, დაინტერესდება თეორიით, სტრუქტურალოზით. პაპოლინის პირველივე ფილმები — „სტრუქტურალისტური კინო“ ნიშუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ. როგორც „აკატონეში“, ასევე „მამა რომაში“, ქალაქის შემოგარენი, ცივილიზაციის მიღმა არსებული სამყარო იმდენად განწმენდილია და იმდენად მოკლებულია შემთხვევითობას, რომ ყოველი დეტალი კადრში აღიქმება როგორც ნიშანი, როგორც სახე, ან, როგორც თავად პაპოლინი აღნიშნავს — „კინემა“, ე. ი. სპეციფიკურად კინემატოგრაფიული მხატვრული სახე.

თავის ფილმებში პაპოლინი ბრძოლას უცხადებს ე. წ. „ონტოლოგიური რეალიზმის“ თეორიას და თითქოს ხელახლა აღადგენს სერგეი ეიზენშტეინის ესთეტიკას. „ონტოლოგიური რეალიზმის“ მომხრეები (ზოგჯერ კრაკაუერი, ანდრე ბაზენი) უფრო თანმიმდევრულ კინემატოგრაფიულ თხრობას უჭერდნენ მხარს, კინემატოგრაფისაგან „ცხოვრებისადმი ნდობას“ მოითხოვდნენ. კინოხელოვნების ბუნების კვლევის პროცესში პაპოლინი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ფილმის მხატვრულ სტრუქტურას შეადგენენ ის ვიზუალური ობიექტები, რომელთაც რეალურ სინამდვილეში ნატურალური ნიშნების სახე აქვთ, კინოში კი ნიშან-ხატებად იქცევიან. ეს ნიშნები (მიმიკა, სიზმრის ხილვითი ნიშნები, გარკვეული სემანტიკის მქონე საგნები) ჰერ კიდევ ენის წარმოშობამდე, ადამიანთა ურთიერთობის პირველ სტადიას გამოხატავდნენ, ამიტომ, პაპოლინის აზრით, ლინგვისტური ინსტრუმენტი, რომელსაც კინემატოგრაფი ეყრდნობა, მთლიანად ირაციონალური ხასიათისაა. განსხვავებით მწერლისგან, რომელსაც ხელთა აქვს სიტყვების ლექსიკონი, კინემატოგრაფისტი სინამდვილეს გამოხატავს ნიშან-ხატებით, რომელთაც იღებს არა საცავიდან (რასაც ლექსიკა ჰქვია), არამედ ცხოვრების ქაოსიდან და მხოლოდ შემდეგ ანიჭებს მათ ინდივიდუალურ ფორმას⁷.

ამრიგად, პაპოლინის აზრით, თვით რეალურ სინამდვილეშია გარკვეული ნიშან-ხატები, რომლებიც განსხვავდებიან ლინგვისტური ნიშნებისაგან და კინემატოგრაფისტის ანბანს წარმოადგენენ — მათი შერჩევა და განაწილება არის კიდევ კინემატოგრაფისტის სამუშაო. ეს ნიშნები (საგნები, უესტები, პლასტიკური სახე) მთლიანობაში კინემატოგრაფს „შეადგენენ“. კინო იქცევა რეალური სინამდვილის გააზრებულ „სტრუქტურირებად“. კინო იქცევა — „ცხოვრების პოეზიად“.

კინემატოგრაფისადმი ასეთი დამოკიდებულება ახალი არ ყოფილა. პირიქით, ეს იყო უძველესი თეორია, რომელიც მიივიწყეს „ონტოლოგიური რეალიზმის“ მომხრეებმა. პაზოლინის კონცეფცია, მაგალითად, მთლიანად ენათესავება დევიდ-ჟორჯ გრიფიტის დამოკიდებულებას კინოესთეტიკისადმი, ზოგჯერ კი, პირდაპირ იმეორებს მას.

„ერთი მეცნიერი გვასწავლის — წერდა გრიფიტი, — რომ ფილმის ყურებისას, ჩვენ ვასრულებთ ყველაზე ადვილს იმ მოქმედებათაგან, რომლებიც ხელწიფება ადამიანს, გარე სამყაროზე ინტელექტუალური რეაქციის თვალსაზრისით მაინც. კინოს თვალი უპირველესია ყველა შესაძლებლობათაგან. შეიძლება ითქვას, რომ კინო პირველ ოკეანეთა ტალახიდან იშვა. ფილმის ყურება პირველყოფილ ადამიანად გადაქცევას ნიშნავს... გამოსახულება პირველია იმ საშუალებათაგან, რომლებსაც ადამიანი საკუთარი აზრის ჩასაწერად იყენებს: ეს პირველი აზრები ამოკვეთილია ქვაზე, გამოქვაბულების კედლებზე და მაღალ კლდეებზე. ფინელი ისევე იოლად ამოიცინობს ცხენის გამოსახულებას, როგორც თურქი. გამოსახულება უნივერსალური სიმბოლოა, ხოლო მოძრავი გამოსახულება — უნივერსალური ენა. ვილაცამ თქვა, შესაძლებელია კინომ ბაბილონის გოდოლის მიერ დაყენებული პრობლემა გადაწყვიტოს“⁶.

ამრიგად, გრიფიტისათვის ფილმის ცქერა პირველყოფილ ადამიანად გადაქცევას ნიშნავს — ე. ი. ფაქტიურად... პაზოლინის გმირად. პაზოლინის ლუმპენების სამყარო ხომ ერთგვარი კუნძულია თანამედროვე ცივილიზაციაში, რომელსაც დრო არ შეხებია, არ შეხებია ისტორია, ე. ი. რომელიც არსებობდა ჭერ კიდევ მაშინ, როცა არ იყო ჩამოყალიბებული ძალადობის ინსტიტუტები — სახელმწიფო, რელიგია, არ არსებობდა ოჯახი. ეს სამყარო ბედის კანონებით ცხოვრობს, ადამიანი აქ თავის ბედს ენდობა და, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სამყარო განწირულია, პაზოლინის აზრით, ეს ერთადერთი ადამიანური სამყაროა.

პაზოლინის ლუმპენები პათოლოგიურნი არიან, მაგრამ პაზოლინის აზრით, მათი პათოლოგიურობა აღიქმება მხოლოდ და მხოლოდ მაშინ, როცა მათ ცივილიზაციის „რაკურსიდან“ ვუყურებთ. საზოგადოება, რომელმაც დროთა განმავლობაში საკუთარი მორალიც კი „დაიდგინა“, ბრძოლას უტყდადებს მათ იმის გამო, რომ ლუმპენები პათოლოგიურნი, ამორალურნი არიან. თავად ლუმპენები კი უარს ამბობენ ბრძოლაზე. მათ ქურდობაც კი არ შეუძლიათ („აკატონე“, „მამა რომა“), ისინი ვერ ახდენენ ან არ ახდენენ თავიანთი სექსუალურობის სუბლიმირებას, მათ იციან, თუ რა არის ძალადობა, არ იციან, რა არის ძალადობა საკუთარ თავზე, ამიტომაც არიან ტრაგიკულნი.

პაზოლინის არ სურს, „გვერდიდან“ გვაყურებინოს ამ სამყაროს შეგვასახებინოს ლუმპენების ცხოვრება, როგორც გარკვეული სოციალური მოვლენა. მას მტკიცედ სწამს, რომ ეს სამყარო — ადამიანის ბუნებრივი ცხოვრების „გაღმონაშთია“. იგი ჩვენსავე ბუნებაში არსებობს, ოღონდ ჩვენ ყველაფერს ვაკეთებთ იმისათვის, რომ იგი „მივივიწყოთ“, ჩაკვლათ ჩვენს თავში, რადგან გვეშინია პირველყოფილი ცხოვრებისა... ადამიანს ადამიანობა ურჩევნია მხეტის, ცხოველის მსგავს ცხოვრებას. პაზოლინი კი ჭიუტად ამტკიცებს, რომ თუ ადამიანი თავის ადრეისტორიულ ფესვებს, თავის „ბავშვობას“ არ დაუბრუნდა, ის ვერ შეიცნობს თავის თავში ჭეშმარიტებას... რადგან ჭეშმარიტება არის იქ, სადაც ფესვებია, ჭეშმარიტება ლუმპენების სამყაროშია.

პაზოლინის „პირველყოფილ სამყაროში“ აღდგენილია მიმიკური ურთიერთობა ადამიანებს შორის. ეს არ არის ენობრივი კომუნიკაცია, ეს ის ურთიერთობაა, რომელიც ენის გამოჩენამდე არსებობდა (პაზოლინის აზრით, ენის გაჩენასთან ერთად, შეიზღუდა ადამიანთა ურთიერთობა, ურთიერთობა სხვადასხვა ეროვნების, რასის ადამიანებს შორის), „გამოქვაბულის“ ენაა, როცა სიტყვას, აკომპანირებულს ერთი ფესვით, შეიძლება სხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს, ვიდრე სიტყვას, აკომპანირებულს სულ სხვა ფესვით.

რადგანაც მიმიკა და სიზმარ-ხილვითი სამყარო ძირითად ადგილს იმკვიდრებს პაზოლინის შემოქმედებაში (ამ მხრივ, აკატონეს სიზმარი უნიკალური ეპიზოდია 40-იანი წლების მსოფლიო კინოში, როცა აკატონე თავის დასაფლავებას ხედავს, როცა ხედავს, თუ როგორ ასაფლავებს საკუთარ თავს, როგორ გამოეყოფა საკუთარ თავს), ე. ი. ის სამყარო, რომელიც დღეს აღარ არის კომუნიკაციის საშუალება, მაგრამ ადამიანი მას თავის თავში ატარებს, როგორც პრეისტორიულს ეგვიპტია დავასკვნათ, რომ ლუმპენების სამყარო ირაციონალური ხასიათისაა, უფრო ზუსტად, თვით ლუმპენების სამყარო ხდება პაზოლინისთან ირაციონალური ცხოვრების სიმბოლო, იმ ცხოვრებისა, რომლის უარყოფაში პაზოლინი იტალიელ მარქსისტებს აკრიტიკებდა.

რომის გარეუბანში, თავისი ქურდბაცაცებით, მეძავეებითა და მამათმავლებით, სიბინძურითა, და კანალიზაციის არხებით, რომის გარეუბანში, საიდანაც შორს, პორიზონტზე კომფორტაბელური ვილები და მაღალსართულიანი სახლები მოჩანს („მამა რომა“), აქ კი, გარშემო, ნახევრადღანგრეულ სახლებთან ერთად, აქა-იქ ჩნდება ხოლმე კადრში ანტიკური ტაძრის ნანგრევები (როგორც „პირველყოფილი“, ადრეისტორიული ცხოვრების განსახიერება), ლუმპენების ამ სამყაროში ყველაფერი, რაც კადრში ჩნდება, ორ აზრს ატარებს — საგანი გამოხატავს თავის დანიშნულებას (თავის „ისტორიულ როლს“) და მეორე მხრივ, ერთგვარი პროგრამატიკული, წინასიტორიული მნიშვნელობა აქვს, ასეთივე ხასიათისაა პაზოლინის ტიპური — რაღაც იდუმალებით მოცული, გადაჭარბებულად მიწიერი, „ველური“, როცა ველურობას უჩვეულოდ უკავშირდება ღრმა გამომეტყველება, სევდა, სასოწარკვეთა ადამიანის სახეში. ა. ი. პაზოლინის „კინემები“ ყოველთვის ორაზროვანია. ისინი ყოველთვის კონკრეტულნი არიან, მაგრამ ეკრანებზე უჩვეულო „აუტრას“ ატარებენ და მეტაფორულნი ხდებიან. ისევე, როგორც მეტაფორად აღიქმება, საერთოდ, ლუმპენების მთელი სამყარო, აღიქმება, როგორც კაცობრიობის „არქები“, ამ მეტაფორულობას პაზოლინის კინოენა ჭეშმარიტი პოეზიის დონეზე აშუავს.

„— კინემატოგრაფსა და ცხოვრებას შორის განსხვავება დიდი არ არის — წერს პაზოლინი — და ყველაზე ზოგადი სემიოლოგიაც კი, რომელიც ცხოვრებას აღწერს, ამავე დროს, კინოს შემსწავლელის როლში შეიძლება მოგვევლინოს... მაგრამ კინოში დრო უკვე დასრულებულია, შეჩერებული, „დაჭერილი“... ეს არ არის ის დრო, რომლითაც ჩვენ ვცხოვრობთ, ეს ფაქტის „სიკვდილის“ გამომხატველი დროა, ეს არის სიკვდილის შემდეგ ცხოვრების დრო. ამ თვალსაზრისით, იგი რეალურია, ეს არ არის ილუზია, ეს ისტორიის ჭეშმარიტი დროა“⁹.

ლუმპენების სამყარო — სწორედ შეჩერებული დროა პაზოლინისთვის, არქებიების „თავმოყრის“ სამყაროა, ამიტომაცაა, რომ აქ ბუნებრივი ხდება ყველანაირი ისტორიული ასოციაცია, ამიტომაცაა, რომ მათ ცხოვრებაში სულ მუდამ „მოქმედებს“ მითი.

„მამა რომას“ ფინალში ციხეში სასოწარკვეთილი ყვირის — დედას ეძახის ფილმის გმირი. პაზოლინის კამერა უჩვეულო რაკურსს მიმართავს — ქვევიდან-ზევით. ეს რაკურსი პაზოლინის ლუმპენს — უფსუფრ, გაუბედავ და დამფრთხალ ყმაწვილს — გასაოცარ მონუმენტურობას ანიჭებს. წამსვე იქმნება ასოციაცია ანდრეა მანტენიას „ქრისტესთან“ და ნათელი ხდება თავად ავტორის კონცეფცია: პაზოლინიმ თავისი ლუმპენი წამებული გახადა. წამებულის როლში გამოიყვანა.

ფილმში „ცხვრის ყველი“, რომელიც პაზოლინიმ 1963 წელს გადაიღო, უმუშევარი და უსახლკარო ლუმპენი (რომელიც გამოქვაბულში ცხოვრობს, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) ყაჩაღის როლს ასრულებს რომელიღაც მდარე ხარისხის რელიგიურ ფილმში, სახარების სიუჟეტზე. იგი — აქამდე მშვიერი — გადაღების წინ იმდენ ყველს შეჭამს, რომ გადაღების პროცესში, მაშინ, როცა ჭვარცმული ყაჩაღის როლი უნდა შეასრულოს, მართლაც მოკვდება ჭვარზე — მოკვდება ისე, რომ თავდაპირველად არც კი მიაქცევენ ყურადღებას. კონცეფცია აქაც ნათელია — პაზოლინისთვის ეს „შავი იუმორის“ სტილში გადაწყვეტილი ეპიზოდი ისეთივე ტრაგიკულია, როგორც ქრისტეს ჭვარცმა.

მკრეხელობაა?

რა თქმა უნდა, ამ ფილმით პაზოლინიმ მხოლოდ გაზარდა თავისი ოპონენტების რიცხვი, მითუმეტეს, რომ ლუმპენების სამყაროს (და, ალბათ, საყოთარი თავის) დაცვისას, მან ერთხელ პირდაპირ განაცხადა პრესაში „კოლდის ჩაღენა — ბოროტება არ არის, ბოროტება და ცოდვა არის სიკეთეზე უარის თქმა“¹⁰.

პაზოლინი მხოლოდ ამ მკრეხელობით არ „დაკმაყოფილებულა“. მან 60-იანი წლების დასაწყისშივე განაცხადა, რომ იდეალური თეორია, რომელსაც დაეყრდნობა მთელი მისი შემოქმედება, ქრისტეს, მარქსისა და ფროიდის მოძღვრებათა სინთეზს გულისხმობს. ის არ იღებს ცალ-ცალკე არც ქრისტიანობას, არც კომუნისტურ მოძღვრებას და არც ფსიქოანალიზს, მაგრამ მათი ერთობა — მისთვის ჭეშმარიტების ის „ტრიადაა“, რომლისყენაც უნდა მიისწრაფოდეს კაცობრიობა. პაზოლინის ეს განცხადება, რომელიც მკრეხელობაა არა მარტო რელიგიური თვალსაზრისით, არამედ მარქსისტული იდეოლოგიის თვალსაზრისითაც, აგრეთვე არ არის ახალი. ჯერ კიდევ 50-იან წლებში განაცხადა ეიზენშტეინმა: „რომ არა ლეონარდო და ფროიდი, მარქსი და ლენინი, მე, ალბათ, მეორე ოსკარ უაილდი ვიქნებოდი... ფროიდმა ამიხსნა ინდივიდუუმის ქცევის კანონზომიერებანი, მარქსმა კი — საზოგადოების განვითარების კანონები“¹¹.

პაზოლინი, ამ პერიოდში, საფუძვლიანად ეცნობა ეიზენშტეინის ესთეტიკას, შემდეგ კი თავის ყველაზე განხაურებულ, თავის საპროგრამო ფილმში „მათეს სახარება“ უშუალოდ მიმართავს ეიზენშტეინის ფილმების ციტირებას.

ფილმის გადაღების წინ პაზოლინიმ განაცხადა: „პირადად მე ანტიკლერიკალი ვარ (და არ მეშინია ამის თქმისა), მაგრამ ისიც ვიცი, რომ ჩემში „ცოცხლობს“ ქრისტიანობის არსებობის ორიათასი წელი. მე, ჩემს წინაპრებთან ერთად, ვაშენებდი რომანულ ტაძრებს, შემდეგ ბაროკოს ტაძრებს — ეს ჩემი მემკვიდრეობაა თავისი შინაარსით და თავისი სტილით. მე არანორმალური ვიქნებოდი, ამ უზარმაზარ ქონებაზე, ჩემში არსებულ ამ ძალაზე, უარი რომ მეთქვა“¹².

პაზოლინი იმასაც აღნიშნავდა, რომ არ სწამდა ქრისტეს ღვთაებრივი წარმოშობა, მაგრამ სწამდა ქრისტეს „ღვთაებრივი ადამიანურობა“, სწამდა, რომ ადამიანურობა მან პოეზიამდე აიყვანა¹³.

ბუნებრივია, რომ ვატიკანმა ყველა დონე იხმარა, რათა „საქვეყნოდ ცნობილი ცოდვილისათვის“ სახარების ეკრანიზაციის საშუალება არ მიეცათ. მაგრამ მოხდა უჩვეულო ფაქტი. პაპოლინის გადაღების ნებართვა მისცა... თავად პაპმა — იოანე XXIII-მ.

იოანე ოცდამესამე — ფრანცისკ ასიშელის ორდენის მომხრე იყო, იგი ყოველთვის უარს ამბობდა რელიგიური „კანონის“ მონობაზე და განსაკუთრებით მხარველობდა ცოდვილებს, რომელთაც მონანიების გრძნობა უჩინდებოდათ.

როგორც ჩანს, პაპი იმასაც მიხვდა, რომ სახარების სიუჟეტით პაპოლინის დანტრერება, ეს სინათლის ერთგვარი „მონატრება“ იყო, სიკეთეზე, სიწმინდეზე ნოსტალგია, რომელიც ყოველთვის ჩანს პაპოლინის ფილმებში. თავად პაპოლინი აღნიშნავდა, რომ სახარებაში ის აღფრთოვანებულია „უდიდესი მორალით, ყოველგვარი „მორალიზმის“ გარეშე რომ არის მოწოდებული“¹⁴. რეჟისორი ამტკიცებდა, რომ ჭეშმარიტ აზრს უბრუნებდა სახარებას. ამიტომ მან თავიდანვე გადაწყვიტა, არაფერი შეეცვალა ტექსტში, დაეტოვებინა ყველაფერი ისე, როგორც არის, რადგან, მისი აზრით, თვით სახარების ტექსტუალურ მონტაჟში იყო ჩადებული მთავარი, ძირითადი, გარდა ამისა, მათეს სახარება მას საშუალებას აძლევდა, კვლავ გამოეხატა ეკრანზე მისი საყვარელი — ლუმენების სამყარო — ადრესტორიული, წინაქრისტიანული სინამდვილე. გამოეხატა ადამიანები, რომლებმაც ჯერ არ იციან, რა არის „სიყვარული ქრისტიანული გაგებით“. სწორედ ამაში ხელავს იგი მათ სიწმინდეს, მათ სისუფთავებს, მათ „პირველადობას“.

სახარების ეკრანიზაციას პაპოლინიძე და პაპოლინის შემდეგაც არაერთხელ მიმართეს სახელგანთქმულმა კინორეჟისორებმა. კინოს ისტორიას მოეპოვება სახარების ყველაზე პედანტური და პრუსტიკული, ყველაზე ძვირადღირებული ეკრანიზაცია — ფრანკო ძეფირელის მრავალსერიანი ფილმი. მაგრამ პაპოლინი, ძეფირელისგან განსხვავებით, არ მიმართავს ეპოქის ზედმიწევნით ზუსტ აღდგენას, არ სარგებლობს სახვითა ბელოვნების ნაწარმოებებით და უარს ამბობს ყოველგვარ ეთნოგრაფიზმზე. პირაქით, იგი „ასუფთავებს“ გარემოს ისე, როგორც ზედმეტობისგან „განწმენდილია“ თავად სახარების ტექსტი.

ფილმის პლასტიკურ სამყაროში (გამომწვარი მიწა, ჭეროვანი ქვის სასახლე, ქვეყნისა დარიბი ქოხები,) ხაზგასმულია ერთგვარი პირველყოფილი ველურობის თემა. ამ მიწაზე, ამ პირველყოფილ სამყაროში, რომელსაც ჩვენ საკუთარ თავში ვატარებთ — ყველაფერი ბუნებრივია — სიეთიც და ბირობებაც, სიყვარულიც და სიძულვილიც, სინათლაც და სიბნელეც.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პაპოლინის დამოკიდებულება ქრისტიანული ფილმის სწორედ ეს მხარე გახდა შემდეგ პოლემიკის საგანი.

პაპოლინი მოხუცი მარიამის როლში თავისი დედა გადაიღო. დედა, რომელიც, როგორც აღინიშნა, მას გაგებებით უყვარდა, რომელსაც უძღვნიდა თავის საუკეთესო ლექსებს. ეს შემთხვევითი არ ყოფილა. მკრეხელობით ყოველთვის გამოჩნეულმა, პაპოლინიმ ქრისტეში, მის ქადაგებასა და წამებაში, მის მარტოობასა და აზბობებაში — უდავოდ, საკუთარი თავიც ჩადო.

„მათი სახარებაში“, პაპოლინის ფილმში, ქრისტე ძალზე მკაცრია. მას მართლაც მახვილი მოაქვს, მოითხოვს ადამიანის მონობისაგან განთავისუფლებას (ერთ-ერთი ქადაგება პოლიტიკური დემონსტრაციის სტილშია გადაწყვეტილი),

რათა იგრძნოს სიყვარული, რათა ისწავლოს სიყვარული. ე. ი. პაპოლინი აქაც თავის ძირითად კონცეფციას ანვითარებს — მონა, პირობითის, წესის, ჩვეულების საზოგადოებრივი მორალის მონა ვერ იგრძნობს სამყაროს გულისცემას. ვერ იგრძნობს ბუნებას, რომელსაც ასეთი პირობითობა არ ახასიათებს, ვერ იგრძნობს სამყაროს უსასრულობას და ამიტომ, ვერც ღმერთს. მონობისგან რომ განთავისუფლდეს, პაპოლინის აზრით, ადამიანმა ეს პირობითობა უნდა ჩამოიშოროს.

აქ აუცილებელი ხდება განვმარტოთ პაპოლინის ეს რევოლუციურობა. კინომაყურებელი ხშირად ბრალს დებს პაპოლინის, რომ მან ქრისტი — პრომეთეის სახით გამოიყვანა, რომ მისი „გაბრაზებული“ ქრისტი (ფილმში პაპოლინის ქრისტი მხოლოდ ერთხელ გაიღიმებს — გაუცინებს ბავშვს) ყველაფრის დანგრევას მოითხოვს, რომ ეს ექსტრემისტული სახეა და ა. შ. მაგრამ, როგორც წესი, ამას ამტკიცებს ის, ვინც საერთოდ ვერ იღებს პაპოლინის ესთეტიკას, რეჟისორის მხატვრულ სამყაროს.

პაპოლინის „მათეს სახარება“ ხომ ფილმი-ხილვაა (განსხვავებით ძვირბრუნის სურათისგან), ეს არარეალური სამყაროა, „სულიერი ცხოვრების“ სამყარო. ამიტომ ყველაფერი, რაც ფილმში ხდება, სიმბოლურია, პოეტური სახეა, რომლის „დაძინება“ წამსვე ანგრევს პაპოლინის კონცეფციას. ადამიანის განთავისუფლების იდეას, პაპოლინის აზრით, რევოლუცია კი არ წყვეტს (ასე რომ ეფიქრა, ის არ წამოიწყებდა პოლემიკას იტალიის კომპარტიასთან და მარქსისტული მოძღვრების გვერდით არ მოითხოვდა ქრისტიანული მსოფლმხედველობისა და ფსიქოანალიზის გახსენებას), არამედ საკუთარი სულიერი სამყაროს შეცნობა, საკუთარი თავის აღიარება, საკუთარი ბედის აღიარება. ადამიანის მოვლევობა, განთავისუფლოს თავისი სული ბოროტებისაგან, ჩასწვდეს საკუთარ ირაციონალურ არსებას, თავის პიროვნულ კანონს. ყველაფერი ეს არ მოითხოვს სამყაროს ნგრევას, ეს მოითხოვს მხოლოდ მახვილს საკუთარ თავში მყოფი ეშმაკის დასამარცხებლად. ეშმაკისა, რომელიც პაპოლინის ფილმში ყოველთვის შიშის ტოლფასი ხდება.

ადამიანმა იცის, რომ როგორც კი საკუთარ ბედს აღიარებს, როგორც კი საკუთარი კანონით დაიწყებს ცხოვრებას, ის აუცილებლად დაიღუპება, ყველაფერი ეს ტრაგედიით დამთავრდება — მას აწამებენ, ჭვარს აცვამენ, რადგანაც პიროვნება ბრბოს არ სურს, ბრბო პიროვნებას ებრძვის.

პაპოლინი არაერთხელ გამოხატავდა ასეთი ტრაგიკული ადამიანის სახეებს. იღუპებოდა აკატონე, იღუპებოდა ყმაწვილი „მამა რომადან“, იღუპებოდა „გამოქვაბულის კაცი“ ფილმიდან „ცხვრის ყველი“. ბრბომ ჭვარს აცვა ქრისტიც.

პაპოლინის აზრით, ქრისტეს წამება მისი განთავისუფლებაა, აბოლუტური თავისუფლება, რაც, ერთდროულად, ბედნიერებაცაა და ტრაგედიაც... რადგანაც ტრაგედია პაპოლინისთვის განწმენდა, კათარზისი, განთავისუფლებაა. ამიტომ ის, ვინც გოლგოთაზე ადის, ტრაგიკული და თავისუფალი პიროვნებაა. ქრისტიმ იცის თავისი როლი ამ სამყაროში, იცის თავისი ბედიც და მშვიდად მიჰყვება გზას, რომელიც მისთვის წინასწარაა ცნობილი — გზას გოლგოთისაკენ.

სახარების ასეთი „წაკითხვა“ ამძაფრებს ამ გაფილტრულ, შედმეტობისგან განთავისუფლებულ, მხატვრული სახეებით გადატენილ ფილმში ერთგვარი მოლოდინის, ფატალურობის თემას. შემდეგ ფილმში „ილი და პატარა ჩიტები“ პაპოლინი თითქოს განმარტავს ამ თემების მნიშვნელობას „მათეს სახარებაში“, ჩოსტრის ნაწარმოების ამ ეკრანიზაციაში პაპოლინი გვიამბობს ორ მაწანწალაზე,

რომელთაც უცნაური შავი ჩიტი დაჰყვებათ და იგავენს უამბობს. ერთ-ერთ იგავში აღწერილია შუასაუკუნეების ბერის ისტორია, რომელიც ჩიტებს ქრისტეს მოძღვრებას უკითხავს. ჩიტები, თითქმის, იგებენ მის ენას, მაგრამ ქადაგების დასრულების შემდეგ შევარდნები სასტიკად უსწორდებიან ბელურებს და აგდებენ მათ თავიანთი „სამფლობელოდან“. ქადაგებამ ვერ შეძლო მათი შეცვლა. ამ ეპიზოდის შემდეგ პაპოლინი რთავს ტოლიატის დასაფლავების დოკუმენტურ კადრებს, როგორც „იდეის დასაფლავებას“, რის შემდეგაც უკვე საბოლოოდ გამოხატავს თავის ირონიას იმის მიმართ, რომ სამყარო შეიძლება ოდესმე შეიცვალოს. თავად ამ სურვილში ხედავს, მკრეხელობით გამორჩეული პიერ-პაოლო პაპოლინი, უდიდეს ამპარტავნობას, სამყაროს „ბედის“ წინააღმდეგ ამხედრებას.

განგებების თემა მას განსაკუთრებით იტაცებს 60-იანი წლების მიწურულს, როცა ვადაიღებს ანტიკურ ტრაგედიებს — „მედეასა“ და „ოიდიპოს მეფეს“. მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ფილმში გმირის ტრაგედიის გამოხატვის პროცესში ხაზი ესმება მათ უსახლკარობას. საკუთარ სახლში „შესვლა“ კი ტრაგედიით ნთავრდება. ოიდიპოსი ცდილობს, გაექცეს დანაშაულს, მაგრამ ბედი და ირაციონალური „ინსტინქტი“ (ეს უკანასკნელი ხშირად პაპოლინის გმირების დანაშაულის მიზეზი ხდება ხოლმე) მას არ აძლევს საშუალებას, ბედისწერას გაექცეს. „ოიდიპოსში“ პაპოლინი ხანგრძლივად, ძალზე დაწვრილებით აღწერს მამის მკვლელობის ეპიზოდს. შემდეგ კი, თვლების დათხრის სცენის მიწურულს, მოულოდნელად, თანამედროვე იტალიაში გადმოაქვს ფილმის მოქმედება. ოიდიპოსი — პაპოლინის მოხეტიალე ლუმპენი ხდება. სიბრძავემ, განსხვავებით ანტიკური გმირისგან, კი არ გაციისკრუნა წიხი სული, კი არ გაუხსნა სულის „მზე“, არამედ კიდევ უფრო გამამაფრა მისი ტრაგედია.

„ანტიკურ“ ფილმებში პაპოლინი, ერთგვარად, ცვლის თავისი ფილმების ესთეტიკას. მისი აღრეული, ძალზე მკაცრი, ასკეტური ფილმებისგან განსხვავებით, პაპოლინი დანტიკურად ფერით და იღებს ძალზე დეკორატიულ, კოსტიუმებითა და ფაქტურით მდიდარ სურათებს. ქმნის ერთგვარ „კოლაჟურ კინოს“, რომელიც ძალიან ჰგავს საბჭოთა რეჟისორის სერგო ფარაჯანოვის ფილმების სტილისტიკას. ...და მართალია, ფარაჯანოვის ზედმიწევნით რაციონალური ესთეტიკისგან განსხვავებით. პაპოლინის სამყარო ისევ ხაზგასმულად ირაციონალური, გამჭვირვალე და უსასრულოა, ამ ორ ხელოვანს ერთი რამ აერთიანებთ — „სხვა სამყაროს“, მითოლოგიური სამყაროს აღდგენის პროცესში, ისინი არღვევენ დროისა და სივრცის კანონებს, ისტორიის კანონებს, ქმნიან „უდროს“ და „უსივრცოს“ სამყაროს, თავისუფალს ყოველგვარი ტაბუსაგან. ე. ი. თავისუფლდება არა მარტო პაპოლინის გმირი — მისი ლუმპენი, ყველაწიერი შეუღლდვისგან თავისუფლდება პაპოლინის კინოპოეზიაც.

ამ ოჯახისთვის, კინოს ისტორიაში უნიკალური მოვლენაა პიერ-პაოლო პაპოლინის ტრილოგია, მისი „დეკამერონი“ („ჯოჯოხეთი“), „კენტურბერიული მოთხრობები“ („კანსაწმენდელი“) და „ათას ერთი ღამე“ („სამოთხე“).

პაპოლინი აქ კვლავ უბრუნდება „ხალხურ“ ესთეტიკას, თავისუფლდება ლიტერატურული პირველწყაროს „მონობისაგან“ და ქმნის სიცოცხლით, სიყვარულითა და სინათლით აღსავსე დეკორატიულ კინოფრესკებს, რომელშიც ყველაზე ეროტიკული, ყველაზე ნატურალისტური სცენებიც კი აღსავსეა ბავშვური აღფრთოვანებით, იუმორით, სიცოცხლის გასაოცარი სიყვარულით... გასაოცარი თვით პაპოლინისათვის.

„მე ვუჩვენებ მაყურებელს — წერდა პაპოლინი თავისი ტრილოგიის შესახებ — მთელ სამყაროს, ფეოდალურ სამყაროს, რომელშიც ღრმად, ვნებიანად, თავისუფლად ბატონობს ეროსი, რომელშიც არ არის არც ერთი ადამიანი, ყველაზე უკანასკნელი ლატაკიც კი, რომელსაც საკუთარი ღირსების გრძნობა არ ჰქონდეს“¹⁵.

ამ ფილმების პრემიერის შემდეგ პაპოლინი აღფრთოვანებული წერდა „ბუნებრივ ურთიერთობებზე“, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ აურთიყულ ტომებში. მაგრამ ცივილიზებულმა ქვეყნებმა ეს ტომები დაიპყრეს და გადადეს მათ სიცრუისა და სიყალბის, ძალადობისა და მოჩვენებითი წესიერების სენი. ხოლო ისინი, ვინც წინააღმდეგობა გაუწიეს მათ, გაანადგურეს.

„პირველყოფილი ველურობის სამყაროში ადამიანური გრძნობა გაცილებით უფრო უკეთ იყო რეალიზებული და ადამიანის ბუნება, მისი ინდივიდუალურობა, გაცილებით უფრო ფართოდ ვლინდებოდა, ვიდრე დღეს... ეს ეხება როგორც ინტელიგენციას, ასევე უბრალო ადამიანებს. ეს უკანასკნელნი დღეს საოცრად უსიცოცხლონი, მოღუშულნი ჩანან, ისინი უბედურები არიან. რატომ? იმიტომ, რომ მათ გაიპყრეს თავიანთი სოციალური არასრულფასოვნება, იმიტომ, რომ ყველაფერი, რისკენაც ისინი მიისწრაფოდნენ, დაინგრა და შეიცვალა სამომხმარებლო ეტალონებით, რომელთაც ისინი ვერაფრით ვერ ეგუებოდა“¹⁶.

თავის ტრილოგიაში, რომელშიც ადამიანი — პაპოლინის გმირი ბედნიერია მხოლოდ მაშინ, როცა ეროტიკის სილამაშეს შეიგრძნობს, როცა უხარია ცხოვრება და სიყვარული. პაპოლინიმ, ფაქტიურად, სული შთაბერა ხორციელ, მიწიერ სილამაშესა და „ხორციელ ცხოვრებას“ — პაპოლინის გმირი თავისუფალია მხოლოდ მაშინ, როცა უყვარს და როცა უყვარს ისე, როგორც შეუძლია, როგორც თავად სურს. აქ, ყველაფერთან ერთად, პაპოლინიზე იმოქმედა რაიხის თეორიამაც, რომლის თანახმად, ფაზიზმისა და ძალადობის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთადერთი ფორმა შეიძლება იყოს „სექსუალური რეპრესიებისგან“ კაცობრიობის განთავისუფლება.

პაპოლინის ტრილოგია გამოხატავს პაპოლინის წარმოდგენას სამოთხეზე. ამ ულამაშესი სამყაროს გამოხტვით პაპოლინი თითქოს უმტკიცებდა თავის ოპონენტებს, რომ ადამიანის სრულ განთავისუფლებას არ მიჰყავს კაცობრიობა ანარქიამდე, გარყვნილებამდე, პირიქით, მისი რწმენით, ადამიანის განთავისუფლებას შეუძლია პირველადი ჰარმონიისკენ დაბრუნება, სამყაროს გაციკროვნება. შესაბამისად, კომუნისშიც პაპოლინისთვის ისტორიის დაბრუნებაა იქ, სადაც ჭერ არაფერი იყო დაწყებული, კაცობრიობის „გაბავშვება“, არსებითისკენ მისი დაბრუნებაა. რა თქმა უნდა, პაპოლინისთვის ეს მხოლოდ იცნებაა, ზღაპარია, ისეთივე ზღაპარი, როგორც „ათას ერთი ღამე“, მაგრამ ზღაპარი, რომელსაც ადამიანი თავის სულში ატარებს იმიტომ, რომ მისივე შექმნილია. ეს მისი მოთხოვნილებაა და რაც უფრო მეტად ჩაწვდება მას თავის თავში, რაც უფრო მეტად გაუხსნის გულს ამ ზღაპარს, მით უფრო განთავისუფლდება, მით უფრო იქნება ბედნიერი.

არა, ამ აზრის მოუხედავად, პაპოლინის შემოქმედება არ გამხდარა ოპტიმისტური, მას კვლავ სჭეროდა, რომ თავისუფლებასა და ბედნიერებას ტრაგედია მოჰყვება. სჭეროდა და, გარკვეული თვალსაზრისით, იღვწოდა კიდევ, სწორედ ასეთი თავისუფლმე-სათვის.

1975 წელს მან დაასრულა თავისი ყველაზე სასტიკი ფილმი „სალო, სალო-მის 120 დღე“ — მარკოზ დე სადის რომანის მოქმედება უჩვეულო გარემოში გადმოიტანა, გარემოში, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის იტალიის ასოციაციას ბადებს. ერთი მხრივ, ამ ფილმით პაზოლინიმ დაუმტკიცა ყველას, რომ თავის ტრილოგიაში, გამოხატავდა რა სექსუალურ თავისუფლებასა და ეროტიკის სილამაზეს, ის არამც და არამც არ უწყევდა არავითარ პროპაგანდას გარყვნილებასა და თავაშვებულობას. „სალოში“ მან გააშიშვლა გარყვნილების სიმახინჯე, გამოხატა ის ხერხები, რომლითაც ძალაუფლება, თითქოს, ებრძვის გარყვნილებას, მაგრამ ისიც აჩვენა, რომ სწორედ ძალაუფლებაშია ჩადებული უმაღლესი გარყვნილება, აჩვენა ის პრინციპული განსხვავება, რომელიც არსებობს პრეისტორიულ, „თავისუფალ ეროსსა“ და ფაშისტურ გარყვნილებას შორის.

„ეს ფილმი — წერდა პაზოლინი, — ძალაუფლების წინააღმდეგ არის მიმართული. გარყვნილები იყენებენ სექსს, როგორც ძალაუფლებას. ნაციტები იყენებდნენ ძალადობას, როგორც ძალაუფლებას. რა თქმა უნდა, დღეს ჰიტლერი აღარ არის. მაგრამ დემონი კვლავ ცოცხალია. სამომხმარებლო საზოგადოებამ საშუალება მისცა ბოროტებას გაშლილიყო, მიმართა რა ძალადობის სხვა ტიპს, ძალაუფლების სხვა ფორმას. რამდენი პატარა ჰიტლერი და რამდენი პატარა მუსოლინი დაიარება დღეს ჩვენს გარშემო?“¹⁷

ამ ფილმს აღამიანა, ალბათ, თვალდასუჭუმმა უნდა უყუროს. ეს იმიტომ, რომ ეს არის უნიჭიერესი კაცის მიერ ტკივილით შექმნილი ფილმი. მაგრამ თვალის უნდა დასუქოს, რადგანაც ამ „სანახაობის“ მშვიდად აღქმა შეუძლებელია. სალო — პაზოლინის ფილმში ფაშისტური რეპრესიების კერა ხდება, სადაც აწვალდებენ, აუბატურებენ, კანს აძრობენ სამართებლით, თვალებს თხრიან ახალ-გაზრდა მონებს — ყმაწვილებსა და გოგონებს. ფილმში არ არის კადრი, რომელიც სიბინძურე არ იყოს ნაჩვენები. ასეთი ნატურალიზმი, რომელიც პაზოლინის ტრილოგიის სილამაზითა და სინათლით აღსავსე სამყაროს ცვლის, კანონზომიერი ჯდება პაზოლინის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

„სალო“ პაზოლინის უკანასკნელი ფილმია. სურათი თითქმის ერთხმად გააკრიტიკა პრესამ. მას აუმხედრდნენ მეგობრები და კოლეგებიც კი.

პაზოლინი უთუოდ ელოდა ასეთ რეაქციას. შეიძლება ითქვას, რომ თავად მიმართა მის პროვოცირებას. ამ პერიოდის წერილში „არახალხური კინო“ იგი კატეგორიულად ამტკიცებდა: „თუ ლექსების, რომანებისა და ფილმების შემქმნელი მოწონებას, სიმპათიასა და თანაგრძნობას იმსახურებს საზოგადოებაში, რომელიც მუშაობს, ის არ არის ავტორი. ავტორი შეიძლება იყოს მხოლოდ უცხო მისთვის მტრულ მიწაზე, იგი ცხოვრობს სიკვდილის გარემოცვაში, იმის მაგივრად, რომ „სიცოცხლეში იცხოვროს“... მხოლოდ ის, ვისაც არაფრის სწამს (მაშინაც კი, როცა თავად რაღაც ილუზიებს „იშენებს“), შეიძლება ცხოვრობდეს სიცოცხლის სიყვარულის გრძნობით. ეს კი, მე მას ვამტკიცებ, ერთადერთი და ქეშმარიტი სიყვარულია, რომელიც ყოველთვის უანგაროა“¹⁸.

ფილმით „სალო ანუ სალომის 120 დღე“ პაზოლინიმ კიდევ ერთხელ გამოიწვია საზოგადოება, მას თითქოს სურდა, რომ არავის ყვარებოდა, ის თითქოს კატეგორიულად მოითხოვდა საზოგადოების სიკვდილს, რათა კიდევ ერთხელ, საკუთარი მსხვერპლის მაგალითზე, ყველასათვის დაემტკიცებინა, რომ აქამდე

თავის რომანებში, ლექსებში, ფილმებში — ყოველთვის მართალს ამბობდა.. ამბობდა იმას, რომ ყველანაირი მორალი, ყველანაირი საზოგადოება, თავისი არსით, დამღუპველია ადამიანისათვის, იმიტომ რომ ტირანის სახეა, ტირანის ერთ-ერთი ფორმაა.

„თავისუფლება... კარგად რომ დავფიქრდი, მიგხვდი, რომ ეს სიტყვა ნიშნავს.. სიკვდილის არჩევნის თავისუფლებას და მეტს არაფერს. ეს კი, უთუოდ სკანდალური მოვლენაა, რადგანაც სიცოცხლე — ადამიანის მოვალეობა“¹⁹ — აღნიშნავს პაპოლინი და აქვე დასძენს. „თავისუფლება გამოიხატება მხოლოდ ერთი ფორმით — მოწამეობით“²⁰.

მაგრამ პაპოლინი ცდებოდა. მან თავად შექმნა ილუზიები, გააღმერთა „ჭაობის“ სამყარო, რომელიც უამრავი დამთხვევის მიუხედავად, არ ყოფილა მისი ადგილი, მისი კერა, ლუშპენები ისეთივე ნაძირალბები აღმოჩნდნენ, როგორც საზოგადოების „ზედა“ ფენები, რომელთაც პაპოლინი მუდმივად ებრძოდა და რომელთაგანაც ტყუილს, ძალადობას, დამცირებას მოითხოვდა იმისათვის, რომ თავი წამებულად ეგრძნო.

პაპოლინი ბავშვობიდან მიეჩვია ამ როლში ყოფნას და ამ როლში დაიღუპა.

მაგრამ, აღიარებდა რა ერთს და აკრიტიკებდა რა მეორეს, პაპოლინის ზოგჯერ ავიწყდებოდა, რომ ლუშპენებს შორის, ისევე, როგორც სოციალურ ფენებს შორის, იყვნენ განსხვავებული ადამიანები და თავად ადამიანებშიც იმდენი განსხვავებული ადამიანი „ცხოვრობს“, რომ მისი დახასიათება, ყოველ შემთხვევაში ისე, როგორც პაპოლინი აკეთებდა, ჭირს ხოლმე.

პაპოლინი თავად ლუშპენების მსხვერპლი შეიქმნა. მისი მკვლელი იმ სამყაროს მკვიდრი აღმოჩნდა, რომელსაც იგი აღიარებდა. უფრო მეტიც, გარეგნულადაც ჰგავდა პაპოლინის პირველყოფილ, „ველურ ტიპს“, რომელმაც მის ფილმებში დაიმკვიდრა ადგილი.

1987 წელს, მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, აჩვენეს იტალიელ კინემატოგრაფისტთა ფილმი „პაპოლინის ხსოვნა“, რომელშიც დიდი ადგილი ეთმობა ინტერვიუს პიერ-პაოლო პაპოლინის მკვლელთან, სულ ახლახანს რომ მოიხადა სასჯელი. ეს თავხედი, თავის თავში დარწმუნებული კაცი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, დიდი სიამოვნებით გვიამბობს პაპოლინის შემთხვევით გაცნობის ამბავს. ყვება, თუ როგორ პირდებოდა პაპოლინი როლს და როგორ გააკეთა ყველაფერი, რომ შემთხვევით გაცნობილ კაცს იგი არაადამიანური სისასტიკით მოეკლა.

სასამართლოზე მკვლელი არ გაუმრთვებიათ, მაგრამ არც მკაცრი სასჯელი გამოუტანეს. მისი სიტყვების სჭეროდათ, რადგან მთელმა იტალიამ იცოდა, თუ ვინ იყო პიერ-პაოლო პაპოლინი.

ფილმს „პაპოლინის ხსოვნა“ ჰქვია. მაგრამ პაპოლინის მეგობრები, კოლეგები, ლუშპენების სამყაროს მკვიდრნი — ყველანი, ვინც საუბრობს პიერ-პაოლო პაპოლინზე, საკმაოდ გულგრილად იხსენებენ მას. ისინი რეჟისორს კვლავ ადანაშაულებენ, ზოგჯერ კი არ ერიდებიან მისი პირადი ცხოვრებით საეკულაციას, საკვირველია, არავინ ლაპარაკობს მის ნიჭზე. მის პოეზიაზე, საუბრობენ მხოლოდ მის კომპლექსებზე. პათოლოგიაზე.

ცხადია, მათაც მიუძღვით ბრალი პაპოლინის სიკვდილში. ცხადია, თანამედროვე მსოფლიო კინემატოგრაფის ეს უდიდესი მოღვაწე არა მარტო ძალადობის, არამედ გულგრილობისა და ეგოიზმის მსხვერპლიც აღმოჩნდა.

ისიც ნათელია, რომ პავლონი თავად, საკუთარი ნებით ავიდა გოლგოთაზე. მაგრამ გოლგოთაზე ასვლის სურვილი მას ადამიანებმა შთაუწერგეს, ადამიანებმა დაბადეს მასში წამების მოთხოვნილება.

იმ ადამიანებმა, რომლებიც დღესაც ტკბებიან პავლონის ფილმებით, კითხულობენ მის ლექსებს და ხშირად იგონებენ პიერ-პაოლო პავლონის სიტყვებს: „ბოროტება ადამიანში ისევეა ჩადებული, როგორც სიკეთე. ადამიანის პიროვნებაზე აგრესია, ის, რასაც აკეთებს ცივილიზაცია, ხელს უშლის სიკეთის გამოჩენას. ამიტომ ხდება აქტიური ადამიანის „შავი“ საწყისი, ამიტომ ხდება აქტიური ბოროტება“²¹.

ლიტერატურა:

1. Р. Роллан. «Собрание сочинений». том. XIX. м. 1936. стр. 222.
2. П. П. Пазолини «Избранное». м. 1984. стр. 11.
3. И. Кин. «Алхимия и реальность». м. 1984. стр. 288.
4. აშვე წიგნდაწ. გვ. 297.
5. П. П. Пазолини «Избранное».
6. „ბიანკო ე ნრო“ (იტალიურ ენაზე). 1964. VI. გვ. 19-20.
7. «Строение фильма». м. 1984. стр. 47.
8. მ. იანკოვიჩი „კრიფიტი და პოეტური ტრადიცია“. კინო, თბ. 1985. № 4, გვ. 69.
9. ВНИИХ Госкино СССР. «Информационный сборник». м. 1982. стр 58.
10. И. Кин. стр. 392.
11. Т. Аристархо. «История теории кино». м. 1966. стр. 108.
12. И. Кин. стр. 294.
13. იქვე, გვ. 305.
14. იქვე, გვ. 305.
15. ეუროპეო. (იტალიურ ენაზე). 1974. 19. IX.
16. იქვე.
17. პანორამა. (იტალიურ ენაზე). № 462, 1975.
18. ВНИИХ Госкино СССР. «Информационный сборник». м. 1982. стр 52.
19. იქვე, გვ. 80.
20. იქვე, გვ. 81.
21. ეუროპეო. (იტალიურ ენაზე). 1974. 19. IX.

ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი კლანუმი კანონკამა

(თბილისი 1930 წ. 26. 11—2, 111)

ქართული მუსიკალური მემკვიდრეობა ნიჭიერების მაღალი გენით არის აღბეჭდილი და მას ღირსეული გამგრძელებელი სჭირდება. თაობების ცვლას მოაქვს ახალი პრობლემები, ახალი ინტონაციები, განვითარებისა და აზროვნების ახალი ფორმები. დღეს კი, როდესაც ეროვნული თვითშეგნებისა და თვითღმკვიდრების იდეა განაწლებასა და გამოკვლევას განიცდის, ყოველივე ეს ძალზე ღირებულია. სწორედ ახლა ენიჭება უდიდესი მნიშვნელობა თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდობის ხელოვნებასა და ნიჭის მაქსიმალურ გამოვლენას. ფართო საზოგადოებისათვის საკუთარი სიტყვის სათქმელად ახლა ესპეროება მათ თანადგომა, შემოქმედების სწორი შეფასება და, თუ გენებავთ, მზარდაქერაც.

შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან შევედრა ყოველთვის სიხარულისა და იმედის მომცემია, თუმცა დასაშვებია, რომ ყოველი მათგანის ნამუშევარი არ იყოს ერთნაირად მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულებული ან კიდევ ყველასათვის ერთნაირად გასაგები.

რა დასამალია, რომ დღევანდელი ჩვენი მსმენელის დიდი ნაწილი მოუმზადებელია თანამედროვე ქართულ მუსიკასთან შესახვედრად. ბუნებრივია, ამიტომაც არ ისწრაფვის იგი მისთვის ნაკლებად ვასაგები მუსიკის მოსასმენად. აქ, რა თქმა უნდა, გარკვეულ როლს ინვორმაციის ნაკლებობაც ასრულებს. მაგრამ, თუ ახალი ნაწარმოები

თავად არ აუღერდა, მხოლოდ ინვორმაციის მიწოდება ცალმხრივი საშუალება აღმოჩნდება მსმენელსათვის.

ახალგაზრდა კომპოზიტორთა პლენუმები კი ხელს უწყობენ ავტორებს საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის შეფასებაში, თავად დინახონ და გააანალიზონ ახალი ნაწარმოების დანებებით და უარყოფითი მხარეები, ამოიტანონ სათანადო დასკვნები. ნაწარმოები, რომელიც ხელოვნების ქეშპარატი ნიშნულია, ადრე თუ გვიან, მაინც იპოვის თავის ადგილს ერის კულტურულ ცხოვრებაში, მაგრამ მისი დაგვიანებული აღიარება იმავე ერის დაბალი კულტურის მაჩვენებელია. ამიტომაც არის მიზანშეწონილი ყოველი ახლად შექმნილი ნაწარმოების დროული შესრულება, რაც ერთი მხრივ, ხელს უწყობს თავად ხელოვანის ჩამოყვადებას, მეორე მხრივ, გამიზნულია საზოგადოების ფართო ფენებისათვის. ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი კი მოკლებულია ამ შესაძლებლობას.

სწორედ ამ ნიშნით წარმართა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის, საქართველოს მუსიკალურა ინვორმაციისა და პროპაგანდის ცენტრის მიერ მომზადებული ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა წლივანდელი შემოქმედებითი პლენუმი. იგი ექვსი დღე მიმდინარეობდა (26 თებერვლიდან 2 მარტის ჩათვლით) შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მცირე დარბაზში, შემოქმედებითი პლენუმის ხუთ სადამოუფ, ორი კონცერტი

დაეთმო სიმფონიურ მუსიკას, ერთი კამერულს, ერთ საღამოზე ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში წარმოდგენილ იქნა ვახტანგ კახიძის ბალეტი „ამორძალები“, ერთი კონცერტი დაეთმო ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტ-კომპოზიტორთა კამერულ ნაწარმოებებს, ბოლო დღეს კი გაიმართა დისკუსია.

სუთი დღის მანძილზე საკმაოდ ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნა იმ რთულ შინაგან პროცესებზე, შემოქმედებით ჩამოყალიბებას რომ ახლავს თან. ამ წერილის მიზანია, თვალი გადავავლოთ პლენუმის პანორამას, მიმოვიხილოთ იქ წარმოდგენილი ნაწარმოებები და გზადაგზა შევეხოთ იმ შემოქმედებით პრობლემებსაც, რომლებიც პლენუმმა წამოჭრა. მასზე ძირითადად წარმოდგენილი იყო ახალი ნაწარმოებები, შეიძლება ითქვას, ეს გახლდათ პრემიერების პლენუმი.

პირველ დღეს შესრულდა ოთხი ავტორის ინსტრუმენტული ნაწარმოებები: მარინა ფანცულაიას კონცერტი ფაგოტისა და კამერული ორკესტრისათვის (სოლისტი გ. ქსოვრელი), ზაზა მენთეშაშვილის სიმფონიური პოემა „არიში“, გიორგი დავითაშვილის სიმფონიური პოემა და ოთარ ტატიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი (სოლისტი ავტორი). კონცერტს დირიჟორობდნენ საქართველოს დამსახურებული არტისტები სპარტაკ კორკოტაშვილი, ვადიმ შუბლაძე და საქართველოს სახალხო არტისტი გივი აშვითაშვილი.

ო. ტატიშვილის ნაწარმოების გარდა, კონცერტზე შესრულებული ქმნილებები აღინიშნა განწყობილებათა ერთფეროვნებით, მხატვრულ სახეთა სუსტი გამოკვეთილობით, ზოგადი, ინდივიდუალობას მოკლებული ინტონაციებით, სონატურ-სიმფონიურ ციკლებში ხშირი იყო განვითარების ფრაგმენტული ეპი-

ზოდები, ერთფეროვანი ფაქტურა და მოუშვადებელი კულმინაციები. მართალია, ზ. მენთეშაშვილის სიმფონიურ პოემაში დაცული იყო სონატურ-ციკლური ფორმისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტური საწყისების შეპარისპირების მომენტი. მუსიკალური მასალის განვითარებაში ინტონაციურად ქრელი თემების შემოჭრა მინც ვერ ჰპოვებდა დრამატურგიულ გამართლებას. ერთფეროვნად უღერს ორკესტრიც.

დიდი ინტერესი გამოიწვია ო. ტატიშვილის მიერ შესრულებულმა საფორტეპიანო კონცერტმა სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით. ნაწარმოების ფეთქებადი ტემპერამენტი და ვირტუოზული საშემსრულებლო ფაქტურა უნარისა და ფორმის ზუსტი შეგრძნებითაა გადმოცემული. ავტორმა საკონცერტო უნარის პროფესიული წვდომის გარდა, გამოავლინა მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა, ინსტრუმენტის თავისუფალი ფლობა და არტისტიზმი. საყურადღებოა, რომ ნაწარმოები, ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებით კონკურსზე მოსკოვში, პრემიით (1987 წელი) აღინიშნა.

მეორე საღამო, რომელიც დაეთმო კამერული მუსიკის კონცერტს, პლენუმის ყველაზე მრავალფეროვან, საინტერესო და შთამბეჭდავ მოვლენად გადაიქცა. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად მუსიკალური საზოგადოებისათვის უკვე კარგად ცნობილი ახალგაზრდა კომპოზიტორის, ზურაბ ნადარეიშვილის საფორტეპიანო კონცერტს. მასში გამოიკვეთა ავტორის მისწრაფება ეროვნული ინტონაციური აზროვნებისა და გამომსახველი ხერხების თანამედროვე ტექნოლოგიის სინთეზისაკენ. უნდა ითქვას, რომ ამას იგი ოსტატურად და მხატვრულად დამაჭერებლად აერთიანებს. ნაწარმოებმა ყურადღება მიიპყრო გამომსახველი ხერხების (მოშვადებული ფორტეპიანო, სონორული მუსიკა) გა-

მისწული და ორიგინალური გამოყენებით, ღრმა შთაბეჭდილებას ტოვებს კვინტეტის ფინალი (მესამე ნაწილი), სადაც ავტორი ეროვნული წილიდან აღმოცენებული ინტონაციის ფაქტში ნიუანსირებით ეამოხატავს სამყაროსადმი სუბიექტურ დამოკიდებულებას.

ამიტომაც დისკუსიაზე, ყველამ ერთხმად აღიარა ზ. ნადარეშიძის ინდივიდუალური საკომპოზიტორო აზროვნება, ზოლო მისი საფორტეპიანო კვინტეტი ბოლო პერიოდის ქართული მუსიკის ერთ-ერთ შესანიშნავ მიღწევად ჩაითვალა.

მაღალი შეფასება მიეცა თბილისის სასელმწიფო კონსერვატორიის მეოთხე კურსის სტუდენტის, რევაზ კიკნაძის კვინტეტს ორი ვიოლინოს, ალტის, ჩელოსა და კონტრაბასისათვის. ნაწარმოები მიძღვნილია კომპოზიტორის ლენინგრადელი მეგობრის ა. ვიანოკოვის ხსოვნად. მასში გამოვლინდა თანამედროვე მუსიკისა და, შემორიალური უარებისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური საწყისის გაღრმავების ტენდენცია. ავტორმა სამსაწილიან კომპოზიციაში შესძლო თანმიმდევრულად გაღმოცა სიცოცხლისა და სიკვდილის თავისებური განჭვრეტა. ციკლის ეპილოგი კი წარმოადგენს ადამიანის მწუხარებაზე ღრმა სევდიოთა და გულისტკივილით გამსჭვალულ მონოლოგს.

საინტერესო და ინდივიდუალური ბგერწერული პალიტრა გამოვლინდა მარანე ადამიას საფორტეპიანო ფანტაზიაში „ღამის ზმანებანი“. ნაწარმოები გამოირჩეოდა მკაფიო მხატვრული ჩანაფიქრით, რომელიც გარკვეულ პროგრამულ ასოციაციებსაც იწვევდა. თანამედროვე მუსიკალური ლექსიკის პროფისიული ფლობა ორგანულად ერწყმობა ნაწარმოების ემოციურ საწყისს. კონცერტზე მოუსმინეს აგრეთვე ნინო ჯანჭღავას საინტერესო შემადგენლობისაგან დაკომპლექტებული კამერულ ანსამბლს

(სოპრანო, ალტი, ვრვა და ფაგოტი) „რიტმოფონიები“, უჩვეული ტემბრული და რიტმული შეხამებებისაკენ სწრაფვა თავისთავად მისასალმებელია, მაგრამ საექვივა რამდენადაა მიღწეული მხატვრული შედეგი. ნაწარმოების ინტონაცია მეტწილად დანაწევრებულია და ამდენად, ვერ ქმნის ხატოვან მუსიკალურ სახეს. ვფიქრობ, ახალგაზრდა ავტორის ეს ექსპერიმენტი დახვეწას მოითხოვს. კომპოზიტორს საკმარისი მონაცემები აქვს იმისათვის, რომ უფრო ღრმა და ბუნებრივი გახადოს თავისი სათქმელი.

კონცერტზე საკვარტეტო უანრი წარმოღგენილი იყო მხოლოდ ერთი ავტორის, გ. დავითაშვილის სიმებიანი კვარტეტი. იგი ტრადიციულ ოთხწილიან ციკლს წარმოადგენს. სიმფონიურ პოემასთან შედარებით, მეტი დამატრენდობით გამოირჩეოდა თემატური დამირისპირებანი და განვითარების პოლიფონიური ეპიზოდები, თუმც შეინიშნებოდა საკვარტეტო ზოვანების გამომსახველი ხერხების ერთფეროვნებაც. კონცერტზე შესრულდა აგრეთვე ზვიად ზუციტიკაძის ოთხი პიესა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის. კონტრასტულობის პრინციპზე აგებულ ციკლში საკმაო მრავალფეროვნებით გაიფლერა ვიოლინოს ტემბრულმა თავისებურებებმა. მათში გამოვლინდა მასხლის ლაკონურად, სხარტად გამოთქმის უნარი, დროის მახვილი შეგრძნება და ჰარმონიული სმენა.

ვოკალური უანრიც წარმოდგენილი იყო ერთი ნაწარმოებით — მანანა არაბიძის ვოკალური ციკლით ანა კალანაძის ლექსებზე. იგი გამოირჩევა გამოკვეთილი ინტონაციითა და ეროვნული კოლორიტით, კარგად გააზრებული ვოკალისა და თანხლებების დამოკიდებულებით.

მესამე საღამო სიმფონიურ მუსიკას დაეთმო. მასზე შესრულდა ნინო ჯანჭღავას კონცერტი ორკესტრისათვის, რევაზ კიკნაძის „მელიზმები“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, კახა ცაბაძის კონცერტო

ფაგოტისა და კამერული ორკესტრისათვის (სილისტი — ლევან გოცირიძე), ნანა გუბუნიას მუსიკა სიმფონიური ორკესტრისათვის და შურბ ნადარეიშვილის ნუსხა სიმფონიური ორკესტრისათვის, კონცერტის დირიჟორობდა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ავთანდილ მამაცაშვილი.

მართალია ამ ხალაშივე წარმოადგენილი იყო სწავლასხვა დასავლელის ნაწარმოებები მათში მაინც შეინახებოდა საერთო პრობლემები. ძირითადად, ეს ეხება სიმფონიური მუსიკის განვითარების სტრუქტურულ სქემებს, მარტივ სტრუქტურებს და ნაწილობრივ, დრამატურგიის სავსებებსაც, თუმცა ყველას ერთნაირად არა.

ხალაშივე შეთავსებულია დატოვებული ნაწილები კონცერტში სიმფონიური ორკესტრისათვის. მუსიკალური მეტყველებას სიმეტრის მიგნებებით, მოშვებული და კარგად გააზრებული კულმინაციები, მაგრამ შეუსაბამობა გრძობას ბალებს ნაწარმოების სათაური და მასში გადმოცემული შინაარსი. შთაბეჭდილი იყო ზ. ნადარეიშვილის სიმფონიური პოემის მეფის საორკესტრო ეპიზოდები და დატვირთული მუსიკალური მასალის აღმავალი ინტენსიური განვითარება, რაც ცხადია, გამოიწვია ძლიერი კულმინაციის მიხედვით. მაგრამ კომპოზიტორმა ამას ნაწილობრივ მიადგინა, რადგანაც დინამიკური კულმინაციების სიშორემ ფორმის გაქიანების შთაბეჭდილება შეგიქმნა.

კახა ცაბაძის შემოქმედებას შედარებით უკეთ იცნობს ქართველი მსმენელი. აღსანიშნავია მისი სიმებიანი კვარტეტი, მიუზიკლენი და მუსიკა თეატრისათვის, ამგვარად წარმოადგინა კონცერტში ფაგოტისა და კამერული ორკესტრისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება მიიქცრო სოლო ინსტრუმენტის ტემბრული გამოხატულებით, მკვეთრად გამოხატული ეროვნული კოლორიტითა და მუსიკა-

ლური ენის მდიდარი ლექსიკით, ემოციური და უშუალო ზემოქმედების უნარით, თუმცა, აქვე გამოვლინდა კონცერტის უნარის დრამატურგიული ხარვეზებიც. იმეღია, მომავალში ავტორი კვლავ იმუშავებს ფორმის შექმნეული კომპონენტების სრულყოფაზე, რაც უდავოდ შეესაბამება მის პროფესიულ გამოცდილებას.

ნიჭიერი კომპოზიტორის, ნანა ვაზაშვილის მუსიკა სიმფონიური ორკესტრისათვის შთაგონებულია მდიდარი ფანტაზიით. მასში გამოვლინდა ავტორის ინდივიდუალური ლენტირა, დახვეწილი გემოვნება საორკესტრო ტემბრების შესაბამებაში, ხალხური არქაიკიდან აღმოცენებული რაფინირებული ლოკანების დრამატურგიული გააზრება. მაგრამ ნაწარმოებში მუსიკალური აზრის განვითარება ყოველთვის ვერ აღწევს ლოგიკურ დასრულებულობას, ამდენად, იგი ერთგვარი ფრაგმენტულობით ხასიათდება.

კონცერტის კულმინაციას წარმოადგენდა რ. კიკნაძის „მელიზმები“ სიმფონიური ორკესტრისათვის. დრამა გააზრებული შინაარსი, თანმედროვე ტექნოლოგიის გაბედული გამოყენება კონკრეტული მხატვრული ჩანაფიქრის გადმოსაცემად, ზუსტად შეესაბამება ნაწარმოების პროგრამულ დასათარებას, კომპოზიტორი არ იფარგლება მელიზმების ფუნქციის მარტივი გაგებით, ახდენს მის განზოგადებას და სხვადასხვა საორკესტრო ჯგუფების მრავალფეროვანი მოლაფიციებით ქმნის ძლიერი ზემოქმედების მქონე დრამატურგიას.

რაც შეეხება ვახტანგ კახიძის ბალეტს „ამორალები“, მისი პრემიერა შედარებით ადრე შედგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ამდენად, ქართველ მსმენელს უკვე მქონდა საშუალება გასცნობოდა ნაწარმოების შესახებ გამოქვეყნებულ პუბლიკაციებს. ბალეტის

მუსიკალური პარტიტურა უდავოდ ქართულ ინტონაციურ ქვაკუთხედზეა აღმოცენებული. მასში ორგანულად ერთიანდება ლირიკული ეპიზოდების ზეაწეული პოეტური განწყობილება და რიტმოდინამიკური გამაფრებული დრამატული კულმინაციები. გამოკვეთილია მუსიკის საცეკვაო ენა, რომელიც კარგად მიესადაგება ბალეტის ქორეოგრაფიულ ლექსიკას. შთაბეჭედავია ნაწარმოების სიმფონიურ ქსოვილში ვოკალური საწყისის დრამატურგიული ჩართვა და ინსტრუმენტული მუსიკის თანამედროვე მძაფრი რიტმების გამოყენება. ყოველივე ეს კონკრეტულ მუსიკალურ ამოცანას ექვემდებარება და მბატვრულ შემოქმედებას ახდენს. ვფიქრობთ, ბალეტის მოცულობის შემცირება უფრო მეტ მთლიანობას შესძენს ნაწარმოებს.

სტუდენტ-კომპოზიტორთა კამერული მუსიკის კონცერტმა კი ბევრი გადასაწყვეტი ამოცანა დაგვისახა, სადაც თვალშისაცემი იყო, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციური პრობლემა და უანრული ინტერესების შეზღუდულობა. მათ შორის სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა ირაკლი ცინცაძის საფორტეპიანო კვინტეტმა. ნაწარმოები გამოირჩეოდა აზროვნების სიღრმითა და ინტონაციური თვითმყოფალობით.

ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების პლენუმმა ნათელყო დღევანდელი პროფესიული მუსიკის რეალური შესაძლებლობანი. მასზე გამოვიდინდა როგორც დადებითი, პერსპექტიული ტენდენციები, ასევე უარყოფითი მხარეებიც. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ახალი საკომპოზიტორო ინდივიდუალობების გამოჩენა, მისწრაფება თანამედროვე გამოშახველი ტექნოლოგიის შემოქმედებითი ათვისებისაკენ, ახალი უანრული ფორმების და მრავალფეროვანი ტემბრული გამოშახველობების ძიება. მერვე მხრივ, ახალგაზრდების შემოქმედებაში მწვავედ გამოიკვეთა ინტონაციისა და ციკლური

ფორმების პრობლემები. უკმარისობის გრძნობა გამოიწვია სახოვანი თემატური მასალის ნაკლებობამ, სონატურ-სიმფონიურ ციკლებში ფორმის შეგრძნების ამორფულობამ, დრამატურგიულმა ხარვეზებმა, ხშირი შემთხვევაში ორქესტრობისა და ჰარმონიული ენის „აკადემიურმა“ ფლობამ, შეუსაბამობამ სათაურსა და ნაწარმოების შინაარს შორის.

პლენუმის ორგანიზაციის დონე საკმაოდ მაღალი იყო: მომზადდა კარგად გაფორმებული პროგრამა-ბუკლეტი ავტორების ბიოგრაფიული მონაცემებითა და ნაწარმოებთა მოკლე ანოტაციებით, აფიშები და მოსაწყვევები. მაგრამ ზოზეერთმა მუსიკალურმა კოლექტივებმა გარკვეული სირთულეების წინაშე დააყენეს პლენუმი. თუ არა ახალგაზრდა შემსრულებლების გიორგი ბაბუაძის, მამუკა ფარესიშვილის, ქეთევან მოსულიშვილის, ზურაბ შამეგიასა და ვლადიმერ ზურაბიშვილის ენთუზიაზმი და შრომისმოყვარეობა, შესაძლოა, რამდენიმე ნაწარმოები გამოკლებოდა პროგრამას. მათ საკუთარ თავზე აიღეს ინიციატივა და რამდენიმე რეპეტიციით შეისწავლეს ახალი ნაწარმოებები. ამ შემთხვევამ ცხადყო, რომ ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას საიმედო რეზერვი ჰყავს. ხარვეზი დაშვებული იქნა აგრეთვე სიმფონიურ კოლექტივებთან წინასწარ დაგეგმილ რეპეტიციითა რაოდენობის შემცირების გამო, რამაც ზეგავლენა იქონია ნაწარმოებების შესრულების ხარისხზე.

ძალზე გულდასაწყვეტია, რომ საგუნდო კოლექტივების ხელმძღვანელთა არაგულსისმიერი დამოკიდებულების შედეგად, ვერ მოხერხდა საგუნდო ნაწარმოებების შესრულება, რაც კიდევ უფრო გაამდიდრებდა პლენუმის უანრულ სფეროს.

ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორთა შემოქმედებითმა პლენუმმა თავისი მისია წარმატებით შეასრულა. გავეცანით კომპოზიტორთა ახალ სახელებს, წამოიჭრა მტკივნეული შემოქმედებითი პრობლე-

მეზო, განხორციელდა შემოქმედებითი კონტაქტები ავტორებსა და მუსიკალურ კოლექტივებს შორის, შემსრულებლებთან, რაც, თავის მხრივ, გამოცდილების კედელს ერთი საფეხურია. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა მდივანმა გია ყანჩელმა იმედი გამოთქვა შემოქმედებითი პლენუმების შემდგომი გაუმჯობესებისა და სრულყოფის შესახებ. დავით აღმაშენებლის გამზირზე კომპოზიტორთა სახლის მშენებლობის დამთავრებისთანავე უნდა ჩამოყალიბდეს კომპოზიტორთა კავშირის კამერული ორკესტრი, რომელიც პროპაგანდას გაუწევს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. კომპოზიტორთა სახლის მყუდრო დარბაზში კი უნდა გაიმართოს ახალგაზრდა კომპოზიტორთა იმდენი კონცერტი, რამდენიც მათ დასჭირდებათ.

წერილის დასასრულს, მინდა გულწრფელად მივულოცო პირველი წარმატებები ავტორებს, რომელთა ნაწარმოებებიც პლენუმზე შესრულდა. შესაძლოა, ყველა მათგანი მეტ-ნაკლებად იყოს დაკმაყოფილებული საკუთარი ნაწარმოების შესრულების ხარისხით, შეფასებით, ჩანაფიქრის განხორციელებით, მაგრამ ამასთანავე მათ მიეცათ შესაძლებლობა გაცნობოდნენ ერთმანეთის შემოქმედებას. შესაძლოა, ბევრ მათგანს ახალი იდეები დაებადა, ახალი კუთხით შეხედა საკუთარ შემოქმედებას. ეს კი ფიქრობთ გახდება მათთვის სტიმულის მიმცემი ახალი, საინტერესო ნაწარმოების შესაქმნელად, შექმნილ ნაწარმოებებში კი გამოვლენილი ხარვეზების დასაძლევად.

„სხპა“-ს ინფორმაცია

მარტსა და აპრილში თბილისს ქარვასლის ერთი დარბაზი დაეთმო ლევან ჭოლოშვილის პერსონალურ გამოფენას.

გამოფენა ამ ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვრის უკანასკნელი წლების შემოქმედების ერთგვარ რეტროსპექტივას წარმოადგენდა.

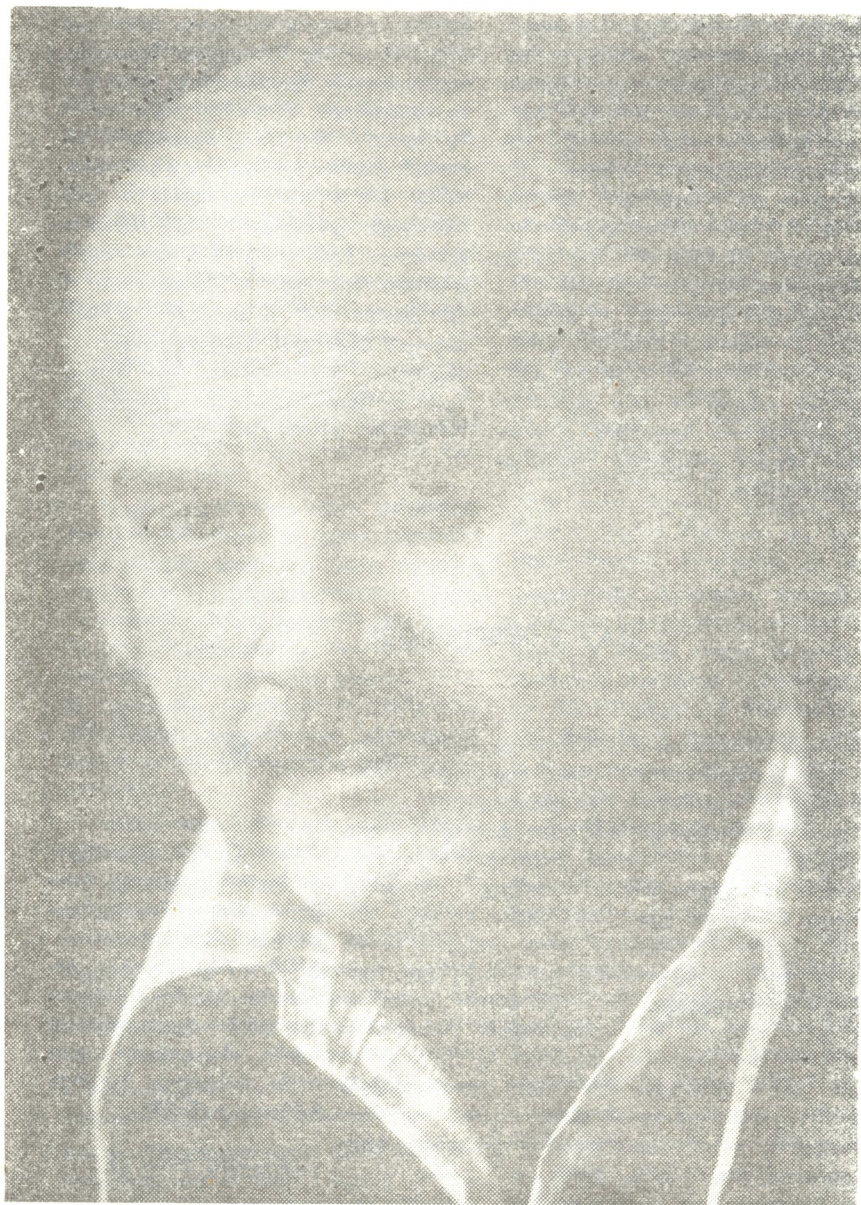
ქართველ მეფეთა მონუმენტური პორტრეტები, თითქოს ძველი ფოტოებიდან გადმოსული სახე-ხატები ქართული არისტოკრატისა, უკანასკნელი ხუთი

წინამძღოლი ჩვენი ეკლესიისა, რელიგიურ თემაზე შესრულებული ფერწერული ტილოები... ლევან ჭოლოშვილის თემატიკა ეროვნული ტრადიციიდან იღებს სათავეს, ამავე დროს სავსებით თანამედროვე მხატვრულ ხერხებს ეყრდნობა. დახვეწილი გემოვნება და სავსებით ორგანული ხელწერა განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს მხატვარს ჩვენს თანამედროვე შემოქმედებით პროცესში.

1989 წლის ოქტომბერში ჩვენი დედაქალაქი მსოფლიო კრიტიკოსთა საერთაშორისო ორგანიზაცია — AICA-ს მასპინძლობდა. სხვადასხვა ქვეყნის სახვითი ხელოვნების მკვლევართა ეს ძალზე პრესტიჟული ფორუმი პირველად ჩატარდა საბჭოთა კავშირში.

გაგრძელება 103-ე გვ.

რეზო თაბუკაშვილის
ხსოვნას



დაკვარგე მეგობარი, ადამიანი, რომელიც არა მხოლოდ იმით მამხნევებდა, რომ ჩემი თაობის კაცი იყო, ყმაწვილკაცობიდან თან შერდილი, არამედ იმითაც, რომ არსებობდა, ჩემს ქალაქში იღვწოდა და ყოველი ჩენთაგანისათვის ქმნიდა. რეზო თაბუკაშვილი ისეთ პიროვნებად ჩამოყალიბდა, რომლის არსებობაც, გამოჩენაც კი ამა თუ იმ საზოგადოებაში, მონაწილეობა ამა თუ იმ ღონისძიებაში, ღირსებას მატებდა ამ უკანასკნელთ. ეს ყველაფერი განპირობებული იყო მისი ღრმა ერუდიციით, განათლებით, მოვლენების არსში წვდომის უნარით.

ქართული თეატრის მოღვაწენი დიდ პატივს მიაგებენ რეზო თაბუკაშვილის სსოვნას იმ დიდი ამაგის გამო, რაც მან ეროვნულ კულტურას დახლო. ამავე დროს რეზო თაბუკაშვილის დრამატურგიული შემოქმედება ბევრი მათგანისათვის საკუთარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ნაწილად იქცა. მისი ორი პიესა „რაიკომის მდივანი“ და „რას იტყვის ხალხი“, 50—80-იანი წლების ქართული თეატრალური ცხოვრების განუყრელი ნაწილია. რამდენი შესანიშნავი სამსახიობო სახე შეიქმნა ამ პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში! ეს ორი სრულიად სხვადასხვა ხასიათის, სხვადასხვა მწერლური თავისებურებებით გამოირჩეული პიესა აქტიორული შესრულების სხვადასხვა მანერასაც ითხოვდა და ქართულმა თეატრმაც გაითავისა იგი. შოთა რუსთაველს, კოტე მარჯანიშვილის, რუსთავის, ქუთაისის, სოხუმის, თუ რესპუბლიკის სხვა ქალაქების თეატრებში განხორციელებულმა რეზო თაბუკაშვილის პიესებმა გაამდიდრეს ქართველ მსახიობთა საშემსრულებლო პალიტრა.

რეზო თაბუკაშვილი ამითაც ძვირფასია ჩვენთვის, ქართული თეატრის მოღვაწეთათვის. ამიტომ დღეს, ქართველი მსახიობები და რეჟისორები, თავდაპირვლი დგანან მის საფლავთან და პატივს მიაგებენ ადამიანს, რომელმაც მათ აძლენი ჭეშმარიტად ქართული სულის სპექტაკლის შექმნის შესაძლებლობა მისცა.

გიგა ლორთქიფანიძე

მე არ შეეხებები ბატონ რეზოს დეაწლს სამშობლოს, ერის წინაშე. მსურს ვისაუბრო მასზე, როგორც ზნესრულ ადამიანზე.

პიროვნებები, რომლებიც აღმატებულად გამოხატავენ ქართულ ხასიათს, ქართულ სულს, ფიზიკურად და სულიერად პარმონიულნი და, რაც მთავარია, სიყვით მატარებელნი არიან. ერთ-ერთი მათგანი ბატონი რეზო გახლდათ.

ჩემი უმოკიდებულება მისადმი, რომელიც ბავშვობიდან იწყება, ისეთია, როგორც დღეს და არის ყოველი ქართველისა ჭეშმარიტი ქართველისადმი, და თუ მიყვარს ჩემი სამშობლო, ეს იმიტომ, რომ არსებობენ ასეთი ერის-შვილები, ნამდვილი რაინდები.

ამ ლაღი, თავისუფალი ბუნების ადამიანმა საოცრად პარმონიული ოჯახი რომ შექმნა, რთული, დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრებას გზა განვლო. საწუთროზე ძვირი კი არასდროს დასცდენია, საკუთარ ტკივილზე ერთხელაც არ დაუწივლია. ამის ნათელ მაგალითად მისი ავადმყოფობაც ემარა.

ბოდიშს ვიხდი მის, მისი ახლობლების, ოჯახის წინაშე იმის გამო, რომ ავადმყოფობისას ვერ ვინახულე. არ შემეძლო და არც მიწოდდა ბატონი რეზო დავრდომილი, სასიკვდილო სარტყელზე მხილი.

გული ჩამწყდა და თან მომეფონა კიდევ, როცა შევეტყე, როგორ არ იმანეველა სიკვდილის მოახლოებას და რაოდენ ღირსეულად ეთხოვებოდა წუთისოფელს.

როგორც სტრუა

სილამაზას, გონერების, კაცთმოყვარეობის, სიყვარულის დემერტებმა წაყვანეს ერასკაცი — ბატონი რეზო თაბუკაშვილი. უღროოდ მოგვტაცეს. ბევრი დარჩა უთქმელი. როგორ სჭირდებოდა თავსუფელ საქართველოს მისი გული და ძალისხმევა.

მაგონდება 1956 წელი. სოხუმი. აპრილი. პრემიერა პიესისა „რას იტყვის ხალხი“. ის ახალგაზრდა დრამატურგია, მე — დამწყები რეჟისორი. რაოდენ მადლიერი ვარ განგებისა, რომ მქონდა საშუალება მასთან მეგობრობისა, კამათისა, აზრის გაზიარებისა. შემდგომ რუსთავეში ამავე პიესის ახალი ვარიანტი, ახალი ძიებები, აზრთა ახალი ქაღილი. ბატონი რეზო კმაყოფილა. მეორე პიესა „დაბადება“ — ტექსელს გმირებზე. რამდენი შრომა გასწია, რომ სადღესღესებისათვის ფარდა აეხადა ეს უსამართლოდ შერისხულა ქართველი პარტიზანები გაემართლებინა.

პრემიერის დღეს ბატონმა რეზომ მიჩუქა წმინდა მარიამის ხატი. იგი ჩემთან დარჩება მარადეამს და ჩემს შვილებსა და შვილთაშვილებს მუდამ ემასოკრებათ, რომ არსებობდა კაცი, რომლისთვისაც საქართველო ის ხატი იყო, მთელი ცხოვრება რომ ეთაყვანებოდა.

ანზორ ქუთათილაძე

აღესრულა დიდი რეზო თაბუკაშვილი. აღესრულა და გაჩნდა უდიდესი სიკარიელი, რომელსაც ველარავინ შეავსებს. სიკარიელე განსაკუთრებით გამოჩნდა მაშინ, როცა სამარემ პირი შეიკრა. ყველაფერი დამთავრდა. ნათელი იყო, რომ დიდი რეზო ნათელში შევიდა, აქ კი, ამ „ტიალ წუთისოფელში“ შემაწყხებელი სიხუმე ჩამოწვა, ნელ-ნელა გამოოკეეთა შემაძრწუნებელი სიკარიელეში მყოფი, რეზო თაბუკაშვილის გარეშე დარჩენილი საქართველო.

შესაძლოა, დღეს, ან ზვალ ვინმემ მოპოვოს კიდეც ტანჯული ქეფეანა წამებული ძვლები და თავის ცოდველ მიწას დაუბრუნოს.

შესაძლოა, გაბრიელ ეპისკოპოსის ნათელ სახელსაც შეაწიოს ვინმემ რამდენიმე სიტყვა, მაგრამ იმ მადნას მოპოვება საქართველოს სულიერი საზრდო რომ ერქვა და ასე უხვად რომ არიგებდა ბატონი რეზო, ვეჭვობ. ვინმემ შეძლოს, ვეჭვობ კი არა, პარდაპირ ვიტყუა — იმ ტვირთის ზოდვას, ვანგებამ დაღ რეზოს რომ დააკისრა, დღევანდელ ამღვრეულ საქართველოში ადვილად თუ ვინმე შეძლებს. ის იყო კაცი, რომელზეც შეიძლებოდა გეთქვა:

„გავგიძებ, ბერო მონღაგ.

მუხლი მაიბა მგლისაო,

გაიყოლიე უმცროსნი, ვისაც

თავი აქვს ცდისაო“.

ალექსანდრე ქანთარია



მინდა დავიწყო იმით, თუ რამდენად ვიყავი პირადად მე მწად იმ მოვლენებისათვის, რაც თბილისში, ყ აპრილს მოხდა.

აღბათ არ არის საჭირო იმის ახსნა, რა დამოკიდებულება აქვს ქართველ კაცს სამშობლოსა და თავისუფლებისადმი, ისტორიულად. ან რა დაგროვდა ჩემში ჩემი ოჯახიდან და იმ წრიდან გამომდინარე, სადაც ვიზრდებოდი.

70-იანი წლებიდან მე უკვე საქმით დავუკავშირდი ამ თემას, როდესაც ქართული პოეზიის ლირველი გადაცემები ჩავწერე. შემდეგ აკაკის, ილიას, ვაჟასა და დავით კლდიაშვილზე მოვამზადე გადაცემები, სადაც ძირითადად საუბარი იყო საქართველოს თავისუფლებასა და მის ანექსიაზე XIX საუკუნეში. ეს თემები ჩემი სულის ნაწილი გახდა. მე მსახიობი ვარ და თავისუფლებისაკენ სწრაფვა და სამშობლოსადმი სიყვარული ჩემს პროფესიაში ცხადდებოდა, სხვისი — იმ მიტიზმის ორგანიზაციაში, სხვისი კი — შიმშილობაში.

ამავე დროს, მე ერთგვარ პასუხისმგებლობას ვიღებდი, როდესაც აკაკის, ვაჟას, ილიას სიტყვებს წარმოვთქვამდი და ახლა ამის დამტკიცების დრო მოვიდა. აღბათ, დგება ხოლმე წუთი, როცა ერთი, ბერი, მოშიშვლილ ბავშვები და მსახიობი ერთად უნდა ვიყოთ, არა სიტყვით, არამედ საქმით, ფიზიკურად. აი, თვალს ვავლებ ჩემს განვლილ ცხოვრებას და მიმაჩნია, რომ რაღაც გამიკეთებია, მაგრამ უფრო სწორი და მნიშვნელოვანი, ჩემი იმ მიტიზმზე გამოსვლის ვარდა, არაფერი მეჩვენება, არ ვთვლი, რომ მიტიზმზე გამოსვლა განსაკუთრებ-

გოგო
ხარაბაძე

რეპეტიციისგან თავისუფალი
მსახიობის ჩანაწერები

ბული ამბავია და მომავალში აუცილებლად გამოვალ, მთავარი სხვაა, მე გამოვედი არა მარტო, როგორც პიროვნება — გოგი ხარაბაძე, არამედ შინაგანად პასუხისმგებელი გავხდი ყველა იმ აზრისა, რომელიც ვაჟასა თუ აკაკის მაგივრად წარმომოთქვამს.

თავიდანვე მივხვდი, რომ ეს არ იყო მხოლოდ ლიდერების მიერ მომზადებული მიტიზმი და იქ არ იდგა ბრბო. ეს იყო სახალხო მოძრაობა და თუ მე ქართველი მსახიობი ვარ, იქ უნდა ვიყო, სადაც ჩემი ხალხია. ეს აზრი დამეუფლა დღის სამ საათზე და რვა საათამდე ვემზადებოდი, თუმცა, ვიმეორებ, ამ მომენტისაკენ ქვეშეცნეულად მთელი ცხოვრება მივდიოდი. სექტაკლში გამოსასულიყდა მზადებას ბევრად ნაკლებ დროს ვანდომებ. ახლა სუთი საათი დამქარდა. 8 საათისათვის მოედანზე მივედი. მიკროფონთან მსახსკულად დერეფანი იყო გაკეთებული, მაგრამ მომერიდა იქ სახალხოდ გავლა. ამდენი ხნის მსახიობი ვარ და ასეთი რამ არ განმიცდია. ზურგიდან მოვუარე, მივედი და მოშიშვლილებთან გეჩერდი. ბავშვებმა რომ დამინახეს, ბატონო გოგი, ბატონო გოგიო, დამიძახეს. მეც შევხედე, ხელი ავუწიე, გავუცინე, ისინიც შემომეხმიანენ. ლიდერებმა შემამჩნიეს, ერთ-ერთი მოვიდა და მითხრა, მობრძანდით მიკროფონთან. იქ თემურ სუმბათაშვილი იდგა. თემური ჩემი მეგობარია 20 თუ 25 წელია და ასე ჩემი დანახვა არასოდეს გახარებია. სახე გაუბრწყინდა.

მიველი მიკროფონთან. მიტინგს ერთი ახალგაზრდა უძღვებოდა. შემდეგ გავიგე, რომ ირაკლი წერეთელი ყოფილა. იმ დროს ქალი ლაპარაკობდა. წერეთელმა მიიხრა, დაამთავროს და მერე თქვენ გამოდიეთო, — კი ბატონო-მეთქი. გავიხვედე წინ და, წარმოუდგენელი რამ ვნახე: ფურცელადის ქუჩიდან ქაშვეთამდე ხალხი. 20 ათასამდე კაცი დგას, სახეები, სახეები. შეუძლებელია ამის აღწერა.

მოვხვედე მოშიშშილე ბავშვებს. მიცინიან. ნაცნობი ხალხია. კონკრეტულად არავის ვიცნობ, მაგრამ ილიძებიან, ჩემები არიან. გავიხვედე ზევით, მილიციებები დგანან, იმათაც გამიცინეს, იმათაც ხელი ავუწიე, მივესალმე. ისინიც ჩემები არიან.

კარგად მახსოვს რაც ვთქვი:

დებო და ძმებო! ქართველებო!

არაფერი იმაზე მაღალი და ძვირფასი არ მოუგონია კაცობრიობას, რაც არის სიყვარული და თავისუფლება. გაუმარჯოს ჩვენს სიყვარულს ერთმანეთისადმი, გაუმარჯოს იმ სიყვარულს, რომელიც ჩვენ აქ გვაერთიანებს, გაუმარჯოს ჩვენს სიყვარულს თავისუფლებისადმი, გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!

ეტუობა 48 წლის დამუხტული ვიყავი ამ სიტყვებისათვის და ისე წარმოვთქვი რომ, როცა დავამთავრე, მქუპარე ტაში მოჰყვა. ამას მივაყოლე მურმან ლენინის ლექსი:

„ქართლ-კახეთად, იმერთად, სამეგრელოდ, გურიად,

ვისაც ჩვენი გათიშვა და გაყოფა სწყურია!“..

სამკერ გამაწყვეტინეს ეს ლექსი და ბოლოსაც კვლავ დიდი ტაში მოჰყვა. დავამთავრე, გადავწოდე მიკროფონი და ისევ იმ გზით წამოვედი.

მეორე დღეს, საღამოს 8 საათი იქნებოდა, თეატრში წავედი. იქ დამხვდნენ ედიშერ მაღალაშვილი, კახი კახიძე და რამდენიმე მსახიობი, დასი გასტროლენზე იყო. კახის სიტყვა ჰქონდა მზად. მოიტანეს ტრანსპარანტი, რომელზეც ეწერა: „რუსთაველის თეატრი თქვენთან არის“ და წავედიო. სასტუმრო „თბილისიდან“ დაიწყო ტაში და ასე ტაშით მივედი მთავრობის სახლთან. ლიდერებმა მე და კახი მიკროფონთან მიგვიწვიეს. მართალი ვითხრაო, გამოვვლას აღარ ვაპირებდი, ესტრადა ხომ არ არის, ყოველდღე მიკროფონთან მისვლა, მაგრამ, მივედიო ცენტრში. კახიმ მშვენიერი სიტყვა თქვა. ამ დროს მოვუბრუნე დი მოშიშშილეებს და მივესალმე, როგორ ხართო, მკითხეს.

— მე რა მიჭირს, მე ვკვამ, თქვენ როგორ ხართ?

— ჩვენ არაფერი გვიჭირს, თქვენ იყავით კარგად — მიპასუხეს.

კახიმ სიტყვა დაამთავრა. ტაში დაუტრეს. ყოველგვარი გამოცხადების გარეშე წერეთელმა მიკროფონი გადმომცა. არაფერი არ მითქვამს, დავიწყე ლექსი. „უფლისციხესთან სისხლისფერი ყაყაჩოს წვეთი, არა დაღვრილის.. დასადგრელის“. აქ ერთ დეტალს მინდა ხაზი გავუსვა: ეს ლექსი ოპერის თეატრში სარკამ რტო კონცერტზე წავიკითხე. წავიკითხე ზუსტად იმავე ინტონაციით, იმავე აქცენტით. იქ მანინ ამას არავითარი რეაქცია არ მოჰყოლია, იქ შეკრებილი საზოგადოება, ან ვერ ჩაწვდა არსს, ან უბრალოდ ვერ აღიქვა. აქ კი 20 ათასმა კაცმა გაიგო სათქმელი, მიხვდა პაუზის ნიუანსს და ერთიანი ამოძახილი, დიდი ოცავია მოჰყვა ლექსს. მე და კახი წამოვედიო. გამოვიარეთ ხალხის დერეფანი, ტაში ქაშვეთამდე შევაცვალე. ეს იყო სიყვარულის, ერთგულების, ერთი-

ნობის ოვაცია, მოვლბრუნდი კახის და ვუთხარი: ამისთანა ტაშსაც ხომ მოვე-
 სწარი-მეთქი. სცენაზე ასეო ტაშს არავინ დაგიკრავს.

იმავე დღეს დაფურცე იური როსტი და ჩამოდი-მეთქი, ვუთხარი. შემპირდა,
 გავალ აკროპოლტში და ჩამოვყვები თვითმფრინავსო. ის ნოემბერშიც იყო აქ,
 მაგრამ მიტინგი უკვე დაიშალა და მიწადა და სახალხოება მასაც ენახა.

8-ში დილით გავიგე რომ ქალაქში ტანკებმა გაიარეს. გავიგე თუ არა, ვთქვი:
 მე ორჯერ გამოიღო ტ. ში დამუკრეს. შევიფიქრე ეს რაშია. ახლა რა გეგმა გაიარეს,
 მეც აქ უნდა ვიყო-მეთქი, რუსთაველის პროსპექტი ქუჩა აღარ იყო, „ივერი-
 იანი“ ლენინის მოედნამდე საერთო ეზო იყო, ხალხიც იმ შეგნებით დადიოდა,
 რომ თავის ხალხში იმყოფებოდა და ყველანი ნათესავები იყვნენ.

მაკროფონთან წერეთელი იღვა. მან ასეთი რამ თქვა:

— თუ მსგავსი რამ გიღვე განმეორდება და ტანკები კვლავ გავილიან ქალაქ-
 ში, საქართველოს მთავრობას ერის მოღალატედ ვაცხადებთ.

შემიღვ ზვიად გამსახურდია გამოვიდა და თქვა:

— თუ ჩვენ დავინახავთ სკოლის მოსწავლეს მოშიშმოდეს და მიტინგზე
 მყოფ ბავშვს უფროსის გარეშე, მათ ერის მოღალატეებად ვაცხადებთ.

შემიღვ ზვიადმა გამოაცხადა, თუ ვინმე არის ავტობაზისა და ავტოკოლონის
 თანამშრომელი, მივიღებო. 10—15 კაცი გაიქცა და დავინახე, რომ აქ ყველა
 ღენის ხალხი, მთელი ერი იღვა.

ტელეფონი მხატვრის ხალხში იყო. დასარეკად შევედი, პატარა რიგია, 4—5
 კაცი. მათ შორის მოშიშმოდებებიც. ყველა ხალხში რეკავს. ვიცდით, ამ დროს
 შემოვლის ერთი ქალბატონი ბავშვთან ერთად და ცდილობს ურიგოდ დარეკოს.
 არ მომეწონა მისი საქციელი, გავბრაზდი. ეს სიტუაცია რომ არ ყოფილიყო,
 ვეტყუებ რამეც, მაგრამ ახლა თავი შევიკავე. მივიდა ქალი ტელეფონთან, აკრი-
 ჟა ნომერი და ასეთი რამ გავიკონე:

— ნელი ხარ? ვახტანგს დაურეკე სამსახურში, მე ვერ ვურეკავ, დაკავებუ-
 ლია და უთხარი, რომ სასწრაფოდ ექვსი ტრაილერი გამოგაგზავნოს, აქ სჭირდე-
 ბათ.

ამას იმიტომ გყვები, რომ კვლავ მიწა ხაზი გავუსვა, დღის 12 საათზე იქ
 მთელი ერი იღვა.

სამწუხაროდ, ეს ვერ გაიგო ჩვენმა მთავრობამ, მათ, ალბათ, მსტოვრებიც
 მყავდით, ნათესავებიც, ღენი, ძმები, მეგობრები, ნუთუ, არაფერი უთხრა მათ, ვინ
 იღვა იქ. ნუთუ, ვერავინ ჩააგონა, რომ მთელი ერი იყო ერთად. როგორ მოხ-
 და დეზინფორმაცია? ჩვენმა ტოლმა ხალხმა, ჩვენმა ამხანაგებმა თუ ნაცნობებ-
 მა, ვინც დღეს რესპუბლიკის სათავეშია, როგორ ვერ შეიტყო რეალური სურა-
 თი, რომ ერთდღეობები არ მართავდნენ ამ პროცესს.

ღამის 1 საათისთვის იური როსტი ჩამოვიდა. კვლავ მოედანზე წავედიო.
 ქალიშვილი აღარ წავიყვანე, ბიჭს ვერ ვუთხარი უარი — უკვე დიღია, ორ თვე-
 ში ექიმი იქნება, მაგრამ გულში არ მინდოდა, რომ წამოსულიყო.

მივედიო მოედანზე. დაფუწყეთ ძებნა თემო სუმბათაშვილს. მე აღარ მინდოდა
 კიბებთან მისვლა. ახლა ყოველდღე ხომ არ მიხვალ და ლექსს ხომ არ წაი-
 კითხავ.

იური და ჩემი ბიჭი ცენტრისაკენ წავიდნენ. მალე გამოაცხადეს: ჩვენთან
 არის ჩვენი მეგობარი იური როსტი, მივესალმით მას. ხალხმა ტაში დაუკრა.
 მალე გაიღვა ფოტოაპარატის ბლიცმა, ე. ი. იურიმ მუშაობა დაიწყო.

ვღვავარ მხატვრის სახლთან. საითაც გავიხედე, ჩემი ნაცნობები და მეგობრები არიან: ექიმები, მხატვრები, მათემატიკოსები, ვგონებ, ვისაც ვიცნობდი, ყველა იქ იყო და ჩვენ თუ ბრბო ერთ და...

ე. ი. მივედი თუ არა მოედანზე, უკვე მივხვდი, რომ უბედურება მოხდებოდა. სრული პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ მე იქ სიკვდილს ველოდი. სიკვდილს ვუცდიდი იქ, და ვუცდიდი შეგნებულად. მერე წამოვიდა წვიმა. ძალიან საეჭვო წვიმა, რადგანაც თბილი იყო. ახლა ეჭვი მეპარება, მგონია, რომ რაღაც ქიმიურ წყალს გვასხამდნენ. შეიძლება ან წუთი მოდიოდეს წვიმა და ისაც თბილი იყოს?

ამის შემდეგ პატრიარქი გამოვიდა. მან ასეთი სიტყვა წარმოთქვა:

— სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმინდისათა ჩვენთან არს ღმერთო!

— ამინ! — დაიძახა ხალხმა.

— თქვენ იცით, რომ საქართველო არის ყოვლად წმინდა ღვთისმშობლის წილხვედრი. თქვენ იცით, საუკუნეების განმავლობაში მრავალი განსაცდელი უნახავს საქართველოს და უფაღსა და ყოვლადწმინდა ღვთისმშობელს გადაურჩენია იგი. აი, დღესაც ჩვენ ვდგავართ რეალური საშიშროების წინაშე. მთელი საქართველო ხედავს თქვენს ღვაწლს. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენ არ შეგვიძლია არ დავინახოთ ის რეალური საშიშროება, რომელიც დგას ჩვენს წინაშე, ამიტომ მე მოვედი აქ, რომ დაგლოცოთ, რათა დამთავრდეს ეს შეყრილობა, მე მოვედი იმისათვის, რომ წავიდეთ ტაძარში და მადლობა შევწიროთ ღმერთს გადარჩენისათვის. მე ახლა მაცნობებს, რომ საშიშროება რეალურია, შეიძლება ამ საშიშროებამდე დარჩა სულ რამდენიმე წუთი. ამიტომ, ჩემო სულიერო შვილებო, გეძლევათ ლოცვა-კურთხევა. რომ აბრძანდეთ ახლა და წავიდეთ ერთად ქაშვეთის წმინდა გიორგის ეკლესიაში და მადლობა შევწიროთ უფალს.

— არა, არა, ფიცე გვაქვს ნათქვამი! — შესძახა ხალხმა — ღმერთს შევფიცეთ.

— ძალიან გთხოვთ, სიწყნარე იყოს.

— კატეგორიულად მოვითხოვთ, იყოს სიწყნარე, დუმილში დაიბადება ქეშ-ბარბიტა — თქვა ერთ-ერთმა ლიდერმა.

— თქვენ ნუ იფიქრებთ, რომ მე მთხოვა მთავრობამ. ახლა მოვიდნენ ჩემთან წარმომადგენლები და მითხრეს, რომ ეს საშიშროება რეალურია და მე ნება არ მქონდა, არ მოვსულიყავი აქ და თქვენთან ერთად არ ვყოფილიყავი.

შემდეგ დავიჩქეთ, ვილოცეთ. ახლა ერთი დეტალი მახსენდება: არავინ არ ფიქრობდა, რომ სისველეში დაისვებოდა, მუხლზე ხელი არავის ჩამოუხვამს ყველაფერმა დაკარგა აზრი. ჩვენ სასიკვდილოდ ვიყავით იქ და რა დროს ამაზე ფიქრი იყო. ჩვენ გათიშულები ვიყავით, ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით. ერთადერთი დარღვი რაც მქონდა, ის იყო, რომ ჩემი შვილი სადღაც იქით იყო და გვერდით არ მყავდა.

ბოლო სიტყვა მგონი თემო სუმბათაშვილმა წარმოთქვა (მაგნიტურ ფირზე აღმომჩინდა ჩანაწერი):

— დებო და ძმებო!

ყოველი ჩვენთაგანი ამ წუთს არის ბედნიერი, ბედნიერია იმით, რომ ჩვენ

შეფიცეთ ერთმანეთს და არ ვაპირებთ აქედან წასვლას, ეს ის წამია, როცა ძნელი გადაწყვეტილება მიიღო ხალხმა და ყველას სურს აქ ყოფნა.

ეს დასაწყისია განთავისა.

გილოცავთ ყველას ამ გადაწყვეტილებამდე მისვლას.

ბედნიერია ყოველი ჩვენთაგანი. მიუხედავად იმისა, რაც არ უნდა მოხდეს, ეს იქნება უდიდესი წამი ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში.

გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!

ხალხმა გაიმეორა — გაუმარჯოს საქართველოს!

ამის შემდეგ დაიწყეს სიმღერა.

ამ დროს თქვეს, ტანკები მოდიანო, არავითარი ძალადობა, გზა დაუთმეთო და ჩვენც აქეთ-იქით გავიწიეთ, მაგრამ ტანკები ჯერ არ ჩანან. მხატვრის სახლის მხარეს აღმოვჩნდი. პირველ რიგში ვარ. ვხედავ, პროსპექტზე შუა ხაზზე ორი ბიჭი მიდის ჯიქურ. მიდიან ლენინის მოედნისაკენ, საიდანაც ტანკებს ველოთ. აქეთ-იქიდან ხალხი ეძახის — ნუ მიდისხართ, გადმოდიეთ, მაგრამ ისინი არ ჩერდებიან. ვინ არიან-მეთქი, ვკითხვ. ძმები არიანო, მოთხრებს, გვარიც გავიგე. მათ მამას ვიცნობდი, გავედი და წინ გადავუღდექი.

— გაგვატარეთ! — მოთხრეს.

— იცი მე ვინა ვარ?

— ვიციო.

— მე მამათქვენის ამხანაგი ვარ.

— ვიციო.

— აბა, თუ ჩემი სიყვარული გაქვთ, გადმოდიეთ, — ვუთხარი.

ღამიჯერეს. გადმოვიდნენ.

არ ვიცი, რატომ მილიოდნენ, მაგრამ მათი სახე რომ მახსენდება, ტანკთან ხაომრად მილიოდნენ.

ტანკები ჯერ არ ჩანან. სიმღერა გაგრძელდა. მე ისევ ჩემი ბიჭის დარდი მაქვს. მაგრამ პირდაპირ ვერ დავუძახე — არ მინდა, შიში შემატყოს, მერიდება კოლეც. გადავედი მეორე მხარეს, მთავრობის სასახლის წინ და მოვძებნე. იურის ვუთხარი ლენინის მოედანზე ტანკები არიან-მეთქი. ჯერ არ დამიჯერა. როცა გამოვიყვანე ღა დავანახე, იქით გაიქცა. ჩვენ მთავრობის სასახლის წინ დავჩრით. თან რაღაცას ვგრძნობ ინტუიციით და ვგრძობილობ, თან არ შვერა. ამდენი „უბედურება მოდის“, „უბედურება მოდის“, აღარ გვესმის, არ გვეჩერა, მაგრამ თუ მოდის, მოვადეს, ყველანი ხომ არ დავიხლოცებით? ერთადერთი, რაც მაიძულებს ოდნავ ფრთხილად ვიყო, ჩემი შვილი — გიორგო.

ახლა კი მართლაც წამოვიდნენ ჯავშანტრანსპორტიორები, გავვისწორდნენ, დავინახეთ, უკან მოდის ჯარი, მათ უკან სახანძრო მანქანები. გაიარეს ჯავშანტრანსპორტიორებმა და ჯარიც შემოვიდა პროსპექტზე და გაჩერდა. გავიხედე უკან და, მაღლა ქუჩებიდანაც ჩამოდის ჯარი. სიმღერა ისევ გრძელდება. ხალხი ძირითადად დაჩოქილია. უცებ, მარცხნივ რაღაც ჩოჩქოლი და ხმაური ატყდა. გავიხედე და პირველი სკოლის მხარეს, კუთხესთან ორი „ყოფილი“ დგას და ბიჭები ეჭილეებიან რომ ტროტუარზე აიყვანონ და გადაარჩინონ. ჩვენც იქით გავიქციეთ და თხუთმეტმა კაცმა ეს მანქანები ტროტუარზე აგვიგოთ.

მოვიხედე უკან და ვხედავ, თავგაჩიხილი, სისხლიანი კაცი მორბის. უკვე

აბუა ჩოქოლი, კვიციანი, წივილი და დაიწყო ხალხმა ქვემოთ წასვლა. ის ორი რაზმი შეერთებულია მთავრობის სასახლის წინ და ალყაში ჰყავს ხალხი. ურტყამენ ხელეჩებებსა და ნიჩბებს. გავიქეციეთ ჩვენც. ხან მივბრვივართ, ხან ვჩერდებით, ისევ წინ მივდივართ. თეატრთან მოვედით. იქ კახი კავსაძე დაგვხვდა. კომენდანტი სად არის-მეთქი, მოვიკითხე. კარი დიალო, მითხრა, მაგრამ ჩემი შვილები იქ არიან და რა ხდება? რა უნდა ვუთხრა? არაფერი-მეთქი. აბა ეს წივილი-კვიციანი რატომაა? ნუ გეშინია, ვუთხრებ, მაგრამ მე ხომ ვიცი, რაც ხდება.

ჩავდექით აქეთ-იქით და ხალხს ვუყვირით შედით თეატრში, შედით! ლამის ძალით შეგვყავს ხალხი. კახის შვილებიც გამოჩნდნენ. თეატრში ალბათ 700-800 კაცი მოგროვდა, რადგანაც მცირე დარბაზი და უკანა კულისებიც სავსე იყო. ჩავეტეთ რკინის კარი. ნოადნენ ჭარბსკაცები, დაუწყეს ნიჩბების ჩარტყმა. ერთი უზარმაზარი შუშა ჩაამტვრიეს. თეატრში ბნელდა და ანტიკომ ვერ შემოვიდნენ.

ის სახალხობის თემა აქაც გრძელდება, ყველა ერთმანეთზე ზრუნავს, ერთმანეთს ეხმარება. მაგრამ იცით რამ გამოაგნა? მთელი ჩვენი ენერგია იმაზე წავიდა, რომ ვერ ვაჩერებდით ამ ოცი წლის ბიჭებსა და გოგოებს, რომლებიც ჭართან საბრძოლველად გარბოდნენ. ბიჭებს კიდევ ეპავებოდი, ვუთხრებოდი გოგოებს, ქალებს მივხელოთ-მეთქი. გოგოები შიშველი ხელებით გარბოდნენ გარეთ. ეს თუ არ გავიგეთ და გავაცნობიერეთ, შეუძლებელია.

შევეცადეთ ხალხი დაგვეწყნარებინა. ვაჩვენეთ, სად იყო წყალი, ტუალეტი, ტელეფონი. ოციოდე დაჭრილი აღმოჩნდა.

სიმშვიდე ჩამოვარდა, მაინტერესებს, რა ხდება გარეთ. მეორე სართულზე ავედი, ფარდა გადავიწიეთ. პროსპექტზე ასეული მიდის, ფარებით, ჩაფხუტებით, შლემებით. ამას რატომ უფსვამ ხაზს? რომ ამბობენ, იმათგან არავინ მოიწამლაო. ჯერ რა ვიცით, მოიწამლა თუ არა ვინმე, მეორე, როცა საგანგებოდ სახეში აპტურებდნენ შხამს, უვითონ, რა თქმა უნდა, არ მოიწამლებინა და თან მათ რაღაც შლემების მსგავსი ეკეთათ. ისევ გადავიწიე ფარდა და კინოში რომ გინახავთ, მთელი გჟუფი, როგორც ერთი, მოტრიალდა და ავტომატები მოგვაშვირეს. ჩვენც მოვწყვდით ადგილს და იატაკზე გავერთხეთ. ეს იყო გაწვრთნილი, საგანგებოდ გამზადებული რაზმები. საბრძოლო მზადყოფნაში, შეიარაღებული აჯანყების ჩასაქრობად წამოყვანილი.

ახლა უკვე ჩემს მეგობრებზე დავიწყე ფიქრი. ვიცი, რომ იქ იყვნენ ნანა აღექსანდრია და ლევან ბოკერია შვილით, იქ იყო თემო სუმბათაშვილი, ჩემი გარდაცვლილი მეგობრის ცოლი მზია ბაქრაძე და მისი ქალიშვილი, იური როსტი. ვერავისთან ვერ ვრეკავ, დარდი მაქვს შათი.

პროფესორი ნეკო ჭავჭავაძე იყო იქ, ვუთხარი: — ასეთი პრიმიტიული კაცი თუ ვიყავი, არ მეგონა-მეთქი. რატომ ამბობთ? ამის წარმოდგენა არ შემქმნლო-მეთქი. მართლაც, არ შემეძლო ამის წარმოდგენა, საამისოდ ფანტაზია არ მეყოფოდა.

ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალი: თეატრს აქვს ფოიე, მერე დიდი ფოიე, მერე არის წრე, მერე მაყურებელთა დარბაზი, მერე რკინის ფარდა (ხანძარსა-წინააღმდეგო), მერე სცენა და მერე კულისები. კულისებშიც გაზის სუნი იდგა. აი, რა გზა გამოიარა ამ გაზმა და თითქმის დღამდე არ განიავდა. ე. ი. გაზი რა რაოდენობით იყო გამოყენებული?!

გათენდა, ცოტა განიმუხტა სიტუაცია. ქუჩაში რამდენიმე კაცი გამოვიდით,

ჩარი მილი-ნოდის. მერე ძნელძის ქუჩილან კარი გავასწვევინეთ და ხალხი ნელ-ნელა გავუშვიეთ. დაჭრილებს სასწრაფოს ვატანთ. ბევრმა არ მოისურვა წასვლა. თან ვეკითხებით ექიმებს, რამდენია მსხვერპლი? ჰერ თქვეს ექვსი, რვა. იქ უკვე გავიგეთ — 14 კაცი.

თეატრიდან რუსთაველზე გამოვედით. ქუჩა სავსეა ქვებით. საქმე ის არის, რომ იმ დღეებში ქვაფენილს ცვლიდნენ და ბავშვები გლეჯდნენ დიდ ფილებს და ისროდნენ. ეს მნიშვნელოვანი ფაქტია. ეს უიარაღო ხალხი ტანკებს ებრძოდა და ამით რომ იარაღი მისცე, იმ ჯარს მოუგებს ომს. ბოდიში მინდა მოვიხალო ქართველი ერის წინაშე, თუ კი რამეში ეჭვი შემაპრვია. ქართველი კაცის ფენომენი, მისი მეომარი სული უკვლავი ყოფილა. მე ნამდვილი ომი ვნახე, ომი თავმოყვარეობის, სამშობლოს დასაცავად. მე ეჭვი მეპარებოდა იარსებებდა თუ არა ქართული არმია? გადაჭრით ვამბობ — იარსებებს. შეიძლება თუ არა საქართველო დამოუკიდებელი იყოს? — შეიძლება.

წამოვედით იქიდან და გზაზე შეგვხვდა იური როსტი. იცით, მას რაც გადახდა, ჰერ სამხედროებმა სცემეს, მერე ჩვენმა „თანამემამულეებმა“ დაუმტვრიეს სათვალე, აპარატი, ქართველი ბიჭები დაეხმარნენ, სახლი მიიყვანეს, სხვა სათვალე და აპარატი აიღო.

წავედით საავადმყოფოებში. ჰერ რესპუბლიკურში მივედით. იქ გავიგეთ, რომ ჩვენი მეგობარი მზია ჭინჭარაძე დაღუპული.

მეც საავადმყოფოში ვნახე ხელეკეტებით უღმერთოდ ნაცემი ახალგაზრდა, გვარი ვეკითხე, მითხრეს.

მამამისი ჩემი მეგობარია. ყველაზე ადრე მან ითხოვა ცოლი და ძალიან ამაუბდა შევლით. ერთხელ, რუსთაველზე ვხედავ მას წლინახევრის ბავშვით. ბავშვი ჰერ ვერ ლაპარაკობს. მამა თავს იწონებს და ეკითხება:

— აბა, მითხარი, ვინ არის ყველაზე დიდი პოეტი?

ბიჭი გაუმართავი ბგერებით ამბობს: — ვაზა-ფსაველია.

მას მერე იგი აღარ მინახავს. ახლა კი, 26 წლის შემდეგ ვხედავ, ასე დაჯეკვილს, გაუბედურებულს. ახლოს მივედი, სომ არაფერი გინდა-მეთქი, ვეკითხე.

— გაპარვა მინდა!

— გაგაპარებ.

მისი ძმაცალებიც იქ იყვნენ. ვაცმეთ, ვამზადებთ. ამ დროს განყოფილებების მთავარი ექიმი შემოდის და უკან რვა კაცი მოსდევს.

— თუ ძმა ხარ, გაჩერდი — ვუთხარი.

— რა მოხდა?

— აქ ერთი ახალგაზრდა წევს, უნდა გავაპარო და იქით წაღით.

— გენაცვალოს ჩემი თავი — და რვავე უკანმოუხედავად წავიდა.

შემდეგ სხვა საავადმყოფოები მოვიარეთ. იურიმ ყველაფერი გადაიღო და ჩაიწერა. იყო სამხედრო ჰოსპიტალში, ნახა მილიციელები, შეხვდა ექიმებს, არაფორმალებს, ირაკლი მენაღარიშვილს. არ დატოვა არც ერთი სფერო, რომელიც ახლოს იყო საქმესთან, რომ არ ენახა და მოესმინა. როგორც ვიცი, წიგნის დაწერას აპირებს.

კიდევ ერთი დეტალი, ვინც კი მოსკოვიდან ჩამოდიოდა, იური როსტი თავის მოვალეობად თვლიდა, ტრაპთან დახვედროდა და თვითონ მოეთხრო მომხდარი ამბის შესახებ. მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ქართველი კი არ უამბობდა მათ, არამედ რუსი უურნაღისტი.

იური როსტმა 11-ში დაწერა სტატია და ცენტრალური კომიტეტის საპარატოდან გადასცა მოსკოვში „ლიტერატურისა და გაზეთის“ რედაქციას. იმავე დღეს ვაიკეთ, რომ მასალა არ მიდიოდა.

12-ში დაწერა ვახტანგ აბაშიძემ და სთხოვა, რომ „მოლოდიოვ გრუზიაში“ დაბეჭდული წერტილი, იური წავიდა. გვიან დაბრუნდა და თქვა, ნომერი აკრედიტა. დიდი ხნით ადრე დაწერა შეწუხებულმა ბატონმა ირაკლი აბაშიძემ და გაზეთი სამხედროებმა დააპატიმრესო, გვითხრა. იმავე წუთში ვახტანგიც ჩვენთან გაჩნდა. ჩვენი პირველი ამოცანა იყო, ფირი გადაგვეჩინა. ახლომელთან წავიდეთ და შევიღოთ დაგვიღო. წავიდნენ იური და ვახტანგი რედაქციაში, მერე ცენტრალურ კომიტეტში და გაზეთი მცირე ტირაჟით გამოვიდა.

იური სიტყვით გამოვიდა მოსკოვის ლიტერატორთა სახლში, კინემატოგრაფისტთა სახლში, საზოგადოება „მოცკოვის ტრიბუნაში“, მონაწილეობა მიიღო ცენტრალური ტელევიზიის გადაცემაში.

მინდა ერთი რამ ვთქვა — აღმოჩნდა, რომ პრაქტიკულად იური როსტი იყო ერთადერთი უურნალისტა, რომელიც იმ დროს იქ იყო. ძალიან მაინტერესებს სად იყო ქართველ უურნალისტთა არსია? როგორ, ყველა უურნალისტს ეძინა იმ დამეს, როცა 15 ათასი კაცი სიკვდილს უცდიდა? ვთქვათ, იქ იყვნენ, მერე რომელმა სცადა სიმართლის თქმა? სად არის პროფესიონალიზმი და პროფესიონალიზმი ერთგულება? რომელმა იბრძოლა იმისათვის, რომ მასალა დაბეჭდილიყო? სად იყო საქართველოს ტელევიზია? დაწმენებული ვარ, ბევრი იქ იყო, მაგრამ რომელმა იბრძოლა? ელუარდ ელიაშვილიც კი ვერ ვიტყვი ამას. თუ არ გამოცდებოდა ქართული ბრესა და ტელევიზიის არსი, საქმე წინ ვერ წავა.

ვიცი, რომ ყველას უჭირს სიმართლის თქმა. იური იაკოვლევი თქვა: ან ორშაბათს გამოვა „Московские новости“-ს მორიგი ნომერი ქართული მასალით, ან საერთოდ არ გამოვა და უცნოეთ გაიგებს, რატომ არ გამოვიდაო. მასაც უჭირდა, მაგრამ შეასრულა თავისი სიტყვა. აქვე მინდა ვთქვა, რომ იაკოვლევი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე.

შემდეგ, სახალხო გლეხი და ჩემი მეგობრები, ვვაქრობ, ყველა ჭეშმარიტი ქართველი, რომლებიც, ნებათ თუ უნებლიეთ, იმ დამეს იქ არ იყვნენ, დარდობენ, განაცდიან, თავს დამნაშავედ გრძობენ. — მწამს, რომ საქართველის შემთხვევაში ისინი იქ გაჩნდებიან.

ასრულებული ოცნება

1986 წლიდან მოყოლებული ბევრჯერ ვიმოგზაურე საზღვარგარეთ. ძირითადად, რუსთაველის თეატრთან ერთად. ორი კვირის შემდეგ მართლა დასაბმელი ვხდები, სადაც უნდა ვიყო. მეწყება საშინელი ნოსტალგია და მუჭით ვიყრი პარში დასამშვიდებელ აბებს. ასეთ დროს ყველაზე მეტად შვილებზე ფიქრობს კაცი და მეც მეგონა შვილებთან ერთად თუ ვიქნებოდი სადმე, შემეშკებოდა ეს აბეზარი ფიქრები, მოუხვენობა. და აი, 1988 წლის სექტემბერში ოჯახთან ერთად საზღვარგარეთ გავემგზავრე. მოგტყუვდი... ვერ უშველა ვერაფერმა იმ შემოიწვეულ ნოსტალგიას, უძაღობას, უხასიათობას. ერთ დიდ და აღიარებულ ჭეშმარიტებაში ჩემივე უბრალო მაგალითით დავრწმუნდი... ოჯახი და მისი კეთილდღეობა სრულებითაც ვერ ავსებს სამშობლოს ადგილს სულში. იგი მთელი თავისი მშვენებით ჩაჰქედა შემცნებაში და საშველს არ იძლევა... სამშობლო კი შენი სარ მთლიანად, ჩემო საქართველოვ, შენი ტკივილით და შენი სისარულით, შენი მდინარეებით, ხეობებით, ბაღახებით და შენი საღვთო. ასე,

მთლიანად ყველაფერი... და მინც, შენ, განსაკუთრებით ჩემო ქართველო, ჩემო სისხლო და ხორცო, ჩემნაირად ამაყო და საცოდავო, კეთილო და შორს ვერ გამქვრეტელო, შენ, შენ ყოვლად უცნაურო და ვერავისგან შეცნობილო... შენ, ამ სიტყვების მკითხველო, ჩემო დამტირებელო და გამლადებელო...

ახლა, ერთი რამ მინდა ვიამბოთ, ამ სექტემბრის მოგზაურობიდან, თუ გახსოვთ ადრე ვწერდი, დეკა კედიას საფლავზე ჩემი ყვავილები მინდა დავაწყო მეოქი, ახლად შევისრულე ეს ოცნება და აი, როგორ...

ფედერაციულ გერმანიაში ფილმის გადაღების თაობაზე ვიყავი მიწვეული. იქ მცხოვრებმა ჩემმა მეგობრებმა ჩემი ოჯახიც მიიწვიეს. მოგვატარეს გერმანია, შვეიცარია. ჩემს მეგობარს მანფრედ იაკობს (რომელიც კინოსტუდიის თანავტორია) ვთხოვე პარიზში წავყვანეთ. აქეთ-იქეთ 1000 კილომეტრამდე, მაგრამ როდესაც სურვილს ასე შევებარ შეპყრობილი, ყველაფერს გადალახავ. მცარე, ძალზე მცირე დრო დაჭირდა ვიზების შევსებას საფრანგეთის საკონსულტოში და დიდის 11 საათისათვის ჩვენი მუქმწვანე, უხმაურო და სწრაფი ავტომობილი პარიზის ქუჩებში დასრიალებდა. პარიზში ადრეც ვყოფილვარ, დაუფიწყარი დრო გავატარეთ აქ მე და ოთარ იოსელიანმა, თითქმის ყველაფერი ვნახე მაშინ, მაგრამ აბა, როდის მოწყინდება კაცს ლუკრი და მონმარტრი, შანზეელიზე და ასე მიმზიდველი პიგალი... რამდენიმე ცნობათა ბიუროს მივადექით. დიდი ხნის ოცნება მინდა შევისრულო... ვეძებ ლევილის ქართველ ემიგრანტთა დასახლებას. იქვეა ქართველთა განსახვენებელი, მაგრამ გვიჭირს მიგნება, და საოცრადაც მივიჩნით... პარიზში კაცი ვერ ვნახეთ, გარეუბან ლევილის შესახებ რამე რომ სცოდნოდა. ჩვენ კი გვეგონა ნებისმიერი პარიზელი გზასაც გვაწვავლიდა და იმასაც დასძენდა — იქ ხომ ემიგრანტი ქართველები ცხოვრობენო.

ქუჩები მანქანებითაა გაჭედილი, საცობებში ბევრი დრო გვეკარგება.. ერთხელ დავტოვეთ კიდეც ავტომობილი და ისე გავაგრძელეთ ძებნა. პარიზის ტელეფონების აბონენტთა ვეება რამდენიმე წიგნიც ჩავიგდეთ ხელთ. აბა, თუ ბიჭი ხარ, იპოვე ქართული გვარი, აი კედიას გვარიც. სულმოუთქმელად ავკრიფეთ ნომერი. არავინ გვიპასუხა. გვახსენდება პარიზში მცხოვრები ქართველი თამაზ ნახყიდაშვილი, ბედად სახლშია თამაზი. ტუბილი ქართულით აგვისნა, გაგვაგებინა ყველაფერი, იგრძნობა ისიც აჭიანურებს, საუბარს აგრძელებს ქართულის მოსმენის სიამოვნებას იხანგრძლივებს... ორი საათის მგზავრობის შემდეგ როგორც იქნა ლევილს მივადექით, მოსალამოვდა კიდეც, სოფლის შუაში ეკლესია მოჩანს. საიდანაც ისმის მწუხრის ზარების სევდიანი ხმა. მღვდელმა გაიგო, ვინც ვიყავით და სასაფლაოსკენ მიმავალ გზაზე მიგვითითა. სასაფლაო ყვავილებს დაუშვვენებია. იგი ძალზე სადაა და უბრალო, აი, გრიგოლ რობაქიძის, ვიქტორ ნოზაძის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის, სიმონ წერეთლის საფლავები.. სიმონ წერეთელი ბაბუაჩემის უფროსი ძმა გახლდათ, იგი თვალთ არასდროს მინახავს. სამწუხაროდ, არც ბაბუა მინახავს. შორაპნის სადგურში 1924 წელს სრულიად უდანაშაულო კაცი კომუნისტებმა დახვრიტეს, მგონი, გვარი არ მოეწონათ მისი.. ლევილის სასაფლაო, რამდენი უსამშობლო ქართველის საფლავია. რამდენი ბოღმა ჩაიტანეს სამარეში, რამდენი სიყვარული დედა საქართველოსი. მართლა უცნაურად ტრიალებს ბედის ბორბალი... რა დემონურმა ძალამ აყარა ამდენი ქართველი და აქ გადმოასახლა, რამ, რა ძალამ აიძულა ეს საღისე

სხვისი ხიზნები გამხდარიყვნენ და გულზე დასაყრელი ერთი პეშვი ქართული მიწა სანატრელი ჰქონოდათ.

ღოკა კედიას საფლავს კი ვერ მივაგენით, მაგრამ მე არ ვაპირებ სადმე წავიდე, სანამ ამ ყვავილებს მოწიწებით არ დავდებ ღამაში სულის ქართველის საფლავზე... სასაფლაოსთან ყველაზე ახლოს მდგარ სახლის კარებზე ვაკაკუნებ. ლოდინი არ დავგვიტრებია. შუახსნის ქალმა გამოიხედა. გავგიღიმა. ჩვენ ძლივს ვაგებინებთ, რა გვინდა. მან, რასაკვირველია, არ ოცის, სად არის დიკას საფლავი. მაგრამ გვითხრა, ქართველები იმ მხარეს ცხოვრობენ და ისინი დაგებმარბიანო. მანფრედმა და გიორგიმ ჩაისვეს ეს ქალი მანქანაში და გასწიეს. დაკრჩით ქიქოძის სიტყვები მაგონდება. ქართველები ობოლი ერთი ვართო, რომ თქვა. ჭემმარიტებაა! ემიგრანტები რომელ ერს არა ჰყავს? სომხებს, ებრაელებს, უკრაინელებს... მათი ემიგრანტები რამხელა დახმარებას უწევენ თავიანთ პირველ სამშობლოს. შესწევთ ამის უნარი და იმიტომ. აი, ჩვენი საცოდავი თანამომენი... მათ კი ჩვენ უნდა დავეხმაროთ საქართველოდან, რომ ოღნავ მინც დააღწიონ თავი ამ სიდუხჭირეს. ჩვენ უნდა გავამხნევოთ, მხარში ამოვუღებთ! მარფრედის მანქანაც მოვიდა. ფრანგი ქალი, რომელმაც ასეთი სიტბო და სიკეთე გვაგრძნობინა, მანქანიდან გადმოვიდა. მას ერთი კაცი გადმოყვა... ასაკში შესული ნაღდი ქართველი კაცი. უმაღლესი ქართული გავიგონე — „სადაა ელენე წერეთლის ვაჟი, აბა მანახეთ“. მშობლიური სიტბო და სურნელი ვიგრძენი, როცა გადავეხვი. მე და დედაშენი ჭიათურაში ერთად ვსწავლობდით, ვაშაძე ვართო... და სასაფლაოზე შეგვიძღვა. გზადაგზა საფლავებს გვაჩვენებდა და განსვენებულთა ვინაობას გვაცნობდა. ისევ წამოგვეწია ის კეთილშობილი ფრანგი ქალი, ბინიდან ფანარი წამოედო და გზას გვინათებდა.

აი, დიკას საფლავიც. გულში მიტრება. საბრალო ქართველი ქალი. სიკეთით აღსავსე, ქართველებზე მლოცველი. ფრთხილად ვალაგებ საფლავზე პარიზში ნაყიდ ყვავილებს. უკან ვბრუნდებით. ბატონი პავლე ვაშაძე აუცილებლად მიიჩნევს, რომ ნოე უორდანიას საფლავზე ისევ მივიდეთ. ფანრით სინათლეზე ვკითხულობთ, „ნოე უორდანიას, დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი პრეზიდენტი, 1921 წ. 26 მაისს მისი ნეთაურობით საქართველო განთავისუფლდა რუსეთის 117 წლის ბატონობისაგან“. მე საქართველოს სამფეროვან დროშას ვშლი და ნოე უორდანიას საფლავზე ვდებ. ბინდი მატულობს...

საქართველოს მთავრობის მიწა-წყალზე ვდგავართ. ყველას დავემშვიდობეთ, წინ დიდი გზაა. ბატონი მიშა ვაშაძეც გვემშვიდობება (იგი ძმასთან ჩამოსულა საფრანგეთში) დაძრულ მანქანასთან მოვიდა და ახლგაზრდა ბიჭისკენ მიმახედდა — ნოე უორდანიას შვილიშვილიაო, ტარიელი — ტარიელ კარგად იყავი, ვეძახი მე. ტარიელი იღიმება და ვხედავ ამ ღიმილში საქართველოს, ჩვენს ჭილაგს, ჭიშს. ოღნავ მძიმედ, მაგრამ მკაფიოდ ამბობს:

— გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს.

— ამინ! — ვამბობ მე. მანფრედს უკვე სრული სიჩქარით მიყავს მანქანა პარიზისაკენ.

დასაწყისი 89-ე გვ.

კონგრესმა შეაჯამა ის ძირითადი ტენდენციები სახვით ხელოვნებაში, XX საუკუნეში წარმართველი რომ იყო და სცადა განეჭვრიტა XXI საუკუნის ხელოვნების განვითარების ტენდენცია.

AICA-ს მონაწილეთ საშუალება მიეცათ გაცნობოდნენ ქართულ ხელოვნებას სამუშეო კოლექციებისა თუ არქიტექტურული ძეგლების სახით. ისინი ეწვივნენ ქართველ მხატვართა გამოფენებსა და სახელოსნოებს, მოისმინეს მოხსენებები ჩვენი ქვეყნის შემოქმედებითი სპეციფიკის თაობაზე.

თბილისში კონგრესის ჩატარებამ საშუალება მოგვცა გავცნობოდით მაღალკვალიანი ინფორმაციებს მსოფლიო ხელოვნების დღევანდელი დღის შესახებ. ამავე დროს, ამ კონგრესის შემდეგ, ქართული ხელოვნების საზღვარგარეთ პოპულარიზაციის საქმე ძალზე საქტიო, პროფესიული ინტერესის სფერო იქცევა.

ფართო საზოგადოებრიობამ უკვე კარგად იცის, რომ შეიქმნა კიდევ ერთი ახალი თეატრი — ეს ნაოს დრამატული თეატრი „ქვემო ქართლი“. თეატრმა გვიჩვენა მეორე პრემიერა თ.

გოდერძიშვილას „ილია ვარს“ თემურ ჩხეიძის დავითი. სპექტაკლში მონაწილეობენ: ზ. კვარცხელიაძე, თ. მეღვინეთუხუცესი, გ. გიგეჭორა, დ. დვალისვილი, ა. ხადაშელი, ვ. ჩუგუაშვილი, ვ. გელაშვილი, გ. თურქიაშვილი, ხ. ბოკუჩავა, ვ. შოშიაშვილი, ზ. მაღალაშვილი, შ. გულენიძე, დ. დოლიძე.

ახალ თეატრს დღეა მხარდაჭერა სჭირდება, თბილისელმა მსახიობებმა უკვე აუბეს მხარი სანტერესო წამოწყებას და აქტიურად თანამშრომლობენ ახალ დასში. თეატრს სჭირდება ტექნიკური დახმარება. სამხატვრო ხელმძღვანელი თ. ბოკუჩავა პროფესიით ინჟინერ-ტექნოლოგია. მაღლობის მეტრა ეთქმის მის ინიციატივასა და სიყვარულს თეატრისადმი, მაგრამ ეს ფაქტორი გვაფიქრებინებს, რომ მთელი რიგი ამ საქმის პროფესიონალებისა მიძინებულნი, ინტელუნი არიან. იქნებ, დადგა დრო მათი გამოღვიძებისა. თეატრის მთავარი რეჟისორია რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ზ. კვერცხელიაძე.

წელს, მარტის თვეში თბილისის მხატვრის სახლის დარბაზებში გამოფენილი იყო საქართველოში საკა-

თედროლო ტაძრის აშენებისათვის განკუთვნილი კონსტრუქციის პროექტები.

ქართული საეკლესიო ხელოვნების მნიშვნელოვანი გამოვლინებაა ეროვნული ხელოვნებისა და ამდენად, XX საუკუნეში სრულად მიეწყებული. ამ ტრადიციის აღდგენა უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია ჩვენს ისტორიაში. საქართველოს საპატრიარქოს დაკვეთით ჩატარებულ კონკურსზე რამდენიმე ათეული პროექტი იყო წარმოდგენილი. ნაწილი ამ ნამუშევართაგან შუასაუკუნეობრივი ტრადიციის მიხედვას ცდილობდა, მეორე ჯგუფი პროექტებისა სავსებით თანამედროვე, მოდერნისტულ გადაწყვეტილებებს გვთავაზობდა. მრავალფეროვნების მიუხედავად, კონკურსის ფიურამა იწვევრ შეარჩია გამარჯვებული პროექტი, რადგან არც ერთი ნაწარმოები არ აკმაყოფილებდა სრულად თეოლოგიური დოგმისა და მხატვრული ფორმის ორგანული ერთიანობის მოთხოვნას.

კონკურსის ვადები გაზრდილია, მონაწილე არქიტექტორები დაჯილდოვებულნი არიან ფულადი პრემიით, საზოგადოებრივი აზრის გათვალისწინებით რამდენადმე შეცვლილია მოღიწულობის პირობები. ძიება გრძელდება.

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ხელოვნების ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის ემბლემა.

გარეკანის შესაშე გვერდზე:

სტენა გორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „სოლომონ მსაჯული მეფისა“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სტენა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრალურ ინსტიტუტთან და „ხაკა“-სთან არსებული მარიონეტების თეატრის სპექტაკლიდან „მიზანთროპი“.

ტექნიკური რედაქტორი

შადიმან ბიწაძე

კორექტორები:

გულნარა გოგოლაძე, თამარ ჟუთათელაძე

გაღებულა წარმოებას 5/VIII-90 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16/VIII-90 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆.

უე 08054

შეკვეთა № 1868

ტირაჟი 1500

ჟახი 55 კაპ.

ინდექსი 76143

Сдано в набор 5/VIII-90 г.

Подписано к печати 16/VIII-90 г.

Учетно-издательских листов 7

Объем издания 6,5

Формат бумаги 60×90¹/₁₆

УЭ 08054

Заказ 1868

Тираж 1500

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—380007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ.—99-90-96

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ეტეკის ქ. № 133

Типография Союза театральных деятелей Грузии, Тбилиси

ул. Кд. Цеткиа № 133.



საქართველოს
საზოგადოებრივი
მემკვიდრეობის
სამსახური



„თავბრუნველი პოეზია“ №4