



საზღვრის გარეშე
1977

საბჭოთა სელოვნება

1977 2



2/1977

საბჭოთა სელოვნიცა

შინაარსი

თბილისის სახელმწიფო ახალგაზრდული ფრაგმენტული თე- ატრი-სტუდია (მრგვალი მაგიდა)	3
ანზორ კახიძე — ნოსო ხურციბა	26
ირინე შელია — კლასიკის დღევანდელი მობა	29
დავით ანთაძე — საპრობო მასალა სათანადო მოვლა-კატარონობას მო- ნიტორინგს	40
პაულ მინდემიტი — კომპოზიტორის სამართალი	40
ოქტავი მახარაშვილი — არაბიზატორული კრიტიკის ზომიერითი საკითხი	47
ლამარა კვიციანი — კვლავ ზომიერითი სანიტარული ჭანაფის შესახებ	50
ნოდარ გურაბანიძე — ბავშვთაგანზე საუბარად მომდევალთან	58
„რას იტყვის ხალხი“	60
გივი ბოჭუაძე — მომხატვრის სანიტარული დამატებითი კონსტრუქციები	62
მედიკ აბაშიძე, ელენორა აბაშიძე — ბინები უნივერსიტეტის ფრაგმენტები	67
ოთარ ფიქალიშვილი — „სარტის“ სივლითი და ფორმული	77
გივი ქაოშვილი — ნიუსი ბავშვთაგანის ფრაგმენტები მომდევალთან	84
კარლო გოგუაძე — მომდევალთან შესახებ	88
უშანგი რიგინაშვილი — კულტურის ზომიერითი სანიტარული-კონსტრუქციული მომდევალთან	91
დავით გუდიაშვილი — მომდევალთან შესახებ	100
თან კოტე — მომდევალთან შესახებ	106
ბონი	111

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
პროექტორული ქართული

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეპროგრამა**

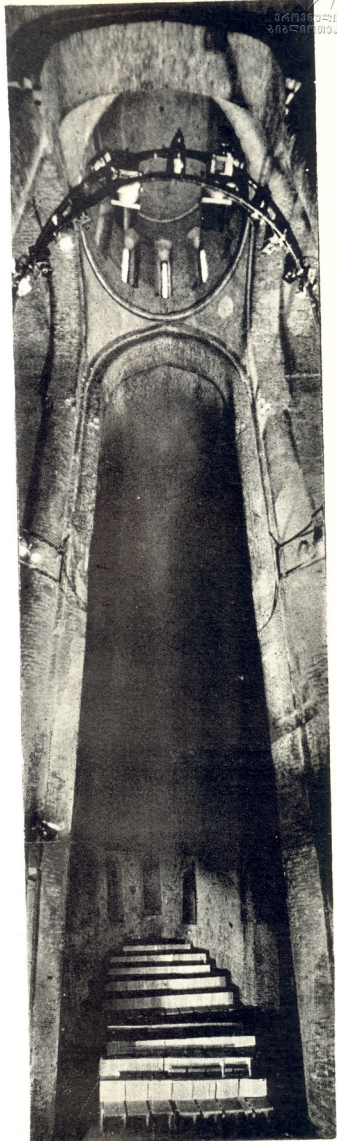
მთავარი რედაქტორი
თეატრი მუსიკა
სარედაქციო კომიტეტი:
პაპია ბაქრაძე,
მანანა ბერიძე,
ჯუმაბეგ თითოევი
(ბასუნიკების მდივანი),
ნოდარ გუგუაძე,
ვასილ კინკაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიძარაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიკიძე,
ანდრე ვულუკაძე,
ნიკო მანუჩაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი.

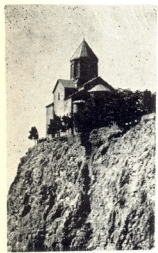


გაუმარჯოს საბჭოთა საქართველოს 56-ე წლისთავს!

უნდა შევისწავლოთ ახალგაზრდობის პრობლემები და საკვიროებანი, დავებმართო მას თავისი ნიჭის გამოვლინებაში, წარვმართოთ ტალანტების განვითარება პერსპექტიული შემოქმედებითი გზით. დღეინადაც განვამტკიცოთ და გავმრავალფეროვნოთ ახალგაზრდა ხელოვანი ინტელიგენციის კავშირი ცხოვრებასთან, განვავითაროთ მისი საზოგადოებრივი აქტიურობა, დავავალოთ ახალგაზრდებს საინტერესო საქმეები, აღვზარდოთ ისინი კომუნისტური იდეალებისათვის მტკიცე მებრძოლებად.

საკა ცენტრალური კომიტეტის
დაღბენილება „შემოქმედატის
ახალგაზრდობასთან მუშაობის
შისახება“





მრგვალი მაგიდა

რედაქცია — თბილისი

თბილისის სახელმწიფო ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სცენა

თამაშ ბილაძე (ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარი რედაქტორი): მეტეხის ახალგაზრდული თეატრი-სცენა თანდათან სერიოზულ პრობლემად იქცა, იმდენად მტკივნეულმა და საინტერესო საკითხებმა მოიყარა აქ თავი. ამ კედლებში თქვენ ყოველდღიურად გიხდებათ თავდადებული შრომა. სხვაგვარად ვერ ვუწოდებ თქვენს საქმიანობას, რომელიც ჩვენი ახალგაზრდობისათვის საქმის სიყვარულს, გატაცების, თავდადების საყურადღებო მაგალითი უნდა იყოს. თუმცა, უამისოდ წარმოუდგენელია თეატრის არსებობა, რადგან, ჩემზე უკეთ მოგეხსენებათ, თეატრი მართო ის არ არის, რასაც ვუხედავთ. სცენის მიღმა ხომ არანაკლებ დრამატული ცხოვრება მიმდინარეობს? თქვენი წყალობით, დღეს

უკვე თეატრს ვეძახით მეტეხს, საუკუნეების მანძილზე ტაძარი რომ იყო. თუმცა ეს ორი მცნება ერთი-მეორეს სულაც არ გამოირიცხავს.

ჩვენმა რედაქციამ გადაწყვიტა, ისაუბროს თქვენთან ერთად ყველა იმ პრობლემაზე, რომელიც დგას თქვენი კოლექტივის წინაშე, რათა თქვენი გულისთვის, თქვენი სურვილები, თქვენი ტკივილი თუ სიხარული გავაცნოთ მკითხველთა ფართო აუდიტორიას. იმედი გვაქვს, რომ ამ საუბარს დიდი ყურადღებით გაეცნობა არა მარტო თეატრალური სამყარო, არამედ მთელი ჩვენი საზოგადოება.

დღეს, თქვენ შესახვედრად მოვიწვიეთ ის ადამიანები, რომლებიც კარგად იცნობენ ამ თეატრის მიერ განვლილ გზას, ვინც თქვენი სწავლის, თქვენი ზრდის, თქვენი პირველი ნაბიჯების

მოწმენი არიან. ესენი არიან თქვენი მასწავლებლები — სახელოვანი რეჟისორი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე დიმიტრი ალექსიძე, ცნობილი თეატრმცოდნე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი ვასილ კიკნაძე. ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციიდან კი ჩვენს საუბარს ესწრებიან პასუხისმგებელი მდივანი ჯუმბერ თითომერია, განყოფილების გამგეები მახანა ახმეტელი და გივი მაღულარია.

იმედი გვაქვს, რომ ჩვენს საუბარში მონაწილეობას მიიღებს ახალგაზრდა მწერალი ავთანდილ ჩხიკვიშვილი, რომლის პიესა „მოსაწყვენი დღეების ქრონიკა“ დაიდგა მეტეხის თეატრში. თქვენ მას ნამდვილი ამხანაგობა, ნამდვილი მეგობრობა გაუწიეთ. ამ სცენაზე მოხდა მისი ნათლობა, რასაც ყოველი ახალგაზრდა დრამატურგი დიდ პატივად ჩათვლიდა!

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ თხოვა თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძეს — ჩვენი ეურნალის სარედაქციო კოლეგიის წევრს — წარმართოს დღევანდელი საუბარი, მით უმეტეს, რომ, ჩვენი ტრადიციის მიხედვით, ასეთ საუბარს სწორედ სარედაქციო კოლეგიის წევრები ატარებენ.

მასილ კიკნაძემ: დღევანდელი ჩვენი შეკრება არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე რომელიმე ახალი სპექტაკლის დაბადება იქნებოდა. მნიშვნელოვანია თვით ფაქტი — რედაქცია მოდის თეატრში მისი ჭირ-ვარამის, მისი შინაგანი ცხოვრების შესასწავლად მით უფრო, რომ ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში ასეთი რამ, ვგონებ, პირველად ხდება...

დიმიტრი ალექსიძემ: მსგავსი შემთხვევა არც მე მახსოვს. არადა, ასეთი გულანძლილი საუბრები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა და კამათი ძალზე სასარგებლო და აუცილებელია ორივესთვის — თეატრისათვისაც და რედაქციისთვისაც.

მ. კიკნაძემ: ეს ვიზიტი იმიტომ არის განპირობებული, რომ დღეს უაღრესად მწვეველ დგას ახალგაზრდა შემოქმედთა ზრდისა და წინსვლის საკითხი არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში, არამედ მთელს საბჭოთა კავშირში.

ქართულ თეატრში დიდი ხანია დაიწყო თაობათა ცვლის პროცესი. ასპარეზიდან წავიდა უფროსი თაობის დიდი ნაწილი. მათ ადგილზე თანდათან გადმოინაცვლეს იმ მსახიობებმა, რომლებსაც სულ ახლახან საშუალო თაობას ვეძახდით. აქედან განომდინარე, ქართულ თეატრში ბუნებ-

რივად წამოიჭრა ახალგაზრდა ძალების მოზიდვის, მობილიზებისა და გააქტიურების საკითხი.

მეტად დროული აღმოჩნდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება: „შემომქმედების ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“. გულახდილად ვიტყვი — მე არ მგვალბა ამ უკანასკნელი 20-30 წლის მანძილზე სხვა უფრო მნიშვნელოვანი დოკუმენტი ახალგაზრდა შემოქმედებით მუშაკთა ბედ-იბოლის, მათი საქმიანობის შესახებ. ამ უაღრესად მრავალმხრივსა და მასშტაბურ დადგენილებაში თავმოყრილია ყველა ის საკითხი, რომლებიც დგას შემოქმედებითი ორგანიზაციებისა და უმაღლესი სასწავლებლების წინაშე. მასში აირეკლა ახალგაზრდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის, მოსწავლე-ახალგაზრდობისა და პედაგო-

ლიესკის დროს



გების ტკივილები, ფიქრები, სურვილები. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს დადგენილება დიდ ნაყოფს გამოიღებს.

დ. ალმასიძე: მართალი ბრძანდებით. ჩვენს წინაშეა უდიდესი მნიშვნელობის დოკუმენტი — შესანიშნავი გამოვლინება იმ დიდი მზრუნველობისა და ყურადღებისა, რომელსაც ჩვენი პარტია იჩენს ხელოვნების მუშაკებისადმი საზოგადოდ და ახალგაზრდობისადმი — კერძოდ. ნიშანდობლივია, რომ დღეს ამ დადგენილებაზე ვლაპარაკობთ ჩვენი რესპუბლიკის ყველაზე ახალგაზრდა თეატრალურ კოლექტივში — მეტეხის თეატრში, რომლის დაარსება ახალგაზრდობის მიმართ მზრუნველობისა და ყურადღების თელასაწინო გამოხატულებაა. ვერ წარმოიდგენთ, როგორ ინტერესს იწვევს მეტეხის ტაძარში მოთავსებული თეატრისტუდია ჩვენს მრავალფეროვან საბჭოთა თეატრალურ სამყაროში. „რა ბედნიერები ხართ!“ „რა საინტერესოა ყოველივე ეს!“ „როგორ მიაღწიეთ ამას!“ — აი, ასე ლაპარაკობენ მეტეხის თეატრზე მომე რესპუბლიკების თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლები. ახლახან კი საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში უკრაინიდან მოვიდა წერილი, რომელშიც გვოსოვენ გაეაცნოთ მათ მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის სტრუქტურა, მისი შემოქმედებითი პრინციპები. ერთი სიტყვით, გვთხოვენ კონსულტაციას, რათა ასეთი ტიპის თეატრი დააარსონ უკრაინაშიც. ასეა — ახლის დაბადება ისეთი მოვლენაა, რომელიც სცილდება შენი ერის საზღვრებს.



დ. ალმასიძე



თეატრკოლმე ვ. კიკნაძე

სანდრო მრავალმხრივი (მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის მთავარი რეჟისორი): საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ამ დადგენილებას დიდი ინტერესითა და სიხარულით გაეცანით. ჩვენი კოლექტივის ყოველ წევრს მიაჩნია, რომ იგი პირადად ჩვენზე — მეტეხის თეატრზეა დაწერილი, რომ იგი ჩვენს კოლექტივზე ფიქრით, მასზე ზრუნვითაა შექმნილი, იმდენად ზუსტად გამოხატავს ყოველი ჩვენგანის სულისკვეთებას. ჩვენ გჯერა, რომ ეს შესანიშნავი დოკუმენტი დიდ დახმარებას გაგიწევს, ხელს შეგიწყობს წინსვლასა და დაოსტატებაში.

რეჟისორი ს. შრეველიშვილი



მ. კინასძე: მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის ჩამოყალიბების იდეა საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში დაიბადა. ამიტომაც ჩვენთვის — თეატრალური ინსტიტუტის წარმომადგენლებისათვის — განსაკუთრებით ძვი-



მსახიობი
ი. კვიციანიძე

რფასია ამ თეატრის არსებობის ფაქტი. მისი დაბადება, როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმისა, მტკივნეულად მიმდინარეობდა. მას ბევრი მხარდამჭერი არ ჰყოლია, ცოტას ჰქონდა იმის იმედი, რომ ეს ახალგაზრდები — თეატრალური ინსტიტუტის ახლად კურსდამთავრებულნი — იტყონდნენ თავიანთ სიტყვას, იტყონდნენ რაღაც ახალს, განსაკუთრებულს — სხვა თეატრებისაგან გამოირჩეულს.

მატონო დოლი! თქვენ, ალბათ, კარგად გახსოვთ ამ თეატრის პირველი სპექტაკლის — შექსპირის „ჰამლეტის“ რეპეტიცია, რომელიც ხელოვნების მუშაკთა სახლში გაიმართა. მაშინ ამ ახალგაზრდებს არ ჰქონდათ თავისი შენობა — ისინი სახლებში მუშაობდნენ და მაინც არ შეუშინდნენ სირთულეებს. ამასვე მოწმობს მათი არჩევანი — შექსპირის „ჰამლეტი“, რომელსაც ისინი ასე თამაშად შეეყიდნენ. „ჰამლეტის“ — ამ ურთულესი ნაწარმოების დადგმის თვით ფაქტშია რაღაც სიმბოლური. იგი გამოსატყვს ახალგაზრდულ ენთუზიაზმს, სითამამეს, გაბედულებას, ე. ი. იმ თვისებებს, რომელთა წყალობითაც მეტების თეატრმა გაუღო წინააღმდეგობებს. მას შემდეგ ამაჰა წელსა ვაწვლამ, მეტების თეატრი თვი არსებობს, ცოცხლობს, იბრძვის, დაქინებით ეძებ! თვითგამოხატვის საკუთარ ხერხებსა და სამუალებებს.



მსახიობი
წ. ცინცილაძე

ერთი სიტყვით, მეტების თეატრმა თავისი ცხოვრება ძალიან მაღალი რეგისტრებით დაიწყო (ვევლისხმობ შექსპირის „ჰამლეტს“). მართალია, ამ სპექტაკლმა ვერ გაიმარჯვა, ამას ჩვენ მაშინ არც ველოდით, სამაგიეროდ, ახალგაზრდები პირისპირ შეხვდნენ შექსპირს, ეზიარნენ ჭეშმარიტ ლიტერატურას, რასაც უდღეღისი მონიშნულობა აქვს ახალგაზრდა მსახიობებისთვის.

დ. კლემსიმე: რაღაც სიმბოლური მართლაც არის იმაში, რომ ამ ახალგაზრდული თეატრის მფარველებად იქნენ შექსპირი და მისი „ჰამლეტი“.

მეტების თეატრი მაღალ ცხენზე შედგა. მერე რა მოხდა, რომ გადმოვარდა? მაღალი ცხენიდან ჩამოვარდნაც საქეა. მთავარია, რომ კისერი არ წამტკრიეს. პირიქით, შექსპირის წყალობით დადგა მეტების თეატრი მიწაზე. მისასალმებელია, რომ ამ ახალგაზრდებმა მიაკითხეს სწორედ ჰამლეტს — „მსოფლიოს პირველ მოქალაქეს“, რომლის სულიერი სამყაროს, აზროვნების, მსოფლმხედველობის შესწავლა უნარმაზარი სკოლაა ყოველი მსახიობისათვის, მით უფრო, დამწყვეთათვის.

დიხ, დიდი ლიტერატურა უნდა იყოს სათა-

ვე და საზრდო ყოველი თეატრისა. როგორც ჩანს, ამასვე ეფიქრობა მეტების თეატრიც, როცა ხელი შექსპირს მოჰკიდა.

მ. მინანძე: მივუსლოვდით ჩვენი საუბრის მთავარ თემას — ეს გახლავთ რეპერტუარი, უფრო ზუსტად, კი დრამატურგია, რომლის შერჩევასეუ დიდადაა დამოკიდებული თეატრის სახე, მისი პროფილი. თუ სპექტაკლის რეიტერატურული პირველწყარო, ანუ პიესა არა დგას მაღალ მხატვრულ დონეზე, მაშინ მას ვერ უშველია ვერც რეჟისორული და ვერც მსახიობური ტექნიკა. როგორც კომბინაციებსა და „ტრიუკებსზე“ არ უნდა წავიდეს თეატრი, საიდანაც არ უნდა ამოვიდეს მსახიობი — პარტერიდან თუ კულისებიდან, გაიხსნება თუ არ გაიხსნება ფარდა, რა სისწრაფითა და ტემპერამენტით განვითარდება სპექტაკლი, ამას არავითარი ფასი არა აქვს, თუკი სცენის კიდევანნი, მისი სიერცე არ დაიმტუბება ცხოვრებისეული პრობლემებით, ხასიათებით, სიტუაციებით... ლიტერატურულ საფუძველზე აღმოცენდა ყველა თეატრი — სოფოკლესი, შექსპირის, მოლიერის, ჩეხოვის, ბრექსისა თუ ე. გრისისაგისა. მეტების თეატრმა მიაგნო თავისი დრამატურგიის — მხედველობაში მაქვს დ. კლდიაშვილის „უბედურების“ თანადროული წაკითხვა, რაც რეჟისორ სანდრო მრგელიშვილისა და მთელი კოლექტივის წარმატებად მიმაჩნია.

უპირველესად აღვნიშნავ, რომ ამ სპექტაკლში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებს, მის ტექსტს, ავტორისებულ სიტყვას არავითარი რეჟისორული ძალდატანება არ განუცდია. ამას განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს, რადგან უკანასკნელ ხანებში განხორციელდა კლასიკისადმი თავისუფალი დამოკიდებულების მავალითები, რასაც ზიანი მოაქვს ლიტერატურული მასალისათვის. საქმე ისაა, რომ ზოგჯერ ჩვენი ახალგაზრდები მიმართავენ იმ დიდი რეჟისორების მავალითებს, მინაგანად თვითონვე რომ ბატარებდნენ მწერლურ თვისებებს. მაგრამ ის, რაც სასუბითი შეუნებოვად მოჩანს გენიალური შემოქმედის ხელოვნებაში, შესაძლოა, საუბრისწერიო აღმოჩნდეს საშუალო ნიჭის ადამიანისათვის.

მეტების თეატრის სპექტაკლ „უბედურებაში“ ზუსტადაა დაცული ავტორის ყოველი სიტყვა, მაგრამ სპექტაკლი თვისობრივად ახალია, რადგან აშკარად ჩანს რეჟისორის კონცეფცია, დამოკიდებულება მწერლისადმი. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების საფუძველზე რეჟისორმა, თეატრმა მაყურებელს უთხრა თავისი სათქმელი.

მინანძე: თავს უფლებას მაქვს ჩავეთხო თქვენს საუბარში. შეგზრდები კლასიკისად-

რეჟისორის თანამშრომელი
ი. აბიჯორი





სცენები სპექტაკლიდან „რამდენიმე ეპი-
ზოდი პ. კორნავენიის ცხოვრებიდან“





რეჟისორი
რ. ბაგრატიანი

მი თავისუფალი დამოკიდებულების საკითხზე, რომელიც დღეს ცხარე კამათის საგანად იქცა თეატრმოდერნისათვის. საკითხს შორიდან მოვევლი და ჩემი მოსაზრების წარმოსაჩენად მოვამზადებ ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში მეტისმეტად გაერცმელებულ, ურთ უბრალო მაგალითს, რომელსაც წარამაჩა, ყოველ ფეხზე ნაბიჯზე ვაყვებდით. ეს გახლავთ საგამოდ ტრადიციული კითხვა: ვის გვეუბნის თეატრი — რეჟისორს თუ მსახიობს? უცნაურია, მაგრამ ალბათ, საცნაურიც, რომ ამ კითხვაში სრულიად არ ფეიქურირებს დრამატურგი, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ ეს სამეული (დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი), ქმნის ნებისმიერი თეატრის საყრდენს, მის საფუძველს.



მსახიობი
მ. ნახვაშვილი

ეს კითხვა ასე ალბათ, იმიტომ დაისვა, რომ საქმე გვაქვს დრამატურგიისადმი რეჟისორული დამოკიდებულების გართულებასა და გაღრმავებასთან, რისი განაღოზუბაც შესაბამისი მეთოდოლოგიის ფლობას მოითხოვს, და არა თვითონაა და ქვეულ, განუკითხავ დამოკიდებულებასთან, მიძიებ ბრალდებად რომ წაყვებებოდა ხოლმე ამა თუ იმ სპექტაკლის აღმგებლებს.

ნაწარმოების ახლებური წაკითხვა ბადებს ერთპიროვნული რეჟისორული მონოპოლიის შიშობედილობას. მაგრამ ეს მარტო შიშობედილობა როდია, პიესის ახლებური, უჩვეულო წაკითხვა თავისთავად იწვევს რეჟისორული ძალაუფლებისა და მსახიობური ფუნქციების ზრდას, რაც კვლავ ამ სამეულის ურღვევ ურთიერთკავშირზე, მის ამოუწურავ, განუსაზღვრელ შესაძლებლობებზე მეტყველებს. ცხადია, ასეთ ურთიერთკავშირში, რომელიც თავისი ბუნებით სინთეტურია, შეუძლებელია მდგრადი, უცვლელი კანონზომიერების დადგენა. შესაძლოა, სწორედ ეს ცვალებადობა იწვევდა ერთგვარ დეზორიენტაციას ამა თუ იმ სპექტაკლის შეფასების დროს.

თანამედროვე თეატრში დღიდიდილვე ფართოდება რეჟისორული ძალაუფლების გაგრცელების არე. მისი ზემოქმედება სცილდება სცენური სივრცის საზღვრებს. რეჟისორი იმდენად თამამად და აქტიურად იჭრება დრამატურგიის სფეროში, რომ ზოგჯერ პიესაში ხედავს მხოლოდ საშენ მასალას, რომლისგანაც ძერწავს თვისობრივად ახალ ნაწარმოებს. როგორც საუბრიდან ჩანს, პატივემულო ვ. კიკნაძე სრულიადაც არ უარყოფს ასეთ მიდგომას იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება ავტორტეტებს, რეჟისორ-რეფორმატორებს, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოგორჩეს ისიც, რომ, რეჟისორ-ნოვატორების პრინციპები და აღმოჩენები — ამ შემთხვევაში კვლავსამბო თუნდაც გაბედულ დამოკიდებულებას ლიტერატურ

რული მასალისადმი, — დროთა განმავლობაში ტრადიციად იქცევა ხოლმე. ამ პროცესს ვერავითარი ძალა ვერ შეაჩერებს, რაც ყველაზე მევეთრად სწორად კლასიკური დრამატურგიის საფუძველზე ჩანს. აქედან გამომდინარე, სამბოთა თეატრში კარგა ხანია არსებობს კლასიკური დრამატურგიისადმი ახლებური, უჩვეულო დამოკიდებულების პრინციპად ქვევის ტენდენცია, რაც შეეხება საშუალო ნიჭის ადამიანს, იგი, როგორი გზითაც არ უნდა იაროს, მაინც ხელმოცარული დარჩება. საშუალო ნიჭი საზომად არ გამოგვადგება. ამდენად, გვინია, რომ ჩვენს საუბარში მოხდა აღრევა თუ გაივიწყება ისეთი განსხვავებული კატეგორიებისა, როგორცაა შემოქმედებითი პრინციპი და ნიჭიერება.

კლასიკურ დრამატურგიასთან ახლებური დამოკიდებულების გამოწვევებზე მიზეზთა შორისაა თანამედროვე ქართული დრამატურგია, რომელიც ფუნდამენტურ ვერ მიკვება ცხოვრებას, ვერ ასწრებს სინამდვილის მიერ წამოჭრილი პრობლემის განსვადებასა და გამაფრებას, რეჟისორი ვერ პოულობს პასუხს იმ საჭირობოტო კითხვებზე, რომლებსაც ბადებს საზოგადოებრივი ცხოვრება, დრო. ასეთ შემთხვევაში იგი იძულებულია მიმართოს კლასიკურ დრამატურგიას და მის საფუძველზე შექმნას ეპოქის, სინამდვილის, დროის თანახმიური სპექტაკლი. ეს ამოცანა, თვითონონახტვის მწვავე მოთხოვნილებასთან ერთად, იწვევს პიესის იდეურ საყრდენთა მახვილების გადანაცვლებას, ლიტერატურული პირველწყაროს გადანახტალებას, კოლაჟების ჩართვას, კუპირების გაკეთებას და სხვა მანიპულაციებსაც. ეს ხერხები თანდათან მკვიდრდება თეატრალურ პრაქტიკაში, რაც კვლავ კლასიკური დრამატურგიისადმი ახლებური, უჩვეულო დამოკიდებულების პრინციპად ქვევის ტენდენციაზე მიგვანიშნებს. აქედან გამომდინარე, რეჟისურა იქნის მწერალთან თანავტორობის უფლებებს.

დ. კლემსიძე: მეიერჰოლდის თეატრის აფიშაზე ეწერა ხოლმე: სპექტაკლის ავტორია ვ. ე. მეიერჰოლდი.

მ. კსმბაძე: იმიტომ, რომ საბჭოთა თეატრში უკლასიკური დრამატურგიის გადაზრებისა და გადასინჯვის ტენდენციას საფუძველი ჩაუყარა მეიერჰოლდმა, რომელმაც საბჭოთა სინამდვილისათვის შესატყვისი დრამატურგიის უქონლობის გამო და სოციალური მოტივების გამაფრების მიზნით არა ერთი კლასიკური პიესა დააყენა „თავდაყირა“. დღეს კი მეიერჰოლდის შემოქმედებით პრინციპებს სხვადასხვაგვარად და აქტიუ-

რად იყენებენ მრავალეროვანი საბჭოთა თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები, რაც კვლავ დიდი რეჟისორის მიგნებების ტრადიციად გადაქცევის პროცესზე მეტყველებს.

ს. მირველიშვილი: დრამატურგიასთან დამოკიდებულება მივიღი პროცესია, რომელსაც თავისი ისტორია აქვს. ვიდრე ჩამოყალიბდებოდა რეჟისორის პროფესია, როგორც ფილოსოფიისა და ხელოვანისა, ამ როლს თეატრში ასრულებდა დრამატურგი ან თეატრის პირველი მსახიობი. უმეტესად მაინც, დრამატურგი. ამას მოწმობს ანტიკური თეატრი, ამას მოწმობს შექსპირის, გოეთეს, მოლიერის, ლესინგის და სხვათა თეატრები. მაგრამ, როდესაც რეჟისურა პროფესიად იქცა, დიოპტო კიდევ თეატრის დამოკიდებულების შეცვლა დრამატურგიისადმი. დღეს უკვე თეატრი ინტერპრეტატორის როლს აღარ სუფრდება. იგი ავტორია სცენური ნაწარმოებისა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ლიტერატურული ნაწარმოები. ასეთია ჩემი აზრი, თუმცა საერთაშორისო თეატრალურ ასპარეზზე ამ საკითხების ირგვლივ კამათია გაჩაღებული: დღის წესრიგში დგას ასეთი კითხვა: თეატრი—ინტერპრეტატორი თუ თეატრი—ავტორი? ასეთ ვითარებაში ჯერ, ალბათ, ძნელია გარკვევა და მართი პროფესიული კრიტერიუმების დადგენა... ისე კი, ჩემი სურვილია, რომ მეტეხის თეატრმა მიადვილოს თეატრ-ავტორობას და ლიტერატურული ნაწარმოების საფუძველზე შექმნას დამოუკიდებელი ნაწარმოები. ასეთი მიმართვა ახალგაზრდა მწერლის ავთანდილ ჩხიკვიშვილის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“, რომელსაც კოლექტივთან ერთად მუშაობდა თვით ავტორიც. მუშაობის პროცესში ა. ჩხიკვიშვილი ითვალისწინებდა ჩვენს სურვილებსა და მითითებებს. იგი ჩვენს თანაავტორობას სულაც არ თაკილობდა, რასაც ვერ ვიტყვოდ სხვა დრამატურგებზე.



მსახიობი
ზ. ლულაშვილი

3. კინამაძე: უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ მეტეხის თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგი. ამაშიც ვლინდება მეტეხის თეატრ-სტუდიის სარეპერტურო პოლიტიკა. იგი შექსპირის შემდეგ ლოვე დე ვუკას, მოლიერის, შილერის ან სხვა დიდ დრამატურგებს კი არ მიეცნა, — ასეთ შემთხვევაში ხომ მეტისმეტად ადვილი იქნებოდა რეპერტუარის შედგენა — ერთ დღეში 40 პიესა დაიკვირებოდა. მეტეხის თეატრმა კი უფრო რთული გზა აირჩია და თავისი არჩევანი ჯერ კიდევ გამოუცდელი დრამატურგის არაპრობირებულ ნაწარმოებზე შეაჩერა. მთავა-

რია ის, რომ წვეთის ს. მრველიშვილი და თეატრის მთელი კოლექტივი ამ პიესას ისევე სერიოზულად მოეხიდა, როგორც შექსპირის ან დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებს. ეს საყურადღებო ფაქტია, რადგან ამ 10-15 წლის წინ თანამედროვე თეატრზე შექმნილი ნაწარმოებების მიმართ თეატრები, ხშირად, გულგრილობას იჩენდნენ. ცხადია, ა. ჩხიკვიშვილის პიესის წარმატებას ამანაც შეუწყო ხელი.

სპექტაკლის ნახვის დროს ჩემს თავს ვეკითხებოდი — ნუთუ ჩვენში მართლაც არიან ასეთი ფუქსავეტი ახალგაზრდები, რომლებსაც ჰგონიათ, რომ ყავას როცა მიირთმევ და კონიასაც მიაყოლებ, მხოლოდ მაშინ იქნები თანამედროვე ინტელიგენტი? სპექტაკლის დამთავრებისას კი მაყურებელი გულისტკივილით ფიქრობს, რომ ასე არ უნდა ცხოვრობდნენ ახალგაზრდები. რაკი ასეთი განცდა გაჩნდა, ეს იმას ნიშნავს, რომ დრამატურგმა, რეჟისორმა, კოლექტივმა მიზანს მიაღწია. მჯერა, რომ ა. ჩხიკვიშვილი კიდევ დაწერს პიესას...

ს. მირველიშვილი: ა. ჩხიკვიშვილი ამთავრებს ახალ პიესას!

3. კინამაძე: ეს სასიამოვნო ფაქტია. მჯერა, რომ ა. ჩხიკვიშვილს სხვა ახალგაზრდა მწერლებიც აყვეტიან და რომ მეტეხის თეატრი დამყარებს შემოქმედებით კავშირს დამწვებ დრამატურგებთან. ამით მეტეხის თეატრი დიდ საქმეს გააკეთებს — ხელს შეუწყობს ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. ეს ევალება ჩვენი რესპუბლიკის ყოველ თეატრს, მეტეხის თეატრს კი მით უფრო, რადგან იგი მოწოდებულია მხარში ამოუდგეს თავის თანატოლ მწერლებს, მასტრებს, კომპოზიტორებს... მაგრამ მარტო თეატრი ვერაფერს გახდება, თუკი მწერლები არ დაინტერესდებიან თეატრით. დრამატურგიაში საერთოდ მეტისმეტად ნელა შემოდიან ახალი ავტორები. თუ ჟურნალ-გაზეთებს გადავაგვებთ თვალს, იქ თითქმის ყოველდღიურად აღმოაჩენთ ახალი პოეტის თუ ახალი მწერლის სახელებს, დრამატურგთა ახალი სახელები კი მეტისმეტად იშვიათად ჩნდება. ჩვენი ახალგაზრდა დრამატურგები ნაკლებად იცნობენ სცენას, მსახიობთა შემოქმედებას, თეატრის სამხარეულოს, მის ტექნიკას. არადა, თეატრი ამოუწერია სამყაროა, რომელშიც ჯერ კიდევ ბევრი რამაა შესაწყობი და გამოსარკვევი. ამიტომაც, რომ დღეს სათავრო ხელოვნებას იკვებენ და სწავლობენ ფსიქოლოგები, სოციოლოგები... ახალგაზრდა დრამატურგები კი ნაკლებად ერკვევიან თეატრალური



მსახიობი
ა. პინიგავა

ხელოვნების საიდუმლოებებში. არაკრთულ თქმულა და ახლაც გავიმოხრებ — პიესა უნდა იბადებოდეს თეატრში!

ს. მერმლინიშვილი: თეატრში უნდა იბადებოდეს სპექტაკლი და არა პიესა. ხშირად ამ ფრონსან ფრაზას ბოროტად იყენებენ ჩვენი დრამატურგები, მათ მოჰკეთ 150 გვერდიანი პიესა იმ გარეშად, რომ იგი განახვევდებოდა თეატრში!

ლუდმილა პალიმბარაშვილი (მსახიობი): ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესები უმეტეს შემთხვევაში უკმარისობის გრძნობას იწვევს თუნდაც შეუწინარებელი ენობრივ-სტილისტური ხარვეზების გამო. გასაკვირია, რომ ახალგაზრდა მწერლები ვერ ფლობენ შრომობიურ ენას, თავიანთ აზრს გამართულად ვერ გამოთქვამენ. ამის გამო, რომ ხშირად, რეჟისორს სტილისტის მოვალეობის შესრულებაც კი უნდება ხოლმე. ამის გარდა, ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესებში უმეტესად არც სახეობა გახსნილი, არც ხასიათები მოცემული. არც სიტუაციები გამოვკვეთილი... როგორც ჩანს, საჭიროა მეტი ცოდნა და მომთხოვნელობა. განაწლება და პროფესიონალიზმი აშკარად აკლიათ ჩვენს ახალგაზრდა დრამატურგებს. მიუხედავად ამისა, ჩვენი თეატრი მაინც დიდი გულისხმიერებით ეპყრობა დამწვებ მწერლებს, ცდილობს ხელ შეუწყოს მათ ზრდასა და ძიებებს, ცდილობს გაუღვიძოს ინტერესი თეატრისადმი...



მსახიობი
თ. კოშაკი

მართალია, ჩვენს სცენაზე წარმატებით დაიდგა ახალგაზრდა დრამატურგის ა. ჩხვიციანი: პიესა „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“, მაგრამ ჩვენითვის ეს მაინც ცოტაა. თვით ჩვენი თეატრის სპეციფიკა მოითხოვს ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა შემოქმედების პროპაგანდას. ეს ჩვენი უმთავრესი ამოცანაა. არადა, სამი წლის მანძილზე ამაღ ველოდები შეხვედრას ჩემს თანატოლ გმირთან, რომელიც დამეხმარება გამოვხატო თანამედროვე ახალგაზრდების ფიქრები, იმედები, ტრეილები... სწორედ ეს მაღელვებს და მაინტერესებს ყველაზე მეტად.

დ. პალმსიძე: დრამატურგს უნდა უყვარდეს თეატრი, მსახიობი, მთელი ატმოსფერო, სხვაგვარად სრულფასოვანი პიესის შექმნაზე ფიქრიც კი შეუძლებელია. იყო დრო, როცა დრამატურგი პიესას წერდა გარკვეული თეატრისთვის, ამა თუ იმ მხარობისთვის. იგი საფუძვლიანად იცნობდა მისთვის სასურველი თეატრის სტრუქტურას, სტილისტიკას, მსახიობთა შემოქმედებით პოტენციალს... მისი პიესები იწერებოდა ყოველივე ამის გათვალისწინებით. დღეს კი ასეთი რამ იშვიათად ხდება. ჩვენი მოვალეობა ყოველი თეატრი გადავტყობოთ თანამედროვე დრამატურგის ლაბორატორიად, თანამედროვე პიესამ უნდა წარმოშვას თანამედროვე თეატრი. ეს აქსიომაა. მეტიც, ყო-



მსახიობი
დ. მსხლიაძე

ველ თეატრს უნდა ჰყავდეს თავისი დრამატურგი, ამიტომაც მივესალმები ა. ჩხვიციანს მისი სტრუქტურის თეატრში. ასეთი ვიზიტები უნდა გატარდებოდეს, სხვაგვარად საქმე არ გათვდება. ახლა კი საინტერესოა — რატომ მოვიდა ა. ჩხვიციანი მანინდამანინ მტეხის თეატრში? რამ დააინტერესა იგი?

პ. მანინი: ჩხვიციანი: როცა პიესას ვწერდი, მტეხის თეატრი არ არსებობდა. შემოაბოხისა, საორიენტაციოდ, მხედველობაში მყავდა არეისონი თ. ჩხვიცი. პიესა რუსთაველის თეატრში მივიტანე. მას გაეცნო ა. ბაქრაძე, რომელმაც გარკვეული შენიშვნები და მითითებები მომიცა. შემდეგ კი მოხდა სრულად მოულოდნელი რამ, ერთ მშვენიერ დღეს ჩემთან მოვიდა მტეხის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე და პიესა მთხოვა. გავოცდი, რადგან ჩვენს პრაქტიკაში ეს მტეხის მტეხად იშვიათად ხდება. ინიციატივას თვით ავტორები იჩენენ ხოლმე. თეატრს სთავაზობენ საკუთარ პიესებს. ასეა, დრამატურგი იძულებულია კარდაკარ ატაროს, მაჭანკლობა გაუწიოს თავის ნაწარმოებს. მაგრამ რა ქნას იმან, ვისაც ეს ეთაკილება? უგულისხმობი დამოკიდებულება, უთუოდ, აფერხებს ქართული დრამატურგიის განვითარებას. ვინ იცის, რამდენ ახალგაზრდა მწერალსა თუ პოეტსა ჩამალული დრამატურგის ნიჭი, რომელიც თეატრში უნდა აღმოაჩინოს, გამოავლინოს, ხელი შეუწყოს მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას. მე ვუწერდი მტეხის თეატრს მიწვივის ახალგაზრდა მწერლები — გიორგი ბაქრაძე, ბადრი ჭოხონელიძე, მკაა ჯიბაძე და სხვები. იქნება მათ დაწერონ რამე, დაეხმარონ თეატრს, რაკი მას ასე ძალიან უჭირს. ერთი სიტყვით, პირველი ნაბიჯი თეატრმა უნდა გადადგას...

პ. მანინი: მეც მჯერა, რომ ჩვენს პოეტებსა და პროზაიკოსებს შორის მოიძებნებინათ თეატრისათვის გამოსაღვივი ახალგაზრდები. მათ რომ თეატრის მხარდაჭერის იმედი და რწმენა ჰქონოდათ, მაშინ, ალბათ, დრამატურგიას მეტი ხალხით მოჰკიდებდნენ ხელს.

მ. მ. მ. მ. (მტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტილისტის სალიტერატურო ნაწილის გამგე): შესაძლოა, სხვა თეატრებს მართლაც ეძლევიან დრამატურგები, მტეხის თეატრს კი კარს არაკინ უმტრებს. ჩვენ საწინაო ვეგებთ ახალგაზრდა დრამატურგებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ახალგაზრდა მწერლები არ მტეხის მტეხად პასუხინი არაან, ან საერთოდ არ აინტერესებთ ქართული თეატრის ბედი. ადამიანმა თავისი თავი, უპირველესად, თვითონ უნდა აღმოაჩინოს. მას ლეგსა თუ მოთხოვრებას ძალით ვერაზინ დააწერინებს, თუკი ამის ნიჭი და მოთხოვ-



ნილება არ გაანია. ახალგაზრდა დრამატურგები კი, როგორც ჩანს, დაკვეთის მოლოდინში არიან, მოპატივების ელიან. მათ ავიწყდებათ, რომ დაკვეთას დამსახურება უნდა.

მეტეხის თეატრში ხშირად კომიკური სიტუაცია იქმნება, როცა ახალგაზრდულ კოლექტივში მოდის საპენსიო ასაკს გადაცილებული კაცი იმ პრობლემებით (თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ), საუკუნის წინ რომ აღელვებდა ადამიანს.

ჩვენ მოუთმენლად ველით ახალგაზრდა დრამატურგებს, ველით თანამედროვე თემაზე და თანამედროვე დონეზე დაწერილ აქტუალურსა და პრობლემატურ პიესებს. გვინდა მათთან თანამშრომლობა ჩვენი თეატრის, ჩვენი საერთო საქმის საკეთილდღეოდ.

დ. ალექსიძე: ღიას, პიესა, ისევე როგორც ლექსი ან მოთხრობა, უნდა იწერებოდეს დაუოკებელი შინაგანი მოთხოვნილების კარნახით და არა შუთავაზებული წინადადების მიხედვით. თუმცა, გოგოლმა თავისი გენიალური „რევინიონი“ პუშკინის რჩევით დაწერა. მას ხომ პუშკინმა შესთავაზა სიუჟეტი, მიუხედავად იმისა, რომ „მცირე ტრაგედიების“ ავტორი თვითონვე იყო დიდი დრამატურგი. ეს გახლავთ კეთილშობილების, დიდსულოვნების შესანიშნავი მაგალითი. ჩვენს თეატრებსა და დრამატურგებს შორის სწორედ ასეთი დამოკიდებულება უნდა დამკვიდრდეს.

პ. ჩხიშვილი: როგორც საუბრიდან ირკვევა, დრამატურგებსა და თეატრებს შორის სრულ გაუგებრობას აქვს ადგილი. ამის მთავარი მიზეზი კი, ალბათ, ისაა, რომ ახალგაზრდა ავტორების პიესები არსად არ იბეჭდება. ამის გამოა, რომ მათ არავენ იცნობს.

მ. პინაძე: ესაა ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული და საჭირობო პრობლემა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჩვენი რესპუბლიკის გამოემგობლობა და ლიტერატურულმა შურნალებმა ბოიკოტი გამოიწვადეს მწერლობის ამ უმნიშვნელოვანეს ჯანს. სამამულო ომის დღეებში გაზეთმა „პრადამ“ შესწლო მთლიანად დაებეჭდა კორნეიჩუკის პიესა „ფრონტი“. მშვიდობიანობის ვაჟს კი ჩვენი ჟურნალები და გამოცემლობები დრამატურგიას გვერდს უვლიან. თუკი ვებეჭდათ პიესების პირველ კრებულებს, პროზაიკოსების პირველ წიგნებს, რატომ არ შეიძლება გამოქვეყნდეს დრამატურგების პირველი პიესები? მაგრამ მართა ახალგაზრდა დრამატურგები როდი არიან ამ დღეში. დ. კლდიაშვილის პიესები ოცდაათი წელია არ დაბეჭდილა. ხომ დგას მხატ-

სცენები სპექტაკლიდან „ბალნიკო“





მსახიობი
ვ. ხაჩიძე

ერული ღირსებით ეს პიესები მისი მოთხრობების დონეზე? მაშ რაშია საკმე? რატომ ვეძიებთ კლასიკოსებს ასე?

ა. ცაგარლის პიესები 1936 წლის შემდეგ არ დაბეჭდილა: „ხანუმა“ ახალ საბჭოთა კავშირის 75 თეატრში იდგმება, მაგრამ, ღმერთმა იცის, რას დგამენ. გულით რომ მოინდომო, ვეღარ გაარკვევ, რა დარჩა მათში ა. ცაგარლისა. დაუსრულებელი ემატება ახალ-ახალი ტექსტები. კიდევ უფრო უარეს დღეშია მისივე „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ . გ. ბუხნიკაშვილისა და გ. ჟურულის რედაქციით დაიდგა იგი მარჯანიშვილის თეატრში და მერე განმკითხავი აღარავინაა, რომ პირველწყარო მოიძიოს, ხოლო ზ. ანტონოვის პიესები აგერ უკვე ასი წელია არ დაბეჭდილა (მხოლოდ „მზის დაბნელება საქართველოში“ დაიბეჭდა ამ ოცი წლის წინ). ჩვენს ისედაც ღარიბ დრამატურგიას მეტი მოვლა და ყურადღება სჭირდება. ზოგმა იქნებ ისიც ბრძანოს, ბევრი მათგანი მოვევლო, შესაძლოა ასეც იყოს, მაგრამ პიესა მაინც უნდა დაიბეჭდოს, რომ ხელმისაწვდომი გახდეს თეატრისათვის. ჩვენ არაერთი მაგალითი ვიცით, „ძველი“ რომ განახლებულა და თანადროულად აქვლერებულა. არ შეიძლება ყველანაირი ხელაღებით უარყოფა. სხვათა შორის, ა. ცაგარელი 21 წლის ჭაბუკი იყო, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ რომ დაწერა. ვასო გომიაშვილმა კლასიკური სახე შექმნა ამ პიესაში. პიესას დგამდნენ და თამაშობდნენ ბრწყინვალე მსახიობები. პიესამ საუკუნეს გაუძლო. ასეთი რამ შემთხვევით არ ხდება. იგი დრამატურგის ხალას ნიჭიერებაზე მეტყველებს.



მსახიობი
თ. დავითაშვილი

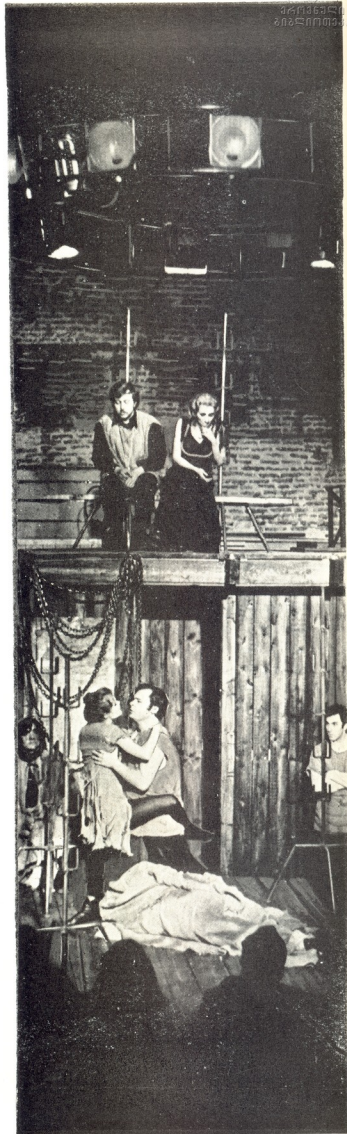
დ. კლემსიძე: თეატრალური საზოგადოება ბეჭდავს ქართველ დრამატურგთა პიესებს, მაგრამ ეს ცოტაა. რა თქმა უნდა, აუცილებელია არა მარტო თანამედროვე დრამატურგთა ნაწარმოებების გამოქვეყნება, არამედ XIX საუკუნის მწერალთა პიესების გამოცემაც.

მ. კინძამაძე: აბა, დამისახველეთ პიესების თუნდაც ერთი კრებული, რომელზეც დაწერილიყოს რეცენზია. დადგმული პიესებიც შეუფასებელი გვჩნება. მიუტკვებელია ასეთი გულგრილობა. თეატრს უნდა მიეცეს საშუალება ანგარიში გაუწიოს კრიტიკულ აზრს.

ოლტ. ნაწილის გამგე
გ. ბერულავა



დ. კლემსიძე: საფრანგეთში ანტუანმა შექმნა თეატრი, რომელიც მიზნად ისახავდა ახალგაზრდა დრამატურგების ნაწარმოებთა დემონსტრირებას. ეს იყო დაუდგმელი, პირველი და ახალი პიესების თეატრი.



სცენები სპექტაკლიდან „სამაღვთი“

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან ჩამოყალიბით ახალგაზრდა დრამატურგთა სექცია, რომელმაც ავანგარდული როლი უნდა შეასრულოს ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში. გვსურს შევქმნათ აგრეთვე ექსპერიმენტული თეატრი-ლაბორატორია, რომელშიც გაივლიან აპრობაციას ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესები.

ს. მრმლიშვილი: პირობას გაძლევთ, რომ ჩვენს თეატრთან ჩამოყალიბებთ ახალგაზრდა დრამატურგთა სექციას, რომლის თავმჯდომარედ დაენიშნავთ მწერალ ა. ჩხიკვიშვილს. სწორედ მას დაავალებთ ახალგაზრდა ავტორთა მოზიდვას და მათ დაახლოებას მეტეხის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივთან. ჩვენ სიამოვნებით გაეუზიარებთ მათ ჩვენს პრობლემებს, გეგმებს, ჩაჯახედებთ ჩვენს სამზარეულოში.

დ. პლმსიძე: შესანიშნავი წინადადება!

პ. პინაძე: კარგი იქნება თუ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო გამოაცხადებს ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესების კონკურსს, შემდეგ კი კონკურსში გამარჯვებულებს ხელშეკრულებას დაუდებს.

საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ კი, სასურველია, რომ თავის საგამომცემლო გეგმაში შეიტანოს ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა პიესების კრებულები. გარდა ამისა, საჭიროა ზემდგომი ორგანოების წინაშე დისკუსიის საკითხი. პიესების სისტემატური ბეჭდვის თაობაზე, — რომელიმე ჟურნალთან უნდა დაარსდეს სპეციალური აღმანახი დრამატურგთა ნაწარმოებებისათვის.

ახლა კი დაკუბურნდით მეტეხის თეატრს, რომელმაც ასე გაბეჭულად გაულო კარი ახალგაზრდა დრამატურგს — ა. ჩხიკვიშვილს. იმედი მაქვს, რომ ეს წამოწყება სისტემატურ ხასიათს მიიღებს.

საინტერესოა ახალგაზრდა მსახიობთა აზრი ა. ჩხიკვიშვილის პიესის შესახებ. რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მათთვის ის პრობლემა, რომელიც ავტორმა დასვა თავის ნაწარმოებში? როგორია მათი დამოკიდებულება იმ პერსონაჟების მიმართ, რომლებსაც ისინი ანახიციებენ სცენაზე?

ზურაბ ბინძიშვილი (მსახიობი): როცა ა. ჩხიკვიშვილის პიესას გავეცანით, წამოიჭრა ასეთი აზრი: რა საჭიროა ყოველივე ამის გამოშვება?





დრამატურგი
ს. ჩხაკვიშვილი

ურება? რად უნდა ვაფიქრებინოთ საზოგადოებას, რომ ასეთები ვართ? მაგრამ ჯეისორმა ს. მრეველიშვილმა დაგვარწმუნა, რომ სწორედ ამის ჩვენება და გამომზეურება უპირველესი ამოცანაა. დაე, ეგეთებიც გვხვდნენ — ამბობდა იგი. დიდი კამათის შემდეგ შევედევით მუშაობას და დაღწეულად რეჟისორის სიმართლეში. ჩავერთეთ მუშაობაში, მივაგენით იმას, რაც გვაღელვებდა, ჭეჭმუჭტების საშუალებით გამოვხატეთ ჩვენი პოზიცია, ჩვენი სათქმელი.

3. კიმნაძე: ე. ი., მსახიობებმა განასახიერეს რა მათთვის მიუღებელი ტიპი, ამხილეს იგი და ამით გამოხატეს თავიანთი მოჭალაქეობრივი პოზიცია.

წ. მინსკილამ: დიახ, სწორედ ამ რთულ ამოცანას ვისახავდით. ჩემი აზრით, მიზანს მივალწვიეთ, რადგან მაყურებელი განსაკუთრებული ინტერესით ესწრება სწორედ ამ სპექტაკლს, მსახიობებიც აქ უფრო მეტი სიამოვნებით თამაშობენ, ვიდრე სხვა რომელიმე წარმოდგენაში. მთავარი კი ისაა, რომ დამყარდა მჭიდრო კავშირი მაყურებელსა და მსახიობებს შორის. ეს კი იმიტომ მოხდა, რომ ადამიანებს (მსახიობებსა და მაყურებლებს) ერთნაირად აღელვებთ და აინტერესებთ თანამედროვე თემატიკა, თანამედროვე ადამიანის ბედი, თანამედროვე მწერლის მიერ ნათქვამი სიტყვა.

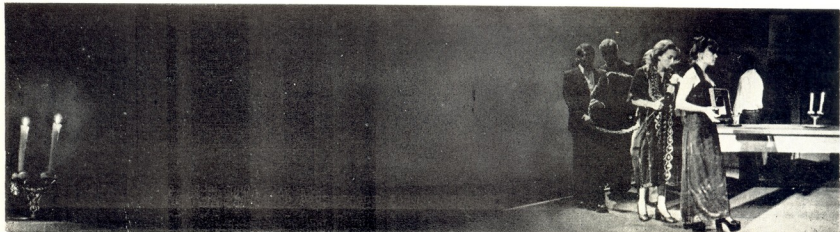
3. კიმნაძე: ბატონო ავთანდილ! დასაწყისში თუ იგრძნით დასის კრიტიკული დამოკიდებულება?

ს. ჩხაკვიშვილი: მე ამის შესახებ არაფერი გამოვიტყვი. უბრალოდ მივიღე და გავიფალისწინე რეჟისორ ს. მრეველიშვილის მითითებები.

3. კიმნაძე: მეტეხის ახალგაზრდული თეატრისტულია უკვე მესამე წელია რაც არსებობს. საინტერესოა, ამ ხნის მანძილზე რას მიაღწია მან და რა პრობლემები დარჩა გადაუჭრელი. არის ლოკალური საკითხები, რომლებიც თეატრმა დამოუკიდებლად უნდა გადაწყვიტოს. მაგრამ არის ისეთი პრობლემები, რომლებსაც თეატრი საკუთარი ძალებით ვერ გადაჭრის. ამ საკითხებზე გუდახდები, ობიექტური მსჯელობა საშუალებას მოგცემს უფრო ღრმად გავეცნოთ მეტეხის თეატრის ცხოვრებას.

ს. მრეველიშვილი: დიდი ხანია ამოღე ველით ჩვენი თეატრის შესახებ სერიოზულ საუბარს ჩვენდამი ინტერესი ჯერჯერობით არ გამოუჩენია არც პრესასა და არც თეატრმცოდნეობას. მეტეხის თეატრზე ლაპარაკი კულუარებს ვერაფრით ვერ გასცდა. კულუარებში მოლაპარაკე ადამიანებისაგან კი, ეს თქვენც კარგად მოგეხსენებათ, ნაკლებად შეხვდები თანაგრძნობას. მართალია, ჩვენ გვყავს თანამოაზრენიცა და მომხრეებიც, თანატოლებისა თუ უფროსების სახით, მაგრამ გაცილებით მეტნი არიან სეკეტკოსები, რომლებიც ჩვენს თეატრს ეჭვის თვალით უყურებენ. ხშირად

სცენა სპექტაკლიდან „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“





სცენა სპექტაკლიდან „მოსაწყვენი დღეების ქრონიკა“

ვაწყდებით უნდობლობას, თავშეკავებულ დამოკიდებულებას, წინააღმდეგობებსაც.

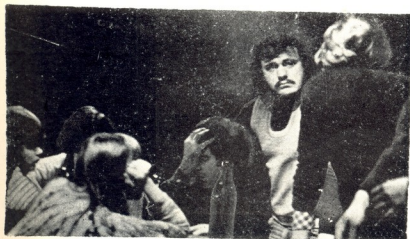
დ. ალექსიძე: ამან არ უნდა შეგაშინოთ. ყოველ ახალ წამოწყებას, ყოველ ახალ საქმეს წინააღმდეგობა ყოველთვის თან ახლავს. გავიხსენოთ თუნდაც სანდრო ახმეტელის ცხოვრება. მხოლოდ უნიჭო და უსახური ადამიანი ცხოვრობს მშვიდად.

ს. მრგვლიშვილი: ასეა თუ ისე, მხოლოდ დღეს მოგვეცა შესაძლებლობა გავაცნოთ ფართო საზოგადოებას საქმის ვითარება, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვასხნებ ამ შეკრების ინიციატორებსა და მონაწილეებს.

მინდა მკითხველმა იცოდეს, რომ ჩვენ საბოლოო მიზნებისათვის ვერ არ მიგვიღწევია. გაკეთებულია მინიმუმი იმ პროგრამისა, რომელიც ჩვენ დაეხმება. გასაკეთებელი ვერ კიდევ ძალიან ბევრია.

ზოგს რატომღაც პკონია, რომ ჩვენს თეატრს არა აქვს არავითარი კურსი, არავითარი გეზი და რომ იგი თვითდინებას მიჰყვება. ასეთი თვალსაზრისი მცდარია და უსაფუძვლო. უპირველეს ყოვლისა, თეატრის შექმნა არის სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენა. თეატრი ჩამოყალიბდა და არსებობს, იგი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ყურადღებას იმსახურებს. რაც თვალსაჩინოდ არის გამოხატული მეტეხის თეატრის ფინანსურ მონაცემებსა და მაყურებლის დასწრებაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ შედგა სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობის ლაქტი თეატრის შექმნისა და განა ეს ფაქტი მოხდებოდა, ჩვენს თეატრს რომ არ ჰქონოდა გარკვეული იდეური პროგრამა დაფუძნებული დღევანდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების მამოძრავებელ პრობლემებზე?

სცენა სპექტაკლიდან „მოსაწყვენი დღეების ქრონიკა“





მსახიობი
ო. ასლამაზაშვილი

მე მგონია, რომ ჩვენი მიზნები, ჩვენი მხატვრული კრედიტ — რეალიზებული თუ არარეალიზებული, გადაიკვეთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერესებთან, რაც ყველაზე მკაფიოდ გამოვიხატე სწორედ ა. ჩხიკვიშვილის პიესის მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში „მისაწყენი დღეების ქრონიკა“.

მინც რას გულისხმობს ჩვენი იდეური პროგრამა? მოქალაქეობრივ სულისკეთებასა და თანამედროვე პრობლემატიკას. მოგეხსენებათ, რომ თეატრი უნდა ცხოვრობდეს დღევანდელი დღით. საპირისპირო შემთხვევაში იგი კვდება. თეატრი არსებობს დროში, გუშინდელი სპექტაკლი დღეს უკვე აღარ განმეორდება, თუკაც იგი ფირზე იყოს აღბეჭდილი. დღეს შედგება იგივე წარმოდგენა, მაგრამ ეს იქნება თვისობრივად ახალი სპექტაკლი. ესაა თეატრალური ხელოვნების ბედნიერებაცა და უბედურებაც კონტრაქტი დროსთან, სინამდვილესთან, მყურებულთან — აი, რას უნდა ისახავდეს მიზნად ყოველი თეატრი.



მსახიობი
გ. ფიტსულაური

დ. აღმაშენებელი: თანამედროვეობის მძაფრი შეგრძნება თეატრალური ხელოვნების უპირველესი თვისებაა. ფსიქური არსებობა, ცხოვრება დღემდე მიწაზე, სუნთქვა ჰაერით ჯერ კიდევ არ ნიშნავს თანამედროვე ხელოვნებას. თანამედროვეა ის, ვინც აქტუალად მონაწილეობს, რაღაც წველილი შეაქვს და თავის კვალს სტოვებს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში. ეს ევალდება ყოველ თეატრს, მათ შორის მეტეხის ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიასაც.

ს. მრგვლიშვილი: იყო თუ არა გამოვლენილი ჩვენი თეატრის სპექტაკლები აქტიური საზოგადოებრივი პოზიცია? რა თქმა უნდა, იყო. სხვა საკითხია როგორ — დამაჯერებლად თუ ზედაპირულად, ნიჭიერად თუ უნიჭოდ. მთავარია ის, რომ ჩვენ ყოველ სპექტაკლში ვცდილობდით საკუთარი თვალსაზრისის გამოხატვას. ასე იყო იმ ეროთაქტიან სპექტაკლშიც „მოდი, ვნახოთ ვენაში“, რომელიც 1970 წელს დადგით თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში. სხვათა შორის, ამ წარმოდგენაში თვით იჩინა მანერა ჩვეულებების მხილების ტენდენციამ. აქტიურ მოქალაქეობრივ პოზიციას ხაზი გაუსვით სხვა სპექტაკლებშიც. რა ფორმით, რა საშუალებებით, რა ხერხებით, ეს უკვე სხვა საკითხია. ამის შეფასება სხვების მოვალეობაა.



მსახიობი
ღ. როინიშვილი

დ. აღმაშენებელი: თქვენ ლაპარაკობთ მეტეხის თეატრის შინაარსზე და არაფერს ამბობთ მის ფორმაზე. მოგეხსენებათ, შინაარსი და ფორმა

ერთმანეთისაგან განუყოფელია. უფრომთ თეატრი არ არსებობს. ამიტომ ლაპარაკით თქვენი თეატრის ფორმაზე. მეტეხის ტაძარმაც განაპირობა თქვენი თეატრის ფორმა. ამიტომაც, რომ გასტროლების დროს თქვენი სპექტაკლები სხვაგვარ სახეს იღებენ, მოლოდინი იგივე დამაბნობელია და „პანევევისის“ ცნობილ თეატრს. ამ თეატრმა წაავლო, როგორც კი დაიწყო მოგზაურობა. როცა ლიტველებმა გასტროლები გამართეს მოსკოვსა და თბილისში, მაყურებლები გაკვირვებით კითხულობდნენ: „კი მაგრამ, ნუთუ ესაა სასწაული?“. ამ სასწაულს ისინი ასდენენ მხოლოდ მშობლიური თეატრის ატმოსფეროში.

მ. მინაძე: ამას მოწოდებს რუსთაველას თეატრის სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“. როგორც კი იგი მეტეხის თეატრიდან რუსთაველის თეატრში გადაიტანეს, გაუგებარი გახდა მისი მხატვრული პოზიცია.

ს. მრგვლიშვილი: ეს საკითხი უკავშირდება ჩვენი თეატრის მხატვრულ კრედიტს. მეტეხის ტაძარში შემთხვევითი რთული აღმოჩენილი. თუცა ამ შენობაში თეატრის დაარსება პირადად ჩვენი იდეა არ არის, იგი გვიკარნახავს თბილისის მთავარმა არქიტექტორმა თათარ ლითანიშვილმა.

პატონო დოლო, როდესაც თქვენ თეატრალური ინსტიტუტში გავსწავლდი, არაერთხელ გითქვამთ ჩვენთვის, რომ დღეს თეატრს დიდ საფრთხეს უქადის ის მამუნიერია და სხვადასხვაგვარი ეფექტები, რომლებიც ტექნიკურმა პროგრესმა მოიტანა სათეატრო ხელოვნებაში.

მართლაც, როგორც კი სპექტაკლების გათამაშება დაიწყო სტალინბრძენის პროექტორებისა და სხვადასხვაგვარი ილუზორული ეფექტების გამოყენებით, თეატრმა კვდომა დაიწყო. სწორად იმავდროულად დაიწყო ფორმოდენი, თუ როგორ დამკვეთებისათვის ილუზორი წვიმა ნამდვილი წვიმისააგვის. ვიდრე იმ თვითშეგნებაზე, რომელსაც უნდა გამოხატავდეს მსახიობი წვიმის დროს. აქედან გამომდინარე, ჩვენ გვიძლიდა შევეგვიშინა ისეთი თეატრი, რომელშიც, ლოპე დე ვეკას თქმით, იქნებოდა „ერთი სიუჟეტი, ორი მსახიობი და სამი ფიკარი“. აი, ამ გადაწყვეტილებით მივმართეთ პატრეცემულ ო. ლითანიშვილს და ვთხოვეთ მოეძებნა ჩვენთვის რაიმე სარდაფი, სადაც მოგაწყობდით პატარა სენასა და მაყურებელთა ასევე პატარა დარბაზს. ამ გზით ვფიქრობდით მკვიდრო კონტაქტის დამყარებას მაყურებელთან. დაე, ეს ყოფილიყო ექსპერიმენტი, ძიება..., მაგრამ უამისოდ ხომ წარმოუდგენელია თეატრალური ცხოვრება. ო. ლითანიშვილმა მეტე-

ხის ტაძრის შენობა შემოგვთავაზა. იმხანად, ტაძარში ფორსმანის ძეგლზე მუშაობდა მოქანდაკე მულუჯა ამაშუკელი. ჩვენი თხოვნისთანავე მან დატოვა მეტეხის ტაძარი და ჩვენც ამ დიდებული შენობის კედლებში შევუდგეთ ჩვენი ჩანაფიქრის ხორცშესხმას. ისე რომ, ეს არჩევანი არ ყოფილა შემთხვევითი. ჩვენ აქ არ მოვსულვართ ექსტრავაგანტური სიტუაციის, ეფექტური ანტურაჟის გამო. მაგრამ ნუ დაგვაფიწყდება ისიც, რომ სწორედ ამ შესანიშნავმა შენობამ დაგვაყენა ურთულესი პრობლემის წინაშე. საქმე ისაა, რომ ჩვენ გვინდოდა მოღვაწეობა დაგვეწყო უფრო მოკრძალებულად. ამ შენობამ, მისმა არქიტექტურამ კი ისეთი დიდი მასშტაბი მისცა ჩვენს წამოწყებას, ისეთი რთული შემოქმედებით ამოცანები დაგვისახა, რომელთა რეალიზაციისათვის ჯერ არ ვიყავით მზად. ჩვენ ამ კონსერვენციას ვერ გავუძეღვით და ჩავვარდით უხერხულ მდგომარეობაში. ეს ბევრმა ვერ გაიგო. ჩვენგან ითხოვდნენ იმას, რისი საშუალებაც იმ დროს არ გვქონდა. აბა, ვის მოუვა თავში აზრად ჩილ ბავშვს მისთვის რეკორდის დაწყებამდე 100 მეტრზე სირბილი? ეს ხომ შეუძლებელი ამბავია. მაგრამ ჩვენ გადავადრინა ერთობამ, მწუხარებამ, სიყვარულმა თეატრისა და ერთმანეთისადმი. ენერჯით დიდი დაბავის, ზემდგომი ორგანიზების — საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს — დახმარებით ჩვენ შევძელით გამოსავლის პოვნა. ახლა უკვე თანდათან იკვეთება ის გზა, ის პლატფორმა, საიდანაც უნდა დაიწყო სვლა ჩვენმა „მატარებელმა“. ჩათვალეთ, რომ აქამდე ჩვენი თეატრი იმყოფებოდა ამ პლატფორმის შენების პროცესში. მე მიხნდა, რომ ეს გარემოება ყველამ გაითვალისწინოს და ამ პოზიციებიდან მიუდგეს მეტეხის თეატრის საქმიანობას.



მსახიობი
მ. სახიოკი

3. კონსპექტი: მართლაც, ერთი შეხედვით, თითქოს ნელი ტემპით მიმდინარეობს მეტეხის თეატრის შემოქმედებითი ზრდა. ასეთია პირველი შთაბეჭდილება. მაგრამ მთავარი ის გახლავთ, რომ თანდათან მეტ დამაჯერებლობას იძენს ზრდის პროცესი. იგი სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილი და შესამჩნევი ხდება. თეატრი მეტის ხალისით, რწმუნით მიიკვლევს გზას. ეს გზა კი უაღრესად რთულია.

ვევლისხმობ სიძნელეთა მთელ კომპლექსს. ახალგაზრდებს ჯერ კიდევ არა აქვთ საკმარისი ოსტატობა. ოსტატობას დრო უნდა, წლები უნდა. მაყურებელს კი მოცდა არ უყვარს. იგი დაუნ-

დობელია. რაკი ბილეთი იყიდა და თეატრში მივიდა — თავისას მოითხოვს. მთავარია ის, რომ მეტეხის თეატრი ძიების პროცესშია. ძიება მიმდინარეობს პრობლემების სფეროში, ფორმის, აქტიორული მანერის, ვესტის, რიტმის, პლასტიკის სფეროში. ეს უკვე დიდი ამბავია.

ტრადიციის მოხედვით ქართველი მაყურებელი დაეჩვია, რომ ახალი თეატრის შექმნასთან ერთად დიდი თეატრალური ზემოეც ნახოს. ასე იყო, მაგალითად, როცა კ. მარჯანიშვილი სათავეში ჩაუდგა ქუთაისის თეატრს. იგივე მოხდა ახმეტელის თეატრშიც. პირველსავე სესონებში მათ უდიდეს წარმატებებს მიაღწიეს, ნამდვილი თეატრალური დღესასწაული იყო მათი საშექმელები. არსებობდა იგივე გამოდგმა რუსთაველი, როცა თეატრი შეიქმნა. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყველა შემთხვევაში თეატრალურ დღესასწაულს ქმნიდნენ უკვე გამოცდილი მსახიობები, აღიარებული რეჟისორები. მეტეხის თეატრს კი ახალბედები ჩაუდგნენ სათავეში. მაგრამ სამი წელი უკვე გავიდა. მეტეხის თეატრი აშკარად მოლონიერად. ამას მოქმედებს ისეთი საშექმელები, როგორცაა „მელოდრეზა“, „ქალისნები“, „მოსაწყენი დღეების ქორიკა“. ამ წარმოდგენებში მსახიობები კეთილსინდისიერად თამაშობენ, ჩანს მხატვრული წესრიგი და სიმართლე, მაგრამ არ არის აფეთქება, ამაღლება. მარჯანიშვილი ამბობდა ხოლმე: ერთი აფეთქებული საშექმელები მირჩევია ათ ზომიერსაო.

ხომ არ დავბა დრო ვიფიქროთ ჭეშმარიტ გარდასახვაზე, ფორმის მასშტაბებზე?

ს. მამულნიშვილი: ჩემი აზრით, საკრისის დაზუსტებაა საჭირო. გარდასახვა აბსოლუტური მცნება არაა. ყოველ სტილს, ყოველ თეატრალურ მიმდინარეობას, თითოეულ ინდივიდუალობას განაინა საკუთარი თვისება გარდასახვისა. აქედან გამომდინარე, მეტეხის თეატრსაც თავისი დამოკიდებულება აქვს ამ მცნების მიმართ.

3. კონსპექტი: მე გარდასახვის გარეგან მაჩვენებლებს არ ვევლისხმობ — გრიმს, კოსტუმს და ა. შ. მსახიობი უნდა ჩასწვდეს თავისი პერსონაჟის ფსიქიკას და განასახიეროს იგი.

ს. მამულნიშვილი: ჩვენ სწორედ ამ ამოცანას ვისახავთ მიზნად. ჩვენი ოცნებაა ყოველი მსახიობი იყოს ბერიკა და მოაზროვნე. მეტეხის თეატრში მსახიობმა უნდა შექმნას აქტივფეროც და სახეებიც. ჩვენ ტექნიკური საშუალებების შეცვლა გვესრის ცოცხალი შემოქმედებით პროცესებით.



მსახიობი
რ. ტვლივიძე

მინიშნობა (მსახიობი): ჩემი აზრით, იმისათვის, რომ შედეგს გარდასახვის აქტი, საჭიროა რამდენიმე ფაქტორის ერთ წარტილში გადაკეთება. მსახიობი უნდა შეხედოს მისთვის ახლო-ბელ პერსონაჟს, უნდა მუშაობდეს მისთვის ასევე ახლობელ რეჟისორთან და უნდა ფლობდეს მაღალ აქტიურულ ტექნიკასა და ოსტატობას.

დ. ალექსიძე: მსახიობის აღზრდა უპირველესი ამოცანა უნდა იყოს ყოველი თეატრისათვის, მით უფრო მეტების თეატრისათვის, სადაც გამოუცდელმა ახალგაზრდებმა მოიყარეს თავი. ეს რთული მისია, რა თქმა უნდა, ევალება რეჟისორს, რომელიც შემოქმედებით მუშაობსთან ერთად უნდა ეწეოდეს პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც.



თეატრის დირექტორი
გ. კანდელიაძე

ს. მრგვლიშვილი: რა თქმა უნდა, ეს გათვალისწინებულია ჩვენს შემოქმედებით პროგრამაში. მსახიობებთან ერთად თეატრში უნდა იზრდებოდნენ რეჟისორებიც. მეტების თეატრი ამასვე ფიქრობს.

მ. ხმამაყი: მართალია, ს. მრგვლიშვილიმა გაგაცანო მეტების თეატრის შემოქმედებითი პროგრამა, ილაპარაკა მის მოქალაქეობრივ პოზიციასა და თანამედროვეობასთან კავშირზეც, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს მაინც ზოგადი განმარტებაა. ასეთია საზოგადოდ, მთელი სამთეთა თეატრის კერძო. საინტერესოა მეტების თეატრს როგორ აქვს წარმოდგენილი თავისი სტილური და ჟანრობრივი თავისებურებანი. პირადად ჩემში, მეტების თეატრი თავისი მცირე გაბარიტების, ინტიმური ატმოსფეროს გამო ტოვებს კამერული თეატრის შთაბეჭდილებას. კამერულ თეატრს კი, მოგეხსენებათ, თვითგამომხატვის საკუთარი ხერხები, აზროვნების თავისი სიტყვა, გამომსახველობით საშუალებათა საკუთარი არსენალი გააჩნია... მას აქვს თავისი რეპერტუარიც.

მაინც როგორია ის თეატრალური ფორმები, რომელთა საშუალებით მეტებში კამერული თეატრის სპეციფიკა იჩნებება?

ს. მრგვლიშვილი: ამ საკითხზე თეორიული პასუხის გაცემა მეტისმეტად ძნელია. მაგრამ მაინც შევეცდები განვმარტო: სპექტაკლის მოქალაქეობრივი პოზიცია, მისი იდეური მრწამსი გამოხატული უნდა იყოს გავრცელებული თეატრალური მეტაფორის საშუალებით. თვალსაჩინოებისათვის მოიყვანს მაგალითს სპექტაკლიდან „კამლეტი“, რომელშიც ჩვენი თეატრისათვის დამახასიათებელი თვისებები მეტანაკლებად უკვე იყო ჩასახული. სპექტაკლის ფორმა შედეგობად კუბოს დამ-

მსახიობი
გ. ხორგუაშვილი



ლოლი ფიქრებისაგან, რომელშიც უნდა წოლილიყო კამლეტის მამა — დიდი კამლეტი. კუბო დამიშალა და გადაიქცა სახელმწიფოს გამომსახველ აქტისუარებად.

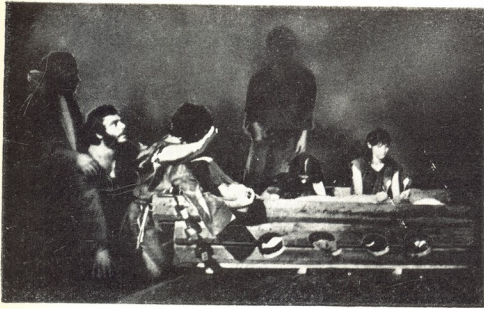
მოვიყვან მთელი მაგალითს დ. კლავიშვილის „უბედურებიდან“. სცენაზე დგას გობი, რომელსაც ჩვენ „იმედის ხომალდს“ ვუწოდებთ. ამ „ხომალდში“ ისხდნენ ის ადამიანები, რომლებსაც ქაინდათ რაღაცის იმედი, მაგრამ მათმავე პირმა ეს ხომალდი ცალკეულ ნაწილებად დაამსხვრია და აქცია უბედურების იარაღად. ესეც გავრცელებული მეტაფორა გახლავთ. გავრცელებული თეატრალური მეტაფორის საშუალებით ჩვენ გვსურს ყოფით პრობლემას მივცეთ ფილოსოფიური გააზრება.

დ. ალექსიძე: მე კი მგონია, მანანა ამბეტლმა, საზოგადოება რა კამერულობას, დაინტერესდა მეტების თეატრის ტექნოლოგიით...

მ. კინასაძე: გავრცელებული თეატრალური ფორმები კამერული თეატრის საწინააღმდეგოა. გარდა ამისა, მეტაფორას შეხედვით ნებისმიერი თეატრის სპექტაკლში. მეტაფორა „ურთელ აკოსტაში“, „ყვანალებში“ და სხვ. „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“ კი კამერული სტილის სპექტაკლია. მანანა ამბეტლი ფიქსიონებთან კამერულობას რა საშუალებებით მიაღწევით?

მ. ხმამაყი: მკაფიოებისათვის უფრო თვალსაჩინო მაგალითს მოვიყვან. მეტების თეატრმა დადგა შექსპირის „კამლეტი“, რომელიც სრულიად არ პასუხობს კამერული თეატრის მოთხოვნის რაღაცნაირი ტრანსფორმირება, მოხდა მასშტაბის შეცვლა. საინტერესოა, როგორ გქონდათ წარმოდგენილი ის თეატრალური ფორმა, ის მასშტაბი, რომელშიც გასურდათ ამ მონუმენტური, ეპიკური ტრაგედიის ჩატება და გათამაშება? რაც შეეხება მეტაფორას — იგი ხერხია და არა ფორმა, თანაც საყოველთაო, უნივერსალური თეატრალური ხერხი, რომელსაც იყენებენ განურჩევლად მასშტაბებისა — დიდსა თუ მცირე სცენებზე...

ს. მრგვლიშვილი: ჩვენი მიზანია დეტალის აყვანა ფილოსოფიურ სიმბოლოდ. ამასვე უფრო ზუსტ პასუხს ვერ გავცემთ. ისე კი, ჩვენს სპექტაკლ „კამლეტში“ კლავიშვილი მეფე კი არ იყო, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანი, რომლის ქვეყნში შესაბამებოდა კამერულ სიტუაციას. მას შეეძლო იატაკზე დამჯდარიყო, ასულიყო სკამზე, შემდეგ



რალიყო საწოლის ქვეშ და ა. შ. ამას რეჟისორმა რუნიმა ტრაგიკული კლოუნადა დაარქვა.

ჩემი ოცნებაა, რომ ერთ-ერთ საქმეებში იყოს ასეთი მომენტი: მსახიობი შემოდის სცენაზე, ხელში უჭირავს ცხელი წყლით სასვე დაირთ-ქლილი ფინჯანი, მსახიობი კოვჩით შეუხეხა ფინჯანი, და ეს ხმა უნდა გახდეს სიმბოლო, მეტაფორა მისი სულიერი მდგომარეობისა...

დ. ალექსისძე: ვახსოვდეთ, რომ ჩურჩული არ გამორიცხავს მგზნებარებას, მოწოდება ხმადაბლა შეიძლება, მეტიც — ყველაზე დიდი მღელვარება, ყველაზე მძაფრი სულიერი ტკივილი უნდა გამოიხატებოდეს სიჩუმით, იმ შინაგანი მონოლოგის ფლობით, ურომლისოდაც კამელეტის „ყოფნა-არ ყოფნას“ ვერ წაიციოთხავთ. დუმილის ხელოვნებას უნდა ფლობდეს ყოველი აქტიორი, მით უფრო კამერული თეატრისა...

სცენები „საქართველოდან“
„უბედურება“



ს. მრმულიანი: ერთხელ ნაპოლეონს უთქვამს ტალმასთვის — ხშირი სტუმარი ბრძანდებით ჩემი სასახლისა, სადაც თქვენ ხედვებით მეფეებს, რომლებმაც დაჰკარგეს გვირგვინი, გენერლებს, რომლებმაც ძალაუფლება დაჰკარგეს, საქმროებს, რომლებმაც დასთმეს საცოლენები... ჩემს გარშემო სუფევს მხოლოდ და მხოლოდ ტრაგედია... მე თვით გახლავართ ჩვენი დროის ყველაზე ტრაგიკული პიროვნება. რეჟე? ჩვენ განა ვყვირით, განა ზევისკენ სასიწრაფვეთით აპყრობილი გვაქვს ხელები? პირიქით — ჩვენ ვლაპარაკობთ ჩურჩულით, როგორც დიდი ვნებით შეპყრობილი ყოველი ადამიანი... სწორედ აქეთვე მისიწრაფვის მეტეხის თეატრი.

დ. ალექსისძე: კამერულ თეატრში ყველაფერი გამჭვირვალე უნდა იყოს. ყველაფერი გამსჭვალული უნდა იყოს სულიერი სიწმინდით, ეჭვიუტანელი სიმართლით...



ს. მრმულიანი: დუმილის თეატრში, სადაც თითის უბრალო მოძრაობაც კი რაღაცას ნიშნავს და გამოხატავს, უაღრესად მეტყველი და დახვეწილი უნდა იყოს პლასტიკაც.

ბ. მურდული: თანდათან ყალბდება მეტეხის თეატრის სახე, მისი სტილი. ჩვენ ვცდილობთ საკუთარი თვალით შევხედოთ მოვლენებს და განვსახიეროთ ისინი საკუთარი ხელწერით! ჩვენი მიზანია კონკრეტული ფაქტებისა და მოვლენების წარმოჩენა ზოგადობის პრიზმიდან (ალკეული, კერძო მაგალითები, რომლებიც განზოგადების საშუალებას არ იძლევიან, არ გვანი-



დასის მმართველი
ბ. მკედლოშვილი

ტერესებს. ჩვენ არ მივმართავთ იმ პრობლემებს, რომლებიც ადგილისა და დროის ლოკალურ საზღვრებს ვერ სცილდებიან. მეტეხის თეატრის რეპერტუარიც ამ პრინციპის მიხედვით ყალიბდება. ამ ნიშნით ვარჩევთ კლასიკოსთა თუ თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებებს...

ლ. ალექსიძე: მინდა, რომ მეტეხის თეატრის მსახიობებმა გაგვიზიარონ თავიანთი ტკივილები, ინტერესები. როგორია მათი ყოველდღიური ცხოვრება, რაზე ფიქრობენ, რაზე ოცნებობენ ისინი?

პაპუა ნუშაძე (მსახიობი): ძალიან გამახარა და ამბავი შეხვედრამ ჩემს პედაგოგებთან, რედაქციის წარმომადგენლებთან, რომლებიც სერიოზულად დაინტერესდნენ ჩვენი ზედით, ჩვენი საქმიანობით. ასეთი საუბრები დიდ სარგებლობას მოუტანს მეტეხის თეატრის ახალგაზრდობას ყველაზე მეტად, რაც ჩვენ გვაძლევს და გვანტერესებს, ესაა მაცურებელთა შოზინდვის, მათთან კონტაქტის დამყარების საკითხი. როგორია მათი დამოკიდებულება ჩვენდამი, მოვწონვართ თუ არა, აქვთ თუ არა ჩვენთან ურთიერთობის მოთხოვნილება?

ამ კითხვებზე პასუხს გვაძლევს თვით მაცურებელი, რომელიც თანდათან სულ უფრო მეტ ინტერესს იჩენს ჩვენდამი. მაცურებელთან სახსლოვე განსაკუთრებით ვიგრძენით სპექტაკლში „შოსანწყენი დღეების ქრონიკა“. ეს შესანიშნავი განცდაა, ბედნიერებაა. იმედი მაქვს, რომ ეს სახსლოვე თანდათან გაღრმავდება, გაძლიერდება.

სამი წელი მცირე დროა თეატრის ჩამოყალიბებისათვის, საკუთარი ხელწერისა და სახის გამოვლინებისათვის. ნაადრევია ლაპარაკი მეტეხის თეატრის სპეციფიკაზე, მსახიობთა პროფესიულ დონეზე, გამომსახველობით ხარისხზე... მთავარია ის, რომ ჩვენ თავდაუსოგავად ვმშრომობთ, ვიმყოფებით ზრდის და მიების პროცესში, მკაცრ მოთხოვნილებებს ვუყუენებთ საკუთარ თავს, იმედის თვალით შევყურებთ მეტეხის თეატრის მომავალს, გვჯერა, რომ იგი თავის სიტყვას იტყვის ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში.

თმნბიუ კოშკაძე (მსახიობი): ჩვენ მტკინეულად განვიცდით პრესის, კრიტიკის უპურადებობას. ჩვენი არსებობის მანძილზე მხოლოდ ერთი რევენია დაიბეჭდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ სპექტაკლ „ძალისხეზე“. ეს გახლავთ ჯაბა იოსელიანის წერილი, რომელშიც წარმოდგენა პროფესიულად იყო განხილული, დანარჩენი თეატრმცოდნეები კი სდუმან.



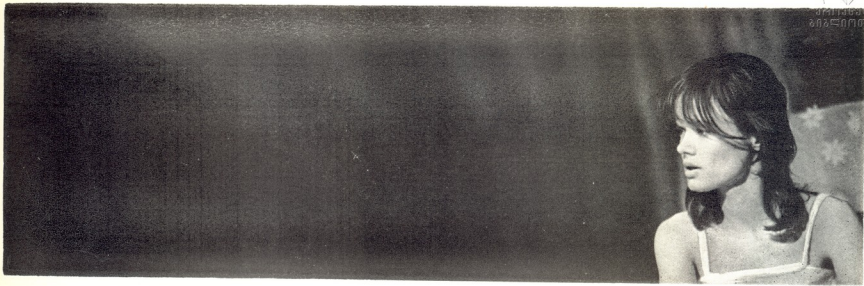
სცენა სპექტაკლიდან „ძალისხეზე“. ეგნატისი — ბ. ნოზაძე



მხატვარი
მ. ჭავჭავაძე



მსახიობი
ნ. კოპაძე



სცენა სპექტაკლიდან „ძალოსნები“.
ანტონოვ — ლ. აღიშპარაშვილი

ს. მრეველიძე: ჯ. იოსელიანის რეჟენზია მართლაც კარგადაა დაწერილი, მაგრამ ერთი რამ მინდა დავაზუსტო. ჯ. იოსელიანმა აღნიშნა, რომ „ძალოსნები“ გადმოგარდნის მიზანსცენა სპექტაკლ „ოდიპოს შეფიდან“ არის ნასესხებიო. ეს არაა სწორი, რადგან „ძალოსნები“ „ოდიპოსზე“ ადრე დაიდგა.

მ. ქიქოძე: ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თეატრმცოდნეებს არ ადვლევდეთ არა მარტო მეტების, არამედ საერთოდ ქართული თეატრის ბედი. უკმაყოფილება, აღშფოთება მაინც გამოთქვან, თუკი არ მოსწონთ ჩვენი თეატრი.

მეტების თეატრმა წარმატებით ჩაატარა გასტროლები პ.-ლონეთში. ჩემი აზრით, ეს მნიშვნელოვანი ფაქტია. პრესაში კი ამის შესახებ ინფორმაციული ცნობაც კი არ გამოქვეყნებულა, მაშინ, როდესაც გაზეთები აჭრელებულია საესტრადო კოლექტივების წასვლა-მოსვლის აღნუსხვით.

ს. მრეველიძე: დიას, სრულ იგნორირებას აქვს ადგილი.

მ. ქიქოძე: ჩვენ ვიცნობთ ყველა თეატრმცოდნეს. ისინი კი არც ერთ ჩვენს მსახიობს არ იცნობენ. არ იციან ვინა ვართ, რას ვაკეთებთ, რას წარმოვადგენთ.

ამას წინათ გაზეთ „თბილისში“ დიპლემად რეცენზია სპექტაკლზე „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“, რომელშიც დადებითად იყო შეფასებული ა. ჩხიკვიშვილის პიესა. ბოლოს კი ასეთი რამ ეწერა — მსახიობებზე ვერაფერს ვიტყვით, რადგან ისინი ჯერ ახალგაზრდები არიანო. გაიზრდე-

ბიან და მერე ვნახოთო. აბა, რა აზრი აქვს ასეთ რეცენზიას? როგორც ჩანს, რეცენზენტი ან სრულიად ვერ ერკვევა თეატრალურ ხელოვნებაში, ან არ მოგეწონეთ და გაჩუმება არჩია.

მ. ქიქოძე: მეტების თეატრის მიმართ უყურადღებობას იჩენს ჩვენი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი. სპექტაკლებს არ ესწრებიან არც ჩვენი მწერლები, არც მუსიკოსები, არც მხატვრები, არც მეცნიერების წარმომადგენლები. ამას წინათ დავესწარი „მოსაწყენი დღეების ქრონიკას“. შეეწუხდი, როცა ამ პატარა დარბაზში თავისუფალი ადგილები დავინახე. მილიონიან ქალაქში რატომ არ უნდა ივსებოდეს 100-ადგილიანი თეატრი? ეს მეტისმეტად სერიოზული საკითხია. ამაში ჩვენს პრესასა და რეკლამას მიუძღვის დანაშაული. ის, ვინც ერთხელ შემოადგამს ფეხს მეტების თეატრში, მერეც მოვა. პირველი მოსვლის პრაბლემა ყველაზე რთული.

მ. ქიქოძე: მე ვიცნობ ადამიანებს, რომლებიც სკეპტიკურად იყვნენ განწყობილი ჩვენდამი. მაგრამ, როგორც კი მივიდნენ, დამეტრალურად შეიცვალეს აზრი.

ლ. აღიშპარაშვილი: საკვირველი ისაა, რომ მეტების ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიას ნაკლებად ესწრება ახალგაზრდობა, რომელსაც ყველაზე მეტად უნდა აინტერესებდეს ჩვენი თეატრის ბედი, მისი ცხოვრება. ამას წინათ თბილისის უნივერსიტეტში წარმოვადგინეთ „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“. დარბაზი სასუქ იყო. წარმოდგენა ძალიან კარგად მიიღეს. მერე კი გამო-



სცენები სპექტაკლიდან „ძაღვსნები“





სცენა სპექტაკლიდან „ჰალონებო“
ეგნატისი — პ. ნოზაძე, ეკანოვასი —
თ. კოშკაძე

სცენა სპექტაკლიდან „ჰალონებო“



ირკვა, რომ ახალგაზრდობის დიდ უმრავლესობას არ უნახავს არც ერთი ჩვენი სპექტაკლი.

ისე კი, მეტების თეატრს უკვე ჰყავს თავისი მაცურებელი, რომელიც დიდი გულსისმიერებით, დიდი ინტერესით ადევნებს თვალყურს ჩვენს შემოქმედებს. მაგრამ დაინტერესებულთა რიცხვი დიდი არაა. ჩვენ უფრო მეტი გულშემატკივარი გვჭირდება.

დ. პლემსიმე: თითოეულმა თქვენგანმა დაამთავრა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტი. საინტერესოა, ინსტიტუტში მიღებული ცოდნა თუ გამოვადგათ? როგორია ის ხარვეზები, რომლებიც თქვენ ინსტიტუტიდან გამოყვავი? რა ცვლილებების შეტანას მოისურვებდით მსახიობთა აღზრდის მეთოდოლოგიაში?

მ. კოშკაძე: პირადად მე სასვებით კმაყოფილი ვარ თეატრალურ ინსტიტუტში მიღებული ცოდნით. განსაკუთრებით ვემადლიერები ჩემს ორ პედაგოგს — რეჟისორებს ლილი იოსელიანსა და რევაზ შირცხულავას. საჭმე ისაა, რომ ისინი პრაქტიკოსები არიან, აქტიურად მონაწილეობენ ჩვენი რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში, სისტემატურად დგამენ სპექტაკლებს. მათ კარგად იციან ყოველივე ის, რაც სჭირდება სცენას. ჩემი აზრით, სრულიად დაუმეგობლა თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგობა იმ რეჟისორებსა, ვინც არ მუშაობს თეატრში, ვინც უშუალოდ არ მონაწილეობს ცოცხალ შემოქმედებით პროცესებში. არაპრაქტიკოსები არ არიან საჭმის კურსში, არ იცნობენ თეატრალური ხელოვნების დღევანდელ მოთხოვნილებებს.

გარდა ამისა, მე მგონია, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში მსახიობთა აღზრდა უნდა ხდებოდეს კონკრეტულად რომელიმე თეატრისათვის. მაგალითად, დღეს ქართულ თეატრში მწვავედ დგას გმირის პრობლემა. არ შეგულება ისეთი მსახიობი, რომელიც ითამაშებდა დაეწვავთ სიღას ან სხვა რომელიმე გმირს. ამაზე, უპირველესად, თეატრალური ინსტიტუტი უნდა ზრუნავდეს.

პ. პინასამ: სწორია. მეტი დაკვირვება გვმართებს აბითურენტების შერჩევის დროს. სწორედ მაშინ უნდა გავითვალისწინოთ ჩვენი თეატრების მოთხოვნილება. რაც შეეხება პედაგოგებს, გულახდილად გეტყვით, მათი შერჩევა უფრო ძნელია, ვიდრე აბითურენტებისა.

ს. მერმლინიძე: ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კადრების ცვლის საკითხი. 4-5 წელიწადში უნდა მოვიდეს ახალი თაობა, რო-

მელმაც უნდა განაგრძოს მეტების თეატრის ცხოვრება.

მ. კომპაძე: სამწუხაროდ, ახალგაზრდობა დიდხანს არ გრძელდება. მხოლოდ მოვა ის დრო, როდესაც ჩვენს ადგილს სხვები დაიკავენ. ამიტომ, ახლავ უნდა ვიფიქროთ მომავალზე. რამდენადაც ვიცი, თეატრალური ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ დასახა გარკვეული გეგმები. გადაწყვეტილია სტუდენტთა საკვიალური ჯგუფის დაარსება ჩვენი თეატრისათვის. ეს დიდი საჩუქარი იქნება ჩვენთვის.

მ. კომპაძე: როგორია მეტების თეატრის მომავალი გეგმები, ამჟამად რაზე მუშაობს დასი?

ს. მრეწლიშვილი: თქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მესამეც წლისთავისათვის მეტების თეატრი დგამს სპექტაკლს „ლადო კეცხოველი“. ეს გახლავთ დოკუმენტური დრამა; მას ვეღვამთ პოლიტიკური ფარსის ჟანრში. კოლექტივი დიდი გატაცებით მუშაობს ამ სპექტაკლზე.

შემდეგ პრემიერად წარმოვადგენთ გ. დონანაშვილის მოთხრობის „გაცი, რომელსაც უყვარდა ლიტერატურა“ და ნ. დუმბაძის „დიდროს“ ინსცენირებებს. ეს იქნება ქართული ნოველების საღამო. ამ სპექტაკლს დგამს რეჟისორი ზ. კანდლავი, რომელსაც მეტად საინტერესო ჩანაფიქრი აქვს. რეჟისორი გ. გურგენიძე მუშაობს ძველი თბილისის ვოდევილებზე. ეს იქნება მუსიკალური სპექტაკლი.

გვინდა ჩვენი მსახიობები გამოვცადოთ ამ რთულ ჟანრშიც. შემდეგ გამიზნული გვაქვს დედათ ლიტველი დრამატურგის გრუსასის პიესა „ჯაზი, გუმბაკი და სიყვარული“. ესაა ძალიან საინტერესო ნაწარმოები, რომელიც ახალგაზრდობის პრობლემას ეხება.

მომავალ წელს ჩვენს თეატრში კრაკოვის ახალგაზრდული თეატრის რეჟისორი კრისტოფ იასინსკი დადგამს რუჟიცკის საქაოდე გახმარებულ პიესას „კარტოტკეა“, მე კი 1977 წლის აპრილ-მაისში კრაკოვის ახალგაზრდულ თეატრში დავდგამ ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელს“. შემდეგ ეს სპექტაკლები გაიცილება: კრაკოველები თბილისში ჩამოვლენ, მეტების თეატრი კი პოლონეთს ეწვევა. განზრახული გვაქვს ერთობლივი სპექტაკლის დადგმაც. ამ გზით ჩვენი თეატრების თანამშრომლობა გარკვეულ სახეს მიიღებს. მეგობრული ურთიერთობა გვაქვს დამყარებული ესტონეთის ახალგაზრდულ თეატრთანაც.

დ. ალმასიმი: ყოველი თეატრის ცხოვრებაში უაღრესად დიდ როლს თამაშობს ორგანიზაციული მხარე. მეტების ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიას. ალბათ, გააჩნია მატერიალურ-ტექნიკური სინჯელები, რომელთა შესახებ აქ ჯერჯერობით არაფერი თქმულია.

ბამიუხ ბანდუშაძე (მეტების ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის დირექტორი): რა თქმა უნდა, წარმოუდგენელია თეატრის არსებობა, თუკი არაა მოგვარებული ორგანიზაციული საქმეები. ჩვენს თეატრს საკმარისი თანხები გააჩნია. ეს თანხები მშვენიერად გვეყოფის. ჩვენ უფრო ტექნიკური საკითხები გვაწუხებს. მეტების თეატრს არა აქვს გარდერობი, საგრძნობოთები. ვითოვეთ ასეთი გამოსავალი: უნდა გამოსუფთავდეს მეტების ციხის სარდაფები, სხვადასხვა მოწყობა თეატრის სათავსოები. მაგრამ საწარმოო ბაზის შესაქმნელად ეს მაინც არაა საკმარისი. თეატრს სჭირდება სახელოსნოები, სარეპეტიციო დარბაზი და სხვ. უამისოდ შეუძლებელია ნორმალური მუშაობა. წელიწადში ჩვენ ვუშვებთ ოთხ სპექტაკლს, თითოეული სპექტაკლს კი სჭირდება უამრავი დეტალი.

არსებობს საკვიალური პროექტი, რომელშიც ყველაფერია გათვალისწინებული. ეს პროექტი მიღებულია. ამის შესახებ არსებობს ქალაქის საბჭოს 1975 წლის დადგენილება (445 გ), რომელიც 26 კომისიის რაიონსაკომს ავალებს, რომ მეტების აღმართის № 1 სახლი ჩვენ გადმოგვეცეს. მაგრამ ორი წლის მანძილზე ამაოდ ველით ამ დადგენილების განხორციელებას. სამისოდ არავითარი ზომები არაა მიღებული. ესაა სრული განუკითხაობის სამწუხარო მაგალითი.

თეატრს არა ჰყავს დირექტორის მოადგილე. ეს შტატი, რომელიც კანონიერად გვეკუთვნის, რატომღაც ვაუქმებულია. მსახიობთა ხელფასების მოსამატებლად არ გვეყოფის ფონდი. გვინდა აღვძრათ შუამდგომლობა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს წინაშე, რათა მან ჩაატაროს ტარაფიკაცია. ჩვენი მსახიობები პირველი კატეგორიის მიხედვით იღებენ ხელფასს. მაგრამ პირველი კატეგორიაში არის სამი ქვეკუფვი. საჭიროა მეტების თეატრის მსახიობთა გადაყვანა სხვა კუფვში.

ყოველ ორშაბათს მეტების თეატრში იმართება კონცერტები, პოეზიის საღამოები, მეგობრული შესხვედრები, არტიტექტორთა პროექტების განხილვები და ა. შ.

მაგრამ ყველაფერი ეს ჩაიშლება, თუკი მუშაობისათვის არ გვექნება შექმნილი სათანადო პირობები. ჩვენ ველით მხარდაჭერას.

მ. კინკაძე: დღეს ჩვენ ბევრ საყურადღებო საკითხს შევხვებით. საკითხთა სიმრავლე კი წამოჭრა და მოამწიფა დრომ, ცხოვრებამ, საქმის ვითარებამ. ცხადია, კიდევ ბევრი დაგვრჩა სალაპარაკო. თეატრი რთული, მრავალსიმომავლი ორგანიზმია. შეუძლებელია ყველა საკითხის ამოწურვა ერთი შეხვედრით. მაგრამ ჩვენი საუბრიდან პრაქტიკული დასკვნების გამოტანა მაინც შეიძლება, რაც, იმედია, მეტეხის ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიას დახმარებას გაუწევს.

მ. ბილაძე: ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის სახელით მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო ჩვენი შეხვედრის მონაწილეებს. იმეითად რომ ვიკრიბებით, ამიტომაც დაგვიგროვდა საფიქრალიცა და სალაპარაკოც. თუკი გვინდა საერთო საქმის გაკეთება, უნდა მივუხმართ კიდევ ერთმანეთს. სწორედ ამ სურვილით, ამ რწმენით მოვედით მეტეხის თეატრში, სადაც ამდენ პრობლემას მოუყრია თავი.

მეტეხის თეატრი ჩვენს თვალწინ დაიბადა. ახალი თეატრის შექმნა კი, როგორც აქ აღინიშნა, არა მარტო კულტურული, არამედ სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენაა. ამდენად, მეტეხის თეატრის მიმართ უფრო მეტ ყურადღება და დაინტერესება უნდა გამოიჩინონ ჩვენმა თეატრმცოდნეებმა, რომელთა დიდი ნაწილი, გაუგებარი მიზეზების გამო, გულგრილად კვიდება ქართულ თეატრს, თავის საქმეს. შეუვალებელია მრავალი სპექტაკლი, უკულისყუროდაა მიტრეპებული მრავალი მსახიობისა თუ რეჟისორის შემოქმედება... თეატრმცოდნეთა მთელი არმია გვეცხვს, თეატრზე კი ძალიან ცოტა იწერება.

რას ვერჩით მაყურებელს, როდესაც პასიურნი არიან თეატრმცოდნეები, არადა, სწორედ მათ უნდა გაუღვიძონ ინტერესი მაყურებელს, დროულად მიაწოდონ მას რეცენზიები, სადაც ყოველ სპექტაკლი განხილული და შეფასებული იქნება პრინციპულად, ობიექტურად, პროფესიულ დონეზე.

იმედს მაქვს, რომ ჩვენი დღევანდელი საუბარი ისტიმულს მისცემს თეატრმცოდნეებს, რომ უფრო სერიოზულად, უფრო კრიტიკულად შეხედონ თავიანთ საქმიანობას, გადასინჯონ ქართული თეატრისადმი დამოკიდებულება, თვითნათი პოზიცია.

ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ მომავალშიც გააგრძელებს საუბარს მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის ირგვლივ. ჩვენ ყოველწლიურად ვეღებთ მხარში ამოუვადგეთ ამ მზარდას და პრესპექტიულ კოლექტივს.



გულდა კალაძე

მარტის მემორიალური ქუელის ფრამენტო

23 თებერვალი საბჭოთა არმიისა და სამხედრო- საზღვაო ფლეთის დღეა!



ნოკო ხურციია

ანზორ კაცსაძე

პარტული მუსიკალური ფოლკლორის მოამაგეთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ხალხური სიმღერის დიდ მცოდნესა და უბადლო შემსრულებელს ნოკო ხურციას.

ჯერ კიდევ არიან ადამიანები, რომლებსაც კარგად ახსოვთ ეს სპეტაკი და კეთილშობილი პიროვნება, დიდ თავიანთს სცემენ ნოკო ხურციას განუმეორებელ ნიჭს, მის ვაკაცურსა და მგზნებარე სიმღერას.

ნოკო ხურცია დაიბადა 1905 წელს ცხაკაიას რაიონის სოფელ მენჯში, ღარიბი გლეხის ოჯახში.

ცხაკაიას სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ზოოგეგმერინარულ ფაკულტეტზე, რომელიც 1932 წელს დაამთავრა. მან ამ სპეციალობით სულ 3-4 წელი იმუშავა, მთელი თავისი ცხოვრება ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლასა და პროპაგანდას შეაღია.

ნოკოს მშობლებს ჰყვარებიათ ხალხური სიმღერები და კარგადაც მღეროდნენ. პატარა ნოკოა

მათგან შთაენერგა მშობლიური ჰანკების სიყვარული. სასწავლებელში სიმღერა-გალობას დამსახურებული პედაგოგი ვალერიან გეგეჭკორი ასწავლიდა. თბილისში ჩამოსვლამდე მღეროდა რაიონულ გუნდში, რომელსაც რემა შელეგია ხელმძღვანელობდა.

1925 წელს ნოკო ხურცია ცნობილი ლოტარების კიწი გეგეჭკორისა და კირილე პაჭკორიას მიერ შექმნილ გუნდშია. ორი წლის შემდეგ კი კ. პაჭკორია აყალიბებს ძუკუ ლოლუს სახელობის დასავლეთ საქართველოს მთმღერალთა გუნდს, რომელმაც ბრწყინვალედ ჩაატარა კონცერტები მოსკოვსა და რუსეთის სხვა ქალაქებში ნოკო ხურცია ამ გუნდის მშვენება იყო.

1936 წლიდან ნოკო ხურცია მღერის თბილისის დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ გუნდში, რომელსაც კლავო კ. პაჭკორია ხელმძღვანელობდა. მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველ დეკადაზე, ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მაღალი შეფასება დაიმსახურა, რაშიც, ხელოვნების სხვა ოსტატებთან ერ-

თად, დიდი ღვაწლი მიუძღვის ნაკი ჭკრცისა, რის გამოც იგი დაჯილდოვდა საპატიო ნიშნის ორდენით.

1940 წელს დაარსდა საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, სადაც ნოკო ხურცია სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე (1949 წლამდე) მოღვაწეობდა. ამავე დროს იგი, როგორც კონსულტანტი და ლობჯანიძის მუშაობდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონში. დაუღალავად ასწავლიდა და ავრცელებდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს ახალგაზრდებსა და მშრომელთა ფართო მასებში.

ნოკო ხურციას სპეციალური ტელევიზიური განათობა არ მიუღია. მისი მუსიკანტი ხალხში გამოიწროთ. სიმღერებს სწავლობდა გამოჩენილ ოსტატებთან, რომელთა შორის იყვნენ: ვალერიან გეგეჭკორი, რემა შელგეია, კირილე პაჭკორია, კიწი გეგეჭკორი, პორფირე გაბელია, ივანე ჩომაშია, ლომინ გუგუშვილი და სხვები. ნოკო ხურცია მხარს უმშვენივლად ისეთ მომღერლებს, როგორებიც იყვნენ ძმები ერქოშიაშვილები, ვარლამ სიმონიშვილი, ავქსანტი მეგრელიძე, კორნელი მღრბე, მიხა ჯიღაური, ძმები ვარსიანიძეები, კავსაძეები, მჭედლიშვილები, ანა ვარდიშვილი, თარხნიშვილები და სხვანი. აი, ასეთ პიროვნებებთან შორის ბრწყინავდა ნოკო ხურციას სახელი.

საქართველო ხალხური პოლიფონიური აკაპელა სიმღერების კლასიკური ქვეყანაა. მის ყოველ კუთხეს თავისებური სიმღერები აქვს ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული, მაგრამ ყოველთვის თვითმყოფადი, ბრწყინვალე, ღრმავარდნიანი... ჩვენი მუსიკალური ფოლკლორა უანრობრივადაც მეტად მრავალფეროვანია — პატრიოტული, შრომის, სატრფიალო, საღაღობო, საფერხლო, სანადიმო, საქორწილო, სარიტუალო, ძილისპირული, საცეკბო და სხვა. ნოკო ხურცია შესანიშნავად იცნობდა ამ უზარმაზარსა და ნაირსახოვან მემკვიდრეობას. იგი ქართული ხალხური სიმღერის ნამდვილი ტრფიალი იყო.

ნოკო ხურციას ქორალი უღამაშესა ტემბრისა და ფართო დიაპაზონის ტენორი, რომელსაც ფლობდა როგორც ჭეშმარიტი პრეფესიონალი-მომღერალი. შესანიშნავად უძურდა დაბალი და მაღალი რეგისტრებიც, სიმღერის დროს ოსტატურად იყენებდა ყველა სასიმღერო რესონანსს, ამის წყალობით მოქნილი იყო მისი სასიმღერო ტექნიკა, მკაფიო იყო დიტკია. ნოკო ხურცია უტყუარი შემოქმედებითი ინტინქტი, მსატრფილი ინტუიციით იყო დაჯილდოებული. იგი ამა თუ იმ სიმღერას უბრალოდ კი არ მღეროდა, არამედ ას-

რულეზად კიდევ. კარგად ესმოდა ნაწარმოების შინაარსი, მისი კავშირი ცხოვრებასთან. ნოკო ხურციას სიმღერები მისი საოცრად პარამონიული და მთლიანი შემოქმედებითი ბუნების გამოძახილი იყო. იგი დრამა სწევდებოდა ნაწარმოების სულს, მხურვალე ემოციურობითა და ნატივი გემოვნებით გადმოსცემდა მათ ხასიათს.

დაიხ, უნაკლო იყო ნოკო ხურციას სიმღერა. ამას მოწმობენ ჩანაწერები, რომლებიც ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან ნოკო ხურციას უბადლო ოსტატობაზე, მის მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკასა და კულტურაზე. იგი, როგორც ნამდვილი არტისტი, ყოველთვის აღწევდა თავისი ხმის ემოციურ გარდასახვას. სტილისა და კოლორიტის ფაქტორი შეგრძნებით ასრულებდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერებს, სხვადასხვა ენარის — პატრიოტულ, ლირიკულსა თუ ეპიკურ-კომედიურ ხასიათის ნაწარმოებებს. და მინც ნოკო ხურციას სტიქია მეგრული ხალხურა სიმღერა იყო, სწორედ აქ ვლინდებოდა მთელი სისავსით მისი ნატივი მუსიკალური ბუნება, ვირტუოზული ოსტატობა, არტისტულობა.

რადიოჩანაწერთა შორის შემორჩენილია ნოკო ხურციას მიერ აღდგენილი და მის მიერვე ჩინებულიად შესრულებული საკუნძო სიმღერა „უტუს ლაშქრული“, რომელიც გასული საუკუნის 50-იან წლებში შეიქმნა. ამ ნაწარმოების შინაარსი მეტად საყურადღებოა. უტუ მიქვა მეგრული მშრომელი გლეხის ოჯახის ნაწარმოებებს. ისტორიული პიროვნებაა. მჭედელი სათავეში ჩაუდგა გლეხთა დიდ მოძრაობას, რომელიც მიმართული იყო პატონყმობის წინააღმდეგ. ამ აჯანყებამ მძლავრი ბიძგი მისცა გლეხთა მოძრაობას მოელს საქართველოში. საკუნდო სიმღერა მედიდური, ვაჟკაცური, პოლიტიკური ხასიათისაა. დარაზმული გლეხები გადაწყვეტილი ბრძოლისაკენ მოუწოდებენ ყველა ჩაგრულს:

„აბა წავიდეთ, აბა წავიდეთ, ან გამარჯვება ან სიკვდილი!“ — ამ მოწოდების მთელი გუნდი იმეორებს და სიმღერა თავისუფლებისათვის ბრძოლის მიზნად იქცევა. ამ სიმღერაში ნოკო ხურციას ხმა თითქმის აჯანყების მეთაურის უტუს ხმას მოგვაგონებს, მისი ომხიანი შეძახილები, სიმღერის მომწოდებელი პათოსი ათიქოს მთელი ეპოქის მუსიკალურ სურათს წარმოსახავს.

ნაწარმოების ქორალური პირველი ნაწილი ნაკური, ტრავაგიალი ხასიათისაა, მეორე ნაწილი ცოცხალი, მგზნებარე, სწრაფვითი ხასიათის. შუა რეიტატული სილო აღდგომები, რომელსაც ნოკო ხურცია ასრულებდა დიდი დრამატუზითა და

გმირული შემართებით, საოცრად ხატოვან ხდის ამ სიმღერას.

სულ სხვა ემოციურ განწყობილებებს გადმოსცემდა ნიკო ხურციია სიმღერა „ჩელას“ (ჩელა ხარის სახელია) შესრულების დროს. ეს სიმღერა სოციალური ხასიათისაა, მას ხშირად „ურმულს“ უწოდებენ. აქ ნიკო ხურციია მეურნის როლში გვევლინება და გვიხატავს გლეხის მძიმე ცხოვრებას.

მეორე გაცქერის უბადრუც ცხოვრების გზას და თავის ბედს პირუტყვის ბედს აღარებს. ნაწარმოების ფინალში მეურნე მხოლოდ ერთ გზას ხედავს, — თავისუფლებისათვის ბრძოლის გზას. ნიკო ხურციია ამ სიმღერას დიდი არტისტული შემართებით ასრულებდა და ჰქმნიდა ლირიკულ, დრამატულ, ფსიქოლოგიურ სურათს.

ნიკო ხურციია „პარიზას“ — ამ დიდი სახალხო საზეიმო ხასიათის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ნაწარმოების — შესანიშნავი შემსრულებელი იყო. ეს საწინაწილიანი საგუნდო სიმღერა აწყობა ნელი ჩაცეკვაო ხასიათის მუსიკით, რომელიც თანდათან ჩაქრებდა. I ნაწილი კუმპლეტური ფორმისაა, სადაც უცვლელია ბანი და მეორე ხმა, ზოლო პირველი ხმა სხვადასხვა განმეორების შემდეგ სხვადასხვა ვარიაციული განვითარებით იცვლება. ფინალში გამუდმებულ ბანზედ ნიკო ხურციია არაჩვეულებრივ ვარიაციულ მელიდიებს „ახვევდა“. დიდი გუნდის ფონზე საყვირივით ისმოდა მისი წკრიალა, ზარისებური ხმა.

მსმენელს აღაფრთოვანებდა ნიკო ხურციას ტემპერამენტი, სიხარულითა და სიხალისით ფრთაშესმული სიმღერა. „პარიზას“ ნიკო ხურციიას საშემსრულებლო ტექნიკის, ხმის ვერტუოზული ფლობის შესანიშნავი ნიმუშია. ეს ჩანაწერი საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდშია შესული.

ნიკო ხურციას საშემსრულებლო სტილი მრავალფეროვანი იყო და ორიგინალური. შეუძლებელი იყო მისი ხმის და სასიმღერო მაწერის აღრევა რომელიმე სხვა მომღერალთან. იგი ჭეშმარიტად მხატვარი იყო. მუსიკალურად და სიუჟეტურად დაძაბულ საგუნდო ნაწარმოებებთან ერთად, იგი თავისებური სინაზითა და სინატრადით, უფაქიშესი ფერებით აესებდა ლირიკულ მეგრულ სიმღერებს. მართლაც რომ შეუდარებელია ნიკო ხურციას მიერ შესრულებული სატრფილალი სიმღერა „თეშილალი“ ჩონგურების თანხლებით, სადაც ნიკო ხურციას მოძახილი წმინდა და ანაღლებული სიყვარულის განცდილია გამოაჩინა. იგივე თიქმის ლირიკულ სიმღერაზე „მასი ვარდი“. ბრწყინვალე იყო ნიკო ხურციას კრინა სიმღერაში „ლიდინი“. განსაკუთრებით აღმაფრენით მღეროდა იგი სუფრულ, სანადიმო სიმღერებსაც.

სხვადასხვა დროს ნიკო ხურციასთან ერთად მღეროდნენ ქართული ხალხური სიმღერის ვირტუოზები — კირილე პაჭკორია, რენა შელევია, ლუდი ბაბილუა, ნიკოლოზ ხვიტია, პუჟუ სვანიძე, შოთა გვალაია, აკაკი გოჩალაიშვილი, ვლადი-

მერ ფოცხვერაშვილი, მარო თედიაშვილი და სხვები. დიდია თითოეული მათგანის დამსახურება და დეწული ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისა და პროპაგანდის საქმეში. მათი მაღალმხატვრული ანაზამლები აღაფრთოვანებდნენ არა მარტო ქართველ მსმენელს, არამედ მრავალეროვან საზოგადოებასაც.

ნიკო ხურციია პოეტური შთაფრების კაცი იყო. იგი ლექსებსაც წერდა და სიმღერებსაც დიდი პოპულარობა მოსცემა მისმა სიმღერებმა მფრინავ წურწურშიაზე, სტალინგრადზე და სხვა.

დიდი სამამულო ომის წლებში ნიკო ხურციია აქტიურად მონაწილეობდა სამეფო კონცერტებში, რომლებიც იმარტებოდა მოქმედ არმიებში, სამხედრო ჰოსპიტლებში, წარმოებებსა და კოლმეურნეობებში. მისი მგზნებარე სიმღერა სტიმულს აძლევდა და მტრის წინააღმდეგ რაშყვად ჩვენს ხალხს. ასეთი თვადამებელი შემოქმედებითი შრომისათვის ნიკო ხურციამ დაიმსახურა მრავალი ჯილდო და სიკეთე.

ნიკო ხურციია გულმოდგინედ ეძებდა და ამუშავებდა მივიწყებულ ხალხურ სიმღერებს, საქართველოს სხვადასხვა რაიონში აყალიბებდა საგუნდო კოლექტივებს, რომლებიც ყოველთვის დიდი წარმატებით გამოდიოდნენ საქალაქო თუ სარაიონო ოლმშიაღებზე.

მეგობრების გამოცემით ნიკო ხურციია ფართოდ განათლებული ადამიანი ყოფილა. ჩინებულად იცნობდა ქართულ ლიტერატურას, ისტორიას, ეთნოგრაფიას, რაც დიდ სამსახურს უწევდა მას მუსიკალური ფოლკლორის ცალკეული ნიმუშების აღდგენა-დამუშავებაში. შესანიშნავი მოსაუბრე იყო, იუმორის გრწნობით იყო დაჯილდოებული. სამაგალითო მეგობრობა იცოდა, თავმდაბალი იყო და სამარბლიანი, ჭეუპოვარცა და პრინციპულიც. იგი მლიქმურებდა არავის დაუთმობდა სიმარბლებს.

ნიკო ხურციია 1949 წელს გარდაიცვალა. ქართველმა ხალხმა გამოჩენილი მომღერალი და ლტბარი დიდი გულსტიკივითი მიპაპარა საზოგადო მოღვაწეთა ვაკის პანთეონს. მას შემდეგ თითქმის სამმა ათეულმა წელმა განელი. ნიკო ხურციას სახელი კი ცოცხლობს, როგორც ხალხში შობილი თვითმყოფელი, განუყოფელი ნიჭიერების სიმბოლო.

კლასიკის დღეკანდელობა

ირინე შელია

დღწ და მხატვარი, ხელოვანი და მისი შემოქმედების აღქმა. ეს პრობლემები, ერთი შეხედვით, ყველა ასპექტით შესწავლილია, მაგრამ, ამავე დროს, ამოუწურავიცაა.

თანამედროვეობის სულიერ კულტურაში კლასიკური ლიტერატურის იდეები და სახეები თავიანთი ყველაგუსვლელი ფილოსოფიური და ზნეობრივი ცხოველმყოფელობით ცოცხლობენ. დრომ გამოიკვეთა და უუჭველი გახადა მათი მნიშვნელობა.

მხატვრის არსებობის აზრი ორმხრივია წარმართული — იგი ემორჩილება თვით თავის არსებობაში ჩასახულ შემოქმედებით საწყისს, ემორჩილება და ისე ქმნის. ხოლო თავისი შემოქმედებით ნაყოფით იგი იპყრობს სხვათა გულსყურს — ადამიანებს თავის ესთეტიკურ და ეთიკურ ძიებებთან აზიარებს. ეს თანაზიარობა მრავალსახიერია — ხან დრნად წინააღმდეგობრივი ბუნებისაა, რასაც ტენდენციების, იდეების, ემოციების დაპირისპირებამდე მივყავართ, ზოგჯერ, ეს დაპირისპირება ააქტიურებს შემოქმედის აზროვნებასაც და აღმქმელის განცდებსაც.

ძნელი მისია ეცისრება ადამიანს, ვინც მიზნად დაისახავს კლასიკური ნაწარმოებები თანამედროვე თეატრის ენაზე რომ ამეტყველოს. მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტური, მგრძნობელობითი წაკითხვა არა მარტო თავის ბეჭედს ასვამს, არამედ, ხშირად, განაპირობებს კიდევ ინსცენირების ავტორისა და დამდგმელისეულ გააზრებას. სწორედ ამიტომ გახდა კლასიკის თანადროული წაკითხვა ფართოდ გამოვლილი დისკუსიის საგანი.

ამ უკანასკნელ წლებში მოსკოვის თეატრების რეპერტუარი მნიშვნელოვნად გაფართოვდა. კლასიკას — როგორც რუსულს, ისე მსოფლიოს — ძალზე ხშირად დგამენ. თუკი ამ აქრთუ დიდი ხნის წინათ კლასიკის დადგმა ისეთად დიდი ტრადიციების თეატრების პრივილეგია იყო, როგორიცაა სამხატვრო, მცირე, ვახტანგის თეატრები, დაღეს კლასიკამ უკვე დაიჭირა მკვიდრი, მტკიცე, — წამყვანი რომ არა ეთქვათ — ადგილი იმ თეატრების რეპერტუარშიც, რომლებიც უკვე გამოიკვეთნენ აშკარა ექსპერიმენტატორებად, მწვავე ოანადრო-

ული პრობლემების ანალიტიკოსებად, ამ პრობლემების გაშუქების ახალი ფორმების მაძიებლებად.

რა ცხარე კამათი გამოიწვია, რა დამამეტრალურად განსხვავებული შეხედულებები აღძრა მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში მარკ ზახაროვის მიერ დადგმულმა ჩეხოვის „ივანოვმა“, იური ლიუბიმოვის მიერ ხორცშესხმულმა შექპირის „ჰამლეტმა“, ან ტაგანკის თეატრში მალაია ბრონნიადან სტუმრად მოსული ანატოლ ეფროსის მიერ დადგმულმა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღმა“! ამ დისკუსიებში გამოიკვეთა ფრიად ნიშანდობლივი და ცხადი ტენდენცია — მხატვრები გააფთვებით იცავდნენ თავიანთ უფლებას, რომ განსხვავებულად, დრმად ინდივიდუალურად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ემოციურად წაეკითხათ კლასიკური ლიტერატურის სქნილობები, რომლებიც არა მარტო მეტნაკლება განათლებული ადამიანების ცნობიერებაში დამკვიდრდნენ, არამედ რაღაცნაირად ძალზე გამოკვეთილი, შეურყვევლი სახეც მიიღეს. მთორე მხრივ, პროფესიული ლიტერატურისმცოდნეები და კრიტიკოსები ერთსულოვნად აღსდგნენ „კლასიკის დასაცავად“.

დისკუსიის — „კლასიკა: საზღვრები და უსაზღვროება“ — ერთმა მონაწილემ, ნინა ველცხოვამ კრიტიკის ეს უკიდურესად მკაცრი დამოკიდებულება კლასიკასთან „თაქისუფალი“ მიმართებისადმი ასე დააფორმულა: „სახეები, რომლებმაც აღიბეჭდა ადამიანთა ცხოვრებისეული გამოცდილება, რეალურ სინამდვილეში დამკვიდრდნენ, როგორც საერთო სულიერი კულტურის ერთი უძირითადესი კატეგორია. ამიტომ, ჰამლეტი და თავადი მიშკინი უკვე კარგა ხანია „სასიათები“ კი არა, ჩვენს სულიერი ცხოვრების წახნაგები, მისი ზნეობრივ-ეთიკური შინაარსის ნაწილებია. და როცა ახალ თარგზე ჭრი პამლეტს ან სხვა ვინმეს, უნდა გახსოვდეს, რომ რეალიზმისთან, კაცობრიული კულტურის შემადგენელ ნაწილთან გაქვს საქმე. და არ შეიძლება იფიქრო, რომ მკითხველი ან მავურებელი, მისი წარმოსახვის უნარი სადღაც უკან დარჩა, საუკუნეს კუდში მოსჩანჩალავს და შტამპებითაა დადაღული, შენ კი მანიცდამანიც სადღაც წინა ხარ“.



რეჟისორი ა. ეფროსი

ასეთი დიდი ციტატა იმიტომ მოვიტანე, რომ იგი გამოხატავს იმ მძაფრ ექსტრემისტულ თვალსაზრისს, რომელიც, სამწუხაროდ, ჯერ ისევ სულდგმულობს, საკმაოდ მკვიდრადაც არის ფუნქციონირებული იმ კრიტიკოსებს შორის, რომლებიც, კლასიკის სწიმინდის შენარჩუნების სურვილით ანთებულნი, ხშირად თვითვე მიდიან „შტამპებით დადასტურებულ წარმოსახვამდე“. დღეს არავინ უარყოფს შემოქმედების ისტორიული და ფილოსოფიური საფუძვლების ფუნდამენტურად შესწავლის აუცილებლობას. მაგრამ მეცნიერული ანალიზის მიზონება, იქნებ, ზოგჯერ არ ესადაგება თანამედროვე მხატვრის მიერ წარსულის ოსტატთა უკუდავი ქმნილებების წარმოსახვისა და ხორცშესხმის თავისებურებათა გამოკვლევას ამოვანს? როცა რეჟისორს ან მხაიზოსს აშკარად აწყალობს მავანი კრიტიკოსი, ჰამლეტი და რასკოლნიკოვი ასე და ასე უნდა „წაიციხოსოთ“, ხშირ შემთხვევაში ის მავანი კრიტიკოსი რამდენადმე უხერხულ მომთაბრებელში აღმოჩნდება, რაკილა იფიქრებს იმ უსაზღვრო სამყაროს, რომელიც მხატვრის თვალწინ იშლება მისი ინტუიტურ-გრძნობადი აღქმის, სამყაროს, მოვლენათა, ადამიანების, მისი მხატვრული წვდომის უნარსა მთხებით. შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედებით, ემოციური წვდომა დაკუპირისპირო საგნის ღრმა ცოდნას. პირიქით, საუბარია ამ ორი კომპონენტის პარ-მონიული შერწყმის აუცილებლობაზე, თუ უფრო რბილად ვიტყვი, ამ ელემენტების შერწყმის სასურველობაზე.

თეატრალური მოსკოვი — მივლი სამყაროა, მრავალსახეობანი, მშფოთვანი, მაცხებელი სამყარო. ესაა სამყარო, რომელიც ერთმანეთს გვერდით დაუცხრომელი შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობენ სხვადასხვა მხატვრული მასწარაფებების, სხვადასხვა ბუნების, ტექნოლოგიების მხატვრებმა. ცხადია, შეუძლებელია, რომ აქ ნაწილობრივ მაინც გავანალიზოთ და ერთმანეთს შევუპირისპიროთ მრავალი კოლექტივისა და ცალკეული ოსტატების შემოქმედებითი ხელწერა. ამჟამად გადავწყვიტე ამჯერად ყურადღება გამამხატვრებლენია ერთ-ერთი უნიკიტრესი საბჭოთა რეჟისორის — ანატოლ ეფროსის შემოქმედებაზე, რომელიც უკანასკნელ წლებში ასე ბევრს და ასე საინტერესოდ მუშაობს კლასიკური რეპერტუარის ხორცშესხმაზე. მისი სპექტაკლები, ერთი მხრივ, განსხვავებულ აზრთა

და შეხედულებათა მთელ ნიადაგს წარმოშობს, მეორე მხრივ კი — უკუველად იძლევა მდიდარ შესაძლებლობებს, აჩაბისა და აღებურად წარმოვისახოთ ის მხატვრული სახეები, რომლებიც მკვირვლისა და მკაცრების ცნობიერებაში უკვე ჩამოყალიბდა, გაფორმდა ამავერ თუ იმავერ ტიპებად.

როგორც სამართლიანად შენიშნა დრამატურგმა ვიქტორ როზოვმა, „რეჟისორის პროფესია ინტერპრეტატორის ხელობა უკვე აღარაა. რეჟისორის პროფესია გაიზარდა, რეჟისორი თანაშემოქმედი გახდა. საქმე მავნი ფუქტება, როცა პიკის თავისებურად წაიციხვას ხელს ჰკიდებს უღიმიამო რეჟისორი, არამეოქმედი, არამედ, უკეთეს შემთხვევაში, ხელსონი პიროვნება“.

დავემატებ: კიდევ უფრო ფუქტება საქმე, როცა რეჟისორ-შემოქმედს, რეჟისორ-მთარზოვნის მით მარაქამი ზრევთ, ვინც, რაკილა მაინცდამაინც ექსპერიმენტატობრბა უნდა. არავინც დაგიდევთ, არც მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების სულს ითვისწინებს და მწერლის სიტყვასაც კი არ უკადებს ყურს. თუცა, ამ ყაიდის „ნოვატორბობა“ სადღისოდ უკვე არც შეიძლება სერიოზული ფიქრის საგანი იყოს.

ამთავივე შეგნიშნავ, რომ კლასიკური ლიტერატურისა და დრამატურგის თანადროული გააზრების სპეციფიკის პრობლემებათა დაკავშირებით ეფროსის სპექტაკლებსუ საუბარის განპირობებულია არა მარტო იმ ფაქტით, რომ ამ სპექტაკლებმა შექმნეს ერთგვარი თვითმოყვადი კომპლექსი მხატვრული მოთვლენებით, არამედ სხვა მრავალი ფაქტობითაც, უნდა ხაზგასმით ითქვას, რომ ანატოლ ეფროსი აღნიშნული პოლემიკის ერთ-ერთი ყველაზე ექტური მინაწილვა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორმხრივი როლი, რომელიც ამ შესანიშნავ შემოქმედს და, მე ვიტყვი, თეატრის თეორიტიკოსს, დაეკისრა — ეს იყო როლები დისკუსიის მინაწილისა და ამ დისკუსიის ობიექტისაც. ეფროსის ახლანდა გამოსული წიგნი, მისი სტატიები და გამოსვლები, პირველ ყოვლისა კი, მისი სპექტაკლები, უმდიდრეს მასალას გვაძლევს იმაზე დასაფიქრებლად, თუ თანამედროვე მხატვარი როგორ ანალიზებს, როგორ აძლევს ინტერპრეტაციებს წარსულის ძვირფას შემკვიდრებას.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ეფროსის თეატრის რეპერტუარი, ძირითადად, თანამედროვე დრამატურგთა ნაწარმოებებისგან შედგებოდა, ეფროსის თეატრის მუდმივი, განუწყულები ავტორი იყო და არის ვიქტორ როზოვი. მის სახელთანაა დაკავშირებული, აგრეთვე, თეატრის ერთი წარმოდგენაც კლასიკის საფუძველზე — „შმა აღიომა“ (დოსტოვეკის „მშები კარნაშოვების“ მიხედვით). სწორედ ამ სპექტაკლით და შექპიარის „რომეო და ჯულიეტაით“ მოხდა გარდატეხა ა. ეფროსის მხატვრულ ძიებებსა და ინტერესებში. სულ რამდენიმე წელიწადში შეიქმნა რუსულ და მსოფლიო კლასიკაზე დამყარებული მისი ნაშუვერების მთელი გალიერვა. ესაა, პირველ რიგში, გოგოლის „ქორწინება“, მოლიერის „დინ-უვანი“, თითქმის იმადროულად იხილა მკყურებელმა ა. ეფროსის ტელევიზიული „გაზაფხულის ნიაღვრები“ (ტურგენევის რომანის მიხედვით) და ჩხუვის „აღუბლის ბაღი“, რომელიც მან „არა თავის თეატრში“ — ტეატრაზე დადგა. და, ბოლოს, — უკანასკნელი რეპერტუარ მალაია ბრონნიავაზე — შექპიარის „ოტელი“.

ახლა, როცა „ოტელი“ დაიბეჭდა დაიბეჭდი მუშაობის შემდეგ ხეირიანად არც შეუხვნილა, — ეს სპექტაკლი კი ნამდვილად რომ საპროგრამო იყო და მას რეჟისორის მრავა-

ლი წლის ფიქრი შეეწირა, — ანატოლ ეფროსი კიდევ ორ სპექტაკლზე მუშაობს კლასიკური რეპერტუარიდან — ესაა ტურგენევის „ერთი თვე სოფელში“, რომელსაც რეჟისორი „შინ“, მალაია ბრონიაზე დაგამა და გოგოლის „მკვდარი სულები“ თეატრ „სოფრემენიკოვი“.

ა. ეფროსის უკანასკნელი წლების ნამუშევრების ეს უბრალო ჩამოთვლაჲ კი ბევრს ამბობს, ცხადყოფს რეჟისორის პრინციპულ, მთლიანად გადართვას ახალ სფეროში — ესაა კლასიკის ახლებურად გააზრების სფერო. რამ განაპირობა ეს?

— თითქმის, დიდი დრო გავიდა, მაგრამ, არსებითად, სულ ახლახან დაიწყო ჩვენი თეატრის ინტენსიური, ძირფესვიანი გათანადროლება, — ამბობს ეფროსი, — თუკი სულ ამ 15-10 წლის წინათ ფარდაზე უარის თქმა, რამბის შუქზე რეკვიზიტის გამოფენა, სპექტაკლის ელემენტად „ჰეგნენიგის“ შემოტანა, ერთი სიტყვით, ახალი განსოგადებებისა და პირობითობების ძიება იყო ის მოთხოვნილება, რომელსაც წარმოშობდა სწრაფვა საჭირობოტო თემატიკისკენ, ჩამოყალიბების სტადიის ხასიათების წარმოჩენისკენ, ახლა კვლავ გამძაფრდა მარადიული, ზოგადკაცობრული პრობლემებისკენ მიბრუნების ღტოლვა, ამ პრობლემებით კი გასაოცრად მდიდარია მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურა, ძიება მოტყუებისა, რაც ყველაზე უფრო ახლა თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიურ სტრუქტურასთან, სწორედ კლასიკაში აღმოაჩენს უმდიდრეს საშუალებებს თანამედროვე ადამიანის ხასიათის სიღრმისეული თვისებების გასახსენელად.

ანატოლ ეფროსის მთელი შემოქმედება აღბეჭდილია იმ მხატვრული და მსოფლმხედველობითი კრედიტით, რომელიც, ჩემი აზრით, უპირველესად ყოვლისა, განსაზღვრულია ადამიანის ფსიქოლოგიის ურთიერთწინააღმდეგობრივი ელემენტების პროპორციათა ესთეტიკის თვალსაჩინოდ წარმოსახვით და აზროვნების ხასიათის თანამედროვე საშუალებებით წნობი-რივი პარმონის უტყველი ძიებით. ეფროსის სპექტაკლებში

ერთმანეთს ერწყმის ღრმა აზრი და გარეგანი დასჯეული მატერიალიზმის რატი, ლაკონიური, ნატივი ფორმები.

თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში მყარად დამკვიდრდა ტერმინები — რეჟისორის ან მსახიობის თეატრი ლიტერატურული იდეებისა და სახეების ხედვის თავისებური ხასიათით, ამა თუ იმ ასპექტით გააზრებული თემის კონკრეტული ხილვით წარმოჩენით, დადურმეტელი ფანტაზიის უნარით, ეფროსი, სცენაზე, უტყველად, ქმნის თავის პირიქულ სამყაროს. და ერთ-ერთი უმნიშვნელუვანესი კომპონენტი, რომელიც განაპირობებს ეფროსის სპექტაკლების სისავსესა და მთლიანობას, არის ფაქტიზ უნარი იმისა, რომ ლოგიკურად მიუხადავს, შეუთავსოს ერთმანეთს როლისა და მსახიობის ხასიათები. სცენური ფორმების დაუცხრომელი გამომონებელი ვ. ვახტანგოვი ამბობდა: „თეატრში მთავარი მსახიობია და რეჟისორის ტექნიკური ნიჭი მსახიობებთან მისი მუშაობით განისაზღვრება“.

ნათქვამი რომ ლიტონ სიტყვად არ დარჩეს, რამდენიმე მაგალითს მოვიტან. დონ-ჟუანის ლევენდის ხორცმუსხმისას, ეფროსმა სცენაზე ამ მაცდური და იდუმალი როლის გასააზრებლად მოლოდინისეული თვალსაზრისი აირჩია. არ შეეგებები გმირის ფსიქოლოგიური ბუნების მრავალბლანიალობას, ოღონდ, მოლოდინის დონ-ჟუანის ხასიათში ხაზს გაეკუსაჲ ერთ, მაგრამ არსებით დეტალს, რომლის არსიც სულ სხვა გარემოებასთან დაკავშირებით ერთმა სხვა მწერალმა ძალზე კარვად გამოხატა სიტყვებით: „უპუროდ ცხოვრება შეიძლება, მაგრამ სილამაზის გარეშე სულდგმა სრულიად შეუძლებელია“. დონ-ჟუანის ხასიათის მოლოდინისეული თვალსაზრისის სახელდობრ ეს მომენტი აახლოება გმირს რეჟისორის წარმოსახვასთან — ეფროსი თავისი მხატვრული ძიებებით და ექსპერიმენტებით ყოველთვის ესწრაფვის ესთეტიკური იდეალის როგორც შინაგანი არსის გამოკვეთას, ასევე, თვალისთვის საჩინოდაც წარმოჩენას. მალაია ბრონიათ თეატრში დონ-ჟუანის როლს ორი

სცენა სპექტაკლიდან „ძმები კარმაზოვები“



ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული მსახიობი ასრულებს — მ. კოხაკოვი და ნ. ვოლკოვი. ერთი შეხედვით, ამგვარ ვითარებაში შეუძლებელიცაა რეჟისორული ამოცანის კონკრეტულობის დაცვა, მაგრამ ეფროსი ოსტატურად იყენებს აქტივობას ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს, ხაზგასმულად წარმოაჩენს მათ სცენურ მონაცემებს, და ორივე ვარიანტში ინარჩუნებს სახის „წაკითხვის“ თავის კონცეფციას, თუმცა, ორივე შემთხვევაში, სულ სხვადასხვანაირი ხერხებით ხსნის პერსონაჟის ხასიათს. იმპულსური, ნაღვლიან-ციხიკური, ცინცხალი გონებით და წარმოსახვით დაჯილდოებულია მ. კოხაკოვის დონ-ჟუანი ზოგჯერ ისეთი უმწყეოა, რომ პარადოქსულ ასოციაციებს იწვევს — მასში, წამით, ვლინდება დონ-კიხოტისებური მაღალი სული. იგი, ქარაფშუტა და ბედოვოლით,

სპეციფიციტაც, ხოლო ა. ეფროსს კამერული თეატრისკენ მიუწევს გული. სცენური ფართობის შეზღუდულად, მსკრამილიც მალაია ბრინჯაის თეატრში ტრადიციულად, დახვეწილი მუქედლებიანი ყუთის ფორმას იღებს, მოთხოვს ცალკეული პერსონაჟებისა და საგნების გამოკვეთილად, ხაზგასმულად წამოწვევას წინა პლანზე. და მიზანსცენებს სრულქმნილი, თითქმის გრაფიკულად ამოხაზული სურათი თითქოს ცენტრალიზებისკენ ამ ტენდენციითაა შეკრული მაგალითისთვის, ავილით „ძმა ალიოშა“, რეჟისორს ცხადად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ აბსოლუტურად შეუძლებელი იყო ერთ სპექტაკლში მოექცია თუნდაც ერთი მხარე დისტოპიკის მრავალპლანიათა, აურაცხელი პერსონაჟით დასახლებული რომინისა. და მაშინაც კი, როცა ამდენ პერსონაჟში ერთი —



გოგოლის „ქორწინება“. აფაფია ტიხონოვა — თ. იაკოვლევა

ქვენა ინსტინქტების მონა სულაც არ გახლავთ. პირიქით, მისი ცხოვრებისეული დრამის მთავარი მიზეზი ის ხდება, რომ მძაფრად, მგრძობიარედ განიცდის სილამაზეს. მოუქნელი, თითქმის მონოტონური ნ. ვოლკოვი ხასიათის ამ მხარეს სულ სხვაგვარი რეაქციებით, სხვაგვარი საშუალებებით გადმოსცემს. ამ შემთხვევაში ჯანჯალობა და სასიყვარულო პერიპეტეიები დონ-ჟუანს თითქოს ნაძალადეგად მოახვიეს თავზე. დონ-ჟუანს — ნ. ვოლკოვს სულაც არ უნდა, რომ მორავ ინტრიგაში გახვების, იგი, თითქოს, თავადვე გრძნობს ალამაზისკენ თავისი გაუცნობიერებელი სწრაფვის ფორმის სიმახინჯეს. დამდგმელის ძირითადი ესთეტიკური ამოცანა საუკებით ცხადადაა გამოკვეთილი. სწორედ მსახიობის ინდივიდუალობის ღრმად განცდიდან გამომდინარე ამოტიანებს ეფროსი სპექტაკლებს. როდესაც ეფროსი ხედავს, რომ მსახიობი ფაქიზად გრძნობს არა მარტო მისი როლის, არამედ მთლიანი ნაწარმოების ჴრობრივ არსსაც, რეჟისორს ხელეწიფება მთელი იდეურია და ემოციური დატვირთვა სწორედ ამ როლზე გადაიტანოს. ეს, ცხადია, გაპირებულა კამერული თეატრის

უმცროსი კარამაზოვი აარჩია, საჭირო იყო ამ ხასიათის იდეურ დიალექტიკაში მოენახა, გამოკვეთა რომელიმე კონკრეტული თემა. ასეთი თემა გახდა დისტოპიკისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემა — პრობლემა მოხარდის პიროვნების ფსიქოლოგიური ანალიზისა. უკიდურესად რთული ამოცანაა, რადგან დისტოპიკისთვის არ არსებობს „ყრმის“, „ბავშვის“ ცნებები; — მისი გმირი ყოველთვის პიროვნებაა, რომელიც დამძიმებულია თავისი თავის შეცნობის აუცილებლობით. ასაკობრივი კატეგორია კი მას, ამ პიროვნებას ასევე მხოლოდ მისი ასაკით განპირობებულ დამატებითი სინქრონიზაციას. სპექტაკლ „ძმა ალიოშაში“ ეს დამატებლობა, ახალგაზრდა გმირების ხასიათთა მთელი ეს დინამიკა, როგორც მითრთოვარე სანთლისკენ, ილტვის ლიზა ჴხოლიაკოვასკენ, რომელიც თ. იაკოვლევას შესრულებით წარმოუდგენლად ბრწყინვალე, მრავალპლანიათა გმირია. საგარეულ მიაჯაკველი გოგონა ნიაგვით დაქრის სცენაზე. მის ურთიერთსაწინააღმდეგო სურვილებსა, განწყობილებებსა და მძაფრუბაბდ რეაქციებში, რომელთა გრძობიარედ გადმოცემა

შესძლო მსახიობმა ო. იაკოვლევამ, ისე სრულად და ნათლად წარმოისახა გმირის ხასიათი, რომ დისტოვესკის მაცურებელი და მკითხველი იტყვის, რომ ოლგა იაკოვლევას ღიზა ხიზ-ლიაკოვა — გამოგვეთილი თემის ერთ-ერთი ვარსკაცა კი არ არის, არამედ თავად სულჩადგმული თემა — მთელი მისი ერთადერთობით, განსაკუთრებულობითა და პირიქითი განუყოფლობით. ამ სახის გააზრებისას რეჟისორის ამოცანა არაჩვეულებრივად რთული და ბევრისმომცველი იყო — სპექტაკლის ავტორმა სწორედ აქ ჩააქოვა დისტოვესკის გმირების წინააღმდეგობრივი ლოგიკის მთელი ძალა. თითქოს ამ მთრთოლავრე, ნერვული გოგონას არსებაში ისმოდა გამოძახილი მისი აქამომდეელი, ადრინდელი ცხოვრებისა, ცხოვრებისა, რომელიც დიდ რუს შწერალს წინამორბედ მხატვრულ

რეჟისორის პოზიციის ძლიერ მხარეებსაც ავლენენ და სადავრო მომენტებსაც. ძნელი წარმოსადგენია უფრო განსხვავებულ თეატრები, ვიდრე მალაია ბრონნიასა და ტაგანკის თეატრები. ა. ფეროსის შემოქმედებითი მეთოდი ძირველად განსხვავდება იური ლიუბიმოვის მხატვრული სტილისგან. მაგრამ სწორედ ამ განსხვავებულობამ აღუძრა ფეროსის სურვილი, რომ თავისი ძალა ტაგანკის თეატრის სცენაზეც ეცადა. როგორ ყალიბდებოდა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღზე“ მუშაობის პრიციპში რეჟისორის ფიქრები, პიესისეული ხასიათები და სახეები? დამდგმელმა რეჟისორმა ა. ფეროსმა და მხატვარმა ვ. ლევენტალმა ტაგანკის თეატრის სცენაზე თეატრ-ყვითელი საშენი მასალისგან შექმნეს მაკეტი სასაფლაოსი — „ალუბლის ბაღის“ დღის განზოგადებული სიმბოლო. მიჩვენებითი

გოგოლს „ქორწინება“. პოლოც-ლსინი — ნ. ვოლოვი



სახეებში აქვს ფიქსირებული. ლიზას სახის შნიშვნელობის გაზრდით რეჟისორს ამ სახის აზრობრივი დატყარვა კი არ დაურღვევია, პირიქით, იგი სრული სისასით გამოავლინა. ჩემი აზრით, ოლგა იაკოვლევასეული ღიზა ხიზლიაკოვა ერთ-ერთი უბრწყინვალესი, სანიმუშოზე სანიმუშო მაგალითია გამომსახველობის თანამედროვე ხერხების მომარჯვებით, ფსიქოლოგიური ანალიზის მეოიოდით კლასიკური სახის გასცენიურებისა.

სიმსუბუქის, პოეტური სიმბოლიკის შვერინება ღრმადვება ჩაცმულობითაც — პიესაში მონაწილე მსახიობებს თავით ფეხამდე მთლად თეთრი, ქათათა ტანსაცმელი აცვათ. ცხარე კამათში, რომელიც ამ სპექტაკლმა გამოიწვია, თავი იჩინა ტენდენციამ — აქაოდა, ა. ფეროსს ჩეხოვის პიესის სხვა თარგზე გამოჭრა უნდაო. ამის დასამტკიცებლად ერთ არგუმენტად ის მოჰქონდათ, რომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება არ ემთხვევა იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც თვითონ ჩეხოვი აყენებდა სამხატვრო თეატრში „ალუბლის ბაღის“ დადგმის დროს. „სპექტაკლში საფლავები არ უნდა იყოსო!..“ — ამბობდა ჩეხოვი და ტაგანკის თეატრის სპექტაკლის სიმბოლიკა თითქოს უპირისპირდება ჩეხოვის პრინციპულ პოზიციას.

მალაია ბრონნიას თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი ძალზე თვითმყოფადი ანსამბლია, რომელიც შეკრულია მკვეთრად გამონატული მხატვრული ძიებებით.

— „მაგრამ სამხატვრო თეატრის „ალუბლის ბაღი“, რომელიც ჩეხოვის წაკითხვის კლასიკური ნიმუშია. ხომ არ აკმაყოფილებდა ავტორს, — ამბობს ა. ფეროსი, — ხომ შეიძლება, რომ დღეს ავტორს ჩემებური გააზრება გაუზიარებინა, არა, ხომ შეიძლება!..“ ეს თვითრწმენა, უუცვლელია, რეჟისორს

— მე ძალიან მიყვარს ჩემი მსახიობები, მათთან ადვილია მუშაობა, ესმით ჩემი, — ამბობს ა. ფეროსი.
და მაინც, მხატვრული ექსპერიმენტების მრავალბანიანობა რეჟისორს სხვა თეატრებში მუშაობისკენაც იზიდავს. „სხვა“ მსახიობებთან შემოქმედებითი ურთიერთობის დამატებით სირთულეები მხატვარს უსახავენ ახალ შესაძლებლობებს, თითქოს იმ თავისებურ პრიზმად იქცევიან, რომელიც

ჩხბოვის სახეთა და განწყობილებათა სამყაროში ჩადრმავე-
ბის რეალური ფაქტის შედეგად ებადება. „ალბულის ბაღი“ —
პიესა სასიყვლილო განწირულ მშვენიერებაზე“ — ზუსტად
განმარტა ვ. როზომა, — ეფროსის სპექტაკლიც მშვენიერება-
ზეა, ოღონდ უკვე მკვდარ მშვენიერებაზე“.

თივლისწინებდა რა ტაგანკის თეატრის სხვაგვარპლანია-
ნობას, ეფროსმა სპექტაკლ „ალბულის ბაღში“ შეინარჩუნა
ცენტრალიზებული ტიპიზაციის თავისი პრინციპი. ჭკვიანი და
დახვეწილი მსახიობის ალა დემიდოვას რანესკაა იქცა იმ
აზრობრივ და სიმბოლურ ეპიცენტრად, რომელიც ყოველთვის
მკვეთრად იკვეთება ეფროსის სპექტაკლებში.

„ტაგანკის თეატრში მძიმე შუშაობა შემხვდა, — ამბობს
ა. ეფროსი, — ძნელია თეატრში სულ სხვა ხელწერის კაცი
მიხვიდე. მხოლოდ მრავალი სპექტაკლის დადგმით წიღებულ-
მა გამოცდილებამ მომიცა საშუალება, რომ იქ რაღაც ჩემი
შემექმნა. ზოგჯერ ისე ვგრძნობდი თავს, თითქოს, როგორც
ოდესღაც, ჩემს პირველ რეპეტიციებს გავედიარ-შეთქი“.

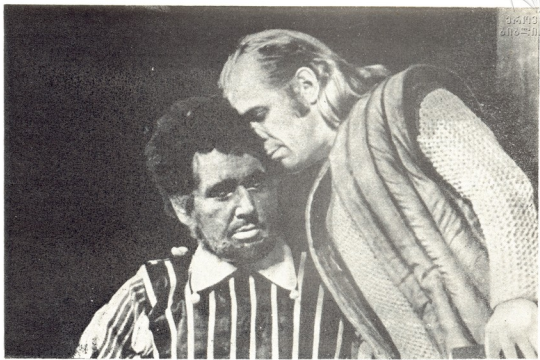
ტაგანკის თეატრში სხვა რეჟისორ სუფებს, სარეპეტიციო
ოთახიც სხვაა და სცენაც სულ სხვანაირია. რაც მოვარია,
თამაშის მანერა იქ სხვაგვარი. ვარგა ხანია, — ოღონდ პრინ-
ციპულად უმართებულად, — დამკვიდრდა აზრი, თითქოს
იური ლიუბიმოვი შიშველი ფორმისკენ ილტვოდეს. არსებო-
ბად, ლიუბიმოვის თეატრი ძალზე რეალისტური თეატრია,
რომლის პირობითობა გახსნილი, ბევრისმთქმელი რამაა. ლიუ-
ბიმოვის სპექტაკლის ნათელი ნახაზი ყოველთვის ძლიერდება
აშკარად გამოკვეთილი კონკრეტული მომენტებით.

ტაგანკის და მალაია ბროზინას თეატრების მხატვრულ
პრინციპთა ურთიერთმიმართების ხასიათი ძალზე ავლენებს
ა. ეფროსს. იგი დიდადა დაინტერესებული იყოლია ითვის თე-
ატრის მხატვრული მსოფლგანცდის თავისებურებებით, მაგრამ
მკვეთრად განსაზღვრავს თავის, განსაკუთრებულ ამოცანებს,
მისწრაფებებსა და გემოვნებს. ეს ნიუანსი განსაკუთრებით
თვალსაჩინოდ გამოვლინდა ორი შექმნილი სპექტაკლის
თავისებური „დილოგიით“ — მხედველობაში გვაქვს ლიუბი-
მოვის „ჰამლეტი“ და ეფროსის „ოტელიო“. ლიუბიმოვის სპექ-
ტაკლის მხანაწილზედ სტატეიგება და გამოსვლებში ა. ეფ-
როსი გვახერხავს იცავდა აზრს, რომ მხატვრის უვლდება ჰქონ-
და შექმნილის ერთ-ერთი ურთულესი გმირის ხასიათი სწორედ
ისე გაეაზრებინა, როგორც წარმოისახა ვლადიმერ ვისოცკის
ჰამლეტი ტაგანკის თეატრში ლიუბიმოვის მიერ დადგმულ
სპექტაკლში. „ჰამლეტი შეიძლება ასეთიც იყოს, — ხაზს უს-
ვამს ეფროსი, — იგი შეიძლება ძლიერიც იყოს და უსტიკიც,
იგი ყოველგვარი შეიძლება იყოს“. მაგრამ შექმნილს ხასიათ-
თა საკუთარი ხედვა, შექმნილის შემოქმედების ჯილდოსოფიერ
და ფსიქოლოგიურ საფუძვლებზე თავისი შეხედულებები ა. ეფ-
როსმა ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოავლინა სრულიად საწი-
ნააღდგეო პრინციპებზე დამყარებულ სპექტაკლ „ოტელიოში“,
რომლითაც იგი სავსებით აშკარა პოლემიკას უმართავს ლიუ-
ბიმოვის „ჰამლეტს“. ასეთი შეგრძნება გვირჩენდა ამ სპექ-
ტაკლების პირველი ნახვისთანავე და ეს გარეგნობა ეფროსის-
თვის შემოხვევითი, მოულოდნელი ამბავი კი არაა, წინასწარ-
დასახული, აწინილ-დაწინილი პრინციპული ამოცანაა.

რითი ედავება ერთმანეთს ეს ორი, თავისებურად შესა-
ნიშნავი, განუყოფილებელი სპექტაკლი და „კლასიკის გათანა-
დრობების“ რამოდენი თავსამტვერე პრობლემები აისახა მათ
გადაწყვეტაში?



ველსი ნიშნები. ოღონდ, სად და როგორ ვწინდება ის შინა-
განი ზღვარი, რომელიც დღეს აქამდე შეუწინვყულ, თანამე-
დროვე მხატვრის თვალთი ხელულ ახალ სიღრმესა და სიახ-
ლეებისკენ თავგამებულ, თვითმზნურ სწრაფვას შორის?
ჰამლეტის მიერ დასმული უწყვეტი კითხვები თავისი ბუნე-
ობით მარადიულია. განუსაზღვრელად მრავალგვარია შექმი-
რისეულ ფილოსოფიურ პრობლემათა შესწავლისა და ინტერ-
პრეტაციის შესაძლებლობები. არსებობს ლთერუნა ოლივის
ჰამლეტი — ბრწყინვალე პრინცი დანიისა, დიდებული და მო-
ნუმენტური, არსებობს პოლ სკოფიელის ჰამლეტი. დიდი მხა-
ტვარი, თვითგამოხატვის რა გზაც არ უნდა დაასახოს მან,
მანინც ღრმა და თანამედროვე შემოქმედად დარჩება. ოლივის
ჰამლეტი და პოლენილ მსახიობის დანიელ ოლბრისკის
ჰამლეტი — თითქოს ორი პოლუსია საშემსრულებლო მანერის
თვალსაზრისით. პირველი — პრინციპა, რომელსაც ეპოქის
სტილის შესაფერისად აცვია და მოქმედებაც თითქმის ნატუ-
რალური რეჟიმით აგებულ დანიის სამეფო პალატებში ვითარ-
დება. და ეს — ჭრატუნა ტყავიანი, მოჩხარჩხურე რკინის ხი-
დებისა და თავების ფონზე მიმავალი, გარგნულად ულტრა-
მოდერნიზებული ოლბრისკია — ჰამლეტი, რომლის გვერ-
დითაც ენერგიულად მიაბიჯებს სცენაზე ბოტგორდებანი
ოფელია. მაგრამ არც ელვანტური ტყავ-ხამშის კოსტუმე,
არც რკინის ჩხარჩხური, არც ოფელიას ბოტგორდები ოდნა-
ვდაც არ ამახინჯებენ შექმნილის ღრამის არს. ადვილად წარ-
მოუდგა მაყურებელს რეჟისორ ადამ ხამუშკევიჩის გმირის
„ძლიერი ჰამლეტის“ საშემოდგომო გარემო. „ასეთი ჰამლეტის“
არსებობის უფლებები ა. ეფროსის რეჟიმით მოყვანილი არც
ზღვარს აღწევს მის მომდევნო ფრაზაში — „ჰამლეტი შეი-
ძლება გიციე იყოს, ან იგი შეიძლება თავს იგუჯიანდეს“,
პროფესორმა ნ. ბოლოკმა დისკუსიის დროს ამაზე სამართლო-
ანად შენიშნა: „თვითონ შექმნილია თქვა, მავალითად, საკმა-



სენა სპექტაკლიდან „რომიო და ჯულიეტა“ — თ. იაკოველია

სენა სპექტაკლიდან „ოტელო“ — ოტელო — ნ. ვოლოკოვი, იაგო — ლ. დუროვი

ოდ ნათლად, რომ ჰამლეტი გივი არაა, იგი თავს იგიეთინებს, რათა გამოთქაწაროს და გვაჩვენოს გარეწრები“. ნამდვილად გაგიჟებულ ჰამლეტი რომ გამოვსახოთ, მამინ ტრაგედიის ძირითად კოლოზიას ყოველგვარი საფუძველი განრყივდება. ტრაგედია საერთოდაც არ გვექნებოდა, ხელთ მკვდრებოდა მძიმე კლინიკური შემთხვევა, რომელიც კლავდიუსის მიმართ თანაგრძობით განგვაწყობდა“.

ა. ფეროსისა და ი. ლუბიმიოვის დადგმებზე იმიტომ ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ „კლასიკის გათანადროლები“ პრინციპებზე დისკუსიების დროს, უპირატესად, სწორედ ამ თვალსაჩინო რეჟისორთა დადგმებზეა კამათი. შექაპირის პიესების შესანიშნავ რეჟისორზე — ა. ფეროსზე საუბრისას ლუბიმიოვის სპექტაკლების რამდენიმე პრობლემაზე იმიტომ ვჩერდები, რომ, როცა სცენაზე კლასიკურ ნაწარმოებთა ხორცშესხმის თანამედროვე ფორმებსა და მეთოდებზე დისკუსია იმართება, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, უშუალოდ თუ შუალოებით, მაინც, პრინციპულად, ამ რეჟისორებსა და ჩათს სპექტაკლებზე იმართება დავა. პირდაპირი თუ ქარაგმული მსჯელობა შექაპირის თეატრზე მაინც იური ლუბიმიოვის „ჰამლეტზე“ მსჯელობას გულისხმობს. და ის პროგრამული, პრინციპული მითითება, რომელიც ა. ფეროსმა „ოტელოს“ გაახარებისას არა მარტო შექაპირის, წყაიბთვისას“ დაფორმულა, არამედ, საერთოდ, კლასიკის თანადროული ინტერპრეტაციის მიმართ დამოკიდებულებით გამოხატა, ნებისთ თუ უნებლით, აღვიძრავს ამ ორი სპექტაკლის ურთიერთმედარების დაუძლეველ სურვილს, რაგვარ ფიქრებს, აზრებს აღუძრავს ჰამლეტის ხასიათის ლუბიმიოვისეული ინტერპრეტაცია იმ მაყურებელს, ვისაც უყვარს ლუბიმიოვის რეჟისორული ტალანტი, ვინც ლუბიმიოვისეული რეჟისორული პოზიციის განზიარებულა?

ლუბიმიოვის რეჟისორული ფანტაზიის აფეთქება, როცა

იგი ჰამლეტის ხასიათს ქმნის, არწმუნებს მაყურებელს, რომ მოსკოველ გამოსულ შავსეიტრიან ყმაწვილში, რომელიც გემრიელად ითათუნებს მუცელზე ხელს, სუნთქავს დანიელი უფლისწულის გონისა და ემოციების წინააღმდეგობრივი, ფილოსოფიური სული. მაგრამ დაცულია კი, შემდგომ გაგვევება ჩვენ ხასიათი ჰამლეტ-ვისოკისა, ვინც „ყოფნა-არყოფნის“ ქრესტომათიულ მონოლოგში დებს სასებით გაცხადებულ და გარკვეულ აზრს: „ყოფნა უწერიათ ჩემი ხელიდან თუ არყოფნა ხეგვს?“ შექაპირის ჰამლეტი, რომელიც ეკითხება ყველას და მთელ სამყაროს, მარადიულობას, „ყოფნა მიწურია თუ არა მე, ჩემს არსებას“, ეს ჰამლეტი — სიკვდილ-სიცოცხლის არსზე დაფიქრებული უფლისწული ვისოკისა გარდაღისაგება ადამიანად, ვინც გულშეჭირვებულა ფიქრთ მკვლელობაზე, თითქოს იგი „ყოფნა — არყოფნა“, „მოგვლა — არ მოვკლასთან რითხავდეს“.

არა, არც პირველ რიგებში მსხლდომი უხეირო მაყურებლებისთვის თვალში მიყრდილი ნაცარი და არც პრინციის ძველბიჭური ხმა არ აღვიძრავს აზრს, თითქოს სპექტაკლში შექაპირის აზრი გამჭრალი იყოს. სრულიადაც არა, მოყვარი ის კი არაა, რა აცვია ჰამლეტს, ან როგორ გამოიყურება იგი, მთავარია რაზე ფიქრობს, რას ფიქრობს იგი? დაე, ანაკუენოს ჰამლეტმა ის თავისი გიტარა. სიტყვამ მოიტანა და ვიტარაზე, აი, რას მოგახსენებთ. ტაგანკის თეატრში შექაპირის ტექსტი ბორის პასტერნაკის დიდებული თარგმანით ისმის. და თითქოს პიესის პასტერნაკისეულ ფერადობას უსვავენ ხაზსო, სპექტაკლის თავისებურ პროლოგად ფერის პასტერნაკის ლექსი, — „ჰამლეტი“, რომელსაც ვლადიმერ ვისოკი — ჰამლეტი მღერის. ამ წერილის ავტორი არამედარაჰაც არ ეკუთვნის იმ ხალხს, ვინც სკვებტეკურადაა განწყობილი ვისოკის სასიმღერო პოეზიისადმი, დიხასაც რომ პირიქით — მის ყველაზე გულმშურტავალ თაყვანისცემელთა რიცგვა მიათვლის



თავს. პასტერნაკის „ჰამლეტი“, რომელსაც ჩინებულად და გრძნობითად მღერის ვისოკი, თავისთავად, ძალიანაც მომწონს. მაგრამ უვერტიურა ხომ თითქოს იმისთვის არსებობს, რომ მაყურებლისა თუ მსმენელისთვის თავიდანვე ხაზი გაუსვას მთელი ნაწარმოების ტინალობას, მის ძირითად აზრობრივ მიმართულებას.

როგორ აგხსნათ ტაგანკის თეატრის „ჰამლეტის“ პროლოგი? უბრალოდ ფეშტური რეჟისორული სვლა ხომ არაა იგი? აბა, სხვა რაღაა, თუკი პასტერნაკის ლექსი, მისი ყოველი სტრიქონი სულ სხვაგვარ ჰამლეტზე ფიქრითაა გამსჭვალული და არამედარაბე არ ემთხვევა ასეთ — ვისოკის ჰამლეტს. პასტერნაკის ჰამლეტი არის ფილოსოფოსი — მჭურტელი, „ჩუმი ჰამლეტის“ ვარიანტი, რომლის ტანჯვა უფრო შინაგანი, ფარულია, ვიდრე გარეგნულად აშკარად გამოვლენილი. პასტერნაკის ჰამლეტი ასე ევედრება ზეწანას:

«Если только можно, Аве отче, чашу эту мимо пронеси».

და შემდეგ მთელ ლექსს რეფერენად გასდევს აზრი:

«Я люблю твой замысел упрямый и играть согласен эту роль, но сейчас идет другая драма и на этот раз меня уволь».

რა საერთო აქვს პასტერნაკის ჰამლეტს ვისოკის ჰამლეტთან — ფიქსელ, მშფოთვარე, ბობოქარ პრინციან, რომელიც აქტიურად ერევა ყველა მოვლენაში. დიას, ვეოანხმებით ა. ეფროსის, ათასგზით ვეთანხმებით, რომ ასეთი ჰამლეტიც შეიძლება არსებობდეს, მაგრამ რა საერთო აქვს ვისოკის საოცრად ენერგიულ, აქტიურ, ბობოქარ ჰამლეტს, რომელიც სულ-მოუთქმელად ეწაფება ცხოვრების ფიალს, პასტერნაკის ჩუმ, წყნარ, თვინიერ ჰამლეტთან, რომელიც დღმერთს ევედრება ამ ცხოვრების ავბედითი ამბები ამარიდებ, მათგან გამათავისუფლო?

შეუპირობს ტრაგედიაში ბევრი სიკვდილია, ბევრი გადასვლაა ყოფიდან არყოფნაში, ბევრი ფიქრია სიკვდილის იღუმ-ლებაზე. ნაკლები გვაში, კუმბო და საფლავი არც ლიუბიმოვის სპექტაკლშია. მაგრამ აქ სიმოცხლისა და სიკვდილის ფილო-

სოფიური პრობლემა ძალიანტანებით იქცა მკვლელობისა და მსხვერპლად შეწირვის პრობლემად.

ი. ლიუბიმოვის ძალზე საინტერესო სპექტაკლი ბევრ ფიქრს აღძრავს კლასიკის გათანადრობების პრინციპებზე. მით უფრო, რომ ახლა თეატრალური მოსოფი ელაღდება კიდევ ერთ „ჰამლეტს“, რომელსაც ლენინური კომპაგნიის სახელობის თეატრში დგამს ერთ-ერთი ჩვენი უნიჭიერესა კონორეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი. როგორი დიალოგი გაიმართება იური ლიუბიმოვის ნამუშევარსა და ანდრეი ტარკოვსკის პირველ სპექტაკლს შორის? ამას დრო გვიჩვენებს.

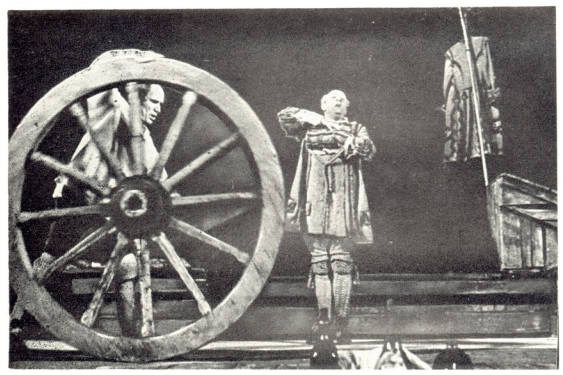
ახლა კი „ოტელოს“ დამდგმელის პრინციპულ პოზიციას მივუბრუნდეთ.

თავის გეგმებზე საუბრისას ეფროსმა ყურადღება გაამახვილა თანამედროვე სპექტაკლის აგების წმინდა ტექნიკურ მოთხოვნილებებზე. ხუთაქტიანი პიესა, რომელსაც მოქმედება გეგმაზომიერად, დინჯი, თანაბარი რიტმით ვითარდება, ორაქტიანი სპექტაკლში უნდა ჩატეულიყ.

„თქვენ წარმოვიდგინათ, — გაცხარებით წამოიძახა ეფროსმა, — მთელი მოქმედება გადის, მთავარი მოქმედი გმირი კი სცენაზე არცეი გამოჩენილა, როგორ უნდა დაგვეძაბა შეუპირობის დრამის რიტმი, რომ მაყურებელი უმაღლეს ჩაგვერთო ნაწარმოების მწვავე საკონფლიქტო სიტუაციაში.

შალაია ბრონზაის თეატრშიც სწორედ ბოროს პასტერნაკის მიერ თარგმნილი „ოტელო“ იდგმება და, ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში რეჟისორული წაკითხვა ძალზე პარმიონირებს დიდი რუსი პოეტის დახვეწილ მანერასთან, მის ესთეტიკურ იდეალებთან, შესაძლოა, სულიერი მოძრაობის ნიუანსების წვედობის პასტერნაკისეულმა უნარმაც უკარნახა ა. ეფროსს ტრადიციებისგან განსხვავებულად, სხვაგვარი, ახალი კონცეფციით ავეო სპექტაკლი. მაგრის სულის ამალბებულობა, მისი კეთილშობილება და სიმაჰაცე, არასოდეს იწვევდა ეჭვს, ამ შემთხვევაში კი რეჟისორის ყურადღება გამახვილდა უპირატესად იავის ბუნების ანალიზზე. ამით საცხებეთ შეიკვალა დესდემონას როლთან დამოკიდებულებაც. სპექტაკლში დესდემონა არაფერს აკეთებს და არც არაფერს ამბობს ისთვის რაც ტექსტში არ იყოს, მაგრამ თვით როლის ეფროსისეულმა გა-

სცენა სპექტაკლიდან „დონ-ჟუანი“



აზრებამ სულ სხვაგვარ ფსიქოლოგიურ საფუძველზე დაამყარა გმირის ხასიათი. ოლგა იაკოვლევა-დეზდემონა პიროვნებაა, პიროვნება, რომელსაც ახსიათებს მაღალი მორალური მიზანდასახულება, ძლიერი სიყვარულის გრძნობა. ტრადიციულად, დეზდემონა, პრაქტიკულად, იაგოსა და ოტელის განხეთქილების გამო იყო, იგი იყო ის თვინიერი, უწყვი იარაღი, რომელიც იაგომ მისთვის საქმეული მავრის გასანადგურებლად აირჩია.

ა. ფეროსმა გადაწყვიტა წინა პლანზე წამოეწია არა ის ამბიოთი კონფლიქტი, რომელიც პიესის სიუჟეტს ქნას, არამედ ჩაღრმავებულა იაგოს ინტრიგის ჩასახვის ფესვებსა და ფსიქოლოგიურ მიზეზებს. შექსპირის დრამაში ხომ სარდლისა და ჯარისკაცის კონფლიქტი თანაბრად ჭკვიანი და რთული პიროვნებების კონფლიქტია. იაგომ იმიტომ გადაწყვიტა ოტელის თვალში ჩირქი მოეხებო დეზდემონასთვის, რომ ოტელის სულის მოძრაობის ლოგიკის გაანალიზება ძალუდა, მეტიც, მან შესძლო მოგონილი სიტუაციის სინამდვილეში დაერწმუნებინა ოტელი. ოტელის სულში დატრიალებული ტრაგედია უბრალოდ შეურაცყოფილი ოჯახის უფროსის გამჟინვარება კი არაა, ეს უმაღლესი კატეგორიის ტრაგედიაა. იაგომ შესძლო დაერწმუნებინა მავრი, რომ ვენეციელი ყმაწვილი ქალი, აგრეთვე გონიერი, განათლებული და პირმშვენიერი, ადრე თუ გვიან, აიყრებდა გულს თავის რჩეულზე. მეტისმეტად დრმა უფსკრული იდო დეზდემონასა და ოტელის შორის. შესაძლოა, იგი არც მოქცეულიყო იაგოს მიერ დასახული სქემის მიხედვით, მაგრამ მისი შინაგანი კრახი გარდუვლი იყო სწორედ მისი სულიერი სიმდიდრისა და სიფაქიზის გამო. ეს აზრი განსაკუთრებით ცხადად სპექტაკლის ფინალში იკვეთება. კულისებს იქიდან მოისმის ავბედითი ხმა მავრისა — იგი ქრესტომათიულ ფრაზას წარმოთქვამს:

«Молилась ты на ночь, Дездемона!»

ამ შეხების საპასუხოდ თათრებში ჩაცმული, აზრდილივით მსუბუქი დეზდემონა — ო. იაკოვლევა, ნელა იწევს ტრიალს სცენაზე. ამ თავებუდამშვენი ნარნარის დროს

იგი რამდენჯერმე ერთნაირი ინტონაციით იმეორებს ერთადერთ სიტყვას: „უბედურება, უბედურება, უბედურება“ — და ამასვე ერთადერთ სიტყვაში, რომელიც დამდგმულმა ტექსტში ჩართეს, დაგვირგვინდა დეზდემონას სახის ის ძალზე თავისებური განვითარება, რომელიც მათ მონახეს. ბრწყინვალე მსახიობი — ო. იაკოვლევა რადიკალური შინაგანი დაზგივითობით, ძალზე ფაქიზი ნიუანსირებით ახერხებს მოძრაობის პლასტიკით, ხმის ინტონაციით გადმოსცემს მთელი ტრაგედია ქალისა, რომელმაც წამით იგრძნო, გააზრა, თუ რა ხეცდრი ელოდა მას, მიხვდა, რომ პოტენციურად იგი შვიდლებოდა არა უდასმავლად, მსხვერპლად, არამედ მავრის სამართლიანი მრისხანების მიზეზიც გამხდარიყო.

ა. ფეროსის სპექტაკლში არ არის მკველლობის ტრადიციული სცენა. მიინალება ო. იაკოვლევის ხმა, რომელიც ისევ იმავე სიტყვებს — „უბედურება, უბედურება, უბედურება“, ჩურჩულებს და ამ ხმის მინალებსათან ერთად სცენაზე ბნელდება. არავითარი შარიშური, დაცურთი ბგერა, მხოლოდ რადიკალური ყრუ, უჩამჩრუო დაძაბულობა ეუფლება მაყურებელთა დარბაზს და რამდენიმე წამის შემდეგ სცენა ნათდება და ვხედავო ოტელისა და უსულ დეზდემონას.

მე საუბარი ფეროსის სპექტაკლის ფინალით იმიტომ დავიწყე, რომ იგი ნათეს ჭფენს მთელ რეჟისორულ ჩანაფიქრს.

სპექტაკლის ავტორი არა მარტო წყველის და კრულავს ბორტების ბუდეს — იაგოს, არამედ ცდილობს ახსნას მისი საქციელი. საქციელის ახსნის პოვნა იმას ნიშნავს, რომ გაუგო პერსონაჟს და, რაც უნდა პარადოქსული ამბავი იყოს ეს, თანადგრძნო კიდევ მას.

— მაგრამ ეს თანხმობას, მხარდაჭერას არ ნიშნავს, — ამბობს ა. ფეროსი.

მალია ბრონნიას თეატრში იაგოს როლს რსფსრ დამსახურებული არტისტი ლ. დუროვი ასრულებს. იგი ტიპიური იაგო სულაც არ გახლავთ. მეზღაურული მაისური, გაყრეცილი ჯინსები აცვია და მთელი მისი უხეში სოლადფონური გარეგნობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ, ისევ ა. ფეროსის

სცენა სპექტაკლიდან „დონ-ჟუანი“. დონ-ჟუანი — მ. კოხაიკოვი





სიტყვები გავიმეორროთ, შექსპირის თავგზაურული, რთული გმირი ასეთი სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

იაგოს მიერ პირველ აქტში დაწყებული ინტროგა მხოლოდ კანონია მოვლენების, რომელიც შემდეგში უნდა გაისინას.

პირველ აქტში იაგო, შესაძლოა, არც იცის მთლად დარწმუნებული თავის გამარჯვებაში. შესაძლოა, ორჯელმ ჯერ კიდევ გაუძღოს ტკივილს, მაგრამ იაგო წინ იხედება და მას პატივით სტრადება ოტელოს გულში შხამის პირველი წვეთების ჩაღრა.

იაგოს წამითაც არ შორდება ეს ფიქრი, მას ოტელოსთან საუბრის დროს სახის შეცვლა ხდება, მაგრამ მის უფრო მძულვარე, შლეგი, სასოწარავყოითი, ისტერიული ხდება იგი, როცა მარტო რჩება, ან როდრიგოსთანაა. იგი წერილშიან კაცუნა ან ცივისსილიანი ინტრიგანი როდია. ის არის ადამიანი, რომელიც მონუსხული, დათრგუნული ჰყავს მაქინიარებას და სიძულვილს. აბა, როგორ! მისი აზრით, ყველაფერი თავდაყირა დავს. მინსაირები ხომ ქვემოთ არიან, ოტელოსთან რები კი მაღლა! გენი კასისთანა ხალხს იახლოებენ! უნდა და რიგი სუფევს, იაგოს რომ არ მოსწონს. იგი არ ურიგდება ამისთანა სინამდვილეს და ყველაფერს იკადრებს, აარაფროს წინაშე არ დაიხებს უკან. იგი შხავია! იგი იმს უკეცია, რომელიც იქვეიან ემოციური ადამიანები თავიანთი აზრობების წრეში მას შემდეგ, რაც სხვები შეურაცხყოფას მიაყენებენ. იქ ძალა საყვის მსარეუე იყო და ქედი უნდა მოგვედრია, აქ კი, შინ, თავისიანებში ქვეითებ, ღრიალებ, იმუტრები და ვერაკეთარი ძალა ვერ გამოშინებს.

შემდეგ კი, შემდეგ, როცა იაგო ოტელოსთანაა, იგი კვლავ იძულებულია სხვა სახე მიიღოს და თვინიერ, მარჩილ კაცს დაემსგავსოს, მაგრამ სცენაზე, ჩვეულებრივ, ძალზე სწრაფად ხედებიან, რომ ეს თვალმომკნობაა, სინამდვილეში კი ერთი კაცი წლები მანძილზე ვერ ხვდება მეორის ავაცოლას.

იაგო ოტელოზე ძმასავით ზრუნავს, წუხს, ხომ მავრს საფრთხე ემუტრება, უნდა, რომ მას ეს საფრთხე ააცდინოს, ოტელოს იაგოს დამწვიდება კი უხდება. ოტელო ნამდვილად დამნაშავე გრძნობს თავს იაგოს წინაშე — ჩემი ჯორწინების გამო ასე წუხსო. კარგი ხალხი ხომ რაიმე საფრთხის დროს თავისთავზე მეტად სხვაზე ზრუნავს, კარგი კაცი, ასევე, იქით ამწვიდებს მის თანამდგომელ ხალხს, არწმუნებს მათ, ყველაფერი კარგადაა, ნუ წუხართ, იმდენი საფრთხე არაფერი შემუტრებათ.

პირველი აქტის ბოლოში იაგოს ხელის მოცარვის საშინელი გრძობა უჩნდება, თითქმის ხომ ასე იოლად მოუწყობ ინტროგა ბრძანების. მაგრამ ომმა მთელ მოვლენებს მდინარება უკუღმა შეატრიალა. ახლა იაგომ ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო. ეს მხოლოდ სცენარის „სასცენი ნიშნებია“, მაგრამ რა დიდი მნიშვნელობა იწმუნება!

მეორე აქტი. კვლავ გრძელი ექსპოზიცია, მოქმედების ახალი ადგილი, ახალი ვითარება.

იაგომ სხვანაირად უნდა წარმართოს საქმე. აქ რევისორი მამივე პოულის მეორე აქტის ცენტრს.

შექსპირი ისეთია, რომ, — ამბობს ა. ვერსოვა, — ვიდრე მთავრის უმთავრეს მთადებები, მეტ იღლები და ხალხსაც დღია. აი, ამიტომაა საჭირო, რომ მთავრის უმთავრესის წინ სულის მოთქმა შესაძლო.

პირველი მარცხის შემდეგ იაგოს ახალი განზრახვა ენადება — ოტელო და კასიო უნდა წაჰკიდოს ერთმანეთს. მაგ-

რამ ის, რაც იაგოს ვარაუდით უნდა მოხდეს, მხოლოდ აქტი ბოლოს ხდება, ამ მომენტამდე კი, წინასწარ, იმდენი აქტი მანი რამადა გასაკეთებელი, რომ მათი გაკეთება ძალზე მახვილკონიურულადაა საჭირო.

და დეუსდემონას და იაგოს შემოსვლის სცენაში იწყება ახალი ინტრიგის კულმინაცია. იაგო უხუშ ხუმრობებს აფრქვევს დეუსდემონას გასართობად.

ბოლოს, თვით ოტელოც მოდის. და მხოლოდ ამის შემდეგ უზრუნდება შექსპირი იაგოს ინტრიგას. იაგო როდრიგოს არაწმუნებს, დეუსდემონას კასიო უყვარს, ეს იმისთვის უნდა, რომ შემდეგში როდრიგოს კასიოზე აღამართინოს ხელი. მაგრამ ეს იქნება შემდეგ, ჯერ კი ბევრი რამ ხდება ისეთი, რაც იმ მთავრის უმთავრესს თითქმის არც ესება!

ა. ვერსოვი ყოველთვის იმას ცდილობს, რომ თავი აარიდოს ზედმეტ დეტალიზაციას, ექნებს ლაკონიურ ფორმას სიუჟეტური კოლიზიის გადმოსცემადა.

— ინტისსეთივით ვიგორც ოდესღაც ნანას სპექტაკლს, — ამბობს ა. ვერსოვი, — სცენაზე კვიპროსელები ირკიდენ. არა-და, ეს მასა არაფერში საჭირო არ იყო. იდგა ერთი ყაყანი და გნიასი. ცუცო გგონია, რომ ყველაფერი ეს — ომი და ა. შ. — ძალზე საყრდენულად და გულმოდგინედ უნდა კეთდებოდას. მერედა, რა გამოდის? რაც უფრო სერიოზულად და გულდა-მედიანობით აკეთებ, მით უფრო ზრუნედ და უღმდამო რამ გამოდის, რადგან მოქმედება ალთას რომ უნდა მიდილობდეს, ბალ-თას მიდის, ხელიდან გაიხლტება ის, რაც სინამდვილეში არსებობდა, მაგრამ აქ რამდენიმე მნიშვნელოვან მომენტს უნდა გაესვას ხაზი, პირველი — ესაა დეუსდემონას წუხილი, მეორეა რება — ოტელოს ჭირბოლოება ხომ არაფერი მოუვაო. ამ შინეულ მოლოდინს ტექსტის რამდენიმე გვერდი ეთოზობა, თუმცა თვით ტექსტი, გარგნულად, შეიცავს ქალების თათბარე იაგოსთან სანახევროდ ხუმრობით დავას. ამ მოლოდინის შემდეგ მოდის ოტელო, შედარდება სეფაჯურული, რომელიც ასე გამოიშვლებულად, აშკარად შემდეგ არ გამქლავდება, რადგან შემდეგ სხვა რამ იწყება.

მეორე მომენტი, რომელიც შემდეგ ასევე არ შორდება, ისაა, რომ სცენაზე დეუსდემონა და იაგო დიდხანს არიან ერთად. ამ სცენაში ბ. იაკოვლევასა (დეუსდემონა) და ლ. დუროვის (იაგო) ბრწყინვალე წყვილმა რევისორის ჩანაფიქრის მთელი არსი გადმოსცა. სწორედ აქ დავიწყებო ძირფენველმა გარდატეხა დეუსდემონას ხასიათში, რომელმაც შეძრა მისი არსება და პიროვნება ბრძნულ წინასწარჭურჭტამდე მიიყვანა.

იაგოს ინტრიგა ოტელოს წინააღმდეგ დეუსდემონას უკავშირდება. ოტელოს დაქორწინებამ დეუსდემონაზე იაგო როდრიგოზე ნაღებდა და კი შეატრიაუნა. ოტელომ შეიკარა ვენეციის ერთი უმწვერებრივი ასული. იაგოს ეს ცუდად ხვდება გულზე. არ უნდა ამისი დაჯერება. ამაში უნდა რაღაც უმთავრესი იდინახოს, იმიტომ, რომ ამით მეტ შევება იგრძნობს, საქმე ისაა, რომ არამწვერებრივი რამ შეურაცხყოფს იაგოს — ჩვეულებრივს.

და, აი, იაგო დავას ამ ქალის გვერდით და ხედავს, როგორ წუხს იგი თავის ქმარზე, და გრძნობს, რომ ეს ქალი თვითონ მასაც მოსწონს. და საკუთარი ღრისების გრძნობის შენარჩუნების განზრახს თანახმადა, იაგოს უნდა ქალს თუნდაც ხუმრობის ფორმით მიანიც უხსრას რამე უხუში, ბიძებო! დიას, მე ჯარისკაცი ვარ და ქალები ასე მესმის! ხოლო შემდეგ მე

დავინახავ როგორ მოვა ოტკელო და როგორ შეხვდებიან ისინი ერთმანეთს და მაგრამ ამის გამოც ვასდევ ღღინამდელი!

მეორე აქტის პირველი ნახევრის დამთავრებისას იაკო კვლავ მარტო რჩება. ახლა იგი უკვე უწინდელზე უფრო მშვი- დადაა, საქმემ ცოტა წაიწია წინ

იგი იხსენებს, რომ დღესდემონსაა და კასიოს სიყვარული მოიპარა და იცინის, — კინაღამ მე თვითონაც დავიჯერე უკ ამბავით. მაგრამ, რაც მთავარია, ისეთი პირი უჩანს, რომ თავად შეყვარება დღესდემონა. მეტი რა მოხდა, იმშვიდებს თავს იაკო, ეს მე ოტკელოსთან ბრძოლაში დამემარებოა.

ყოველივე იმაში, რასაც იაკო ლაპარაკობს, არს რაღაც ლოგიკა, მაგრამ თვითონ იგი ამას დიდ მნიშვნელობას არ აძლევს. რაიმე ცუდის გაკეთების აუცილებლობა მისი „გუ- ლოთადი საქმეა“, ლოგიკა კი მხოლოდ გინებასთან თანახმიანობისათვისაა სჭირდება.

იაკო ცუდად გრძნობს თავს იმის გამო, რომ ამქვეყნად ასეთი უმნიშვნელო როლი აკისრია. იგი ცუდად ვრძნობს თავს, რამეთუ დღესდემონა ოტკელის ცოლია. იგი უბედურია, რადგან ლიტენანტობა კასიოს ერგო.

სამუშაოდ, იაკოს ხასიათი ყოველთვის გააზრებულა, როგორც მხოლოდ მოძრაობის შაზამაა, თეატრალური სატანა, მაგრამ როცა დუროვის იაკო სცენაზე მიმოიღის და რაღაცას ფიქრობს, დიდი ინტერესით უყურებ მას და გუჟინს მისი. სწორედ აქ იპაძება ის გრძნობა, რომ ხალხებ — ის სხვა- ხანად ვერ მოიქცევა და ხსნი მის ხასიათს. თუ ამგვარი „გამართლების“ მომენტი გამოირიცხა, გვირთან უთანხმოე- ბაც მტუიშტატად ცალმხრივი რამ გამოვა.

საბექტალის მხატვრული და მუსიკალური გაფორმება უმ- თავისუფლო კომპონენტებია დამდგომელი რეჟისორის პოზიციის გასახსნელად, „ოტკელოში“ მუსიკალური რეჟისორი იქცა სცე- ნაზე განვითარებული მოვლენების სრულყოფილად მონაწი- ლედ, დეკორაციული ფაქტურა კი რეჟისორის მიერ დასახული ამოცანის — ტრაგედიის მთელი ღრმა ფსიქოლოგიური კანვა წარმოადგინა შეკუმშულად, დაწეხილად — თვალსაჩინოდ ხორცშესხმის საშუალებად.

ა. ფეროსი, რომელიც ამ ბოლო ხანებში ბევრ თეორიულ ნაწარმოებზე დაგვას ცნება „კლასიკის თანადროული წაკითხვის“ თაობაზე, ამ ცნების აზრზე, აუცილებლობამ მოსთხოვა თავისი თეორიული იდეების, თავისი მხატვრულ-მომოქმედებითი პო- ჟიციის შესატყვისი პრაქტიკული, ცოცხალი ნიმუში შეექმნა. ამიტომ, რეჟისორისთვის დიდად მნიშვნელოვანი იყო თავადვე განუსაზღვრა საბექტალის ყველა კომპონენტი. საბექტალის მუსიკალური გაფორმება თვითონ ა. ფეროსი ეკუთვნის. მანვე აქტებური მონაწილეობა მიიღო მხატვრულ დიმიტრია კრილოვის მუშაობაშიც.

— როცა ლევენტალთან ვემუშაობდი, თვით მუშაობის პროცესს ვერ ვხედავდი. კვირაში ერთხელ ვაკითხავდი სახე- ლოსშიში, ვესაუბრებოდი ერთხანს და, მორჩა, როგორ მუშა-ობდა, არც ვიცოდი — მუშაობის პროცესს ვეულისებოდი, ამ პროცესს არ ვიხსენებდი, — ამბობს ა. ფეროსი, — ახლა კი, ამ საბექტალზე მუშაობას თავიდან ბოლომდე ვხედავდი, რად- გან მხატვარი ჩემთან, ხალხში მუშაობდა — იგი ხომ ჩემი შვილია, თავიდანვე ვადაწყვედა, რომ სცენაზე დავიგემოვოდა მათი, რომლებიც დასახდებოდნენ მოქმედი პირები, თუ რო- გორი სკამი იქნებოდა, ამის მიგნება ადვილი არ გახლდათ. ვგრძნობდით, რომ იგი მასსარი —სლაშპარი უნდა ყოფილიყო, რათა აგვეცდინა ბევრი არაფრისმთქმელი რეკვიზიტი, რომ-

ლებიც ცოტა როდი გვინახავს „ოტკელოს“ დადგებში. საბუ- ცელიც კი „ნახებდავარისკაცი“ უნდა ყოფილიყო.

ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინათ ცნობითი შექამაროლოგი მორთოები ამტკიცებდა, რომ შექამარი თავისი ფაქტურით შალსულსაში. და, აი, ლიუბიმოვმა და მხატვარმა ბორისკინ- შექმნეს თავიანთი ბრწყინვალე ნაქსოვი ფარდა „ჰამლეტის- რეჟისა“, მაგრამ რა უნდა ყოფილიყო „ოტკელოს“ ფაქტურა? რაიმე ჯარისკაცი, სალაშქრო ყოფა უნდა წარმოგვესახა? თუ სხვა რამ? ვენცია, კვიპროსი... მაგრამ საქმე კვიპროსში როდია, თანაც, კვიპროსი, როგორც გენებოდა, ისეთია... და რეჟისორი თავისთვის სასურვარს, რომ მთავარი და არსებითი აქ ლაშქარში ატოსსფეროა. ირგვლივ თავისი ჯარის ხალხი ირევა, რაღა არ ხდება, ომი... ფაფურაკები, საფურთხე... მაგ- რამ, ეს რა ამბავია, ასეთ დროს, ასეთ ვითარებაში ამ შვე სარდალს სენატორის ასული უყვყვარდა და შეირთო კიდევ! ამ ხლართში უკვე თავისთავადაა ჩაქსოვილი დრამა, წინაღ- ამისთანა ამბები იყო: მაგის დაზე სენატში თავის სიყვარულ- ზე უხდება ლაპარაკი. ამ დროს შემოდინა მეზღვაურები და თურქების ამხავს მოახსენებენ სარდალს. სენატორები უგულ- ლისყურედ უსმენენ ოტკელის, რადგან ახლა მათთვის სულ სხვა რამაა მთავარი. კვიპროსზე ერთერთმანეთზე მიყოლე- ბით ტრიალდება უბედურება — ჯერ წალაპარაკება კასიოსთან, შემდეგ ცოლის თაობაზე საშინელი რამის გაგება. ოტკელის ვერ გაუგია, რა ხდება, ირგვლივ ყველაფერი თავდაყირა დგას — ახელა საქმე ამარია, ამდენი ხალხი აშკვია, თანაც, სადღაც, ქვეშევსევულად, გრძნობს, რომ თავად არ უჭერია ბედ- ნიერი დღე. შვია! — თანაც, ბურღები! განურყვლად თანა სდევს მისი ბედნიერების დამცველობის განცდა, განცდა იმისა, რომ იაკოსთანა ხალხი მიიქნ ნორმალურია, თვითონ კი არა- ნორმალური.

ყოველივე ამის ერთობლივად გაცნობიერება იმ ოტკელის სახის არს ქმნის, რომელსაც ა. ფეროსის საბექტალში რსფსრ დამასახლებული არტისტი ნ. ვილკოვი თამაშობს. და საბექ- ტალის ფაქტურის გადაწყვეტა როგორღაც უხილავად, მაგრამ სავსებით გააზრებულად პარმონირებს მაგის სახის გააზრე- ბასთან. ამ რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და გადაწყვეტაში არის მკვეთრად გამოკვეთილი, საკმაოდ გართულებული ლოგიკა, თუმცა საბექტალის ავტორის ინტერესი, ძირითადად, მიმარ- თულია დღესდემონსა და იაკოს ხასიათების ნიუანსთა ფსიქო- ლოგიური ანალიზისკენ, — თვითონ ესენი კი, — დღესდემო- ნა და იაკო, სიტუაციები, რომლებშიც ისინი მოქმედებენ, გა- ნურყვლად დაკავშირებული ოტკელოსთან. ამ ორი პირვე- ნების — დღესდემონსა და იაკოს — რეალური და ემოციური არსებობა განპირობებულია, პირველ ყოვლისა, მათი მავრთან ურთიერთდამოკიდებულებით.

ასეთ ატმოსფეროში აღმოაჩენს, ასეთ წყალქვეშა დინებას აგნებს რეჟისორი შექამარის დრამაში.

ტემარატივ ხელოვნებას ადამიანის სული თვითაზიროვნების ინდივიდუალური სტრუქტურის ხასიათის შესაბამისად ეხმიან- ნება. და როცა ეს სუბიექტური აღქმა, სუბიექტური წარმოსა- ხვა ქმნის მნიშვნელოვანი, შთამბეჭდავი აზრებისა და ემოცი- ეების საშაყრის და სტიმულის იძლევა ახლის, თვითმყოფადის შექმნისათვის, შეძლება თქვას, რომ ტემარატივ ხელოვნებასთან, ნამდვილ ნიჭთან გააქვს საქმე.

ჩვენ ზემოთ სწორედ ამგვარ ნამდვილ ხელოვნებაზე, ნამ- დვილ ნიჭზე ვსაუბრობდით.



საქრებულო მასკლა

სათანალო მოვლა-პატრონობას

მოითხოვს

დოლო ანთაძე

1923-24 წ.წ. სეზონის დაგეგმვის დროს კოტე მარჯანიშვილმა განიზრახა განეხორციელებინა „ფეფხის-ტყაოსნის“ ინსცენირება. ამ მიზნით მან შექმნა სარეჟისორო კოლეგია შემდეგი შემადგენლობით: თვით კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახ-მეტელი, მიხეილ ქორელი, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრე გველესიანი და ამ წერილის ავტორი. ჩვეული ენთუზიაზმით შეუდგა მარჯანიშვილი ჩანაფიქრის განხორციელებას. სამუშაოში მთელი დასი ჩაება. საკონსულტაციოდ მიიწვია ჩვენი ცნობილი მეცნიერები, პირველ რიგში დიდი ივანე ჯავახიშვილი, რომელსაც კარგად იცნობდა ჯერ კიდევ ვაჟთა პირველი ვიზნაზიდან, სადაც ისინი ერთად სწავლობდნენ. მოიწვია აგრეთვე ვუკოლ ბერიძე, გიორგი ახვლედიანი და სხვანი. მუშაობა მიმდინარეობდა ძალზე საინტერესოდ. გადაწყდა პრინციპი მომავალი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებისა: დეკორაციები უნდა ყოფილიყო წიგნის მსგავსად ტრაპეტიკი, მხოლოდ წამყვანს — მკითხველს ეს

დეკორაციული „წიგნი“ მოქმედების დროს უნდა გადაფურცლა ცალკეულ „ფურცელზე“, რაც შექმნიდა სულ სამ დეკორატიულ ნაკვეთს: ორს გვერდების და ერთს — შუა, ცენტრალურ დეკორატიულ ნაკვეთს. სწორედ ამ ნაკვეთებში გათამაშდებოდა ცალკეული სცენები. მხატვრობა დაეკისრა ირაკლი გამრეკელს, მუსიკალური გაფორმება — თამარ ვახვახიშვილს. მას უნდა ემუშავა დიმიტრი არაკიშვილის ხელმძღვანელობით და უშუალო კონსულტაციით. როლებიც სათანადოდ იყო განაწილებული, ვინაიდან წამყვანს, მიხრობელს ავტორისაგან ენიჭებოდა დიდი ფუნქცია. ამ როლზე დაინიშნა რამდენიმე კანდიდატი: აკაკი ფაღავა, აკაკი ხორავა, ილია სურაბიშვილი და შალვა დადიანი. როლები კი შემდგენიარად განაწილდა: ტარიელი — გ. დავითაშვილი. ავთანდილი — გ. დავითაშვილი და აკ. ვასაძე. ნესტან-დარეჯანი — ნუცა ჩხეიძე და თამარ ჭავჭავაძე. თინათინი — ალისა ქიქოძე და ვ.

ანჯაფარიძე. როსტევეანი — აკ. ხორავა და შალვა ღამბაშიძე. ასმათი — ელენე დონაური. სოგრატი — შ. ღამბაშიძე. 1-ლი ვეზირი — უშ. ჩხეიძე. 2-რე ვეზირი — ვერე ჯიქია. ამილახვარი — პავ. კანდელაკი. უფროსი მონადირე — ზუსუტი მადლაკელიძე. მონა — კოტე მიქაბერიძე. სამწესაროდ, დიდმა ხანმა განეყო მას შემდეგ, მესხიერებამ ვერ შემოინახა ყველა დეტალი ამ მეტად საინტერესო მუშაობისა, მაგრამ არსებობდა დღიურები, რომლებსაც მე პირადად ვაწარმოებდი მარჯანიშვილისა და კოლეგიის დაჯალბებით, სადაც დეტალურად იყო აღწერილი მთელი პროცესი ამ საინტერესო მუშაობის მიმდინარეობისა. ასევე კარგად მახსოვს თვით ტექსტის მონტირებული ცეზემალარი. ეს იყო დიდი ცალსახაინი საკანტორო წიგნი, სადაც ვაწუბებდით „ვეფხისტყაოსნის“ მონტირებულ ტექსტს. პირველ ფურცელზე აღნიშნული იყო მარჯანიშვი-

ლის დავალებით ანდრონიკაშვილის ხელით დაწერილი შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“ და შემდეგ სარეჟისორო კოლეგიის შემადგენლობა.

ამას წინათ პირადი არქივის გარეგნის დროს წავაყვდი ალექსანდრე ახმეტელის ერთ მეტად საინტერესო ინტერვიუს, რომელიც, კარგად მასსოვს, ახმეტელსა დაწერა წერილის სახით და გადასცა რედაქციას. ტექსტი პირადად მე ჩავაბარე რედაქტორს. ინტერვიუ მოთავსებულია პატარა სარეკლამო ჟურნალ „ჩრდილონისში“ (№ 11 4—1! დეკემბერი, 1923 წელი). ამ პატარა ჟურნალში ქვეყნდებოდა თეატრებისა და სხვა სანასაობათა პროგრამები და რეპერტუარი, მდიდარი ქრონიკა და აგრეთვე წერილები თეატრისა და ხელოვნების საჭირობოზე საკითხებზე. სწორედ ამ ჟურნალში გამოქვეყნებული ზემოთ აღნიშნული ინტერვიუ ახმეტელისა რუბრიკით — „Рижский о своей работе“. Интервью с режиссером Груздрамы Александром Ахметели. ტექსტი მომყავს შემოკლებით:

Грузинская драма на пороге большого исторического события. По инициативе и под руководством дорогого нам Константина Александровича Маджанишвили коллегия режиссеров Груздрамы в составе самого Константина Александровича, Андрионикашвили, Корели, Пагава, меня и помощников реж. Антадзе, Гвельсани приступила к работам по инсценировке величайшего произведения Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Кроме коллегии режиссеров к участию привлечен ряд лучших знатоков Руставели, профессор Госуниверситета, задачей коих является установление точного текста произведения, а также привлечена вся труппа в смысле изыскания путей художественного выявления героев и лиц инсценируемого произведения.

С сознанием колоссальной ответственности пред творением гения XII века, мы все с трепетным благоговением принимаем призыв нашего Коте приступить к этой трудной работе, чувствуя, что тем самым мы отдаем на суд истории всю культуру нашего, еще сравни-

тельно по летам молодого театра. Но осознанная нами и испытанная вера в мощный талант нашего руководителя Константина Александровича бодрит и вселяет нам уверенность в том, что театр выйдет победителем.

ესაა დასაწყისი ინტერვიუსი, რომლის ბოლოიც მიწერილია, რომ გაგრძელება იქნება.

მაგრამ, სამწუხაროდ, შემდეგი ნომრები მე არ გამაჩნია, ვერც სხვაგან მივაკვლიე, არ აღმოჩნდა არც თეატრული მუზეუმში, არც ცენტრალურ არქივში და არც ბიბლიოთეკებში. იქნება ვინმეს ჰქონდეს შემთხვევითი შემორჩენილი, — დიდად დავავალებს, თუ მოვაგვრდის. სხვათა შორის, ამ პატარა პროსაქტეს ხშირად უკვირდნენ სახელმწიფოს, ხან ერეკა „რამაში ა ვიზნი“, „ტეატრალნი ტბილისი“, „პროგრამა“ და სხვ.

ვეფხორბთ, წერილის შემოთავაზებით პატარა ნაწილიც მრავალმხრივ საინტერესოა. ჯერ ერთი, იძლევა სურათს, თუ როგორ მუშაობდნენ ამ დიდ და სასახისმგებელ მასალაზე, ამავე დროს, ერთგვარად ნათელიყოფს ახმეტელის დამოკიდებულებას მარჯანიშვილისადმი. „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების ცდა არ არის პირველი შემთხვევა: ამავე დასახუბრულად მოგვიხსრობს პროფესორი და ჯანელიძე თავის საინტერესო სტატიაში „რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსანი“ — თეატრსა და დრამატურგიაში“. თეატრმოციფე 5. ურუშაძე ფართოდ და მეცნიერულად ასაბუთებს ამ საკითხს თავის სადისკრტაციო შრომაში „ვეფხისტყაოსანი“ — ქართულ სასცენო ხელოვნებაში“.

მინდა აღვნიშნო აგრეთვე, რომ რეჟისორმა აკაკი ფაღავამ ჩვეული კეთილსინდისიერებით მეტად საინტერესო ინსცენირება გააკეთა, სადაც ოდნავადაც არ გადაუხვევია ავტორის ტექსტიდან. ეს შრომა ჩვენი თეატრების ყურადღებას მოითხოვს.

ახმეტელის წერილთან დაკავშირებით მე ურთვლი აღმებრა გადამეხინჯა ჩემს მიერ წარმოებულ ჩანაწერები დღიურებში, რომელიც დაცული იყო რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, რაც კარგად მასსოვს და ბევრჯერ მინახავს, როდესაც ამ თეატრში ვმუშაობდი დირექტორად. ამ დღიურებს იხსენებს პროფესორი და

ჯანელიძე ჯერ კიდევ 1937 წელს. მეტი დღე — თეატრმოდენები ნინო შანაველი გირაძე და ნ. ურუშაძე. ნ. ურუშაძე თავის სადისკრტაციო ნაშრომში, სხვა მასალების მითითებასთან ერთად, აღნიშნავს ამ მასალასც, მიუთითებს, რომ ისარგებლა დღიურიდან № 776. ნ. ურუშაძის ნაშრომი გამოქვეყნებულია 1967 წელს, როგორც ჩანს, ამ დროისათვის ეს საარქივო მასალა არსებობდა. ხოლო როდესაც მისგან თუ რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გავსეს, მან განმიცხადა: ასეთი რამ ჩვენთან არ არისო, არც დღიურები და არც თვით ინსცენირების ტექსტი არ აღმოჩნდა, მასალები უზუსტულად გაქრა. ვის დასკრტავს, ამ თუ გამოიყენა, რატომ არ დააბრუნა უკან? მუზეუმში არ არსებობს არც ჩანაწერი და არც რაიმე ცნობა, თუ ვინ წაიღო ეს საინტერესო მასალები. იქნება ვინმეს შემთხვევით აქვს და ამ გახსენებაზე დაბნეუნოს დაინშნულებისამებრ. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ჩვენს თეატრალურ მუზეუმში ბევრი საინტერესო და თეატრის ისტორიის მკვლევართათვის საჭირო და აუცილებელი მასალაა. სასურველია, რომ არსებობდეს უფრო მაკრო წესი სამუზეუმო მასალების დადგენა, ორგანიზებული იყოს დოკუმენტების მეცნიერული შესწავლა. ამავე დროს, ეს მასალები ხელმისაწვდომი უნდა იყოს დაინტერესებულ მკვლევართათვის.

სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი, რომ უპატრონოდაა ის მასალები, რომლებიც ინახება კერძო ბინებში, ამ იოჯახებში, სადაც ესა თუ ის მოღვაწე უკვე გარდაიცვალა. მათი არქივი ჯერ შეუსწავლევი და მოუვლეულია.

ყველას კარგად უნდა მოესვენებოდეს, რომ ჩვენი კულტურის, ხელოვნების ისტორიისათვის დიდად მნიშვნელოვანი და ძვირფასია ამ არქივებში დაცული ყველა დოკუმენტი.

კომპოზიტორის საყვარო

ბაულ ჰინდემიტო

მსმენელზე მუსიკის ზემოქმედების ეფექტს უმეტესწილად ასე ხსნიან: იგი გრძობებს გამოხატავს, მაგრამ საკითხავია ვისას? კომპოზიტორის, შემსრულებლის, ცალკეული მსმენელის თუ აუდიტორიისას მოდიანად?

მე კი მგონია, რომ მუსიკას არ შეუძლია კომპოზიტორის გრძობების გამოხატვა. დაკუსვით, კომპოზიტორი წერს სამელოდიაო მუსიკას, რომელიც ძალზე ინტენსიურ სამივიან მუშაობას მოითხოვს. ნუთუ ოთხმოცდაათი დღის მანძილზე იგი მხოლოდ და მხოლოდ სიკვდილზე ფიქრობს? მას რომ სამი თვის მანძილზე განცდილი ყველა გრძობა გამოხატა, მაშინ მსმენელის წინაშე წარსდგებოდა საშინელი სიჭრელე, რომელშიც პირქუშ სამელოდიაო ეპიზოდს უმნიშვნელო ადგილი დაეთმოებოდა.

ან იქნებ კომპოზიტორი მხოლოდ ერთხელ, პირველი ფრაზების შეთხზვის დროს, უნდა ჩაღრმავდეს თავისი მომავალი ნაწარმოების განწყობილებაში და ეს საკმარისი აღმოჩნდეს შემდგომი მუშაობისათვის სამყარო მწუხარების მარაგის დასაზოგებლად? მე წინამორბედზე უფრო სასაცილო იდეაა, რადგან უსაფუძვლოა ფიქრი, რომ სხვადასხვაგვარი გრძობების მწკრივში მ-

ინცდამანც პირველსა აქვს მნიშვნელობა. თუ გრძობებს ერთნაირი ინტენსიურობა ახასიათებთ, მაშინ, ალბათ, ყველაზე ძლიერი უკანასკნელად განცდილი გრძობა იქნებოდა. მაგრამ თუ გრძობათა ინტენსიურობა ერთნაირ არაა, მაშინ, ცხადია, მათ შორის ყველაზე ძლიერი მოიპოვებს უპირატესობას.

ღიას, ცდება კომპოზიტორი, თუკი მაინც ფიქრობს, რომ მუსიკაში თავის გრძობებს გამოხატავს. აი, რა ხდება სინამდვილეში: კომპოზიტორმა თავისი გამოცდილების წყალობით იცის, რომ გარკვეული ხერხები გარკვეულ ემოციურ რეაქციებს იწვევენ მსმენელში. მიმართავს რა ხშირად ამ ხერხებს, იგი თავისი დაკვირვების დასტურს მსმენელთა აღქმაში პოულობს. აქედან გამომდინარე, იგიც იმსჯელება შესაძლებელი მსმენელისეული რეაქციებით და იჯერებს, რომ თვითონაც მსგავს მდგომარეობაში იმყოფება.

აქედან უკვე ერთი ნაბიჯია რწმენამდე, რომ კომპოზიტორი არა მარტო სხვა ინდივიდუუმთა გრძობებს გამოხატავს, არამედ თვითონაც შეპყრობილია იმავე გრძობებით და მზადაა ყოველივე გამოხატოს კალმის ერთი მოსმით...

შეუძლია კი მუსიკას შემსრულებელთა გრძობების გამოხატვა? არტისტები (ვოკალისტები, ინსტრუმენტალისტები, დირიჟორები) ნახევარღმერთებიც რომ იყვნენ — უმეტესობას ხომ ძალიან უნდა მსმენელის თვალში სწორედ ასე გამოიყურებოდეს, ზოგიერთს კი თავი ასეთად მიანიჭა კიდევ — ისინი მაინც მხოლოდ გადამცემი სადგურის როლს ასრულებენ იმ მუსიკალური ნაკადის მიმართ, კომპოზიტორიდან მსმენელამდე რომ მოძრაობს. ამ თვალსაზრისით შემსრულებლებიც ისევე იტყუებენ თავს, როგორც ზემოთ აღნიშნული კომპოზიტორი...

მაგრამ თუ მუსიკა გრძობებს არ გამოხატავს მაშინ რანაირად ზემოქმედებს იგი ჰამენელზე?

სასებით დასაშვებია, რომ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენამ მსმენელში ერთნაირად აღლუგოს. ე. ი. მუსიკა მათში რაღაც რეაქციებს აღძრავს. მაგრამ ეს რეაქციები გრძობები რომ ყოფილიყვნენ, მაშინ ისინი ასე სწრაფად ვერ ყოველიდნენ სახეს. ავიღოთ მაგალითი ჩვენს პირადი ცხოვრებიდან: განა ღრმა მწუხარებაა ადვილად სცვლის მზიარულება? მომენტალურად ვერც მზიარულება გადაიზრდება გარინდებასა და სიმშვიდეში. ნამდვილი გრძობებუა მოითხოვენ დროის გარკვეულ პერიოდს განვითარდისათვის, კულმინაციას და ჩაცხრომისათვის. მუსიკით აღძრული რეაქციები კი იბადებიან ყოველ ნებისმიერ მომენტში და უკვალოდ ქრებიან მუსიკის სასიათის შეცვლისთანავე. ე. ი. რამდენიმე წუთის

განმავლობაში ხდება გადართვა სრულიად საპირისპირო განწყობილებებში — დამორგწვეული სეველიდან ხმარობის მხიარულებაში, მხიარულებიდან სიმშვიდეში, თანაც ისე, რომ ეს ნახტომები მსმენელთა აღქმას არ ანიჭებენ ზემოთრივი ტანჯვის შეგრძნებებს. ასეთი რამ რომ დაემართოს თქვენს რომელიმე ნაცნობს, გვეგონებათ, რომ იგი ავადაა...

დიას, მუსიკით აღძრული რეაქციები გრძნობები არაა. ეს უფრო „მოგონებები გრძნობებზე“. ასეთი გრძნობილობითი მოგონებები შეიძლება შევადაროთ მოგონებებს იმ ქვეყანაზე, რომელშიც ადრე გვიმოგზაურია. ამ მოგზაურობას თავის დროზე მოვანდომეთ, ალბათ, რამდენიმე კვირა ან თვე. მაგრამ, როდესაც მესხიერებს მოიხმობ ან ადაღვენ მოგზაურობასთან დაკავშირებულ ყველა მოვლენას, მაშინ რამდენიმე წამში შეიძლება თავიდან, თანაც თანმიმდევრულად, განიცადო ყველა ის შთაბეჭდილება, რომელიც შეგვიგრძნობია სინამდვილეში.

მუსიკით აღძრული რეაქცია აყალიბებს ჩვენში ემოციური აღქმის ფანტასმაგიურიულ სტრუქტურას, რომელიც ჩვენზე ზემოქმედებს რეალური გრძნობისათვის დაბახასიათებელი სიმძაფრით. მაგრამ ჩვენში რეაქცია არ წარმოიქმნება, თუკი გამოუმუშავებული არ გვექნება შეგრძნება ნამდვილი გრძნობებისა, მუსიკალური შთაბეჭდილებები გვიღვიძებენ რა მესხიერებას, სწორედ ამ გრძნობებს ვახსენებენ, მოვავსებენ.

მუსიკა ბიძგს რომ არ აძლევდეს მოგონებათა აღმოცენებას მესხიერების მარაგიდან, მაშინ იგი უაზრობამდე დაეშვებოდა და მხოლოდ ოდნავ წავლიტინებდა ჩვენს ყურთასმენას. ჩვენ ვერ დავუპირისპირდებით წარსული გრძნობების აღდგენა-აღორძინების ამ პროცესს. ეს ჩვენს შესაძლებლობას აღმუხატება და საჭირო არცაა, რადგან მუსიკის „ათვისების“, „შემენების“ ერთადერთი საშუალებაა — განცდილი სახეებში მისი დაკავშირება. და თუ მუსიკა ვერ ამყარებს ასეთ კავშირებს, ჩვენ მაინც ყოველწინარე ვცდილობთ ჩვენსავე მესხიერებაში მოვიძიოთ მუსიკალური შთაბეჭდილების შესაბამისი გრძნობა.

დავეუვათ, რომ ვერ ვაღწევთ მიზანს — ვერ ვპოულობთ შესატყვის გრძნობას, მაშინ ვეძლევიტ ხმარება და მხიარულებას, ცულულტობის იმ გრძნობას, ისევე და ისევე წარსულში, არამუსიკალურ სიტუაციაში რომ განვიციდა. მესხიერების საცაყიდან ამ გრძნობასაც იმისთვის კონცხობთ, რათა მისით შევცვალოთ მომერტისათვის შესატყვისი გრძნობა.

ეს თეორია სასევიტ გასაგებად გვისხნის და გვიმარტავს იმ შემთხვევებსაც, როცა ერთი და

იგივე პიესა მსმენელთა შორის სრულიად განსხვავებულ რეაქციებს იწვევს. სამავალითოდ მომყავს ბუტოკოვის VII სიმფონიის მეორე ნაწილი, რომელიც, როგორც აღმოვაჩინე, ზოგიერთში იწვევს დრმა მელანქოლიის ფსევდოშეგრძნებას, ზოგიერთები მას სთვლიან უხეში სეკერის ნიარას-ხეობად, მესამეში კი სტილიზებულ პასტორალად მიიჩნევენ. თითოეულ ჯგუფს ასეთი შეფასებისათვის გააჩნია თავისი გასამართლებელი საბუთი. ესოდენ განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს განაპირობებს სხვაობა მოგონებებით აღძრული სახეებისა. ეს ქვეცნობიერი გადარჩევა დამოკიდებულია განცდილ სახეთა ხარისხზე და მათ ემოციურ შეფასებაზე: მსმენელი ირჩევს მისთვის იმ განსაკუთრებულ ძვირფას სახეს, რომელიც ყველაზე მეტად უახლოვდება მისი გონების ხასიათს ანდა აღვივლად ხელმისაწვდომ გრძნობას გამოხატავს სიმბოლურად.

მუსიკა ემოციებს რომ არ იწვევდეს, მაშინ იგი ისეთივე უაზრობა იქნებოდა, როგორც გრამფონი, უკაცრიელ კუნძულზე რომ უტრავს.

მსმენელთა უმრავლესობას არ სურს საკუთარი ემოციური რეაქციების გაანალიზება. მუსიკით ემოციურად გატაცებული მსმენელი თითქმის ცდილობენ თავისი შეგრძნებების ფორმულირებას, მაგრამ ამის იქით აღარ მიდან. ალბათ იმიტომ, რომ მსმენელს სურს მიიღოს მუსიკით მოგვრილი სიამოვნების მაქსიმუმი. ანალიზმა და დაფიქრებამ კი შესაძლოა გააჭაროს სიამოვნება. ამ სფეროში ჩაკვირვება მუსიკოსებისაგან უფროა მოსალოდნელი, მაგრამ ესეც ამაოა, რადგან მზირად მუსიკოსებიც, მსმენელთაგვარად, იქნებ შეტადაც, ეწინააღმდეგებიან განსწავლულობას...

მაინც რას წარმოაგვიჩვენებს მუსიკით გამოწვეული ემოციური რეაქციები? ერთი მსმენელის ემოციური შეფასება განსხვავდება მეორის შეფასებისაგან, რაც ინდივიდუალური აღქმის შედეგი გახლავთ. ეს, რა თქმა უნდა, კომპოზიტორისათვის შეტის-მეტად მძიმე დარტყმაა, მიუ უფრო, რომ ვერც მსმენელი და ვერც კომპოზიტორი ამას წინააღმდეგობას ვერ გაუწევს...

...როცა ჩვენ კომპოზიტორის შემოქმედებით წარმოსახვებზე ვლაპარაკობთ, მაშინ ყველაზე უკეთ ჩვენს საიქმელს გამოხატავს გერმანული სიტყვა „Einfall“ წარმოებული ზმნისაგან „Einfallen“ (ჩარჩნება, ჩავარდნა, აღებულება), იგი მშვენივრად ხსნის იმ თავისებურ სტიქიურობას, რომელიც იწვევს ასოციაციას პირველად მხატვრული იდეის მცნებასთან საზოგადოდ და მუსიკალურთან კერძოდ. რადგაც (თქვენ თვითონაც არ იცით რა) ჩარჩნა და აღებულება ჩვენს გონებაში (არც იცით საიდან) და იქ რაღაცნაირი

ფორმით ვითარდება (არ იცით როგორ). ეს საკმაოდ გავრცელებული თვალსაზრისია. აქედან გამომდინარე, არაპროფესიონალი არაა გასამტყუნარი თუკი იგი ვერ ახერხებს ესოდენ უცნაურ მოვლენების გონივრულ ახსნას...

როგორ ჩვენ ვამბობთ „Einfall“, ვგულისხმობთ რამდენიმე ტონისაგან შემდგარ მოკლე მოტივს. ხშირად თვით ამ ტონებს შევივარძობთ როგორც გაურკვეველი მნიშვნელობის რაიმე ბგერით მრულეს. იგი ყველა ადამიანს ესმის. არაპროფესიონალითა შეგნებაში ეს ტონები უმაღლე კჭრებიან. მუსიკოსმა — კომპოზიტორმა კი იცის მათი გამოყენება და შემდგომი დამუშავებაც. ერთი ჩემი ნაწინობი მეცნიერი ხშირად ამბობდა ხოლმე: „ყველას შეიძლება გაჩანდეს და, ალბათ, გააჩნია კიდევ მეცნიერული იდეები, მაგრამ მხოლოდ მეცნიერმა იცის როგორ უნდა მოეპყროს მათ.“ მე მინდა გავაგრძელო ეს განცხადება მუსიკალურ იდეებზე. ახ, ვის შეუძლია დამტკიცოს, რომ შინაგანად გაუთვითცნობიერებელი და გაუფორმებელი ელერადობა, რომლის შეგრძნება შეუძლიათ ნებისმიერ მისტერ ან მისის X-ს, ნაკლებად მშვენიერია, ვიდრე შინაგანად გაუფორმებელი ელერადობა გამოჩენილი კომპოზიტორებისა. გაკვირვებას იწვევს ხოლმე პირველადი „Einfall“-ის პრიმიტიულობა, ბანალურობა და უმწესობა თვით დიდი ოსტატებისა, სამაგიეროდ, რაოდენ ამაღლებულია შეგრძნება კომპოზიტორის ტალანტისა, ამ იდეების შემოქმედებით დამუშავებაში რომ ვლინდება. შრავანანარი გარდაქმნების მიუხედავად, ეს იდეები მაინც ახარჩუნებენ პირველქმნილ შეუბღავებ უმანკობას.

იბადება კითხვა: მაინც რით ხელმძღვანელობენ ნიჭიერი კომპოზიტორები შემოქმედებითი მუშაობის დროს? ტრადიციითა და აგრეთვე მომავალი ნაწარმოების შესაძლებელი საშემსრულებლო პირობებით, მისი დანიშნულებით, სტილით და ყველაზე ნაკლებად პირადი კაპრიზებით. ზოგჯერ „Einfall“-ის დამუშავების ხანგრძლივ გზაზე კომპოზიტორი აწყდება წარუმატებლობის მრავალ ბარიერს. მასალის დამუშავების პირველ ეტაპზე ცდები უნებლიეთ წარმოქმნიან ხოლმე თვითგამოხატვის ისეთ ფორმას, რომელიც სრულიად უცხოა თვით კომპოზიტორისათვის.

რა თქმა უნდა, ძნელია, ზოგჯერ კი შეუძლებელიცა თვალის მიღწევა არა თუ სხვათა, არამედ საკუთარ შეგნებაში წარმოებულ მუსიკალური იდეების ფორმებაზე... ამისათვის მათ ხომ რაიმე კონკრეტული ფორმა უნდა შეიძინონ. ამ შემთხვევაში სანოტო ჩანაწერის ფორმა... თუმცა, ზოგჯერ სახელდახედოდ გაკეთებული სანოტო ჩანაწერი საგრძნობლად დაცილებული „Einfall“-ს. მით უფრო, თუკი მრავალწლიანმა გამოცდილებამ არ ასწავლა კომპოზიტორს იმ გრძელი და ვრცელი გზის შემოიღება, რომელიც გადამჭიმულია კომპოზიტორის წარმოსახვაში აღმოცენებული აზრდანი მის სანოტო გაფორმებამდე.

იშვიათია შემთხვევები, როდესაც ჩანაწერითი შინაარსი შენარჩუნებულია ის პირველქმნილი სარქველურები, რომელთა მიხედვითაც ხერხდება წარმოსახვითი მღერადობისა და ქლერადობის შინაგანი ფორმების ამოცნობა და აღდგენა. საბედნიეროდ, ერთმა უდიდესმა კომპოზიტორმა ასეთი ჩანაწერები საკმაოდ რაოდენობით დაგვიტოვა. მხედველობაში მყავს ბუთოქვენი.

მის ესკიზებში ვოკალური ჩვენთვის კარგად ცნობილი, სრულყოფილი, მშვენიერსა და თავისი დანიშნულებისათვის ყველაზე შესატყვის მრავალთმას. ეს თემები იმდენად მთლიანია და სრულქმნილი, რომ ასე გვიჩანს ისინი ისევე გაჩნდნენ, როგორც იუპიტერის თავიდან გაჩნდა თავიდან ფეხებამდე შეიარაღებული მინევრა. მაგრამ, ამავე დროს, ვგვხვდეთ ამ თემების გარდაქმნის რთულ პროცესსაც. სრულყოფილებამდე მათ ვაგვიღეს განვითარების ხუთი, ზოგჯერ უფრო მეტი სტადიაც. ამიტომაც, რომ საბოლოო შედეგთან შედარებით ზოგიერთი თემის პირველადი ვარიანტის ხარისხი იმდენად დაბალია, რომ ისინი ვერცხვდებიან რომელიმე მისტერ X-ის საკუთრებად ჩავთვალოთ.

ხშირად, როდესაც წინვლის ამ საფეხებოვან გზას ვაკვირდები, საშინელი განცდა მეუფლება ხოლმე: თუ გენოსის მუშაობის სტილია ასეთი, მაშინ როგორია ბედი საშუალო ნიჭის კომპოზიტორისა? თუმცა მიზნის მისაღწევად მხოლოდ მუშაობა რილია საკმარისი. ასე რომ იყოს, მაშინ მეტიმეტად მომრავლებდნენ გენოსებიც...

...საშუალო ნიჭის კომპოზიტორი შეიძლება დაეუფლოს უნაჩვენეს ტექნიკას, რომლითაც იგი ელემენტარულ იდეებსა და ბგერით ფორმებს განავითარებს. მაგრამ მისთვის სრულიად მიუწვდომელია ის, რასაც გენოსი ფლობს. ვგულისხმობ ხილვას.

რა არის მუსიკალური ხილვა? ყველასათვის ნაცნობია ელვის აფეთქებით განათებული სურათი ღამის წყვედიდას. ასეთ დროს წამებრად გვესახება მთელი ლანდშაფტის არა მარტო საერთო მიხაზულობა, არამედ მისი ყოველი ცალკეული დეტალიც. ჩვენ ვერასოდეს შევძლებთ ამ სურათის დაწვრილებით აღწერას, თმცა ვგრძნობთ და ვიცით, რომ ჩვენს ყურადღებას პაწაწინა ბალახის ღეროც კი არ გამოჰპარვია.

ასეთ დროს ჩვენნი ხილვა უაღრესად მთლიანია და მეტისმეტად დეტალურებულიც. ჩვეულებრივად მისი სინათლეთუ იგი არ იქნებოდა ასეთი სრული. შესაძლოა, ყოველივე ეს არც ელვით განათებულ ღამეში დაგვეჩანას, მოვლენის მოვლდნის შემთხვევაში უკიდურესად რომ არ დაეძაბა ჩვენი ნერვები.

მუსიკაც ასე უნდა იბადებოდეს. თუ ჩვენ გაეუფლებინა წამს კომპოზიციას ვერ დავინახავთ თავის აბსოლუტურ მთლიანობაში თვითაჟიანად ადგილებზე განლაგებული ყოველი დეტალით.



მამინ ჩვენ ჭეშმარიტი შემოქმედნი არა ვყოფილვართ...

ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ფა-ღიუჯი რომელიც 612-ე ტექტიმ გაგვლვების წამსაა დანახული. თუ კომპოზიტორი ასეთ დროს რომელიმე დეტალზე შეაჩერებს ყურადღებას, მამინ იგი ვერ შეიმჩნევს მთლიანობადაც. მაგრამ თუ მთლიანობის კონცეფცია მის გონებას ელვისებურად განაათებს, მამინ ეს ფა-ღიუჯი და ათასი სხვა ბეგრაჯ, ისევე როგორც გამომსახველობის ყველა სხვა საწარმოებში, მწყობროში ჩადგებიან მისდაუნებურად. მასალის დამუშავების პროცესში ეს მთლიანი სურათი ყოველთვის წარმოსდგება კომპოზიტორის გონებრივი თვალთახედვის წინაშე. მელოდიას თუ ჰარმონიის თანმიმდევრობათა ჩაწერის დროს მას არ დასჭირდება მათი უნებური შეჩრება. მას მხოლოდ მოუხდება იმის განსხვავება, რასაც მთლიანობა ჰკარნახობს. სწორედ ამასია ჭეშმარიტი მიზეზი მასალასთან ბეჭდოვების სულიერი ჭიდილისა...

სასუალო ნიჭის აღმინახვად გააჩნია ხილვები. მაგრამ მას ეს ხილვები ელვისებურად როდი უნათებენ გონებას. ის ხედავს მხოლოდ ამ ხილვების ჩანებულემულ კონტურებს, რომელთა განათებისათვის მას არ ჰყოფინს წარმოსახვის ნიჭი. მას შეიძლება გაუჩნდეს უამრავი იდეა, რომელთა შერწყმის დროს იგი ასე ფიქრობს: რაც უფრო მეტია ლამაზი დეტალი, სურათი თავის მთლიანობაში მით უფრო ლამაზი იქნებაო...

იმას კი, ვინც ელვისებური ხილვებით არის დაჯილდოებული, უნაყოფოდ ესახება ლამაზი დეტალების მიღვენება... მისი მთავარი მიზანია — თავისი ხილვები განახორციელოს ერთადერთ შესაძლებელ ფორმაში. და თუ ლამაზი დეტალებით გატაცებას მაინც მოუძებნიათ გამართლებას, მაშინ ისინი ისეთივე მხატვრები ყოფილან, როგორც ფილატელისტია ან სხვა კოლექციონერი, წარმატებით რომ აგრეთვეს კოლექციას, მაგრამ არ შეწყვეს ძალა რაიმე არსებობის შესაქმნელად.

...მხოლოდ გვიხოსთა ქმნილებებში შევივრძნობთ მარადიულობის, უნივერსალობის სუნთქვას. განსაკუთრებულია მათი სრულყოფილება, რომელიც გამოხატულებას შთანაფიქრობს და მისი რეალოზაციის აბსოლუტურ შესატყვისობაში ჰპოვებს.

ამგვარ შესაბამისობას მხოლოდ ცალკეულ შედევრებში ვხვდებით, რაც იმას მოწონებს, რომ დიეთ დიდი ნიჭითა და უმაღლესი ტექნიკური ოსტატობით აღჭურვილი ინდივიდუალობაც კი ყოველთვის ვერ აღწევს ამას. სამასოდ საჭიროა არა მარტო უზარმაზარი პროფესიული, არამედ მორალური ძალდატანებაც.

არსებობენ ისეთებიც, რომლებიც კატეორიულად უარყოფენ მუსიკის ეთიკურ ძალას და არავითარ მორალურ ვალდებულებას არ იღებენ თავიანთ თავზე. მათთვის მუსიკა ტონებით თამაშია მხოლოდ. და თუმცა ისინი გონებრივად და ტექნიკურადაც მეტისმეტად ისარჯებიან, მნიშვნელოვანება რომ შესძინონ თავიანთ ქმნილებებს, მაგრამ მათ ნაწარმოებებს, როგორც სოციოლოგიურად და პეტროს, მაინც ბუნებრივად და ციკურებზე სრიალისოდენა ღირებულება და მათ არა მარტო პეტროსა და ფილოსოფიური თვალსაზრისით კი ისინი მიეკუთვნებიან გველთაყვანილმეგელთა ან სხვა ფეტიშისტ — იზოლიაციონისტების კატეგორიას...

ზოგიერთები კი კომპოზიციაში ხედავენ თავდამცველ სარქველს, გონებრივი დაძაბულობის განმუხტვას რომ ემსახურება და მათ ამ სატენჯულობასაგან ანთავისუფლებს. იმ ადამიანების მსგავსად, დამოდურების გადაუღალავი მოთხოვნებით რომ არიან შეპყრობილნი, მათაც აქვთ სურვილი ინტელექტუალური მოღვაწეობისა, როდესაც შევას პოლოტონ. მუსიკის წერა — აი, რა ყოფილა თურმე სამაგათო. ისინი დამოდურებებზე მეტად მუსიკის წერას ეტანებიან, რადგან თვით ყველაზე უმნიშვნელო ყმედობასაც კი რაიმე აზრი უნდა განაჩნდეს. მუსიკის წერა კი ანთავისუფლებს მათ ესოდენ მკაცრი მოთხოვნისაგან. მუსიკის ასეთ შემოსხვევებს სათამოვნებასთან ერთად, წინა ემატებათ და საკუთარი მეობაც უმყარდებო.

არის კიდევ ერთი ჯგუფი კომპოზიტორების, რომელიც ცდილობს რა მორალური სინტიზის უქონლობის შეცვლას რაციონალიზმით, ინიცირებს ზესუბლიმიერებულ ტექნიკას. ამ გზით ქმნიან ისინი „ემოციათა“ ისეთ სახეებს, რომლებიც უცხოა ნორმალური ადამიანებისათვის. ამით იღვენ ისინი ეშოტერიულ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რომლის მიმედევრები მხოლოდ ემოციური მონსტრები ან სნობები არიან.

ყველა ამ კომპოზიტორს ერთი ძირითადი რამ ავიწყდება — რომ მუსიკა წარმოადგენს აგტორსა და აუდიტორიას შორის დასამყარებულ კავშირს. როგორც კი ჩვენ ვიწყებთ ამის იგნორირებას, მაშინვე იჩენს თავს გაცილებით უფრო უსიამოვნო რამ, ვიდრე თუქმელ მსმენელთა უვიცობა — ეს ჩვენზევე ეგოიზმი გახლავთ. ვილიამ ბ. ვანდერბილტის ქვეყნის წესი „ემპატიას წაუღია მულოიკა!“ ამ კომპოზიტორთა მუშაობის წესიცაა. ეს კომპოზიტორები ამ დაგინებით მოითხოვენ, რომ აუდიტორიამ შთანთქმას ყველაფერი, რასაც კი ისინი სთავაზობენ, ან არა და გაცხარებით აცხადებენ: „თანამედროვე სამყაროს ჩემი მუსიკა არ ესმის. ადამიანები სანებობაში მზად მხოლოდ ირასი წლის შემდრე იყენებოან“. იქნებ, მართლაც, მოიძებნებიან ისეთი კომპოზიტორები, ორასი წლის წინ რომ ვერ გაუგეს. მაგრამ ეს პოზივია აბსოლუტურად არაა მხატვრული, რადგან იგი უარყოფს არტისტული თვითგამოხატვის ძირითად მოთვას: მისეც ახლობელს შენი არსების ნაწილი, გაუზიარო მას საკუთარი სულიერი სიმდიდრე!

მხატვრის გადგომის პუბლიკისაგან მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოიძებნება გამართლება, თუკი იგი ყოველნაირად ცდილობდა თანამედროვეთთვის გასაგები გამხდარიყო, მაგრამ მაინც ვერ შე-



ძლო ეს. მით უფრო მცირე და უმნიშვნელოა მანის იმისა, რომ გენიალობის მისს მკომოვალობა აღიარებს. მე კი მგონია, რომ თვით ამ ავტორის გარდა, მის ნაწარმოებს არავისთვის არავითარი ფასი არა აქვს — არც მათთვის, ვინც ახლა ცხოვრობს და არც იმათთვის, ვინც ორასი წლის მერე იცხოვრებს...

ყოველ ნაწარმოებს აქვს თავისი ინდივიდუალური სახე, რომლითაც იგი გამოირჩევა ამავე ტიპის, მაგრამ სხვა სტილის პიესისაგან, სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან, თვით იმავე ავტორის დანარჩენი თხზულებებისაგან. მხედველობაში მაქვს საოპერო, ორატორიული, კამერული მუსიკის სტილი და ა. შ. პიესის მოსმენისას ჩვენ უნდა შევევლოდნენ დავადგინოთ მისი შექმნის დრო, ავტორი და მისი ცხოვრების ის პერიოდიც, რომელშიც ეს ნაწარმოებია შექმნილი.

კომპოზიტორთა უმეტესობა თავს არ იწუხებს თავისი მუსიკის სტილისტური თავისებურების ანალიზით. არადა, ძალზე საინტერესოა თუ რა მოსაზრებით ხელმძღვანელობს იგი ამა თუ იმ სტილისტური საშუალებების ამორჩევის, გამოყენებისა და განაწილების დროს.

ამ საკითხზე არა პროფესიონალთა თვალსაზრისით, არსებობს რამდენიმე პასუხი. ერთი პასუხი ასეთია — კომპოზიტორი ემორჩილება შთაგონებას, იმ რაღაც ამოუხსნელ ძალას, რომელიც წარმართავს მის მოქმედებას. ადამიანთა უპრაკტულობისათვის, მათთვის ვინც არ დაბადებულა მხატვრად, სრულიად უცხოა ეს ძალა. მათ ამიტომაც მიანიჭიათ, რომ სტილი — ზებუნებრივი წარმოშობის ფენომენია.

მეორე პასუხის მიხედვით კი მუსიკის ისტორიის ყოველი პერიოდი, ინდივიდუალურ ავტორთა მეცადინეობის მიუხედავად, აღბეჭდილია საკუთარი სტილით. ასეთ შემთხვევაში კომპოზიტორის შემოქმედების ყოველი ელემენტი განპირობებულია ეპოქისათვის დამახასიათებელი მძლავრი მუსიკალური მოძრაობის ქმედებითა და უკუქმედებით. მუსიკალური ეპოქის შინაგანი დაძაბულობის ხასიათი და მოძრაობის დინამიკური ძალა ამ ელემენტებს გარკვეულ ტექნიკურსა და სტილისტურ ფორმას აძლევს. ესაა დედამიწის ზედაპირის ფორმირების მსგავსი პროცესი, პლატების გეოლოგიური შენაცვლების პერიოდებში რომ სწარმოებდა.

ფიქრობენ იმასაც, თითქოს ოდითგანვე არსებობს ის საერთო ტენდენცია, მუსიკის მთელ ისტორიას რომ მსჭვალავს და მიმართულია საკომპოზიციო ტექნიკის თანდათანობითი გართულებისაკენ. ჰგონიათ, რომ საკომპოზიციო ხელოვნება დაიწყო მარტივი პარმონით, მარტივი მელოდიით, მარტივ რიტმებით. ჩვენმა თანამედროვე მუსიკამ, წარსული დროების მუსიკასთან შედარებით, სირთულის მართლაც ძალზე მაღალ დონეს მიაღწია. ზოგიერთი კომპოზიტორები, რომლებმაც ეს იციან, ცდილობენ მუსიკის ვითომც ამ პროგრესში თავი-

სი წვლილის შეტანას და ამიტომაც აგრძობენ ართულებენ საკუთარ ტექნიკას... საკუთარ სტილს, რომელიც თავისი აბსოლუტური ექსტერიული განსაკუთრებულობის გამო შორდება ხოლმე გონივრულობის სახელებს. ჩვენ ხომ მრავალი შემთხვევა ვიცით, როცა მხატვარი შეგნებულად ატანს თავს ძალას, რათა რამენაირად დაამკაროს ეს მოჩვენებითი პროგრესი — უფრო ზუსტად, კი გართულების პროცესი. ასეთი მაგალითები მოიძებნება არა მარტო ჩვენს ახალ ეროვნულ მუსიკალურ ლიტერატურაში...

შესაძლოა, ჩვენმა ეპოქამ ინსტრუმენტული კომპოზიციის ტექნიკა სტილისტური დახვეწილობის თვალსაზრისით მანამდე მიუღწევად კულმინაციამდე აიყვანა. მაგრამ სხვა დარგებში ჩვენ მაინც დამინჯ ბუერს ვერაფერს მივაღწევთ. გავვანჩია კი მნიშვნელოვანი ვოკალური ნაწარმოებები? მივაგენით კი სასიმღეროდ მოსახერხებელ, ამავე დროს, ორიგინალურსა და ესთეტიკურად საყოველთაოდ დამაკმაყოფილებელ საკუნდო ტექნიკას? აბა, მითხარით ერთი — ჩვენი ეპოქის თვისებებით განსმკვალული მუსიკით როგორ უნდა დავაკმაყოფილოთ მოყვარულთა მოთხოვნები?

ამ და ამდგვარ კითხვებზე უარყოფითი პასუხი გარდაუვლია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თანამედროვე ტექნიკური ნორმები ზოგიერთ შემთხვევაში, შესაძლოა, შესანიშნავივცა, მაგრამ უმეტესწილად გაცილებით უფრო დაბალ დონეზეა, ვიდრე ნორმები დადგენილი წარსული ეპოქების მიერ. სტილისტური თვალსაზრისით კი ჩვენმა ეპოქამ ვერ გამოიჩინა იმის ძალა (ესოდენ ეფექტური რომ იყო წარსულში), ერთგვარონებამდე რომ მიეყვანა სტილისტური ინდივიდუალური თუ უნებური სტილისტური ზედმეტობანი ტექნიკის მიმდევარი ცალკეული კომპოზიტორებისა. ან იქნებ ფართოდ გავრცელებული თანამედროვე სტილის შეუქმნელობა ანუ ჩვენივე უუნარობაა სტილი არსებული თავისთავად!

საკმარისია ოდნავ დავევადოთ აქ გამოთქმულ შეხედულებებში, რომ უმაღლ მოგვიხატება ბეთჰოვენის „დიდი ფუნისა“ და სხვა რეკომენდებული შედეგების ტექნიკური და სტილისტური სრულყოფილების უარყოფა. იდეალურ თანამედროვე კომპოზიტორებმა ისინი კი არ უნდა ვიღიაროთ, ვინც ტექნიკური ჰიპერბოლიზაციისაკენ, სტილის უაღრესი დაძაბულობისაკენ მიისწრაფვის, არამედ ის, ვინც იცავს წონასწორობას, პარმონიულობას, შეგნებულ პროპორციულობას. ეს ის იდეალები გახლავთ, რომლებსაც ამ უკანასკნელი 150 წლის ან უფრო მეტი ხნის მანძილზე ყველგან და ყოველთვის უწყვედნენ ანგარიშს!



პროექტების შესახებ

პროექტის

ფორმირები

სახეები

თემატიკა მასშტაბები

ჩვენს ქვეყანაში მშენებლობისა და პროექტირების ხარისხის გაუმჯობესებას უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა. განვილი პერიოდში გადაიჭრა ბევრი სხვა პრობლემა: ინდუსტრიულ რეესესებზე გადავიდა მასობრივი საბინაო მშენებლობა, შენდება მხოლოდ იზოლირებული საცხოვრებელი ბინები, სულ უფრო იზრდება ბინების კომფორტი, მუშავდება როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული ღონისძიებები ადგილობრივი კლიმატისა და რელიეფის სრულად გათვალისწინებისათვის.

მნიშვნელოვანი ძვრები მოხდა ქალაქთმშენებლობაში: ყოველწლიურად იზადება ახალი ქალაქები, საცხოვრებელი რაიონები და მიკრორაიონები, ტარდება ძველი რაიონების რეკონსტრუქცია, იქმნება ახალი სატრანსპორტო არტერიები, უმჯობესდება სასოფაოდობრივი მომსახურების სტრუქტურა და ორგანიზაცია.

საგულისხმო ნაბიჯები გადაიდგა არქიტექტურული კადრების მომზადების საქმეში. საქართველოში პოლიტექნიკური ინსტიტუტი და სამხატვრო აკადემია ყოველწლიურად უშვებენ ასზე მეტ არქიტექტორს.

ამაღლა მათი კვალიფიკაციის ხარისხიც. ამის დამადასტურებელი სტუდენტთა და დიპლომანტთა მიერ უკანასკნელ წლებში, საკავშირო და საერთაშორისო კონკურსებში მოპოვებული პრემიები. მაგრამ არქიტექტურული პრობლემები არ გულისხმობს მხოლოდ ტექნიკურ პროგრესს, მხოლოდ რაოდენობრივ მაჩვენებლებს. დღეს პირველ პლანზე გამოდის პრობლემა — ხარისხი, რადგან დღითიდღე იზრდება მოთხოვნილება იცხოვრების ყველა სფეროში, განსაკუთრებით ფუნქციური და კულტურულ-ესთეტიკური. თუ ამ რამდენიმე წლის წინათ ადამიანს ადვილად აკმაყოფილებდა ბინის მხოლოდ უტილიტარული მხარე, დღეს იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ესთეტიკურ მხარესაც: მას სურს იცხოვროს მოხერხებულ და ნათელ ბინაში, ჰქონდეს ლამაზი ავეჯი, კეთილმოწყობილი სამზარეულო და ა. შ. გაიზარდა მოთხოვნილებები არა მარტო ბინისა და საცხოვრებელი სახლის, არამედ მთელი ხელოვნური გარემოს მიმართ. მაგრამ ამ ამოცანების განხორციელებას ხელს უშლის პრაქტიკის საგრძნობი ჩამორჩენა მოთხოვნილების ზრდის ტემპებთან შედარებით, რის შედეგადაც შენობები სწრაფად კარგავენ ღირსებებს, რაც შემთხვევაში კი თვით პროექტი უკვე აშენებამდე ვერ აკმაყოფილებს დღევანდელი დღის მოთხოვნებს. ასე, მაგალითად, არსებული ტიპური პროექტები, რომლებიც გამოყენებულია საბურთალოს, დიღმის, ვარკეთილის და სხვა ახალი რაიონების განაშენიანებისათვის და გათვალისწინებულია რამდენიმე თეიული წლით ექსპლუატაციისათვის, დღეს მორალურად გაცვეთილია; დაბალია მათი არქიტექტურული ღირსებანი: როგორც პროექტირების, ასევე შესრულების ხარისხი ვერ პასუხობს ადგილობრივ ბუნებრივ-კლიმატურ პირობებს.

თუ თბილისში თავისუფალი ტერიტორიების გაუმჯობესება არსებული ტიპური პროექტებით, გარკვეული პერიოდში, სხვადასხვა მიზეზით, გამართლებულად შეიძლება ჩაითვა-



ლოს, სრულად დაუსაბუთებელია დღეს იმავე პროექტებით ქალაქში მშენებლობათა გაცრეკელება, განსაკუთრებით ცენტრალურ ნაწილში. საჭიროა შეიქმნას ტიპური პროექტები, რომლებიც სრულად გაითავის-წინებენ ადგილობრივ თავისებურებებს, და არა მარტო დღევანდელი დღის, არამედ მოთხოვნილებების ზრდის პერსპექტივებსაც. მასობრივი საცხოვრებელი მშენებლობა ყველაზე პასუხსაგებო უბანია, რადგან ეს გულისხმობს მილიონობით ადამიანის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას. ამის მიუხედავად დღეს, არსებული „გემინდილი“ ტიპური პროექტები მოსაგებდნენ ქალაქის ცენტრისკენ მისაძვრებელ, რითაც საკარგონადად ეცემა ცენტრისა და მიდინარე ტერიტორიების მხატვრულ-სივრცობრივი სახე.

გარდა აღნიშნულისა, სამეცნიერო ტექნიკური რევოლუცია და თანამედროვე ურბანიზაციის სწრაფი განვითარება ბევრ ურთიერთ საწინააღმდეგო პრობლემას წარმოქმნის, და ეს ნიშანდობლივია ჩვენი რესპუბლიკისათვისაც. კერძოდ, ტრანსპორტის განვითარებამ წარმოშვა არსებული სატრანსპორტო მაგისტრალის რეკონსტრუქციის და ახლის მშენებლობის, სატრანსპორტო ხმაურისა და გამონაბოლქვი აირებისაგან თავდაცვის აუცილებლობა, ავტოტრანსპორტის შენახვის პრობლემა და სხვა. წარმოიშვა აგრეთვე მომსახურების სისტემის რეორგანიზაციის, დემოგრაფიის, მიგრაციის და სოციოლოგიის სხვა ასპექტების გათვალისწინების აუცილებლობა. ჩვეს პირობებში ქალაქების სწრაფი ზრდა მოითხოვს აგრეთვე რთულ რელიეფიანი ტერიტორიების ათვისებას და მასთან დაკავშირებულ ქალაქგეგმარებითი პრობლემების გადაჭრას.

ამრიგად, გადასაწყვეტი პრობლემები შეიძლება პირობითად ორ ჯგუფად დაიყოს:

I — გლობალური, დაკავშირებული ქალაქგეგმარების საკითხებთან;

II — ლოკალური, ცალკეულ შენობათა შიგა, გარე და მიმდებარე სივრცის ორგანიზაციის პრობლემები. ამ პრობლემების გადასაჭრელად საჭიროა კომპლექსური ღონისძიებების გატარება, რომელთა განხორციელება დღეს უკვე შეუძლებელია

მხოლოდ არქიტექტორთა ძალებით. საჭიროა გამოვიყენოთ მონათესავე დარგების მიღწევებიც.

ახალი ამოცანები მოითხოვენ მათ გადასწყვეტად საჭირო საშუალებებისა და მეთოდების სრულყოფას. ამაში ერთ-ერთი წამყვანი როლი არქიტექტურულ კრიტიკას უნდა მივაკუთვნოთ. არქიტექტურასა და მშენებლობაში კრიტიკამ შეიძლება შესარულოს ისეთივე მნიშვნელოვანი როლი, როგორცას ასრულებს კინო, თეატრალური, ლიტერატურული და სხვა კრიტიკა ხელოვნების ამ დარგების განვითარებისათვის. მაგრამ არქიტექტურულ კრიტიკას აქვს თავისი სპეციფიკა. ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით არქიტექტურული ნაწარმოები იქმნება, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის პრაქტიკულ მოთხოვნილებათა დასაცმაცოდ. რაც განსაზღვრავს მის ფუნქციონალურ საფუძველს. ამასთან არქიტექტურა საკმაოდ „ძვირი“ ხელოვნებაა, იგი მოიცავს სახელმწიფო ბიუჯეტის მნიშვნელოვან წაწილს. პროექტირებისა და მშენებლობის ხარისხზე მოთხოვნილება უმძიმესებით მაღალი უნდა იყოს, რისთვისაც სხვა გადადუმებელი საკითხების მოვარებასთან ერთად გვეჭირდება პროფესიონალური, მკაცრი, პრინციპული ყოველგვარი ნაყოფანებისადმი შეურიგებელი—არქიტექტურული კრიტიკა.

როგორია დღეს არქიტექტურული კრიტიკა, როგორ გვეხმოს მისი არსი, მიზნები და ამოცანები?

გულახდილად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი, ისევე როგორც მიუღის კავშირში, არქიტექტურული კრიტიკა ძალზე პასიურია. საზოგადოება უკეთ იცნობს სხვადასხვა დარგის კრიტიკებს მათი გამოსვლების ჩვენი პერიოდიკის ფურცლებზე. არქიტექტურული კრიტიკის დარგში კი აქტიურად მხოლოდ რამდენიმე უფროსი და უმცროსი თაობის არქიტექტორი მოღვაწეობს (პროფესორი ი. ციციშვილი, დოცენტები — ნ. მგალობლიშვილი, თ. კვიციანი, გ. ჩიგოვიძე; არქიტექტორები — ვ. დავითაია, კ. გეგელია, დ. დილოშვილი, გ. დავითაშვილი), რის გამოც ითმისის უყურადღებოდ რჩება მრავალი მწვავე პრობლემა, მრავალი პროექტი.

საქართველოს არქიტექტურთა კავ-

შირთან არსებობს არქიტექტურის თეორიის, კრიტიკისა და პრობლემების კომისია (ხელმძღვანელი დოც. გ. ჩიგოვიძე), რომელიც ბევრ სასარგებლო საქმეს ეწევა, მაგრამ კარგი იქნებოდა კომისიისა ჰქონოდა უფრო ფართო პრაქტიკული უფლება-მოვალეობანი.

კრიტიკა ყველაზე ეფექტურია პროექტირების სტადიაში, მაშინ როცა ჯერ კიდევ შესაძლებელია შეცდომების გამოსწორება, ან ამა თუ იმ შემოქმედებითი მიღწევის პრობლემებისა. საშუალოდ, დღეს ჩვენი წყდება მრავალი მნიშვნელოვანი ქალაქგეგმარებითი, მოცულობითი თუ სხვა საკითხი ამ სტადიის (არქიტექტურული კრიტიკის) გაუვლელია. რასაკვირველია, ყოველი პროექტი გადის ექსპერტისაგან, განხილვის რამდენიმე სტადიას სხვადასხვა დონეზე, მაგრამ იგი მანც სპეციალისტების ვაჭრო წრით შემოვიფარებოდა.

ის გარემოება, რომ რიც შემთხვევაში უნდება არასრულყოფილი (მხატვრულ-ფუნქციონალური თვალსაზრისით) შენობები, ვაგფერტინების, რომ საჭიროა პროექტების განხილვის ორგანიზაციული სტრუქტურის გადაანერგვა და შეფასების მეთოდებისა და კრიტერიუმების დახვეწა. ხშირად არქიტექტორისათვის ამა თუ იმ პროექტის არსებობა ცნობილი სდება (ისიც არასრული მონაცემების სახით) მისი დამტკიცებიდან დიდი ხნის შემდეგ. იმისათვის კი, რომ პრობლემა გადაეჭროთ, ან გაგარჩიოთ ესა თუ ის პროექტი, საჭიროა კომპეტენტური აზრი. მაგრამ, სამწუხაროდ, არქიტექტურული კრიტიკის მიზნებსა და ამოცანებზე ჩუადრი წარმოდგენაც არსებობს. ხშირად იგი ესმით როგორც არქიტექტორის შედეგ-მოქმედების შემამოყვებელი, ხელისშემშლელი. ზოგჯერ ამა თუ იმ პროექტის კრიტიკული ანალიზი ავტორის განაწყინების იწვევს. ხანდახან ეს სდება თვით კრიტიკოსის სუბიექტური, დაუსაბუთებელი მოსაზრებების გამოც. ამიტომაც, რიც შემთხვევაში, ვარგოვ ხოლმე თვალში დაგვუქოთ: ამა თუ იმ შემოქმედებით წარუმატებლობაზე და ამით შეგებულად ხელს უწყობს მორიგე მდარე ხარისხის პროექტის დაბადებას. ამის მაგალითები საკმაოდ გავგაჩნია. საჭიროა ღრმა ანალიზი. კრიტიკა არ უნდა შე-



მიოფარგლოს მხოლოდ უარყოფითი მხარეების გარეკეთი და გამოვლენა. მან მხარი უნდა დაუჭიროვს და დაქმნის ნიჭიერ შემოქმედს, ყოველ პროექტში იძებდეს საღ შემოქმედებით მარცხებს, ფართო პრობლემატა უწევდეს პროგრესულ იდეებს, მინაწილობრივ შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას. კრიტიკა უნდა იყოს მის წამყვანი როლი თანამედროვე არქიტექტურული გემოვნების აღზრდასა და ჩამოყალიბებაში მან ხელი უნდა შეუწყოს არქიტექტურის და არქიტექტორთა ავტორიტეტის ამაღლებას, რომელიც უკანასკნელი წლების მანძილზე რამდენადმე დაქვეითდა. დღეს ხშირია საზოგადოებრიობის საყვედურები არქიტექტორთა მიმართ. ხალხი სამართლიანად მიუთითებს მშენებლობის და თვით არქიტექტურულ-გვეგმარებითი გადაწყვეტის დაბალ ხარისხზე. საჭირო არგუმენტირებული განმარტება იმ მიზეზებისა, რომლებიც იწვევენ ჩაგვრდნებს, საჭიროა იმ ღონისძიებების პრობლემა, რომლებიც დასახულია მათ აღმოაფხვრელად.

კრიტიკა ეფექტურია, როცა იგი მაღალხარისხისა და შემოქმედებითია. იგი უნდა შეიცავდეს ახალ პრინციპებს და უნდა მიდიოდეს დათმობაზე, გვერდს არ უნდა უკვიდეს პრობლემურ საკითხებს. არაკვალიფიციურ, უხარისხო კრიტიკას დეფორმირებული შეაქვს არქიტექტორებს შორის. საჭიროა მეცნიერულ საფუძველზე დაფუძნებული კრიტიკა, რომელსაც, ისევე როგორც ხელოვნებისა და ტექნიკის მრავალ სხვა დარგს, ექნება თავისი მეთოდოლოგია და თეორიული საფუძველი.

ზოგჯერ საერთო თეორიული პრობლემების არასათანადო დამუშავება შეცდომებს იწვევს პრაქტიკული საკითხების გადაჭრისას. ასე მაგალითად, შაბლონურმა მიდგომამ კულტურულ-საყოფაცხოვრებო დონის საფუძვლებზე თეორიული საფუძვლის შექმნისას, გამოიწვია პრაქტიკული შეცდომები. საფუძვლებზე მომსახურება, რომლის შესახებაც არა ერთი შრომა და სტატია დაიწერა, პრაქტიკულად ხისტი აღმოჩნდა. თვით საფუძვლების

სტრუქტურაში წარმოიშვა მომსახურების სხვადასხვა ობიექტის დუბლირება, მოუქუელია მომსახურების საფუძვლებზე შექანიკურად აგებული საცხოვრებელი ერთეულების სტრუქტურაც. ეს ხარვეზები, რომელიც განმარტავდა უკანასკნელ წლებში, დეტალურად იქნა შესწავლილი და განზოგადებული ცენტრალურ სამეცნიერო საკვლევ და საპროექტო ინსტიტუტებში. მიუხედავად ამისა, მიმდინარეობს მწვავე ბრძოლა მიკრორაიონების მომხრეებსა და მის მოწინააღმდეგეებს შორის.

ასეთი წინააღმდეგობები თეორიისა და პრაქტიკის შორის ხშირად წარმოიშობა პრაქტიკოს არქიტექტორთა უნდობლობას ქალაქგეგმარებითი თუ სხვა საკითხების თეორიისადმი. ამის გამო მგერ არქიტექტორი საერთოდ უარაფერ თეორიული საკითხების დამუშავების აუცილებლობას. მართლაც, თეორიული ნაშრომი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიცავდეს ნათლად გადმოცემულ კონკრეტულ რეკომენდაციებს, ეხმარებოდეს არქიტექტორებს ამა თუ იმ საკითხის გადაჭრაში. მეორე მხრივ, თვით პრაქტიკოსი არქიტექტორები ზოგჯერ ტენდენციურად და გულგრილად გვიდგებიან არქიტექტურულ თეორიას. მაგალითად, ამჟობინებენ შენობა-ნაგებობების გაეცნობას და სრულიად არ ეცნობიან ტექსტს, რითაც ზღუდავენ თავისივე საერთო მომხმარებლის დონეს. ამასთან, ყველასათვის ცნობილია, რომ მსოფლიოს გამოჩენილი არქიტექტორები ერთნაირად ძლიერნი იყვნენ და არიან როგორც თეორიაში, ისე პრაქტიკაში. ყოველი მათგანის თვითმიყვად არქიტექტურას საფუძვლად უდევს თეორიულად და მეცნიერულად დამუშავებული კონცეფციები. ცნობილია აგრეთვე მათი პრინციპული და კრიტიკული დამოკიდებულება არქიტექტურის სხვადასხვა პრობლემებისადმი.

არქიტექტურული კრიტიკის განვითარების ერთ-ერთი შემაფერხებელი ფაქტორია ის, რომ ჩვენში ისევე, როგორც საერთოდ საბჭოთა კავშირში, არ მზადდება სათანადო კვალიფიციური კადრები. ეს ალბათ, გამოწვეულია იმით, რომ არქიტექტურულ

ფაკულტეტებთან არ არის სპეციალურად გათვალისწინებული კრიტიკოსთა მომზადების საქმეები ინიციატივას გამოიჩინენ ჩვენი რესპუბლიკის არქიტექტურული ფაკულტეტები. იმ საერთო არქიტექტურულ საგნებთან ერთად, რომლებიც დღეს ისწავლება, საჭირო გახდება მომავალ სპეციალისტს შევასწავლოთ ურნაბლისტური ხელოვნება და სხვა სპეციფიკური საგნები. მნიშვნელოვანია აგრეთვე პუნაბიტიკარული დისციპლინების (სოციოლოგია, ფსიქოლოგია და სხვა) სწავლება. საჭიროა კომპლექსური ანალიზის მეთოდების შესწავლა, მრავალი ფორმა — წარმომქმნელი ფაქტორის გათვალისწინება, და, რაც მთავარია, არქიტექტურის სოციალურ არსში ჩაწვივომა.

ამრიგად, საჭიროა ამ განხრის სპეციალისტების სათანადო პროგრესით მომზადება და სათანადო ასპარეზიც მათი საქმიანობისათვის. სამწუხაროდ, სპეციალიზებული ბეჭდვითი ურნალი ჩვენს რესპუბლიკას არ გააჩნია, თუმცა მთელ რიგ რესპუბლიკებში ასეთი ურნალები დღეი ხანია არსებობენ. სპეციალური ორგანოს უქონლობის გამო, ხშირად, ქართველი არქიტექტორები იძულებული არიან მიმართონ სხვა რესპუბლიკების პრესას. მაგრამ, რაც შემთხვევაში, მათი მასალების პუბლიკაცია ფერხდება თემატიკის არამესატყვისობის გამო. გარდა ამისა, ჩვენს მკითხველს საშუალება არა აქვს ზღვა ინფორმაციიდან გაეცნოს მისთვის ყველაზე საჭირო, მნიშვნელოვან მასალებს.

ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხები, რასაკვირველია, ნაწილია იმ დიდი პრობლემისა, რომელიც დაეკავშირებულია არქიტექტურული გვეგმარების და მშენებლობის ხარისხის ამაღლებასთან, მაგრამ ამ საკითხების დადებითად გადაჭრაც დიდად შეუწყობდა ხელს ჩვენი არქიტექტურის საერთო დონის ამაღლებას.

ქველავ ზოგბიერთი სინტეზისო ჩანაწერის შესახებ

ლამარა კიკილაშვილი

შსრულდა საქართველოს რადიოს არსებობის 50 წელი. მისი იშვიათი ჩანაწერების ოქროს ფონდის ერთ ნაწილზე მკითხველს ეურნაღის მე-11 ნომერში ვესაუბრეთ. ახლა გვინდა ზოგიერთი ჩანაწერი კიდევ გავაცნოთ.

რისპაზალიკის სახალხო არტისტის შუანგი ჩხეიძის ჩანაწერები

მყუდრო ქუჩაზე, მდინარე მტკვრის სანაპიროსთან, არის სახლი, რომელსაც დღეს უშანგი ჩხეიძის სახლ-მუზეუმი ჰქვია. ამ სახლ-მუზეუმის ექსპონატებს შორის თქვენ ნახავთ ერთ დაფურცლულ წიგნს, რომელიც თურმე უკანასკნელ დღესაც ხელში ფეირა უშანგი ჩხეიძეს. ეს გახლავთ შექსპირის „ჰამლეტის“ მარაბლისეული თარგმანი, გამოცემული 1887 წელს.

გაყვილებულ ფურცლებს მისი აღნიშვნები და მინაწერებები შემორჩენია.

„ჰამლეტი...“

პირველად ვითამაშე 1925 წლის 12 ნოემბერს, სეზონის გახსნის დღეს. დადგმა კოტე მარჯანიშვილის...“

წიგნში დევს უშანგის ხელით გადაწერილი ორი მონოლოგი — „რად არ მემუღბა ეს სხეული...“ „ყოფნა — არყოფნა“.

აი, კიდევ ერთი ფურცელი, მისი ხელნაწერთი, იმავე წიგნში ჩარჩენილი:

„... მამის სიკვდილის გამო ელსინორამი ჩამოსული ჰამლეტი შემფოთებულაია ამ მოულოდნელი და უცნაური სიკვდილით, რომელიც იდუმალებით არის მოცული და ათასნაირ იჭვს იწვევს. ამ მდგომარეობას უფრო აძლიერებს დედის ასე უცებ გათხოვება ბიძამისზე და მზადება ამ უკანასკნელის ტახტზე ასასვლელად. იგი ხდება მოუსვენარი. ფიქრი ნისლი-

ვით შემობურვია მთელს მის არსებას, უკარგავს მოსვენებას და სულიერ სიმშვიდეს; და აი, ერთ უძილო ღამეს იგი ვეღარ იხვენება სასახლემში და გარბის, სად — თავადც არ იცის. ის გამორჩდება კიბეებზედ, ხელით მოათრევს წამოსასხამს, თავისთვის თითქოს რაღაცას ჩურჩულებს და მოაბიჯებს მთვარეული ვით. ღამის სიჩუმეში მაფიოდ ისმის მისი ფეხის ხმა. მან ჩაათავა დაუსრულებელი საფეხურები და იქვე კიბის კედელს მიეყრდნო სულიერად მოქანცული, განაწამები...“

ასე იწყებოდა მონოლოგი — „ყოფნა — არყოფნა“.

უშანგის ხელით გადაწერილ ამ მონოლოგს მიწერილი აქვს — „3 წუთი“. ამ მონოლოგის მაგნიტო-ჩანაწერი მართლაც 3 წუთს გრძელდება და, შესაძლოა, ხელნაწერებიც მაშინდელია, როცა იგი ამ მონოლოგებს მაგნიტოფირზე ჩასაწერად ამზადებდა.

ეს კი მომხდარა, როგორც უშანგი ჩხეიძის და — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნინო ჩხეიძე ამბობს, 1946 წელს. ამ წლის 14 მაისს ჩაწერილა მონოლოგი — „ყოფნა — არყოფნა“, რამდენიმე დღის შემდეგ კი მონოლოგი — „რად არ მემუღბა ეს სხეული“.

კვლავ ქალაღის მცირე ნაფლეთი. მინაწერი ამ ქალაღზე დაგვანახავებს იმ სულიერ მდგომარეობას, რაც უშანგის ეუფლებოდა, როცა მსოფლიო დრამატურგების ამ ურთულეს მი-

ნოლოგს იწყებდა, თვალწინ დაგიყენებს სურათს, რომელზეც ამდენი გესმენია:

... „ამელიტს განუსაზღვრელი სევდა შეიპყრობს, სასოწარ-კვეთა უკუფხვდა და თავის მოკვლას განზრახავს რათა თავი დააღწიოს სამხედრო ფიქრებს, სასახლის სამლოცველოში მივატრუნეს, რომ ლოცვაში ჰპოვოს სიმშვიდე. ის დაიჩოქებს ღვთისმშობლის წინ, დიდხანს უცქერის, მაგრამ ლოცვას ვერ ახერხებს, რადგან გონებას სულ სხვა ფიქრები დაუფლვია და იგი იქვე დაუმეგბა იატაკზედ, სადაღაც სიფრცვეში ერთ წერტილზე მიჩრებული, თითქოს ცხოვრების მიღმა მხარეს იყურებოდეს“.

1946 წელი. საქართველოს რადიოს იშვიათი ჩანაწერების ფონდი ძირითადად ამ წლიდან იწყებს არსებობას და გასაყვიერი სულაც არ არის, რომ ამ ფონდის სულ პირველი ჩანაწერები უშანგი ჩხეიძის კუკუთვისი.

1946 ... სამამულო ომის დამთავრებიდან ერთი წელი იყო გასული. წარმოდგენილი განსხვავება რადიოს დღევანდელსა და მაშინდელ ტექნიკურ აღჭურვილობას შორის. რადიოს მხატვრული გადაცემების მაშინდელი ხელმძღვანელი უშანგი ჩხეიძის მაგნიტოფირზე ჩაწერის ინიციატივით და შესუვური აკაკი ძიძიგური იკონებს, რომ ერთადერთი მოძიარე მაგნიტოფონი „დებური“ მიიღეს და ეს „დებური“ უფრო ხშირად უშანგი ჩხეიძის ბინაზე იდგა, რადგან ავადმყოფობის გამო ის ჩასაწერად სტუდიაში ვერ მოვიდოდა. მის ბინაზე ჩასაწერად დღიოდნენ ამჟამად საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის ტექნიკური კონტროლის განყოფილების უფროსი თთარ ქუთათიანი და ტელეფილმების სტუდიის მთავარი ოპერატორი ლევან ქიშიშვილი, რომლებიც მაშინ რადიომაუწყებლობის ოპერატორებად მუშაობდნენ; შემდეგ კი მაგნიტოფონზე მუშაობა შესასწავლეს უშანგის დას — ნინო ჩხეიძის. ასე გაკეთდა ჩანაწერები, რომლებიც დღეს რადიოს იშვიათი ჩანაწერების ფონდის უძვირფასესი ნიმუშებია.

— შენ აქ მოვედი იმისათვის, რომ შენ ეს გასურდა...
— შენ აქ მოხვედი იმისათვის, რომ შენ ეს მსურდა?...

ეს უნაზუსტი ლირიკული დიალოგი ჩაწერილია თითქმის 30 წლის წინ. როცა ამ სცენის ჩასაწერად ვერიკო ანჯაფარიძე უშანგის ბინაზე მისულა, ივლითის ტანსაცმელი მიუტანია. მას ჩაუცვამს ივლითის კაბა და მიკროფონთან ასე დიდგარსა აღტაცებით შესცქეროდა თურმე უშანგი. მერც დიდი აღტაცებით ლაპარაკობდა ვერიკო ანჯაფარიძის მაღალ პროფესიულ კულტურაზე, რადგანაც მას მაგნიტოფირზე ჩაწერის დროსაც ვერ წარმოუდგინა ივლითი ისე, თუ თავისი ტანსაცმელი არ ეცმებოდა.

ის თოხი თუ ხუთი სცენა ამ სპექტაკლიდან უშანგი ჩხეიძის მონაწილეობით, რომელსაც დღეს მართლაც ფსიკი არ დაედება, ჩვენს წარმოდგენაში თითქოს ხორცის ასხაჟს უშანგი ჩხეიძის ურიელ აკოსტას. უშანგი ჩხეიძის ხმას თითქოს რაღაც სნაით-ლე მისდევს, თითქოს რაღაც მუსიკა მოჰყვება და ჩვენ ვხედავთ იმ შუქ-ჩრდილებს, რომელსაც ასე დიდებულად იყენებდა ამ სპექტაკლში მარჯანიშვილი, თვალწინ გვიდგას მაღალი აზრის და მკვიდრებისთვის მებრძოლი უშანგი ჩხეიძის გმირი,

გვხიბლავს მისი გასაოცარი ლირიზმი და გეიტაცებს მისი ღრმავარებულება, მისი რაინდული თავგამებუბა ამ ნათელი აზრის დასამკვიდრებლად.

სცენები „ურიელ აკოსტადან“ 1947 წლის ზაფხულშია ჩაწერილი. 1948 წლის მაისშია ჩაწერილი სცენები პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერიდან“; ჩაწერილია არა თეატრში, არამედ უშანგი ჩხეიძის ბინაზე.

სცენაში თითქმის მთელი დასი მონაწილეობდა, თითქმის მთელი მოქმედება გათამაშდა მიკროფონის წინ, მისი მეგობრები ფიქრობდნენ, რომ ეს იქნებოდა გზა უშანგი ჩხეიძის სცენაზე დასაბრუნებლად. ამ სცენებში მონაწილე მსახიობთა შორის არის რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ტარიელ საყვარელიძე. რადიოს ფონდში ინახება მისი პატარა მოგონება უშანგი ჩხეიძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ მაგნიტოფირზე ჩაწერის შესახებ. აი, ეს მოგონება:

... „1947-48 წლების სეზონში შალვა ღამბაშიძემ კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ აღადგინა. სპექტაკლში მონაწილეობდა ჩხეიძე თეატრის თითქმის მთელი თანაგარსკვალავი: თვით ბატონი შალვა შეუდარებელი კაკუტა იყო, ქუშარას აკაკი კვანტალიანი ასრულებდა, ბრწყინვალე იყო დარაჯის ეპიზოდურ როლში გიორგი შავკულიძე, ღირსა — ცველილა წუწუნა და ბოლოს, თვითონ ყვარყვარე — სანდრო ჟორჭოლიანი; დანარჩენ როლებს უფროსი თათბის შალვა წარმომადგენლები: შალვა ჯაფარიძე, მიხეილ სარაული, შალვა გიციერელი, ალექსანდრე სიხარულიძე და სხვები ასრულებდნენ. ახალგაზრდები სპექტაკლს ხელს ვუწყობდით... მე გამოძიებლობს როლი მაშინცაა, რომელმაც პატიმარ ყვარყვარეს საქმე უნდა გამოძიოს, მაგრამ სცენაზე დატრიალებული ამბები და მაშინდელი პოლიტიკური ვითარება თვითონ აქცევენ ყვარყვარეს ტყვედ.“

სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა და წარმატებითაც მიიღოდა სეზონში. ერთ დღეს ბატონმა შალვამ მონაწილეები გამოგვიძახა და განსაკუთრებული მნიშვნელობის ამბავი შეგვატყობინა: უშანგი ჩხეიძის თანხმობა მიუცია, რადიოსათვის უნდა სცენები ჩაწეროს „ყვარყვარე თუთაბერიდან“... ცნობილია, რომ პირველი დადგმისას ჟორჭოლიანის ავადმყოფობის გამო მარჯანიშვილს უშანგისთვის დაუვალვითა მოუმზადებლად, სასწრაფოდ შესულიყო სპექტაკლში და უშანგისაც გენიალური სახე შეუქმნია. მაგრამ კოტა გადაჭარბებულად მყენებოდა აღტაცებულთა მოგონებით. ვერაფრით ვერ დამკვირვებინა, ამბებუტის, ურიელის, იაკოსა და ჩენჩის შემსრულებელი, ზღვა ტემპერამენტის მქონე, ლევანდად ქვეული უშანგი ისე კარგი ყოფილიყო ყვარყვარეზე, როგორც ვამბოგვეყვდნენ. და აი, ახლა დგებოდა დრო, რომ ახლოს მენახა ეს საოცარი ადამიანი. მასთან ერთად შეთამაშა, მაგრამ არ ვიცვდი, რა შექნა... როგორ გამებდა მისთვის უდაური და მკაცრი დატყუება... კარგი, მე დადებდი ჩემი თავი! თვითონ? თვითონ! როგორი იქნება შინ ჩაკეტილი მასობრივი, როგორ აუღებს ალღოს ამდენი ხნის დაშორებულ მასტინობებს? ამ დღევანდელ დადგა აღთქმული დღეც; ყველა აფორიაქდა. ბოლოს და ბოლოს, უშანგი დათანხმდა ასეთ კოლექტიურ ჩანაწერზე... შემდეგ რა იქნება, როგორ იქნება...

მივედით უშანგისთან. კარები შევაღეთ და შემოგვეგება ახოვანი ტანის, მხარბეჭიანი, ცეცხლოვანი, ხან კი შვხიდი, ზღვასავით დაბებრილი თვალების მქონე კაცი. უშანგი! ვე-რაფრთ ვერ წარმოგვხდინა, ეს დიდებული ადამიანი როგორ შეიძლება ყვარყვარეს ნაჭურში მოთავსებულყო.

ცოტად და, შევადექით ჩაწერას... დავძლიე ლევა და დავუვრიაღეთ:

— თავს ძალიან ისაწყლებ, მაგრამ შენს სახეზე ვკითხუ-ლობ, რომ სახელმწიფო დანაშაულის ჩადენა შეგძლია!

უშანგი — ეს კლდის ვეფხე — გადაიქცა უმნიშვნელო ჭიად, საბრალო ფუმფლად, რომელიც გასასრესადაც არ ღირს... და მიბასხუხა...

უშანგი — ყვარყვარე ამ დროს იყო დაშლილი, სადღაც სიღრმეში ათიროლებულ-აცხახახებული, მაგრამ საქმარის იყო, გავგო, რომ მას აბრალებდნენ რევოლუციისათვის თავდა-ღებოს, რომ სახელმწიფო დანაშაულის წელში გამართლებული, ყელი მოეღერებინა და სხვისთვის განკუთვნილი დიდება თვითონ მი-ვლო. ამ ზღვდობა უნაური მეტამორფოზა, რომელიც ამ გენია-ლურ სახეს უფრო მსუყე ფეხებით ამდიდრებდა.

ის არ „თამაშობდა“, ის ცხოვრობდა და ამიტომ ეს გრო-ტესკულობადღე მიყვანილი სახე დოკუმენტად დიდი უშუალო-ბით და დადამჯერებლობით. ეს დიდი მხატვრული შედევრი ნი-ჭიერი ხელოვანის მადლით იყო გასვივისგებობილი“.

უშანგი ჩხვიძემ მცირე ხანს დაჰყო სცენაზე, მაგრამ მისი სახელი საშუალოდ დაამახსოვლდა მაყურებელს, დამახსოვლ-და მისი უბნადო ტალანტის გამო. დღეს კი, ვით ნაშთი უშან-გი ჩხვიძის ტალანტისა, ნაშთი მისი შემოქმედებითი ცეცხლი-სა, დავერსა მაგნიტოჩანაწერები, რომლებსაც ასეთი სიამოვნე-ბით ვიხიენთ ხოლმე.

ამ ჩანაწერებზე უშანგი ჩხვიძე სიციფლის ბოლო წლებში მუშაობდა. ნინო ჩხვიძე დავმოგვეცხმს, რომ უშანგი თითოეულ ჩანაწერზე დიდხანს და ძალზე სერიოზულად შრომობდა. ნინო ჩხვიძისასვე დახმარებით ჩვენ შევისწავლეთ და დაფართოვეთ უშანგი ჩხვიძის ყველა ჩანაწერი. ჩაწერა დაიწყო 1946 წლის 14 მაისს — როგორც უკვე ვთქვით, ამ დღეს ჩაიწერა პამლე-ტის პირველი მიწოდება „ყოფნა — არყოფნა“ — და გრძე-ლდებოდა 1953 წლის დასასრულამდე. ჩაიწერა, როგორც მო-კახსენეთ, პამლეტის ორი მიწოდება და სცენა სასაფლაოზე, სცენები გუცუვის „ურთულ ავისტადან“, პოლიკარგე კაკაბა-ნის „ყვარყვარე თუთაბერიდან“, დავით კლდიაშვილის „სამა-ნიშვილის დედინაცვლიდან“, „დარისპანის გასაჭირიდან“. რა-დილის ფონდის უტყირფასესი ჩანაწერებია უშანგი ჩხვიძის მი-ერ წვათხელე ქართული პროზისა და პოეზიის საუკეთესო ნი-მუშების ჩანაწერები.

1949 წლის შემოდგომა იყო, ცივი, წვიმიანი და ნისლია-ნი. ავადმყოფობის გამო შინ გამოიტყობდა უშანგი ჩხვიძის ასე-თი დღეები განსაკუთრებულ სევდას გვირდა. ამას იგრძნობთ, თუ მის დღიურს გადაფურცლავთ. ბოლო წლებში კი მოწყენი-ლობას შესაძენევდა უმსუბუქებდა რადიოსთვის მუშაობა. მაგ-ნიტოფონი „დენპირ“ უკვე მასთან იდგა. ის ჩანაწერად აზნა-ღებდა მიწოდებებს, თავის საყვარელ ლიტერატურულ ნაწარ-მოებებს და მერე წერდა. ჩანაწერებზე, როგორც უკვე ვთქვით,

ბევრს მუშაობდა, წერდა, მერე მოისმენდა, თავიდან წერდა ცდილობდა, რომ ყოველი ფრაზა უზუსტესი ყოფილიყო, რაც შეიძლება, ღრმად გადებოდა აზრი თუ განცდა, და, უნებურად მის წვათხელე საკუთარი აზრი და განცდაც იხატებოდა; ჩა-ნაწერები, რომლებიც ახლა ჩვენთანაა, ამ უღივანი ხელოვანის სულის სარკედაც შეიძლება წარმოვივადგინოთ.

1949 წელი ... უკვე მეოთხე წელი იყო, უშანგი ჩხვიძე რა-დიოსთვის მუშაობდა. ჩაწერილი ჰქონდა „პამლეტი“, „ურთე-ლი“, „ყვარყვარე“, ზოგიერთი სხვა სცენებიც სპექტაკლები-დან. ამემადა კი მხატვრულ ვიხვხაზე მუშაობდა.

უშანგი ჩხვიძე დიდი გემოვნებით არჩევდა წასაკითხ ნა-წარმოებს. ქართულ პროზისა თუ პოეზიაში ის ეძებდა ისეთ მა-სალას, რომელიც, ცხადია, ესადაგებოდა მის ბუნებას, ამავე დროს კი ქართული სიყვარულული მწერლობის შედევრი იყო და ერის ყველაზე უკეთეს მხარეს გამოხატავდა.

1949 წელი... „ვეფხვისა და მოყმის ბალადა“. ვინ იცის, რა-ტომ ან საიდან გამოცხვდა შემოდგომის იმ ნისლიან დღეს საუკუნეთა მანძილზე ერის სულში ჩარჩენილი მამაცი ვაკაპ-ტის სახე უშანგი ჩხვიძეს. უკუნეთიდან გამოვიდა და უშანგის მიხვებით თავისი ლამაზი არსებობა შესახსენა ადამიანებს.

უშანგის უნდა დაეხატა ამ გმირის დედაც, არანაკლებ ამა-ყი და მვერითი, მისი გლეჯა და მწუხარება, ტკივილი და სი-ხარული თავისი პირმშოს შეუბღალავი ღირსების გამო.

უშანგის უნდა დაეხატა ვეფხის ღვთაური სილამაზე და შემართებაც, სიამაყე — სილამაზეც გადაქცეული. და ბოლოს დედა — მგლოვანად დედაც ვეფხისა... ხოლო, შემდეგ ეს ყვე-ლაფერი გიბრუნე პოეზად უნდა შეგერა.

ასევე მოხდა. უშანგი ჩხვიძემ გააცოცხლა საუკუნეებს მი-ფარებული ურველო და წარბეჭი სახეები, მართლაც წარბე-ჭავი სურათები, რაც ჩვენი ერის მაღალი ზნეობის დიდებული სურათიც არის; მან გვაჩვენა მიუღი სიღრმე და სილამაზე ამ სტრიქონებში შეფარული აზრებისა და ამასთან საკუთარი მი-ბუნებაც ვკავრნიობინა.

სანამ ჩაიწერა დაიწყებდა, მოუტებინა ჭუნირზე დაკვირ-შესანიშნავი ოსტატო ვინმე ფალიანი და რამდენიმე დღეს მუ-სისხე მგლოვ კითხულობდა თურმე ბალადას „...მოლო პოემას ვეფხის ზმარე კითხულობდა. მიკრწონთან, — გვიამბობს ნინო ჩხვიძე, — მე ზუვადელი ჭაბუკს, სანადიროდ წასულს, ვხედავდი, გზად ვეფხი როგორ შევივრებოდა, როგორ შეუტევდა ჭაბუკი და შეემბოდა. ვხედავდი ვეფხის მრისხნე სახეს, მო-ულკავრე თვალს, მის ძლიერ ტორებს მონადირის დასაფლე-თად გამზადებულს და ამ ორთაბრძოლაში დახცილ ვაკაცეს და ნადირს. როცა უშანგი დაიწყებდა — „იარებოდა დედა...“ ღმერთო, რანაირი სახე უხდებოდა... ძნელია აღწერა. დაჯდე-ბოდა საკმაზე დაღონებული, დამწუხრებული, თვალეში ცრემ-ლიჩამდებოდა, თავ-რანამომტრიალი, თითქოს მწუხარე დღის შავი მანდილით თავმებურავი და ავრძლებდა... „ჩემი შვილის გზად ვეფხი შაკაპია, გაჯავრებული, ტიალი“... და სულ ბოლოს ისევე ვეფხე წამოდებოდა, რაღაც გაუნათებდა მწუხა-რე სახეს, თვალში ნათელი ჩაუდგებოდა, წელში ამაყად გი-მართებოდა, სიმწირით გაიღიმებდა და ამთავრებდა: „ერთი შეილ მაინც ვაკაპრად ვეფხებთანა მეომარია...“

სამწუხაროა, რომ ეს სურათი, გარდა ნინო ჩხეიძისა, არავის უნახავს.

„მხრნაული ბალადა“ — ქართული პოეტური ფოლკლორის ერთი ბრწყინვალე შედევრთაგანი. საფერებელია, რომ ამ ბალადას უშანიგი მაგნიტოფონზე იმავე ხანებში წერდა. უშანიგი ჩხეიძის ამ ბალადის ყველაზე მომგებიანი ვარიანტი შეურყეველია. მისი კითხვის დროს ამ დიდებულ პოეტურ ქმნილებას არ აკლდება ფერის არტეფიქტი ნიუანსი — ყველაფერი თვალნათლივია, მაგრამ არა შედაპირზე, საღდაც სიღრმეში გაბმისცემს ნათებას. ინტონაცია, პაუსები, სიტყვის წარმოთქმა უხვსადაა გამიზნული. იგი სიტყვას ისე წარმოთქვამს, რომ ამ სიტყვებს თითქოს თან ახლავს პირველქმნილი სილამაზე და უშუალოდ, სიტყვას ისე გრძნობს, თითქოს ეს სიტყვა პირველად ახლა იბადებოდეს... და ამ ფერებით, ამ ხანებით, ამ პაუსებით, სიტყვების ამ პირველქმნილი სილამაზით იგი გადმოგვცემს ამბავს, რომელიც მუხრანის ველზე მოხდა ოდესღაც, მაგრამ ისეთი განზოგადებით, რომ ჩვენს სისფხვაში არასოდეს წაიშვალის არც შემართება ყოვრილას, არც რაინდობა მუხრანელისა. ყველაფერი ნათქვამია თითქოს ერთი ამოსუნთქვით... შემდეგ პაუსა და უცაბედი, მოულოდნელი დასასრული, გასართობი უზარლოებით მოტანილი სიღრმე ბოლო სტრეიქინებისა; რაინდული შეგრენება ორი მამაკაცი მჭობრისა დაიპყვება იმით, რომ მათ ერთმანეთს თავი შეაკლეს, ხოლო ქალი სხვისას წაივია.

ერთი წლით ადრე უშანიგი ჩხეიძეს ილია ჭავჭავაძის პატარა მოთხრობა — „ნიკოლოზ გოსტაშაინიშვილი“ ჩაუწერია. ეს გახალვთ უშანიგი ჩხეიძის მიერ ჩაწერილი ერთადერთი პროზაული ნაწარმოებია და როცა ვისმინებ, ვრწმუნდებით, რომ დარბაზილონი თხრობა უშანიგის ისევე კარგად უხერხობდა, როგორც პოეტური ნაწარმოების მძაფრი ემოციების გადმოცემა.

კვლავ ნინო ჩხეიძის მოგონებას მივიშვებოთ: „... ორი თვე იმუშავა უშანიგი ამ მოთხრობაზე, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ორი თვე მოუნდა ჩაწერას ისიც და მეც, თორემ მოთხრობაზე კარგა ხანია, მუშაობდა. ვიჯექი აპარატთან და მიგრებოდი მის სახეს. ეს უშანიგი არ იყო ხოლმე, ვიღაც სხვა იყო — ხან ვატორი, ხან რომელიმე მოქმედი პირი მოთხრობისა და ხანაც თვით გოსტაშაინიშვილი.“

როგორი სინაუნლარფევი სიყვარული აესახებოდა ხოლმე სახეზე, როცა პატარა და-ძმებზე ვკვებოდა, — ახალი წლის წინა საღამოს ღვდისთან როგორ დაფუსფუსებდნენ ათასნარი ტყბილეულისა და გოზინაყის მოლოდინში. ან როგორი ყიფინით გასძახებდა გოსტაშაინიშვილს ბრძოლის ველზე:

— ნიკოლოზ, ნიკოლოზ... — ახლაც ვეხად, მარცხენა ხელის მტკვანს როგორ მიიღებდა ლოყაზე ტუნებთან, უოუოდ ფეხზე წაიშლივებოდა და ისე გასძახებდა...

თავის ჩანაწერზე არასოდეს უთქვამს, მომწონსო, თავის მსახიობბასაც ასე უკურებდა, სრულყოფილი არცერთ რეჟისორში არ ვყოფილვარ, ამ ასაკამდე რომ ვყოფილიყავი თეატრში, უკეთ ვითამაშებდიო...

მე კი ჩაწერის დროსაც აღტაცებული ვიყავი მისი ოსტატობით. მარბალია, სცენაზე ვერ ვნახე, მაგრამ მიკროფონთან ისეთი სასწაულებს ეხვედავი, ატატკევაში მივდილიდი“.

1950 წლის ივლისში უშანიგი ჩხეიძე აკაკი ძიძიგურს სწერდა:

„წამოსვლისას ვეღარ დავგლავპარაკე. თუ ივარგებს, „ბახტრონის“ ნაწყვეტები გაუშვით. მე მჭონია, როცა ჩამოვალ, უკეთ ჩაუწერ. იმედს არ ვკარგავ, რომ ახლოს ავუღებ. პატარა ლექსები თუ არ ვარგა, ნუ გაუშვებთ“.

უშანიგი ჩხეიძეს „ბახტრონიზე“ დიდხანს უმუშავნია. მისი ნაქონი „ბახტრონი“ რომ გადაფურცლოთ, ბევრ საინტერესო მინაწერს ნახავთ. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება მას განსაკუთრებით ჰყვარებია: ერთ ინტერვიუში, როცა სთხოვენი, თავისი საყვარელი პოეტი დაასახელოს, იგი ვაჟა-ფშაველას ასახელებს. როცა უშანიგის „ბახტრონის“ ისმინეთ, უსათუოდ იმხანვე ფიქრობთ, თუ რა დიდი შრომა და ფიქრი დასჭირდებოდა იმ სიმბალტულ მისაღწევად, საიდანაც მან ასე ღრმად ჩაიხვდა ვაჟა-ფშაველას სამყაროში.

... მე ცუდი მეთიხველი ვიყავი, ვიდრე მსახიობი, ხოლო რადიოში კიდევ უფრო ცუდი ვარ, ვიდრე მკითხველი ვიყავი. თუ ჩემზე ცუდი წარმოდგენა დარჩებათ, როგორც მსახიობზე, ეს იქნება არა მარტო ჩემი, შენი ბრალიც, რადგან რადიოსთან დამაკავშირე სწორედ მაშინ, როცა სასურველ ფორმაში არ ვიყავი“ — ასეთი წარწერით იხანება უშანიგი ჩხეიძის ერთი წიგნი აკაკი ძიძიგურისა. ასე შეაფასა უშანიგი ჩხეიძემ ჩანაწერები, რომლებიც დღეს საქართველოს რადიოს ოქრის ფონდის ნიმუშებია და სულ სხვაგვარ შეფასებას აძლევს მსმენელი.

1951 წლის მთელი ზამთარი უშანიგი ჩხეიძემ სიმონ ჩიქვანიას პოემაზე მუშაობაში გაატარა. „სიმონრა დავით გურამიშვილის“ უშანიგი ჩხეიძის მისთვის მოსწონდა და იანერდინ იფინსადღე თურმე წიგნი ხელიდან არ გაუშვია. წერდა და შლიდა, ამატებდა, ისევ აკლებდა. წერდა, როცა განწყობა ჰქონდა, როცა მუხურებოდა. ამ ცილზე მას ყველაზე მეტი უმუშავნია და, ეტყობა, სხვა ჩანაწერებთან შედარებით იგი ყველაზე მეტად მისწონდა.

რადიოს ჩანაწერთა ფონდში იხანება სიმონ ჩიქვანიას მონგრევა უშანიგი ჩხეიძეზე. იგი დიდ შეფასებას აძლევს საერთოდ უშანიგის შემოქმედებას. კერძოდ კი, მის მხატვრულ კითხვას.

აი, ეს მოგონებაც:

„უშანიგი ჩხეიძე იყო ჩემი ახალგაზრდობის უახლოესი მეგობარი. მე მასთან 27 წლის მეგობრობა და ძმური სიყვარული მაერთებდა. გორდესაც პირველად სცენაზე ვნახე, იგი ირაკლი დარმაგველის მიერ ავებულ კიბეებზე ემჯობებოდა. მე თითქოს საღდაც შორს ვიჯექი და მეჩვენებოდა, რომ ის კიბის საფეხურზე კი არ ჩამოდიოდა, არამედ საღდაც, მაღლა და სულ მაღლა მიემართებოდა. მისი მელოდიური ხმა ისე ახლოს იყო ჩემს შეულთან, თითქოს იგი მე მკვებოდებოდა, მისი ხელით შეხება უძილებოდა. იგი რამდენადაც მაღლებოდა, იმდენად უფრო უსილოდებოდა ჩემს სულიერ ცხოვრებას და თითქმის ორი წლის შემდეგ ჩვენ განუყრელი მეგობრები გახვდით. მე მისი მაღალი ტალანტის არსებობა მაძლევდა დიდ შემოქმედებით გზაზე გაქანების იმედს და მახსოვებდა შემოქმედების ახალ სამყაროსთან. მა-

გონდება ჩვენს მიერ გათენებული ღამეები თბილისში, ბათუმში, ქუთაისში, ბორჯომში, საურები პოეზიისა და თეატრზე, პოეტური შთაბეჭდილებები და სულში დაგუბებული განთიადები. მე მაამებდა მისი ადამიანური და სცენური კეთილშობილება, მეგობრული ერთგულება და შეუდარებელი, მაღალი ტალანტი. უშანგი ჩხეიძე იყო ქართული პოეტური სიტყვის ნამდვილი მეგობარი, ქართული პეოზიის თანაგრძელი და თავიებური მოამბე. მისი სულიერი ცხოვრების საფარველები იყვნენ ნიკოლოზ ბარათაშვილი, აკაკი წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა, ქართული ხალხური პოეზიის შედევრები. იგი ფაქიზ გემოვნებით არჩევდა საბჭოთა პოეტების ლირიკულ ლექსებს, დიდი ოსტატობით და არტისტული მწოდლოდრობით კითხულობდა თანამედროვე პოეტების ლექსებს და მათ ახალ სიციხვას უშვებდებდა. უშანგი ჩხეიძე კი არ უამბობდა ლექსის შინაარსს, კითხვისას ლექსის ზედმეტ დრამატიზაციას არ ახდენდა, იგი როგორც სიტყვის ფაქიზი ოსტატი პოეტურ მუსიკალურს უნარჩუნებდა ლექსს და პოეტურ აზრს მწოდლოდრობიდან არ თიშავდა. იგი იყო პოეტური სიტყვის ფაქიზი მეგობარი და შთაგონებული მკითხველი. ჩემთვის მოულოდნელი იყო, როცა მან თავისი ფაქიზი და გამჭვირვალე ოსტატობით რადიოში წაიკითხა ნაწყვეტები ჩემი პოემიდან — „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“. მან ეს პოემა ხალხს და ავტორს ახალი განათებით გააგონა. იგი კითხულობდა მშვიდი შთაგონებით, პოეტურ სიტყვაში შეუდარებელი ჩაწვდომით და ამღერებოთ.

თითქმის შორიდან მეძახდა მისი კეთილშობილი ხმა და ეს ხმ ჩემს ოთახს ავსებდა. ეს იყო მისი უკანასკნელი შემოქმედებით ნამუშევარი და მისი მომხიბლავი ხმის უკანასკნელი ამღერება“.

მაგრამ არა, უშანგი ჩხეიძის უკანასკნელი ნამუშევარი ეს არ ყოფილა. ბოლო წელიწადს — 1953 წელს ბარათაშვილი პოეზიაზე მუშაობდა. იმ ორი ლექსის ჩანაწერი — „შემოღამება მთაწამისაზე“ და „ფიქრის მტკვრის პირად“, რომლებიც ახლა რადიოს უნიკალურ ჩანაწერთა შორისაა, თურმე სასიხვი ჩანაწერები ყოფილა. ამ ჩანაწერებს უშანგი კიდევ დახვეწასა და დამუშავებას უპირებდა.

რვა წლის მანძილზე მუშაობდა უშანგი ჩხეიძე რადიოსთვის — 1946 წლიდან 1953 წლის დასასრულამდე და საკმაოდ ჩანაწერები დავიკრთა. ზემოთ ჩამოთვლილ ჩანაწერთა გარდა მათ შორის არის: ვაჟა-ფშაველას კიდევ ორი ლექსი — „ბაკური“ და „ჩივილი ხმლისა“; გიორგი ლეონიძის „ქვეფან დედოფლის წიგნი“; საინტერესო მასალა დაცული რადიოს ფონდში უშანგი ჩხეიძეზე მოგონებების სახით. ამ მოგონებების ავტორები არიან: ვერიკო ანჯაფარიძე და ვასო გომიაშვილი, აკაკი ხორავა და ზაქარია გომელაური, ოსებ გრიშაშვილი და დენმა შენგელაია, კარლო კალაძე, აკაკი ძიძიგური და ბოლოს უშანგი ჩხეიძისა — ნინო ჩხეიძე.

ეს ყველაფერი საინტერესო მასალა მათთვის, ვისაც უშანგი ჩხეიძის შემოქმედება, მისი პიროვნება აინტერესებს.

რისკაშვალის სახალხო არტისტის ზეორგი
შავკვლიძის ჩანაწერები

გიორგი შავკვლიძე ძალზე ემოციური მსახიობი იყო. ემოციურობა, იშვიათი მომხიბვლელობა — მისი ნიჭის, მისი ტალანტის პირველი ნიშანი სწორედ ეს იყო. მან მრავალი საინტერესო სახე შექმნა როგორც კლასიკურ დრამატურგიაში — ეს იყო ქართული თუ უცხოური და რუსული დრამატურგია, — ისე თანამედროვე პიესებში და მის მიერ შექმნილი ყველა სახე სწორედ იშვიათი ემოციურობით იყო აღბეჭდილი.

ემოციური, მომხიბლავი ძალა მისი ტალანტის ჩვენ შეგვიძლია თვალნათლივ ვიგრძნობთ ამჟამადაც, როცა ვისმინებ იმ სპექტაკლის ჩანაწერებს, რომლებშიც გიორგი შავკვლიძე მონაწილეობს.

... დარბაზი გუგუნებს, დარბაზი აღფრთოვანებული ტაშით ხვდება მის გამორჩენას. მონუსხული მაყურებელი თვალს ადევნებს მის ყოველ ნაბიჯს, მოულოდნელობით სავსე მისი ყოველი მოძრაობა, მოულოდნელი მომხიბვლელობით... და დარბაზი თავს ვერ იკავებს — იცინის, გულანდად ხარხარებს კიდევ, ხანდახან კიდევ გაიანებება, ვრუსტიკიცი ვერჯერ დაუკვლის, შერე ტაშის ზღადა გადაიტყვევა, ამოვიმინებს უცარი სისარულით თუ მოულოდნელი სილამაზის ხილვით დაბეჭდარ... და ჩვენ ვხედავთ იშვიათი ოსტატობით ნაძერწ სახეს, უჩვეულო პლასტიკას, ვეკისის გ. შავკვლიძის ხმა, მისი ხუმრობა,

ბა, მისი სიცილი, მისი სიმღერა... და ცხადად ვგრძნობთ მისი ლამაზი ტემპერამენტის უჩვეულო ზეგავლენას მაყურებელზე: დამბაზი თითქმის ცოცხალ ტალღად გადაიტყვევა, როცა შავკვლიძე სცენაზე გამოდის, დარბაზი სულ სხვანაირია, როცა გიორგი შავკვლიძე სცენაზეა.

უთუდ ბევრს ემასოვრება სცენები ლევან გითუას „მეფე ერეკლედან“ გიორგი შავკვლიძის მონაწილეობით. რადიოს იშვიათ ჩანაწერთა ფონდში ამ სპექტაკლის სრული ჩანაწერი ინახება. 20 წელზე მეტი ხანი გავიდა მისი ჩაწერიდან. იგი 1956 წლის 26 სექტემბერსაა ჩაწერილი.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ ვერიკო ანჯაფარიძე ერთვან გიორგი შავკვლიძის მიერ შექმნილ სახეებს ახასიათებს და ასეთ შედარებებს მიმართავს: „კედლიდან გადმოსული ფრესკა — მისი გიორგი ჭკონდიდელი (ლევან გითუას „დავით აღმაშენებელი“). თეთრი ქანდაკება — იულიუს კეისარი (შექსპირის „ანტიონუს და კლოპატრა“), საიათნოვა — ძველი ქართული მინიატურა (ლევან გითუას „მეფე ერეკლე“).“ მართლაც ასეთ — ძველი ქართული მინიატურის პლასტიკას ვგრძნობთ გიორგი შავკვლიძის თამაშში მაშინაც, როცა მხოლოდ ამ სპექტაკლის ჩანაწერს ვისმინებ და რაც მეტი მანძილია აღმოსავლური მინიატურიდან ანტიკურ თეთრ ქანდაკე-

ბამდე, მით უფრო მრავალმხრივი და მრავალწახნაგოვანია გიორგი შავგულიძის ნიჭი.

1956 წლის 3 აპრილსა ჩაწერილი ფრიდრიხ შილერის „მარია სტიუარტი“ — მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი (გიორგი შავგულიძე — ლორდი ლესტიერი); 1957 წლის 10 მარტს ა. კასონას „ხეები ზეზურად კვდებიან“ (გ. შავგულიძე — მკურთხველი); 1957 წლის 15 მაისს — ულიამ შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ (გ. შავგულიძე — ლორდი პასტიგისი); 1958 წლის 12 მარტს — მარკო ბარათაშვილის „მარინე“ (გ. შავგულიძე — კოსტა); 1959 წლის 1 აპრილს — პოლიგარბე კაკაბაძის „კოლმურნის ქორწინება“ (გ. შავგულიძე — ხარიტონი).

„... ხარიტონი გვერდში ამოუღდა უშანგის ყვარყვარს, ვასოს ლურსაბს...“ — წერს ვერიკო ანჯაფარძე ამ სპექტაკლის დიდი წარმატება და პოპულარობა გიორგი შავგულიძის მაღალნაჭიერება თამაშმა განაპირობა. მისი ხარიტონი მართლაც დაუეწიარო იყო. იმპროვიზაციას აქ საზღვარი არ ჰქონდა, მსახიობი ერთხელ მიგნებულ ხერხს არ სჯერდებოდა და ყოველ წარმოდგენაში სახეს რაღაც ახალსა და მოულოდნელს უმატებდა. რაოდენ სასიხარულოა, რომ ჩანაწერის შემუშავებით შეგვიძლია რადიომსმენელს გაეახსენებოთ გიორგი შავგულიძის მიერ დაუმორტყელი და ლამაზი იუმორით დახატული ეს მშვენიერი სახე.

როგორც უკვე ვთქვე, სპექტაკლი 1959 წლის 1 აპრილსა ჩაწერილი. შეგახსენებთ, რომ გიორგი შავგულიძე იმავე წლის 13 აპრილს გარდაიცვალა.

გარდა მთლიანი სპექტაკლებისა, საქართველოს რადიოს ფონდში ინახება რამდენიმე ცალკეული სცენაზო ზოგიერთი სპექტაკლიდან გიორგი შავგულიძის მიწაწილობით. ესენი გახლავთ: სცენა ლაერენტო არდაზიანის „სოლომონ ისაკიან მეჯ-

ღანუაშვილიდან“ (გ. შავგულიძე — ლურსაბი), ავსტრიელი ცეკარლის პიესიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (გიორგი შავგულიძე — საქო), შალვა ღაღანიძის დრამატული კომპოზიციიდან „ნაიშვილის გურია“ (გიორგი შავგულიძე — ისანი), გრიბოედოვის პიესიდან „ვაი ჭკუისაგან“ (გიორგი შავგულიძე — მოლანინი).

გიორგი შავგულიძე მონაწილეობს სამ რადიოდამგამოც. 1955 წელს რადიოს ლიტერატურულ-დრამატულ გადაცემათა რედაქციას ჩაუწერია მაქსიმ გოგის — „დედა“ (გ. შავგულიძე — პავლე ვლასოვი), 1954 წელს — ლეე ტოლსტოის „ადღამის“ (გ. შავგულიძე — პროკურორის ამხანაგი), 1954 წელსვე — ანტონ ჩეხოვის „ბოდინის მოხდა“ (გ. შავგულიძე — დერენგოვაციანი).

რესპუბლიკის სახალხო არტისტის შ. გომელაურის მოგონებთა წიგნში ასეთ სტრიქონებს წაიკითხავთ:

„გ. შავგულიძის დიდი პოპულარობას მოწმობს ისიც, რომ როდესაც ის გარდაიცვალა, ჩვენთან ერთად მაყურებელიც გელოვდა და თეატრს დიდხანს არ ეკარებოდა. კარგა ხანს გეხდებოდა ცარიელ დარბაზში თამაში...“

მაყურებელმა მართლაც გულთი დაიტირა საყვარელი მსახიობი, იგი დიდხანს ვერ შეეგუა მის დაკარგვას და თუ რადიოს ჩანაწერებმა გიორგი შავგულიძის ხელოვნებით აღტაცებული მაყურებლის მრავალი ტაში და ოვაცია შემოინახა, აქვე ინახება ერთი მაგნიტოჩანაწერი — სამელოფიარო მიტინგი გამართული მარჯანიშვილის თეატრში გიორგი შავგულიძის გარდაცვალების გამო. მიტინგზე წარმოთქმული სიტყვების გარდა, აქ ისიცაა აღბეჭდილი, თუ რა დიდი გულისტკივლი, რამდენი ცრემლი გააყოლა ძვირფას მსახიობს ათასობით მაყურებელმა.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის მასწო ბომიკოვიშვილის ჩანაწერები

ვასო გომიაშვილის უამრავ ჩანაწერს შორის არ გვევსლება უფრო პოპულარული, რადიომსმენლისათვის უფრო ნაყნობი და სახიამოვნოდ მოსაშენი ჩანაწერი, ვიდრე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი „აკაცია-ადამიანი“!

ვასო გომიაშვილის ლურსაბ თათქარიძე... უშენი და კვლავ შენს თვალწინა ეს უდიდესი ოსტატობით შექმნილი სახე, კვლავ გატყვევებს ამ საკვირველი ხელოვანის ოსტატობა, დაუმორტყელი უნარი სახის შესაქმნელად განსაკვირვებელი ხერხების გამოგონებისა, სახის ღრმა ცოდნა და, რაც მთავარია, სიყვარული, რის წყალობითაც მისი სტატორა უფრო მაღლდება, სრულფასოვანი და სრულქმნილი ხდება. სწორედ ამით უზნელოვდება იგი ამ მოთხრობის ავტორს და სინამდვილეს, იმ სინამდვილეს, რამაც ილიას ეს მოთხრობა დააწერინა. სპექტაკლის ჩანაწერის თარიღია 1955 წელი.

„... ვასო გომიაშვილი ბედნიერი ნიჭია, ხალხის წიაღიდან გამოსული... ვასო ქართული ნიღაბია. ეს არის მასში მთავარი...“ — წერდა საქართველოს სახალხო პოეტი გიორგი ლეონიძე ვასო გომიაშვილის დაბადების 50 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო დღეებში 1965 წელს.

ამ სიტყვების ჭეშმარიტებას ადასტურებს ვასო გომიაშვილის მთელი შემოქმედება, მის მიერ შექმნილი ნიღაბების მთელი გალერეა, სადაც ყველაზე მეტი ბრწყინვალებით მართლაც ქართული ნიღაბი გამოირჩევა, რადგან მას ახლავს ერთგვარი ლირიზმი და გულის სითბო ამ ჭეშმარიტ სელოვანის, ჭეშმარიტად ხალხური და მართლაც სახალხო მსახიობისა.

იშვიათია ხელოვანი, რომელსაც ასეთი სიყვარული ხელომდა წილად, რომლის ტალანტს ასეთი დიდი ზეგავლენა მოეხდინა ადამიანზე, ამდენი სიხარული მოეტანა მათთვის. იშვიათია ამდაგვარი პოპულარობა, ასეთი საყოველთაო აღიარე-

ბა, ასეთი ნამდვილი თყავანისცემა. ამის მიზნები კი სწორედ ის არის, რომ ვასო გომიაშვილის დიდი ტალანტი ხალხის წინაშე არასოდეს მოსწყვეტია.

რადიოს იშვიათი ჩანაწერთა ფონდში ინახება ერთი სპექტაკლი, სადაც ვასო გომიაშვილმა შესანიშნავი სახე შექმნა უბრალო ქართველი გლეხისა, იმ უბრალო ადამიანისა, რომელიც, მსგავსად მრავალი მისივე მსგავსი კაცისა, ძნელბედობის ფაშა, ქვეყნის წაზღვრის, უიმედობის, უნდევლობის გამს გულში ინახავდა სიწმინდეს თავისი ხალხისა, იმდეს თავისი ქვეყნის გადარჩენისა.

ეს გახლავთ ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუვიენის „ღალატში“ — მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი. ვასო გომიაშვილი — ბესო. სპექტაკლი დაიდგა 1966 წელს. ჩანაწერის თარიღია 1966 წლის 23 ივნისი.

ჩვენ ჩანაწერების ფონდში ინახება ორი სპექტაკლი, სადაც ვასო გომიაშვილი ერგულე მეფის როლს თამაშობს. ესაა: ლევან გოთუას „მეფე ერგულე“ და ვალერიან კანდელაკის „მეა წყნეთელი“. პირველი ჩანაწერი 1956 წლის 26 სექტემბერს, მეორე — 1955 წლის 30 ივნისს.

საერთოდ, რადიოს იშვიათი ჩანაწერების ფონდში 11 მთლიანი სპექტაკლია დაცული ვასო გომიაშვილის მონაწილეობით. გარდა ზემოთ ნახსენები სპექტაკლებისა, აქ არის: უილიამ შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ — ჩაწერილი 1957 წლის 15 მაისს, ცაო ივის „ტაფაფუნი“ — ჩაწერილი 1958 წელს, კარლ გუცოვის „ურული ავისტა“ ჩაწერილი 1962 წლის 17 აპრილს, პარიანის „ძია ბაღდასარი“ — ჩაწერილი 1968 წლის 15 თებერვალს, აკაკი გეჭაძის „ყარამან ყანოღაძე“ — ჩაწერილი 1968 წლის 13 იანვრს, „ძველი ვიდეოკამეა“ — ჩაწერილი 1968 წლის 14 ნოემბერს და ალ. კორნიევიკის „სსონა გულისა“ — ჩაწერილი 1974 წლის 7 იანვარს. გარდა ამისა, ამ ფონდში ინახება მთელი ერთი მოქმედება ავქსენტი ცაგარელის კომედიიდან, ჩაწერილი 1947 წლის 19 მარტს ელისაბედ ჩერქეზიშვილის საიუბილეო საღამოზე (ეს ჩვენ დღის ერთ-ერთი უძველესი ჩანაწერია), სცენები ზურაბ ანტონოვის პიესიდან „მუსხი დაბნელება საქართველოში“, ორი სცენა ნიკოლოზ გოგოლის „რეგიზორიდან“ — ერთის თარიღია 1954, ხოლო მეორის — 1964 წელი, სცენა ბერნარდ შოუს პიესიდან — „ეკისარი და კლოპატრა“, 2 სცენა მიხეილ მრგელიშვილის „ზვავიდან“ და მიხეილ მრგელიშვილისავე „ხარბაჩანთ კერა“ — რადიოსპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის მიხედვით, ჩაწერილი 1960 წელს.

ვასო გომიაშვილი რადიოში. ეს გახლავთ მისი შემოქმედების კიდევ ერთი საინტერესო ფურცელი.

თუ საქართველოს რადიოს ფონოგრაფების კარტოთეკას გადავხედავთ, ვასო გომიაშვილის სახელზე უშუალოდ რადიოში გაკეთებულ ჩანაწერთა 50-ზე მეტი ბარათი დგეს. აქედან პირველი ჩანაწერის თარიღი 1953 წლის 28 აგვისტოა. ეს გახლავთ პანს ქრისტინანდენისენის ზღაპრისა — „ბუღულის“ რადიოდადგმა ბავშვებისათვის; ბოლო ჩანაწერის თარიღი კი

1975 წლის 21 იანვარია. ამ დღეს ვ. გომიაშვილს ხალხური ლექსები და სულხან-საბა ორბელიანის რამდენიმე არაკი ჩაუწერია. ამ თარიღის შორისაა მოქცეული მრავალი ძვირფასი ჩანაწერი — რადიოდადგმები და მსატრეული კითხვის ნიმუშები, რადიოკომპოზიციები ვ. გომიაშვილის მონაწილეობით, საუბრები მიკროფონთან, მოვლენები, დღეს უკვე განუზომელი ღირებულების მქონე მისი ზეპირი მემუარები.

ვ. გომიაშვილი 15 რადიოდადგმის მონაწილეა. ამ რადიოდადგმებს შორის არის: ლ. ტოლსტოის „ადღეობა“ და მ. ვაზიშვილის „ქალის ტვირთი“, ა. ჩხვოვის პატარა მოთხრობები და ნ. გოგოლის „ტარას ბუღბა“, ჰემინგუის „მოხუცი და ზღვა“ და ლ. გოთუას „უგზო ქარავანი“, გ. ლეონიძის „ჩორეხი“ და რ. გამზათოვის „ჩემი დაღესტანი“, ა. ბელიაშვილის „ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალი“ და კვლავ ლ. გოთუას „ნისლი ნახატარის ტყეში“.

ამ რადიოდადგმებს შორის ზოგი, იქნებ სუსტიცაა, არის მსატრეულად ძლიერი და საშუალო დონის დადგმებიც, მაგრამ ვ. გომიაშვილის ტლანტეს ყოველი მათგანი მნიშვნელოვან ნაწარმოებად უქცეოდა, რამეთუ დღეს ყოველი მათგანი ამ განუმეორებელი ხელოვანის შემოქმედების ერთ-ერთ ფურცელს წარმოადგენს.

ცხადია, აქ მოვიხსენიებთ ვ. გომიაშვილის მიერ საუკეთესო რადიოდადგმებში შექმნილ საუკეთესო სახეებს, რომლებიც ჩვენი რადიოთეატრის მშენებელია.

ასეთია მეტყვევ ბარათის სახე რადიოდადგმაში ლ. გოთუას მოთხრობისა — „ნისლი ნახატარის ტყეში“ (რეჟისორი ვ. კანდელაკი). იგი მხოლოდ რადიოთეატრის მშენებელია. იის შვიდობა თამაბად დავაყენოთ საქრთველს ვ. გომიაშვილის მიერ შექმნილ საუკეთესო სახეთა ვეგროდ.

რადიომშენებლებს არ შეიძლება არ ახსოვდეთ მეტყვევ ბარათა. არ შეიძლება არ ახსოვდეთ „კაკლის პაპა“, როგორც მას ლ. გოთუა უწოდებს, საქართველოს ადგილის დედა, საქართველოს მიწის დარაკი, საქართველოს მშენებინების დარაკი, საქართველოს ბუნების მცველი, სიკეთის მცველი, სიკეთის მზრდელი...

ძალზე ახლოს დგას ამ სახესთან გ. ლეონიძის ჩორეხი. ისიც საქართველოს ფუძის დარაკია, თავისი ქვეყნის მოჭირნხული, „გარდარეული მეცნებე“, რუსთაველის ლექსზე მლოცველი. აქაც ისევ ხალხუბობის სურნელი ტრიალებს, აქაც მკვიდრობის ხახუნური სული და სწორედ ამით უახლოვდება ვ. გომიაშვილის ჩორეხი გ. ლეონიძის მოთხრობის გმირს. ეს ხალხური სისადავე და სიღარიბისლე, უშუალობა, სიკეთე და სიწმინდე გახლავთ წყაროსთავალი როგორც გ. ლეონიძის, ისე ვ. გომიაშვილის შემოქმედებისა.

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ვ. გომიაშვილის გორგას-ნანსადამივილი ლ. გოთუას მოთხრობის — „უგზო ქარავანის“ რადიოდადგმაში (1966 წ.). მეფე ერგულე ა. ბელიაშვილის „ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალი“ (1972 წ.), არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მისი ტარას ბუღბა (1952 წ.), გორკის მოთხრობის თემურ ლენგი (1961 წ.) და ბოლოს აბუთალიბი, რ. გამზათოვის აბუთალიბი, დაღესტნის სახალხო პოეტი და ამ ხალხის შვილი, რ. გამზათოვის წიგნის — „ჩემი და-

ლესტანის“ ერთ-ერთი გამირი (რეჟისორი ნ. რუსიშვილი, 1970 წ.).

რადიოს ჩანაწერებს შორის ვ. გომიაშვილის მიერ წაკითხული ბევრი ლიტერატურული ნაწარმოების ჩანაწერი ინახება. აქ შეხედებით ქართულ ხალხურ პოეზიას, კლასიკური თუ თანამედროვე ქართული მწერლობის საუკეთესო ნიმუშებს, რუსული ლიტერატურის ნიმუშებს, აღმოსავლურ პოეზიას. ერთ-მანეთს ეკლეს მასშიმ გორკი და ომარ ხაიამი, საიანთოვა და გ. ლონიძე, სულხან-საბა ორბელიანი და ნ. გოგოლი, მ. ჯავახიშვილი და ი. გრიშაშვილი, მ. ელიოზიშვილი, გ. შატერვაშვილი, ი. აბაშიძე და ა. შ.

თავისებურია ვ. გომიაშვილის კითხვის მანერა. იგი ნაწარმოებს ჩვეულებრივ როდი გვიკითხავს, ანდა ამბებს როდი აღგვიწერს. ის არ მოგვითხრობს, თხრობს მთავრად მოქმედებად გადაქცევა და ყველაფერს ამოძრავებს, ამოქმედებს, სიცოცხლეს შთაბერავს, გააცოცხლებს. იგი სახეს გარედან არ ხატავს, თვით ამ სახედ გადაიქცევა და ჩვენამდე ის მოქმედს მისი არსი, შინაგანი ბუნება თუ გარეგნული ხასიათი. მას შეუძლია, მთელი მოქმედება ერთადერთმა გაითამაშოს — მრავალპერსონაჟად გარდაიასახოს და იმ გარემოს ფერი და ელფერიც დაგვანახოს, სადაც მისი პერსონაჟები მოქმედებენ. ერთი სიტყვით, მას შეუძლია, ერთმა მოახდინოს ისეთი მძლავრი ემოციური ზეგავლენა, რასაც მთელი თეატრი სჭირდება. დიას, მას შესწევს ამის ძალა, შესწევს ეს სიტყვა, — რადიოში, სადაც მისი იარაღი მხოლოდ სიტყვაა, სიტყვა და ხმა. მაგრამ მისი ტყვეს მუდამ თან ახლავს მხატვრული ალღო. აზრი და გრძობა, ფანტაზია, მისი უსაზღვრო ტემპერამენტი და ჩუნს თვალწინ თამაშდება მართლაც მთელი სანახაობა, მთელი სპექტაკლი.

მაგრამ ამ სახის ჩანაწერებიც თავიდან ბოლომდე დახვეწილი, ზუსტად აწოილი-დაწოილი არ არის ხოლმე — ვ. გომიაშვილი ემოციის მხანობი იყო, მისი ყველა ნამუშევარი ძირითადად ემოციას ემყარებოდა. თუმცე, საშუალო ხარისხის ჩანაწერშიც მისი ნიჭის ძლიერება ზოგან ისე გამოაშუქებს, მოუნსხული რაღაც მსმენელი. ასეთი მძლავრი ემოციური გავლენების ძალზე ხშირია, როგორც აღვნიშნეთ, ყველა ხარისხის ჩანაწერში. მაგრამ ვ. გომიაშვილს აქვს ერთი ამოსუნთქვითი შექმნილი შედეგებიც, სადაც იგი შეუდარებელია... და ეს ერთი ამოსუნთქვა ზოგჯერ 50 წუთსაც გრძელდება. ეს კი უკვე სპექტაკლია, მთელი სპექტაკლი. ამ სპექტაკლში ცრემლივცა, სისარულიც, სიმღერაც, კნესაც, ერთი სიტყვით, მრავალი ფერი — ადამიანის სულის უღრმესი ნაპრალებიდან ამოგრეფილი თუ თვითონ ნანახი და დასანახი.

ასეთი სპექტაკლები ჩვენს პატარა სტუდიებში იქმნებოდა. რა სჯობდა ამ დროს ვ. გომიაშვილის ყურებას. ჩვენ უდიდესი შემოქმედების მოქმენი ვხდებოდით. სამუშაოდ, ის ძვირფასი სურათები მართლოდენ ხსოვნაში ჩარჩა, მაგრამ მაგნიტოფირმა შეინახა და შეუძლია ყოველივე ეს აღადგინოს, ისევე თვალწინ დაგვიყენოს.

ასეთი ჩანაწერების რიცხვს ვკუთვნის მ. ჯავახიშვილის „მართალი აბდულაჰ“, რომლის ხანგრძლიობა 50 წუთია და რომელიც 1966 წლის ნოემბერში ჩაიწერა. ძალზე საინტერესო

გახლავთ მწერალ მ. ელიოზიშვილის მოთხრობის „ბებერი მეზურნეების“ ჩანაწერი — თარიღი 1963 წლის 10 აგვისტო. ამ მოთხრობის მიხედვით შეიქმნა სპექტაკლები, სატელევიზიო ფილმიც გადაიღეს და ეს 22 წელიწადი ჩანაწერი ემოციური შემოქმედების მხრივ თავისუფლად შეიძლება ამ ფილმისა თუ სპექტაკლების გვერდით მოვიხსნით.

მეზურნე ბუთხუცა... მეგარმონე სოსა... მედოლე თედო... და მათი მუსიკა. ვასო გომიაშვილი ხან ერთია, ხან მეორე, ხან მესამე და ეთავყანება მათაც და მათს მუსიკასაც. ეს უბრალო კეთილი ხალხია, მაგრამ ტემპირიტი მუსიკოსები, ტემპირიტი პოეტები. ასეთი ხალხი აღამაზებს კაცთა მოდგმის ამქვეყნიერ არსებობას. უსმენ ჩანაწერს, ტკბებით და გრძნობ მისი მოთხვევის თავყვანიცეებს ამ მშვენიერი მოხუცებისადმი, რომლებიც მისთვის თითქმის მისი სათაყვანებელი ხელოვნების მეტაფორულ სახეებად გადაქცეულან.

ვ. გომიაშვილის მხატვრული კითხვის ნიმუშებს შორის არ შეიძლება საგანგებოდ არ გავიხსენოთ გ. ლონიძის მოთხრობები: „მაცხერის ხე“, „ჩორები“, „ქამ-პურა“ და განსაკუთრებით „ღვინჯაუა“. არ შეგვიძლია არ გავიხსენოთ, რა მადლიანად, რა ოსტატურად აღწერს იგი ამ მოთხრობის წაკითხვის დროს გ. ლონიძის მიერ დახატულ ნათლობის სუფრას და იქ შეყრდნ აღამიანთა საოცარი ვირტუოზობით ნაძერწ სამუშაოებს: თაყა, მეგლხარი, თამადა ღვინჯაუა, პირბამბა პაპა აზრანი, მეჩინვერ თლოშაური, ვიჭრუა და თვით ბებია მარადა — არც მწერალს და არც წამოთხველს არც თვითისთვის არ დაუკლია ფერი და ხორცი, არ დაუკლია არც თავისი ოსტატობა, არც სიყვარული.

მაგრამ კვარა. ამ ჩანაწერებს თავ-თავის დროს ისმენს ხოლმე და გვლავაც მოსიმენს რადიომსმენელი. ამჯერად კი სხვა ჩანაწერებს მივუბრუნდეთ.

რადიოს იშვიათი ჩანაწერების ფონდში უხვადაა დოკუმენტური მასალა ვ. გომიაშვილის შესახებ, აგრეთვე თვით ვ. გომიაშვილის მოგონებები ქართულ თეატრზე, ქართული თეატრის მესვერებზე — კ. მარჯანიშვილსა და უ. ჩხეიძეზე, ა. ხორავასა და შ. ღამბაშიძეზე, თ. ჭავჭავაძესა და ვ. ანჯაფარიძეზე და ა. შ.

ამ ხასიათის ჩანაწერებს შორის განსაკუთრებით საინტერესოა ვ. გომიაშვილის ზეპირი ავტობიოგრაფია, ჩაწერილი 1965 წლის 18 დეკემბერს მისი დაბადების 60 წლისთავის აღსანიშნავ წინასაბუბლო დღეებში (რედაქტორი კ. გავიშვილი).

ეს ზეპირი ავტობიოგრაფია შეიცავს ვ. გომიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების საინტერესო ეპიზოდებს. მისთვის ჩვეული უშუალოდ გვიყვება იგი ძალზე საინტერესო ამბებს.

აი, ერთი ეპიზოდი:

... მე მაგონდება ერთი რეპეტიცია, რომელიც არასდროს დამავიწყდება. ვეძებდი ახალგაზრდა ლურასების სახეს სიმთვრალის დროს. ძნელი იყო... როგორი იქნებოდა ეს გულუბრყვილო, ცოტა მოსულოლო, ყველასა და ყველაფერის მიმდნობი ახალგაზრდა სიმთვრალეში. რეპეტიციანე ძალიან ვწვავლობ

დით. საპასუხისმგებლო ამბავიც იყო — სხვა რომ არა ვთქვამთ რა, ილია ჭავჭავაძე იყო!
რა ვქნა, არ ვიცო.

ერთი პატარა ფისუნია გვყავდა შინ. ერთხელ სადილად, — არ ვიცო, ამ ფისუნიაზე იყო ლაპარაკი თუ ვაჭმევდით თუ რა იყო, — უცებ ხელში ვალერიანის წვეგები მოხვდა. ვამიგია, რომ ფისუნები გიჟდებიან ვალერიანის წვეგებისთვის. თევშე-ზე დავუხსნი რამდენიმე წვეთი. იენისა, ალკა, ალკა და... მე ამისი მსგავსი არაფერი მინახავს. გორავდა, კუნტურშობდა. და მე თვალწინ დამიდგა ახალგაზრდა ლუარსაბი. და აი, ის — „ალალო... ალალო...“ — სწორედ მაშინ დაიბადა. სწორედ ასეთი იყო ის ფისუნია, რომ გუჟყურებდი.

მეორე დღეს გახარებული მოვედი თეატრში. ჩემთვის კი მიხარია, მაგრამ ვეღვაწე, რეპეტიციას რა შთაბეჭდილებებს მოახდენს ჩემი აღმოჩენა.

მთელი დასია რეპეტიციასზე, რეჟისორი ყუმიტაშვილიც აქაა... და უნდა მოგახსენეთ, რომ ისეთი შთაბეჭდილება დარჩა-ნათ, სიამაყით შემიძლია განვაცხადო, მსახიობებმაკ კი — რაც ასე ძვირად ხდება თეატრში — მსახიობებმაკ კი ტაშით დამაჯილდოვეს“:

ამავე ზეპირ ავტობიოგრაფიაში ვ. გომიაშვილი განსაკუთრებით მოხსენიებს თავის მოღვაწეობას ქართულ ესტრადაზე.

„ქართული ესტრადა ყოველთვის მიტაცებდა, ვინაიდან იშვიათად მოიძებნება ერთი, რომელსაც კონიღეს ისეთი ტკუამახვილობა და მისწრებელი სიტყვა, როგორც ჩვენ, — ამჟამის ვ. გომიაშვილი, — კინოში, თეატრში, გმველის სხვადასხვა აქტუსური: განათებული პროექტორები, ორკესტრი, ჩაცმულობა, გრიმი... ესტრადა სხვაა. განუხვად საზოგადოების წინაშე და თუ ვაგაკი ხარ, ივარჯიშე... მე რითაც შემიძლო, ათეული წლებს მანძილზე ვემსახურე ქართულ ესტრადას. მაყურებელს კი არა, მე თვითონ მომწონდა ი. გრიშაშვილის „ლიტერატურული ბოჰემა“, შესანიშნავი იყო 11 მუნამაზი, საესტრადო მიინატურები — ქართული ენის სიწმინდისათვის, ქართული სიმღერის სიწმინდისათვის, ქართული მუსიკის სიწმინდისათვის, სულხან-საბა ორბელიანის ივავ-არაკები, ქართველ მებძოლებს სამამულო ომში, პოლიტიკური სატირები — მსოფლიო მიმოხილვა და ამისთანები. მე გვინებ, ეს ჩემი პატარა წვლილი იყო ქართული ესტრადის განვითარების საქმეში...“

ვ. გომიაშვილის მოღვაწეობა ესტრადაზე საყოველთაოდ ცნობილია. მხოლოდ იმას შეგახსენებთ, რომ 1939 წელს მან მონაწილეობა მიიღო ესტრადის ოსტატთა პირველ საკავშირო კონკურსში და ბრწყინვალე შეფასებაც დაიმსახურა — საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ ა. რაიკინთან ერთად მან კონკურსის მეორე პრემია მიიღო, პირველი არ გაცემულა. ცენტრალური პრესა საგანგებოდ აღნიშნავდა ვ. გომიაშვილის საესტრადო რეპერტუარის მაღალ ღირსებებს.

რა დარჩა რადიოს ფონდს ამ რეპერტუარიდან:

„მიკროფონის აღსარება“, „უკულებები ძველი ჩანგის ფურცლებიდან“, „მუსიკალური ფელეტონი“ და ი. გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“.

აი, ყველაფერი, რაც შეიძლება მოკლე გვეთქვას ვ. გომიაშვილის იმ საინტერესო ჩანაწერების შესახებ, რომლებიც დღეს საქართველოს რადიოს ოქრის ფონდის კუთვნილებაა.

ძარმველი ხალხი დიდი გულს-ტკივილით გამოთხოვა თავის საყვარელ მომღერალს, ქართული საოპერო ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, სახელმწიფო და ზ. ფალიაშვილის პრემიების ლურჯატს პეტრე ამირანაშვილს.

იგი ბურჯად ედგა ეროვნულ საოპერო ხელოვნებას. მის სიკვდილთან ერთად მიავრდება დიდი ეპოქა იმ სახელგანთქმული მომღერლებისა, სახელი რომ მოუხვეჭეს ქართულ გოკალურ სკოლას, თბილისის საოპერო თეატრს.

დაიხ, ჩაქრა ამ შესანიშნავი თაობის უკანასკნელი ჩირაღდანი იგი ამერიკიდან რეჟირდება იმ მაღალ პანთეონს, რომელსაც ამშვენებენ ვანო სარაჯიშვილის, სანდრო ინაშვილის, ნიკო ქუშიაშვილის, დავით ანდელუკაძისა და სხვათა სახელები.

კოტაა თანამედროვეთა მუსიკერება იმისათვის, რომ შთაშობავლობს შემოუნახის ყველა ის პიროვნული და არსებითი თვისება, რომელიც ერთიანობა ქმნიდა პეტრე ამირანაშვილის განუმეორებელ შემოქმედებით ინდივიდუალობას. მიძიმა არტისტის ხვედრი — სეფიანდ ჩამოსვლისთანავე ქრება მისი ხელოვნება. ყოველ დიად არტისტს თან მიაქვს მის მიერ შექმნილი სამყარო, რომლის საიდუმლოება მხოლოდ მან იცის. ამ აზრით შეწყდა ძველვარე ცხოვრება პეტრე ამირანაშვილის გულმხურვალე გმირებისა, ოთხ ათეულ წელზე მეტხანს (უბრეციდენტო შემთხვევა!) რომ ბოჰოქრობდნენ თბილისისა და სხვა საოპერო თეატრების სცენებზე.

აღარაოდებს გაიცილვებენ პეტრე ამირანაშვილის მურმანი, კიაზო, ჩალხია, მისი რიგოულტურა, ამონასრო და სკარპია, ონგინი, ყერმონი და ესკამილიო... მაშ რაღა დარჩება შთამომავლობას, რომელსაც არ უნახავს პეტრე ამირანაშვილის მიერ შექმნილი სახეები, უშუალოდ არ განუცდია მისი სიმღერის ზემოქმედების ძალა?

პეტრე ამირანაშვილის ტრადიცია, საშობოლოსა და თეატრის მიმართ

უსაზღვრო სიყვარულში, ფანტიკურ გზებში, შემოქმედებით დისციპლინასა და უაღრეს პროფესიონალიზმში რომ კპოვა გამოხატულა. აი, სწორედ ეს დიდი ტრადიცია უნდა ვაცოცხლოთ ჩვენ, თუ გვსურს ეროვნუ-

დი ოსტატობით ახმარდა თავის მგზნებარე ტალანტს, განუწივრებელ ხმას, ტემპერამენტსა და არტიზიმს ჭეშმარიტად ეროვნული სახეების შექმნას, მშობლიური საოპერო ხელოვნების განვითარებას. არის რა-

წამიერად შეაჩერეს თბილისის საოპერო თეატრის განახლებული შენობის წინ, რომლის სცენაზე გამოსვლას 70 წელს მიღწეული ხელოვანი გულისფანცვლით ელოდა. რარივ შენატროდა იმ წუთს, როდესაც

გამოთხოვება საყვარელ მომღერალთან

ნოდარ გურაბანიძე



პეტრე ამირანაშვილი

ლი ვოკალური სკოლის წინაგლა, ქართული საოპერო ხელოვნების აყვავება.

იგი, როგორც ჭეშმარიტად დიდი არტიტი, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იღვწოდა გულუხვად და მისაბა-

დაცა სიმბოლური იმაში, რომ უკანასკნელად, რაც მან იმღერა და რაც მის სმენას ჩარჩა, აწ უკვე სამარად-ჯამოდ, ეს იყო კანგები ზაქარია ფალიაშვილის „დაისისა“.

გამოთხოვების ჟამს მისი ცხედარი

მშობლიური თეატრის ფარდა ისევ შეირხეოდა...

შორს არ არის ეს დღეც... და მაშინ პეტრე ამირანაშვილის სახელი კიდევ ერთხელ გაიბრწყინებს მადლიერი ხალხის თვალწინ.

„რას იტყვის“



თამარი — მ. ჭაფარიძე, ნესტორი —
ტ. საყვარელიძე

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა და რუსთავის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა თითქმის ერთდროულად დადგეს ცნობილი დრამატურგის რევაზ თაბუკაშვილის ტრაგიკომედია „რას იტყვის ხალხი“. ეს



სცენა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „რას იტყვის ხალხი“

ლილი — მ. ბიბილეიშვილი, ვარლამი —
მ. თაბუკაშვილი



პიესა ილაშქრებს დრომოკმული ტრადიციების, უგუნურობის, უზნეობის და მუშჩანური მორალის წინააღმდეგ.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ვ. ნიკოლაძემ. მხატვრულად გააფორმა მ. მაღაზონიამ, მუსიკა შეარჩიეს გ. გელოვანმა და ვ. ნიკოლაძემ, ქორეოგრაფია ი. ზარეცკი. რეჟისორის თანაშემწე ს. ზახაროვი. როლებს ასრულებენ: ტ. საყვარელიძე (ნესტორი), მ. ჭაფარიძე (თამარი), ზ. იოსელიანი (ელენე), ნ. მიქელაძე (ნინო), გ. გელოვანი (თორნიკე), გ. გაბუნია (ასმათი), მ. ბიბილეიშვილი (ლილი), ს. გოგიჩაიშვილი (თამაზი), მ. თაბუკაშვილი (ვარლამი), ლ. ანთაძე (ბიკიო) და სხვები.

ხალხი“



სცენა რუსთავის თეატრის სპექტაკლიდან
„რას იტყვის ხალხი“

რუსთავის სახელმწიფო თეატრში სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ქუთათელაძემ, მხატვრულად გააფორმა ა. კელიძემ, კოსტუმების მხატვარია გ. მღებრიშვილი, მუსიკა ეკუთვნის დ. ტურიაშვილს, ქორეოგრაფია ბ. მონავარდისაშვილი, რეჟისორის თანაშემწე მ. არაბული.

როლებს ასრულებენ: ო. სეთურიძე (ნესტორი), ზ. გზირიშვილი (ლილი), ლ. შოთაძე (თამარი), ვ. ნეფარიძე (ელენე), ნ. დათუნაშვილი (ანმათი), ლ. მიშველიძე (თორნიკე), ნ. ხიდურელი (ბიკიკო), გ. ტყემელაშვილი (თამაზი), ბ. კაკაბაძე (ზურია), კ. ბეჭია (ვარლამი) და სხვები.

თორნიკე — ლ. მიშველიძე
(რუსთავის თეატრი)



სცენა რუსთავის თეატრის სპექტაკლიდან
„რას იტყვის ხალხი“



კობე გარჯანიშვილის დაღმეული

ქინოსცენარები

გივი ბოჯუგა

სამპრემიუმოს სახეინმარტეშა 1927-28 წლებში გამოუშვა კობე გარჯანიშვილის სცენარებით შექმნილი სამი ფილმი: „ამოკი“, „კრაზანა“ და „კომუნარის ჩიბუხი“. სამივე ფილმის ამაღლებული რეჟისორი თვით სცენარის ავტორი იყო. როგორც სათაურებიდან ჩანს, აწველა სცენარი წარმოადგენს პოპულარული ლიტერატურული ნაწარმოების ეტრანიშებას. „ამოკი“, ავსტრიული მწერლის სტეფან ცვაიგის ნოველის გამოყენებით, 1927 წელს დადგა კ. გარჯანიშვილმა. „კრაზანა“ — ინგლისელი მწერლის ეტელ ლილიან ვოინიჩის გახმაურებული რომანის მიხედვით (1924), ხოლო „კომუნარის ჩიბუხი“ — გამრჩენილი რუსი მწერლის ილია ერენბურგის ნოველის საფუძველზე (1924). სამივე ფილმი დადგმის წელსვე გავიდა საკავშირო ეტრანზე და საქმაო გამოსაურება მკოვა როგორც ქართულ, ასევე რუსულ პრესაში.

აღსანიშნავია, რომ „კომუნარის ჩიბუხი“ კ. გარჯანიშვილის ბოლო ფილმი და უკვე საქმაოდ გამოცდილი კინორეჟისორის ნამუშევარი. სიცოცხლის უკანასკნელი ოთხი წლის მანძილზე კ. გარჯანიშვილის ფილმი არ დაუდგამს და თავის შემოქმედებით ენერჯიას პირითადად თეატრს ახმარდა. მაგრამ იგი მთლიანად რდოი ჩამოშორება კინოსტუდიებს. ვინ იცის, თვისი უკანასკნელი კინოსცენარი „თორმეტი სკამი“ რომ დაესრულებინა, იქნებ ისევ დაზარუნებოდა კინემატოგრაფიას და ხმოვან ფილმშიც ცეცადა თავი.

სამწუბაროდ, „კრაზანას“ და „კომუნარის ჩიბუხე“ მსჯელობა მწელებმა. რადან ორივე სცენარი დაკარგულია. მართალია, ფილმები არსებობს, მაგრამ მათი მიხედვით სცენარების განხილვა, ჩემი აზრით, უტარებელი იქნება. ამიტომ მხოლოდ „ამოკე“ საუბარს უნდა დავეტრედო. აქ იმის თქმა შეიძლება, რომ „კრაზანას“ და „კომუნარის ჩიბუხის“ სცენარები კინემატოგრაფიი უფრო გარყუებულ ხელმოყანის მიტრა შექმნილი (თუმცა დიდი დრო არ გასულა „ამოკიდან“ „კომუნარის ჩიბუხამდე“) და, ცხადია, შესაბამისი

ფილმებიც შედარებით მაღალ დონეზე უნდა დაეყენოთ (რასაც უკეთესი სცენარებიც შეუწყობდა ხელს), ვიდრე პირველი დადგმული ინსცენირება „ამოკი“. მიუხედავად ამისა, კინოსცენარ „ამოკს“ აქვს გარკვეული ღირსებება.

იმ დროს, როცა კ. გარჯანიშვილმა ნოველა „ამოკის“ მიხედვით შექმნა კინოსცენარი და ფილმი, სტეფან ცვაიგი მხოლოდ მასშტაბის მწერალი იყო. მის პოპულარობას კი, პირველ რიგში, ხელი შეუწყო ბრწყინვალედ დაწერილმა ნოველებმა, რომელთა შორის ერთ-ერთი საუკეთესო გახლდათ „ამოკი“ (1922 წ.). მიუხედავად ამისა, ცვაიგის შემოქმედებას კარგად არ იცნობდნენ ის რეჟისორები, რომლებიც, ფილმის გამოშვლის შემდეგ, უკმაყოფილებას გამოთქამდნენ იმის გამო, რომ კ. გარჯანიშვილმა ბურჟუაზული მწერლის ნაწარმოები გამოიყენა ქართული ფილმისთვის (ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი).

მართალია, ს. ცვაიგი ბოლომდე დარჩა ბურჟუაზული იდეოლოგიის ტყვეობაში; მას არასოდეს დაუწერია ჩაგრული ხალხის დუხპირი ცხოვრება, მისი რეჟოლუციური ბრძოლა უკეთესი მომავლის შესაქმნელად; იგი აკრიტიკებდა მხოლოდ ბურჟუაზული საზოგადოების მორალს, უფრო სწორად, — ამ მორალის მატარებელ მოქირებულ, პირადი ცხოვრებით გაბორჭტებულ ადამიანებს და თვით საზოგადოებას; მაგრამ, ამავე დროს, იგი იყო დიდი ჰუმანისტი და ფსიქოლოგი. რაც სწორედ მის ნოველებში გამოვლინდა. ნოდარ კაკაბაძე ერთგან წერს: „ჩვენთვის ახლოდელი და ძვირფასია შტეფან ცვაიგის უხავდრო სიყვარული ადამიანისადმი, მისი ჰუმანიზმი, მისი სუბიექტური სიკეთე, მისი ანტიმილიტარისტული ინტერნაციონალიზმი, მისი გულწრფელი მისწრაფება სხვადასხვა ხალხებისა და კულტურების დაახლოებისა. ჩვენს სიმშათიას იმსახურ

რებს ამ მწერლის დახვეწილი, სალუკი სული, სულიერი ინტერტექსტის სიფართოვე და მრავალმხრივობა.¹

ტყობა, ცვაკვის შემოქმედების ამ დადებითმა ნიშნებმა მოხიბა, და კ. მარჯანიშვილი, როცა ხელი მოკიდა ნოველის ინსცენირებას, გარდა ამისა, მას აინტერესებდა ფსიქოლოგიური ფილოსოფიის დადგენა. ცვაკვის ნოველებში მკვეთრად არ არის ასახული ეტაპი, ეპოქალური მოვლენები და მისი მთავარი კლასობრივ-სოციალური წინააღმდეგობანი, საზოგადოება მთლიანობაში. მწერლის აინტერესებს ერთეული ადამიანების ბედი, ცალკეული ეპიზოდები მათი ცხოვრებიდან, ნოველებში, უმთავრესად, წამოწყულია ფსიქოლოგიური მომენტები, ადამიანის შინაგანი სულიერი საქაზრო, ნოველთა გვირგვინის ორთაბრძოლით გაშვებულია ბურჟუაზიული მორალის ადამიანობებილი ნიშანი — კაცობრივობა. ასევე „ამოკიც“; ექიმისა და ინგლისელი მანდილოსნის პირველსავე შეხვედრაში წარმოდგენილია ხაზგასმული პატრიმუვარობა, დაუბრუნელი ეგვიპტე, ადამიანში ბტრის დახვება, თეთრი ქალი დარწმუნებულია, რომ საკრთობის შემხვევებაში (იხე, რომ არ დაირღვეოს მისი თავმოყვარობა) ფულით შეიძლება ექიმის ყიდვა, ხოლო მალეუთა ქვეყანაში გატყუებულ ღვიძლს აღიზარებებს მისთან საშუალებ მისული ქალის წრეგადასწორის საბაჟე, თეთრი მანდილოსანი ხსნას კი არ ითხოვს, არამედ გარბობთ, ვაჭრული ხერხებით აიარებს საქმის მოგვარებას. ამის გამო შეუფარცხულად ექიმში უფიქრებს მსუფთაი ინსტიტუტი, და იგი, სასასუსხოდ, უფრო საზუსტად წინააღმდეგს იძლევა: მხოლოდ მაშინ გაათავისუფლებს ამ პატრიმუვარე ქალს სიძვის ნაყოფისაგან, თუ იგი მის სარტყელს გაიზარებს.

ქ ავტორმა სახვსები გააშთაშლა ბურჟუაზიული მორალის პრინციპებზე აღზრდილი ორი ადამიანის ერთსახვანი ბუნება. მუხეც დავად ასეთი კრიტიკული მომენტისა, ნოველისტი იქმებს გულბეს კაცობრივობის გადასალახავად, ცდილობს სიცივის გრწანობა დაუბრუნოს ადამიანებს, რათა მათ ერთმანეთის აპტონ უღუნურება, გამოისრებილ თავთავიანი დანაშაული. ნოველსა და სცენარშიც ეს ასე მოხდა, მაგრამ ძალზე გვიან, როცა ამავე ქალმა, სიღმლის არგამუდავების მიზნით, კვალიფიკური ექიმის საცაოდ, უბარ ექიმმაშს მიაღწო სიცოცხლე და სიკვდილი დაისაკა, ხოლო სიცივის გზაზე დადგარი ექიმი ზღვის ტალღებში ჩაინიქა მისგან შეურაცხველი დღვის ეკუბოში ჩასვენებულ ნემსთან ერთად, და ესეც ახალდღის არგამბელის მიზნით მოხდა.

ქ. მარჯანიშვილმა ისე გამოიყვანა ნოველა, რომ მისი „ამოკიც“ უნდა ჩაითვლოს ნ. ცვაკვის ნაწარმოების მოტივებზე შექმნილი კონსტრუქტურად და არა ჩვეულებრივ ექრანიზებად, ამაში დარწმუნდებით, თუ გრწანების შევადარებთ ნოველსა და კინოსცენარს. პირველ რიგში, სცენარისტმა გაითვალისწინა ეპოქის მოიხივებლენა და ხაზი გაუთვა სოციალურ საკითხებს, როგორც ცნობილია, ნ. ცვაკვის ნოველში ეს მხარე უმნიშვნელოა, რადგან მწერლმა აინტერესებს: ადამიანთა ბუნების ფსიქოლოგიური გზისა, სცენარისტმა კი მწვავე სოციალური კონფლიქტის ჩვენება შემოგვავაჟავა პირველ რიგში, ხოლო ფსიქოლოგიური გარდაქმნები მთრეკ უკანვე გადაიტანა. ეს ორი პარალელური ხაზი გასდევს სცენარს, ქ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება შექმნილია არა მარტო ექიმისა და ინგლისელ მანდილოსნის შორის (რაც ნოველშიც მლიტრადაა გადმოცემული),

არამედ ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენლებისა (კოლონიზატორების სახით) და ავტორბრევ ფრადკიანის მოსახლეობას შორისაც (მალეუთა სახით). სცენარში საქმალდ მკვეთრად ნაჩვენებია მონურ პარობებში ჩაყენებული მალეუთებისა და „თეთრი კანიანი გულბების“ — კოლონიზატორების მტრული თანაარსებობა ერთმანეთს, რაც ქმნის ერთობისაში უნდობლობისა და ზაზღის ატმოსფეროს (იგივე მიზანს ისახავდა ქ. მარჯანიშვილი ჟ. ლონდონის „ს. ჩარს“ ინსცენირებისა). თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ორ პოლუსზე მდგარ ადამიანთა შორისაც არიან ცალკეული პერსონაჟები, რომლებიც მიუღებთან ერთმანეთის მეგობრობას, მაგალითად, ნოველშია კეთილგანწყობილი ურთიერთობა თეთრი მანდილოსნისა და მის მთავალ მსახურს შორის; ბოი უნდაგარო ერთგულებს ირენს თავისი ქალბატონისადმი და თეთრი მანდილოსანიც აუთსებს ამას (ეს მომენტი განსაკუთრებით ხაზგასმულია სცენარში). გარდა ამისა, ექიმი თავდადებულად უუვარს ირდუს ქალიშვილს, რომელმაც ორგერ გადაარჩინა სიკვდილს საუვარელო ადამიანი, მაგრამ მაინც ვერ მოიპოვა მისი თანგრანობა (ნდუსტი ქალიშვილის სახე ქ. მარჯანიშვილის შექმნილია და, ცხადია, მხოლოდ მისი ინსცენარში გვხვდება).

მარჯანიშვილი სცენარში იყავს ნოველის მხოლოდ ძირითად ხაზს (ექიმისა და თეთრი ქალის ურთიერთობა). მან მოლიანდა მოხსნა ნოველის შესავალი (მორბობელის შეხვედრა ექიმთან გემბნა და ნოველში აღწერილი ამის მოყოლა), რამაც ნოველის თითქმის ნახევარი დღეცა სცენარის მიღმა. აქვე სცენარისტმა გვერდი აუარა მიხირობელსა და ექიმის საუბრებში ხაზგასმულ მსჯელობას დაიკრებელი მოვადებობის შესრულებებზე და იგი სხვაგან წარმოგვიდინა არა მსჯელობით, არამედ წმინდა კინემატოგრაფიული საშუალებებით.

სცენარში იწყება მეტად ექსპრესიული მოქმედებით. უფრო სწორად, მწვავე შეხებებით გამოწყვეტილი მოქმედების სტადიით, მაგრამ არ ვიცით, უკრძალ რამ გამოიწვია იგი. პირველ ექსპრესიული თეთრი ქალი გარბის ექიმის სახლიდან (მას მოშორებით მანქანა ელოდება და მალეული ბოი იყავს), სახეშეშლილი ექიმი ველისმიელი გამოედევნება, მაგრამ ბოი გადაუღობავს გზას. შემდეგ აღწერილია მათი ორთაბრძოლა, ველისმიელი იტვრება, მალეულს ხელგები ქვით დაუზინა ექიმმა, ამასობაში კი თეთრმა ქალმა მოაწერო მანქანაში ჩაჯდომა და რკინიგზის სადგურიდან მატარებელი გაემგზავრა, გამაგეული ექიმი ვერ დაეწია ქალს. მის ტრეზიმ მოწოდება: ამოიკ, ამოიკ... [ქედან ზოგიერთი სენა მეროდება II ნაწილში, რაც გვიხსნის ექსპოზიციის მოვლენებს].

ქ მოაგრებდა სცენარის ნაქსნოხიოკი ნაწილი, მაგრამ დამატებლობა არ ნდებდა, რადგან ორი მომდევნო სცენა ხარკობს უფარადებს, რომლებშიც აღწერილია გახლებული ბარი უთედგომ ველზე და ამოტი შეპირებული მობუკო მალეული ქალი, რომელიც ჯერ ძალს გამოფეტრავს დანატი, ხოლო შემდეგ ჩვილ ბავშვს აკვლავებს, მკვლელობის მინიტი დადებულ ქალს მოიხივებებს და ისრებით დატრიალავენ. ექიმი კი მირბის რკინიგზის მიწაყრილზე, მის დეფორმირებულ გარეგნობაზე წაუფიქრო გაივლებს ახალგაზრდა, ლამაზი ქალის სახე. წყალობაჟ ვევის ველისმიელის ფარისის შუტი, ამის დასრულებდა სცენარის პირველი ნაწილი, რომლის შემდეგ თითქმის უნდა დაიწყოს ამხევი ტრეტირე: „კოველუკე ეს ასე მოხდა“, მაგრამ მარჯანიშვილი არ ჩქარობს ნოველის სიუჟეტით გათვალისწინებულ ძირითადი თემის გადმოცემას. იგი გვიჩვენებს მალეული ხაზლის ბუნავ ცხოვრებას, მათ არაადამიანურ შრომას კოლონიზატორთა მთარახებუკვე, რამდენიმე სცენა ეთობა ექიმის პარფესიულ საქმიანობას, აგრეთვე მის დროტრეზიმს კადემიო არასრულწლოვან მალეულ გოგონას შორის და მხოლოდ მთრეკ ნაწილის მთრეკ სცენიდან იწყება „ამოკიც“ ორი მთავარი გვირის — ექიმისა და თეთრი მანდილოსნის შეხვედრა.

¹ მტეფან ცვაკვი, ნოველები, ლევენებუ, თბ., „სახპოთა მწერალი“, 1962, გვ. 7 (შესავალი წერალი).



ფური ცახცახი, რომელიც მოთხრობის ძირითად განწყობილებას შეადგენს, მხოლოდ მონტაჟის ასეთვე ტემპებით შეიძლება დადმოყვებულა. ექიმის მოთხრობის ტემპთან შეთანხმებით სურათიუც მორთობა (?) და ზოგჯერ დაღვრეულ კადრებს სახით მიღის მათურუნებლის. ვარდა ამისა, რეჟისორმა შეიტანა სურათში ბევრი ახალი გამომეტყველების ზერხები (სხეულის ფიზიოლოგიური რევაცა განათების ქვეშ), რომელსაც შეუღალა ბევრი რამ ახალი შეიტანა ინო-ფილმის შექმნას¹.

ს. ამაღობელი წერდა: „გასულ წელს ჩვენ კარგი მასალა შევარჩიეთ, მაგრამ მივიღეთ უდიდესი სურათები. შედარებით გამოირკვა იმ დადგმებმა, სადაც სცენარი შევეყვარებო რეჟისორს („ორი მოწანილი“, „გილილი“, „ამოკი“, „იბრაჰიმ და ვიდრები“); დამარცხდა სასცენო თანამდროვე თემები („გაფუნავა“, „წვრილი“); რადგან ისინი ვერ შევეყვარებო რეჟისორს, ძველ დამიანს მოეხოვეთ ახალი ნაყოფი.“²

გაზეთ „მუშის“ რედაქცია შენიშვნას უკეთებს ს. ამაღობელის წერლს და აღნიშნავს, რომ არ ეთანხმება „ორი მოწანილისა“ და „ამოკის“ შედარებით გამარჯვებას.³

რედაქციის ფარესად კრიტიკული (ვიტეული — სუბიექტური) დამოკიდებულენა ამ ფილმისადმი აშკარადაა გამოხატული ვინმე წალღის რეცენზიაში სათაურითა და ქვესათაურით: „ამოკი“ (ანუ: „რა იყო და რათ იყო?“); რომელიც ასე შთაბეჭდება: „ამრიგად, „ამოკის“ დადგმით, მარჯანშვილმა დაკარგაწმუნა, რომ ამ „სახანმწერვეში“ არ უნდა ძებნოს თავისი „დაკარგული თავი“ და ამ ძებნაში სხვასაც თვით არ უნდა დაკარგავინოს.

ასეთი ცდების მიხედნა ამ ახლად უნდადგომულ წარმოების ჭიბის ხარჭზე, მეტი რამ არა უკეთეს; პირდაპირ „თავის დაკარგავა“, „ამოკი“-მაც იმ დაკარგეთიცა.“⁴

პლ. ქიქოძე თავს დაესხა არა მარტო ფილმს, არამედ საერთოდ „ამოკის“ ქართულ თარგმანსაც, რომელიც იმავე 1927 წელს გამოვიდა (მთარგმნელი დ. გაფარაძე), იმ მიზეზით, რომ ცვაიტი ბურერეაზული და დეკადენტური მწერალია. მაგრამ აქ საინტერესოა მისი დამოკიდებულება ფილმთან: „...ცვაიტი ასეთმა გადაკარბებულმა დაფასებამ კინოში ისეთ სამწუხარო შედეგებამდე მიიყვანა, როგორცაა ე. მარჯანშვილის მიერ დადგმული „ამოკი“.“⁵

რ. მაკეველიანი, აკრიტიკებს ბა სახანმწერვეში გამოყვებული ფილმების თემატიკას, თანადროულობის თვალსაზრისით, წერს: „სახანმწერვეში... ვერ გამოვიდა ძველი მასალიდან, საცვირთელი მტკიანობისადაც მანძინ, როდესაც საკავშირო კინემატოგრაფია იძლევა თანამდროვე სურათებს, როგორც არის; „გაგონოსანი პოტი-მონი“, „დედა“, „სანქტ პეტერბურგის დასახლოება“ და ბევრი სხვა, ჩვენ „ამოკეს“ და „იბრაჰიმ და გოგორძებს“ ვერ ვპირდებით.“⁶

ა. დულუჩავა სახანმწერვეს მარცხად უთვლის ლერმონტოვის, ყაზბეგის, კლიანიშვილის ნაწარმოებთა ინსცინირებებს და ასევე არ მისწონს ცვაიტი ნოვლის გამოყენებაც:

«...Не нужно забывать, что Стефан Цвейг, хотя и талантливый, но буржуазный писатель, ориентирющийся всецело на неверное и реакционное учение Зигмунда Фрейда о ведущей и доминирующей роли пола в сознательной и подсознательной жизни человека.

Это обстоятельство обьявляло Госкинопром, в частности режиссера Марджанова, брать основное из «Амока», но трактовать его не по Цвейгу. Но, к сожалению, этого и в намеке нет в фильме.

Фильма обычная буржуазная мелодрама, развитая в традиционных линиях «знаменитого» любовного треугольника.

«...В итоге фильма превращает новеллу Цвейга в банальную мелодраму, которая развивается под сильнейшим влиянием буржуазной идеологии»⁷.

მარიალია, ა. დულუჩავას შენიშვნას ფილმში ახალი კინემატოგრაფიული ზერხების გამოყენება, რაც თურმე ამდღერებს კინოხელოვნებას, მაგრამ ესეც გაუფასურებულა მომდევნო აზნაცემით:

«Но грош цена тем новым исканиям, которые идут в разрезе с основными законами кинематографии. Так случилось и с режиссером Марджановым. Приемы, использованные им в фильме «Амок», шли в разрезе с принципами киноискусства, в частности с принципами монтажа, без чего кино, как искусство, не мыслимо».

ეს კიდევ უფრო ამაღლებს ფილმის მხატვრულ დარბებულებას.

კრიტიკული წერილები დაიბეჭდა აგრეთვე საქავშირო ფურნალ-გაზეტებშიც.

ვ. შულციუსის მიანდა; რომ „ს. მარჯანშვილი, რომელმაც ასე ძლიერ შეცვალა საბჭოთა თეატარი, ძალზე საინტერესოა კინოში, მისი დადგმა „ამოკი“ თავისთავად, მეტად თავისებური და საინტერესო კინემატოგრაფიული გამოგონებითა ურთიერთ შერწყმას წარმოადგენს.“⁸

ზემით მოყვანილი მწვევა კრიტიკული დამოკიდებულება შემდგომში თანდათან შეიცვალა ფილმისა და მისი ავტორის სახარებლოდ და ძირითადად ამკვიდრდა აზრი, რომ „ლტერატურული მასალისადმი თავისებური მიდგომით, ახალი შემოქმედებითა ძაღების დაწინაურებთ, ახალი კინემატოგრაფიული გამომსახველი ფორმების ძიებითა და განმტკიცებით, ფილმი „ამოკი“, მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლებუნებებისა, მინც მწიუნელოვან ადგილს იჭერს ამ პერიოდულ შექმნულ ფილმებში.“⁹

ან: „სარჯანშვილი დიდ ინტერესს იჩენდა ყოველივე სახალისადმი. მისი ცდებით — დინამიკურ მონტაჟში მხსხვლ კლასის და დედატის გამოყენებასა — საქმად საუურადებოა, განსაუურებთი „ამოკი“.“¹⁰

ასვე: „...კინოხელოვნების სპეციფიკის ძიების თვალსაზრისით, „ამოკი“ წინ გადადგმული ნაბიჯ იყო.“¹²

ან კიდევ: „ფილმი („ამოკი“ — გ. ბ.) ცაღილებით მევეთირი, მკაცრი და უბუღილოტურია, ვინმე ამის საშუალებას იძლეოდა პროფული ირიგინალის ფსიქოლოგიური სარწული.“¹³ ეს თემს („წაწნადად შენარწუნებულ ცვაიტისეული სუვეტის ქარგას, არამედ სტიტური, კმდებით ძაღა, ფილმის მოქალაქებობიე მათოსის, პროტესტის სეფუქელია.“¹⁴

და ზოლოს: „...„ამოკი“ ისე, როგორც მარჯანშვილის სხვა ფილმები, თანამდროულობისათვის სტიკური, ფრად აღქმალურ მხარებულ ნარწორობის წარმოადგენს.“¹⁵

თუთონ მარჯანშვილი კი გადაღების პროცესშივე კმაყოფილი იყო თავისი ნამშევერით, რაც კარგად ჩანს ნ. თეფიკისადმი გაგ-

¹ გაზეთი „მუშა“, 1927, 11 ოქტომბერი.
² იქვე, 1927, 9 ოქტომბერი.
³ იქვე.
⁴ „კომუნისტური“, 1928, 3 იანვარი, № 2.
⁵ იქვე, 22 იანვარი.
⁶ А. Дудучава, Проблемы национальной кинематографии, Тб., «Госиздат», 1933, стр. 37-38.

⁹ ციტირებულია ე. გოგაძის წერილდან ნოვატორული ძიების გაზეთი, სსსრქმსა, ფონდი 1, საქმე 18, № 20563, გვ. 20.
¹⁰ ვარალო გოგოძე, ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან, 1950, გვ. 81.
¹¹ ვთარა წერეთელი, ქართული საბჭოთა კინო, თბ., „ხელთემა“, 1971, გვ. 17.
¹² გიორგი ხარატიშვილი, კოტე მარჯანშვილი — კინოთეისტი, ტურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 9, გვ. 22.
¹³ ვთარა წერეთელი, კოტე მარჯანშვილი, 1972, გვ. 445.
¹⁴ იქვე, გვ. 447.
¹⁵ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 38.



ზავილი ბარათში (იქნებ, აქ მარჯანიშვილი უფრო სცენარს გულისხმობს, ვინც ფილმს): „ეს სურათი („ამოიქ“ — გ. ბ.) გერმანობით ძალიან კარგი გამოდის და, ვფიქრობ, იხე საინტერესო გამოვა, რომ თქვენამდეც გაიკვლიეს გზა.“¹⁶

კინოსტუდიიდან დაკავშირებით, სადავად იქცა ერთი ადგილი. ეკრანზე, ვინ უფროს თეთრ ქალს — ახალგაზრდა ინგლისელი ოფიცერი თუ ფერადანაინი მსახური და ვისგანა ფეხმძიმედ, რასაც მოჰყვა რამდენიმე უზუსტობა. დოკ. გ. ხარბაძისთვის წერს: „ფილმი ინგლისელ ქალს რომანი ჰქვს არა ინგლისელ ოფიცერთან როგორც ეს ცვაივის ნივთსადა, არამედ მსახურთან, უფროსად ინ. დუსთან. რეისორს უნდოდა ეჩვენებინა სიყვარულის სოციალურშემდეგ დალა, რომელიც ძველს რასობრივ განსხვავებას, თუმცა ეს რომანი უფრო ფიზიოლოგიურია, ვიდრე სულიერი კონტაქტება ადგილობრივებით. ამიტომაც, რომ ინგლისელ ქალს ასეთი სიყვარული რისკებია, მას მაღალს და სიკვდილს წინ ექმისაც სიბოხს, რომ საიდუმლო არ გამხილვოს... ცვაივის ნივთად იმითი მოიგო, რომ რომანის რასობრივ სფეროში გადატანით დრამის კონფლიქტი უფრო გამოყვეთა და მეტი სოციალური ელფერი მიეცა.“¹⁷

ამ საუბოს უფრო ვრცელად გებვა პროფ. ე. გუგუშვილი: „...თეთრი ქალი შეიყვარება შავიანად მამაკაცს, კანონი ებრძვის ამგვარ სიყვარულს, რიგვის სიყვლილი ემტკებება. ქალი დამარცხდებით ექმის მინარევი, სინცილისა და სიყვლილისგან დამხსენიო. ექიმო მოკვდა და სიბერება აღმოჩინის, მაგრამ უღმობილება კანონმა აქაც იჩინა თავი, ექმის არ ძალუძს წინაღუდგეს ამ კანონს, იგი ზურავს ამავე თავის მოკვლისადა, უარს ებნება ქალს საეჭირო დამხარებაზე, ქალი გარბის, გარბის უკანონოდად ვაგონდებულ და სასურველით. ექიმო უშაღვე მიხედება თავის შეცდომას და მამონზე გაედგენება მას.“¹⁸

ორივე მეცნიერის ეს მოსაზრება დაფუძნებულია ფილმზე და არა სცენარზე. საქმე ის არის, რომ ისინი არ იცნებენ სცენარს (რომელიც ჭრ კიდევ 1972 წელს დაკარგულად ითვლებოდა). ამასთან დაკავშირებით, გ. ხარბაძისთვის იმავე წერია: „...რეჟისორი, გლამონდებების ფილმში ფილმად დაიკარგა ბევრი მიგნება. სამწუხაროდ, მარჯანიშვილისეული ორიგინალი სახეზე არ არის, ამიტომ იძულებული ვართ ვიმსჯელოთ მხოლოდ გადამონტაჟებული ფილმით.“¹⁹

წემო აღნიშნული უზუსტობანი პირველი კ. გოგოშვილი შენიშნა: და ოპერატორულად გამოიმხურა კიდევ: იგი მიუთითებს: „ეს (თეთრი ქალის რომანი მსახურთან) მცდარი აზრია... რომანი თეთრ ქალსა და ინგლისელ ოფიცერს შორისა. თეთრი ქალი ოფიცერსგანა ფეხმძიმედ და არა მალეუთა ქაბუჯისგანა, მიუხედავად იმისა, რომ მალეუთა ქაბუჯი ქალი უფროს.“

ჩვენს ფილმსაკენ შემონახულ კინოსურათს „ამოიქ“ თეთრი ქალისა და ოფიცერის რომანის გამოშმატებით სცენები ჭრ კიდევ ფილმის გაოსვლის წლებში იქნა მოკრილი სოცესპორტ ფილმის მიერ, მაგრამ ეს კადრები რომ თავად იყო, ამაზე ლაპარაკობენ სუსტაციის ფოტოკადრები და ამ ფილმის მომსწრენიც. ვაიხსენით თუნდაც მოგონება თეთრ მსახიობ ვიქტორ ქანკვეტისა, რომელიც ოფიცერის როლს ანსახიერებდა. ამავე აღახტურებს სპ. ჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებული კაბადოცი.“¹⁹

ჩემთვის ძნელია ფილმის მიხედვით მსჯელობა, რადგან ვერ მოვახერხე მისი ანალიზი: რაც შეეხება სცენარს (რომელიც ახლა სახეზეა), სასებთი დახტურდება კ. გოგოშის მოსაზრებანი. სცენარში მკაფიოდა ახსნული თეთრი ქალისა და ინგლისელ ოფიცერის რომანი; ამ ადგილას მარჯანიშვილი თითქმის ზუსტად მოჰყვება ნივთსა და, თავის მხრივ, ამატებს ოფიცერის თვითშეკვლილობის სცენასაც.

ამიტომ გ. ხარბაძისთვისა და ე. გუგუშვილის შემდგომეტი მსახურით, დაფუძნებული თეთრი ქალბატონისა და მისი მსახურის შესახებ უკარგულე, სცენარის მიხედვით. შეკანკურად იხსნება.

განმარტების სახით კ. გუგუშვილი: ნოველისა და სცენარის მიხედვით, თეთრ ქალს სრსტენია ვაიკოვილისა და ქმინისა და არა საერ. თოდ სხვისი შეკარებებისა (უბრალო იდუსი იქნება თუ ინგლისელი ოფიცერი). ექიმმა დახმარება არ აღმოჩინა თეთრ ქალს იმეტრო კი არა, რომ „არ ძალუძს წინაღუდგეს კანონს“, არამედ სხვა მიზეზით, რომელზედაც ამ თავის დასაწესოსა ლაპარაკი. სცენარში ეს ადგილი ასეა განმარტებული ტიტრის საშუალებით:

„Восьмь лет на ментад о любви белой женщины, რომელსაც მოხდევს: «Ревность овладела им, он поднялся и смотрит на нее и на секунду ему помешорился:»

22. Она подолугათ в смийот постели и рядом чьят-то голова, целующая ее плечи.

23. Он бросился к ней, схватил ее руки и бледный дрожащий сухими губами шепчет:

— Да, да, я сделаю это, но Вы, белая женщина, Вы будете моей.

В ужасе она оттолкнула его...»

„ამოიქს“ გამო გამოქმეული ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებანი, ზოგჯერ არამობიქტური კრიტიკა და შინაარსობრივი გაუგებრობანი, სხვა მიზეზებს გარდა, გამოწვეულია ერთი მნიშვნელოვანი გაერტობისა, რომელიც დაკავშირებულია ფილმის მონტაჟთან. როგორც ჩანს, თავის დროზე არსებულა „ამოიქს“ (ფილმის) ორი ვარიანტი: პირველი — თეთრ მარჯანიშვილის მონტაჟით, მეორე — სხვის მიერ ხელახლა გადამონტაჟებულთ. შეცვლილა ატორისავე შერჩეული თანხლები მუსიკაც. პირველი ვარიანტი უფრო ვიხით ფილმის განსწავზე სატიკონტრეუსი. მეორე კი კინოთატებში. მის გაუმჯობესა მსახიობი მკურნალობისთვის. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესო ცნობას ვაწვადის ელენე დინაური, რომლის მიხედვითაც რჩევთა, რომ განაწყნებულ მარჯანიშვილს უარი უთქვამს ფილმის ატორობაზე. აი, ეს ცნობაც: „გადადებისას (ლაპარაკია „ამოიქზე“ — გ. ბ.) კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ მოულოდნელად გაიგო, რომ მან უნდა გადაიღოს მხოლოდ საკუთელი კადრები. ხომოლო პირველ იმუშავებს ვიდაც სხვა. ე. ი. სპიალური მონტაჟისტი, რომელიც ამ მიზნით შეავთ კინომო. ამან ძალზე ააღელვა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე. მას ვერ წარმოედგინა მსგავსი რამ. ამით ხომ დაკანონდებდა კინორეჟისორის როლი? კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს მიიჩნდა, თუ თეთრომ არ გააკეთებდა ფილმის მონტაჟს, ვერ შეინარჩუნებდა საქირო რიგს... და, ცხადია, თავად ამონტაჟებდა ფილმებს. მასხოვ „ამოიქს“ განსწავა მისი (მარჯანიშვილის — გ. ბ.) მონტაჟისა და მის მიერვე შერჩეული მუსიკის თანხლებით. სურათს ბარის გრაილი შეგდენენ, მაგრამ როდესაც დაიწყო ფილმის დემონსტრაცია უკრანზე (ე. ი. გასიწვკის შემდეგ, კინოთატებში — გ. ბ.), კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს იგი არ უნახავს, რადგან იმხანა ბოლინოს არ იმუშავებდა. მარკო მოხდა სურათის ნახვა. ჩემდა გასაკრებელი: „ამოიქ“ ვერ ვიცინი. ფილმმა მკურნალებული შეცაუხნა. იგი ნაწლებად გასაკვირი იყო, რადგან მარჯანიშვილის ნებართვის გაერეუ გადამონტაჟებინათ. თავდაპირველი რიგის უჯვლებულუფიხისა და სრულიად შეუცვლილი მუსიკის („Молитва Деми“) გამო, ფილმმა, ცხადია, ვერ მოახდინა სანაადო შოკებულდებობა. როცა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს უნახებ, თუ როგორც სახით მიდის მისი ფილმის დემონსტრაცია, მოსაგება: „მე მათ მივეცი საკუთარი გემოვნებით შექმნილი სურათი, მათ თავიანთი გემოვნებით მიხედვით გადაკეთეს იგი. — ეს მათი საქმეა, ვე ვიყოლ, რომ ეს უცეე ადარ არის ჩემი ვადაშეუვარი“; — და ერთხელაც არ წააუღია „ამოიქს“ სანახავად.“²⁰

¹⁶ კ. ბ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, გვ. 292.

¹⁷ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 9, გვ. 21-22.

¹⁸ თეთრ გუგუშვილის ზემოთხსენებული ნაშრომი, გვ. 446.

¹⁹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 38.



კატეგორიული მტკიცება მწელია, მაგრამ მაშინდელმა მაყურებელმა და კინორეჟისორებმა ალბათ მეორე ვარიანტი ნახეს. ცხადია მხოლოდ ერთი რამ — ელ. დონაურისა და, მისი ნაამბობის შემდეგ, კ. მარჯანიშვილის უარყოფითი აზრი კონიათ კინოთეატრებში ნაჩვენებ „ამოკვთ“. მწელი დასაქვრებელია, მარჯანიშვილი არ დინტერესებულყოფი ფილმის მოულოდნელი სახეცვლილებით და არ მიეღო სათანადო ზომები, მაგრამ საამისო საბუთები მოუკლევებლა და ქვრცრობით ელ. დონაურის ზემოხსენებულ მოგონებას არ უნდა მივედლოთ.

რეჟისორი კი სახეებით სამართლიანად განაწვენებულა, რადგან მონტაჟს დიდი მნიშვნელობა აქვს ფილმში, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ტექნიკური თვალსაზრისით. იგი აწესრიგებს აზრობიერ, ხშირ თუ რიტმულ ურთიერთმიმართებებს ფილმის კადრებს შორის. ირგანულადაა დეკაორებულ კინოსცენართან თუ ფილმის კომპოზიციასთან და სხვა. ამავე დროს, ოსტატური მონტაჟითაც მიაღწევა აქტიური მხატვრულ-მელოდრამული ზემოქმედება მაყურებელზე, ამფინად, სხვადასხვაგვარი მონტაჟით შეიძლება ერთმანეთის საპირისპირო ფილმის შექმნაც კი, რომლებმაც თავდაპირა იქნება დეკენებელი კინორეჟისორის მთელი მუშაობა, მისი იდეურ-მხატვრული მიწრაფება.

ყოველივე ეს კარგად იცოდა კ. მარჯანიშვილმა ქვრ კიდევ „ამოკვთ“ დადგამდე და კატეგორიულად უარყოფდა სხვა პირგონების მუშაობას ფილმის მონტაჟზე. მისი აზრით, მონტაჟი შემოქმედებითი მუშაობაა და თვით დამდგმელმა კინორეჟისორმა, ფილმის ავტორმა უნდა დაამონტაჟოს კინოსურათი. ამ მხრივ მან შეტად მნიშვნელოვანი და საყმად დასაბუთებული აზრი გამოქვა 1924 წელს: „თუ კინოგადაღების დროს რეჟისორის მუშაობა ბევრად წაგავს ფოტოგრაფის მუშაობას, სამაგიეროდ, მონტაჟი შეადგენს ნამდვილ შემოქმედებით ასპარეზს რეჟისორისათვის... ვერ გამოიკა, ზოგერთი კინორეჟისორები სურათის მონტაჟს სხვა პირებს რატომ ანდობენ. თუ სურათის გადაღებამდე ან გადაღების დროს თქვენ ამაღებთ მსახიობს გადასაღებ სცენაში, მონტაჟის დროს ვალდებული ხართ მსახიობის თამაში ნათელყოთ უმოთარგისი, სა. უარაღებო. ყოველივე ეს ისე აკინძოთ, რომ ხაცლებით დაცვათ საჭირო რიტმი და სცენარის დინამიკური განვითარება... სწორედ მონტაჟის დროს რეჟისორმა უნდა იპოვოს მსახიობის მოქმედებები ის მომენტები, რომელიც უფრო მყაფიერ გამოხატავს არაბებულ მოქმედებას და აღვიღებდებარეობს.“²¹

ასევე ფიქრობდა სერგო ამაღლებელიც. მისი მუხებულებით, მონტაჟი კინორეჟისორის შემოქმედების ძირითადი მომენტია. ამიტომ იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს მისდამი და საგანგებოდ მოპყავს ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორისა და კინორეჟისორების, ტომოშენკის მიერ შემუშავებული მონტაჟის თხუთმეტი წესის. ამაღლებელი მიუთითებდა, რომ მონტაჟით რეჟისორი ტემპს აყარებს სურათში. მონტაჟი ამ შემოხვევაში იგივეა, რაც მხატვრისთვის ფერების განაწილება და ამათ კომპოზიციის მიღება. კინორეჟისორმა არავის არ უნდა მიანდოს თავისი სურათის მონტაჟი.²²

კ. მარჯანიშვილი მონტაჟის საკითხში თავისი თანამედროვე კინორეჟისორების დონეზე იდგა.

უნდა ვიწმუნოთ, რომ უსისტემოდ, უგემოვნოდ გადაამონტაჟეს კ. მარჯანიშვილის „ამოკვთ“, რთაც შეცაღებს სცენარისტისა და რეჟისორის ნაზრდები. ამიტომ იზარადა მარჯანიშვილის „ამოკვთ“ და მაყურებელსაც გაუჭირდა მისი სათანადო აღქმა.

მიუხედავად ამისა, კ. მარჯანიშვილის სცენარი მაინც საანტირესი მოვლენაა ქართულ კინემატოგრაფიაში და პირველი ცდა ს. ცვაფის ნოვლის ინსცენირებისა.

დრამატურგია საზღვარგარეთ

ბენესი ულიამის დრამატურგია

მელეა აბაშიძე,
ელეონორა აბაშიძე

მასამდრემამერიკელი დრამატურგის ტენესი უილიამის შემოქმედებას, რომელმაც მკვეთრად ისახა ანტეგონისტური საზოგადოების სულიერი კრიზისით და წინააღმდეგობანი, კარგად იცნობს საბჭოთა მაყურებელი. არ ყოფილა დასავლეთში არც ერთი ისეთი პოპულარული მხატვრული ან ფილოსოფიური მოძღვრება, რომლის გავლენაც მას არ განეცდოს. მიუხედავად ამგვარი შინაგანი გათიშულობისა და ყველა ჯურის მოდერნისტული ლიტერატურული მიმართულებებით გატაცებისა, ტენესი უილიამის საუკუქესო დრამატული ნაწარმოებებში მაინც უჩვეულ სიმდაფრთო იგრძნობა წუხილი ადამიანის ხვედრზე, ფაქიზი დამოიდებულება უძღურთა და ხელმოცარულთა მიმართ, სიღამაზისა და სიწმინდის იდეალების თავყანისცემა.

ტენესი უილიამის ნაწარმოებებმა ტრუმფი

²¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, 1972, გვ. 205-206.

²² სერგო ამაღლებელი, თეატრისა და კინოს პრობლემები, ესლეთურ-სოკოლოგიური ნარკვევები, გვ. გვ. 94, 101, 102.



მოიარა მთელი მსოფლიო. მისი მრავალი პიესა „იგუანას ღამე“, „შუშის სამხეცე“, „ტრამვაი „სურვილი“, „სიგმწავლის ტაბილსმოვანი ჩიტი“ ათეული წლების მანძილზე იდგმებოდა და იდგმება საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქების სცენაზე.

საქართველოში დაიდა ამერიკელი დრამატურგის რამდენიმე საუკეთესო პიესა: „ორფეოსი უშვება ჯოჯოხეთში“ და „ტრამვაი „სურვილი“ (გრინოუდოვის სახ. თეატრი), „შუშის სამხეცე“ (რუსთაველის სახ. თეატრი).

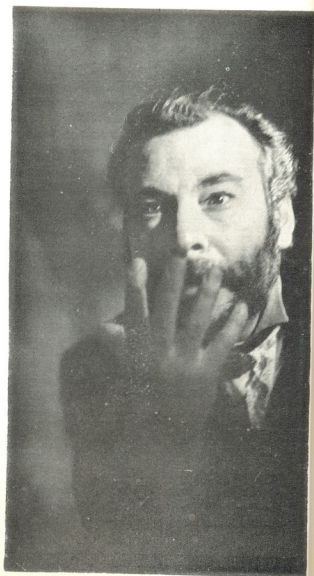
უკეთ რომ გავეცნოთ ამერიკელი დრამატურგის შემოქმედების თავისებურებას, საჭიროა ვიცოდეთ ცხოვრების რეორგი გზა და განვითარების რე ეტაპები გაიარა მწერალმა. თომას ლენინი უილიამსი დაიბადა 1911 წლის 26 მარტს მისისიპის შტატის ქალაქ კოლამუსში. მამა ძველი სამხედრო ოჯახის წარმომადგენელი იყო, დედა განათლებული მღვდლის ოჯახიდან გახლდათ. ბავშვობის უხალისო, მიძიმე წლებმა აღმოუფხვრელი კვალი დატოვა მომავალი დრამატურგის სულში. მამას უნდოდა შვილი კომერსანტი გამხდარიყო, ამიტომ ანგარიში არ გაუწია მის მისწრაფებებს, განწყობილებას, ხასიათს, უნივერსიტეტიდან გამოიყვანა და სამუშაოდ ფესხაცემლის კომპანიაში მოაწყო. დამალუნებულმა სამსახურმა, ოჯახის წევრთა შორის გამუდმებულმა ჩხუბმა და აყალმაყალმა, ღამღამობით შემოქმედებითმა მუშაობამ, რომ სხვებს არ დაეინახა, კიდევ უფრო შეარყია ტენესი უილიამსის ისედაც სუსტი ჯანმრთელობა. ოცდათხუთი წლის ჭბაუკმა ფესხაცემლის კომპანიაში სამსახურს თავი დაანება, ოჯახთან საბოლოოდ გაწყვიტა კავშირი და მთლიანად ლიტერატურულ მუშაობას მიეცა. იგი ხალისით, მთელი ენერჯით შრომობდა, რადგან სხნას ხელოვნებაში ეძებდა: „მე დავეწმუნდი, რომ წერა ჩემთვის იმ გარემოდან თავის დახსნის საშუალება იყო, სადაც მეტისმეტად მიჭირდა არსებობა. ხელოვნება ჩემი თავშესაფარი, ჩემი გამოქვაბული, ჩემი მსხნელი კუნთული გახდა“ — წერდა ტენესი უილიამსი თავის მოგონებებში ამ პერიოდზე.

უილიამსების ოჯახში გამეფებულმა მიძიმე ატმოსფერომ მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც განაპირობა დრამატურგის შემოქმედების ხასიათი. მთელი სიცოცხლის მანძილზე გამოჰყვა მას ფაქიზი სიყვარული დის, როზასადმი, რომელიც „შუშის სამხეცის“ ერთ-ერთი გმირის — ლურას პროტოტიპია და ბაბუისადმი დედის მხრიდან, რომლის სახე „იგუანას ღამეში“ დაგვიხატა.

დედის ხასიათი კი იმევე „შუშის სამხეცის“ გმირის — ამანდა უინგფოლდის ხასიათს გავაცნო.

1938-1939 წლებში ტენესი უილიამსი ნიუ-ორლეანში ცხოვრობს, სადაც მოგვიანებით კვლავ ბრუნდება. ფრანგული უბნის თავისებურმა ეგზოტიკამ, ქალაქის ვვლაზე ჭეუჭიანი და ბნელი ნაწილის ყოველდღიური მოვლენების უშუალოდ გაცნობამ დიდი როლი ითამაშა დრამატურგის შემოქმედებაში. ამ დროს იგი კითხულობს ჩეხოვს, ლორკას, იბსენს, დოსტოევსკის, ესწრება თეატრალურ წარმოდგენებს. მის ფაქიზ, ემოციურ ბუნებაზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ალა ნაზიმოვას თამაშმა იბსენის „მოჩვენებების“ ერთ-ერთი მთავარი გმირის ფრუ ალვინგის როლში. შთაბეჭდილება იმდენად დიდი იყო, რომ იგი იწყებს პიესების წერას. ხელოვნების ამ ურთულეს დარგში მას პირველივე ნაბიჯებმა მოუტანეს წარმატება.

„შუშის სამხეცე“. რუსთაველის სახელობის თეატრი.
ტომი უინგფოლდი — გ. სალარაძე



1939 წელს ტენესი უილიამსმა სამი ერთმოქმედიანი პიესისათვის მიიღო „გრეპ ტიეტრის“ პრემია, იმავე წელს დაამთავრა „ანგელოსთა ბრძოლა“. მომდევნო წელს „გრეპ ტიეტრმა“ მასთან დადო კონტრაქტი „ანგელოსთა ბრძოლის“ დასაადგმელად. მოგვიანებით მან ეს პიესა გადააკეთა და უწოდა „ორფოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“. 1942 წელს გამოქვეყნდა „კიბე სახურავზე“, რომელიც თავის ხასიათით „შუშის სამხეცის“ წინა პერიოდად უნდა მივიჩნიოთ.

ტენესი უილიამსის მიერ არჩეული შემოქმედებითი თემატიკა პირველივე ნაწარმოებში მჭიდროდა ცხადად — ეს გახლავთ ადამიანის მარტოობა თანამედროვე სამყაროში და სილამაზისა და სიწმინდის დაღუპვა ჭკუჭყინასა და ცრუ უსურობში. მართალია, ეს თემა დასავლეთის სხვა პროგრესულ დრამატურთა ნაწარმოებებშიც გვხვდება, მაგრამ უილიამსმა მას მეტისმეტად ინდივიდუალური სახე მიაჩნია. თუმცა ყველაფერი ეს მხოლოდ პრელუდია იყო დიდებისა. ნამდვილი დიდება და აღიარება მან მაშინ აპოვა, როცა ჯერ „შუშის სამხეცე“ დაიდგა, შემდეგ კი „ტრამეაი“, „სურვილი“.

ტენესი უილიამსის ადრეულ პიესებში პიროვნება წარმოადგენს გარკვეული საზოგადოებრივი ურთიერთობის პროდუქტს, ხოლო მოგვიანებით შექმნილ ნაწარმოებში „ფსიქოპათოლოგიურ ერთობლიობას“ (ფრიდინზმი), ამ „ფსიქოპათოლოგიური ერთობლიობას“ (ადამიანის) მიმართ სამყარო იმთავითვე მტრულადაა განწყობილი (ეგზისტენციალიზმი). უგულბეზყოფდა რა სოციალურ მოტივებს, ტენესი უილიამსი ყურადღებას ამახვილებდა ადამიანის ბიოლოგიურ თვისებებზე და მისი ფსიქიკის საიდუმლოებათა გასაღებს ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებში ეძებდა. პერბერტ ლუერენსის, იუნგის, ზიგმუნდ ფროიდის იდეების გავლენით იგი სულ უფრო მეტად და მეტად ეტანებოდა ფსიქოანალიზს.

„გადაწყვეტე, რომ ფსიქოანალიზი, როგორც მწერალს, დიდ დახმარებას გამოიწვევდა. მიზეზი, რაც ექიმთან საუბრის დროს გაირკვა, ბრაზი და შუღლი იყო... განუწყვეტილი მაწავლებდა შიშის გრძნობა, რომელიც ზოგჯერ საშინელებაში გადაიზრდებოდა, ამ დროს განჩხლდებოდა და ებოროტდებოდა. ამგვარი განწყობილება ჩემს მწერლობას შუამდ თან სდევდა“ — წერს ტენესი უილიამსი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დრამატურგი ვერ გაეცქა მოდერნისტული თეორიების გავლენას. იგი მუდამ თავისი დროის სიმალღეზე იდგა და შეუმჩნეველი არაფერი დარჩენია. მან გაიარა შემოქმედის რთული გზა, საკუთარ თავზე

გამოსცადა მოდერნისტული იდეების მაცდუნებლობა, როგორც დრამატურგი ცდილობდა ჩაწვდოხდა მათ ტეშმარტ ლინებულებას, მაგრამ მისა და შეუმჩნეველად ამ იდეების ტყვეობაში უფრო ექვემდებარებოდა ვიდრე მათ გადახმავას ასწავლავდა.

გარკვეული დროის მანძილზე იგი ახერხებს თავი დააღწიოს მოდერნიზმის მაცდუნებლობას და მაშინ ქმნის მთლიან, საინტერესო ნაწარმოებებს, მათ რიცხვს ეკუთვნის „ორფოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“, სადაც ადამიანის ხასიათის ბიოლოგიური ასპექტები მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს და ადგილს სოციალურ კონფლიქტებს უთმობს. კონფლიქტების მიზეზი ნაწარმოების გმირთა ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპებია. პიესაში „ორფოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“ მწავალდ იგრძნობა ტენესი უილიამსის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი უნაკლებ მარტობა მომხმარებელთა საზოგადოებაში.

„ჩვენ ყველას მოსკოლი გვაქვს სამუდამო პატრიობა ჩვენსავსე ტყავში“ — ამბობს პიესის მთავარი გმირი ველი. ტენესი უილიამსი მთელი არსებით ეძებს გამოსავალს მარტობიდან, რის შედეგადაც იმ დასვენამდე მიდის, რომ ფიზიკური სიყვარული ყველა უწინააღმდეგობათა აღმოფხვრის საშუალებად მიაჩნია. მისი აზრით, სიყვარული — ეს არის თავშესაფარი ყველა ტანჯულისა და გულტაცებისლია. თუმცა თავისთვის ამგვარი თავშესაფრად ლტობატურა, შემოქმედებითი მუშაობა მიაჩნია. მოგვიანებით „იგუანას ღამის“ მთავარი გმირის ხანა ჯელკის პირით იგი უფრო ცხადად გამოთქვამს ამ აზრს: „არაფერი აღადამიანური არ იწვევს ჩემში ისეთ ზიზღს, როგორც ბოროტება და ძალადობა“. ერთხელ ტენესი უილიამსს ჰკითხეს, ნუთუ მან დათარღა ჰკონია, რომ სიყვარულს ცხოვრებაში ყველაფრის შეცვლა შეუძლია? „მე, უბრალოდ, იმის თქმა მიწოდდა, რომ სიყვარული საქმიან ურთიერთობაზე უკეთესია.“ — უპასუხა მან. ამ სტრიქონებში ნათლად მორანს დრამატურგის პიროვნება, რომელიც ვერ გვგება უხუშ სინანდილეს და გამოსავალს ეძებს სუბიექტურ განცდებში. რა თქმა უნდა, ეს არ არის საუკეთესო ქმედითი გზა, მაგრამ შემრიგებელურ პოზიციას ბევრად ჯობია.

მოგვიანებით ტენესი უილიამსი მთლიანად გადადის ფრიდინზმის პოზიციებზე და, ბევრი ამერიკელი კრიტიკოსის აზრით, ქმნის „არასრულქმნილ ნაწარმოებებს. ამ პიესებში ფიზიკური სილამაზე ჩრდილავს სულიერ სილამაზეს, გმირთა ურთიერთობას საფუძვლად უდევს სექსუალური ლტობვა, შიშველი ეროტიკა.“ ამ აზრის შესანდინავ ილუსტრაციას წარმოადგენს ტენესი უილი-

ამისი ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა „ტაქტიკური ვარდნი“ (1951), „კატა გახურებულ სახურავზე“ (1956), „სიკაბუკის ტკილხმოვანი ჩიტი“ (1959), სადაც სიყვარული ნაჩვენებია როგორც პანაცეა ყველა უსამოვნებისაგან ანტაგონისტურ საზოგადოებაში მცხოვრები ადამიანისათვის.

„გზა სინამდვილისა“ — ალგორითმი დრამა და დაწერილია დრამატურგისთვის დამახასიათებელი ექსპერიმენტული მანერით. „ეს არის იმ საყვარლს აღმის ჩემეული კონცეფცია, რომელშიც ვცხოვრობ“ — წერდა ტენესი უილიამსი. ამ პიესაში ყველაფერი პირობითია. პერსონაჟებს შორის გვხვდება ჩვენთვის კარგად ცნობილი ლიტერატურული ტიპები და ისტორიული პიროვნებები — დონ კიხოტი, სანჩო პანსა, ესმერალდა, მარგარიტა გოტიე, ბარონი, უმთავრესად რომანტიკული გმირები, რომლებიც ავტორს სულიერად უფრო ენათესავებოდნენ.

ყველაზე მატად მწერლის სამოციან წლებში გაუჭირდა. სწორედ მაშინ, როცა დიდების მწვერვალს მიაღწია და შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქნის ასაკში იყო, ყოველგვარი ინტერესი დაპყრობა ცხოვრებისადმი. მოდერნისტული მიმართულებებით გატაცებამ დრამატურგი მძიმე შემოქმედებით და სულიერ კრიზისამდე მიიყვანა. მიუხედავად ამისა, მან სწორედ ამ პერიოდში (1960-1962) შექმნა ისეთი ცნობილი პიესები, როგორცაა „ბალაგანური ტრაგედია“, „რძის მინდრები აქ დამრენ“, „დამახინჯებულნი“. 1963-1969 წლებში ტენესი უილიამსს არაფერი შეუქმნია, რადგან ნარკომათა კლინიკაში მკურნალობდა. ინტერვიუში, რომელიც მან ამერიკულ ჟურნალისტს რეჟს რიდს მისცა, ტენესი უილიამსი ამბობს: „მე გავიარე პერიოდები, როცა მეგონა, რომ ჩიხში აღმოვჩნდი, ვეღარ შევძებ იმის გამოხატვას, რის გამოხატვაც მსურდა. მაგრამ ამავე დროს არასოდეს ვყოფივარ ისეთ მდგომარეობაში, რომ გამოსახატავი არაფერი მქონოდა... სიუჟეტზე არ ვფიქრობ. უპირველეს ყოვლისა ვქმნი ხასიათს, ხოლო სიუჟეტი თავისთავად იქმნება“.

„ოთხი წლის მანძილზე არავითარი ინტერესი არ გამაჩნდა ცხოვრებისადმი, ეს იყო ცხოვრებიდან გაქცევა, მაგრამ ახლა ისევ შემოვივარდა ცხოვრება“ — წერდა დრამატურგი მოგვიანებით. ცხოვრებაზე ხელახლა შეყვარებული ტენესი უილიამსი ერთუზიანობით შეუდგა მუშაობას, წერს მოთხრობებს, ნოველებს, პიესებს „მიწის ყვავილობა“, „პატარა პატარა გაბეჭდილი გაფრთხილებანი“, ბოლომდე ამუშავებს სცენებს „პიესა ორი ავტორით“—დან. 1974 წელს გამოიღის მისი ახლი პიესა, სადაც დრამატურგი ეხება დაღასის ამბებს, პრეზიდენტ ჯონ კენედის ტრაგიკულ მკვლელობას. ამ ნაწარმოებმა ამერიკული კრიტიკოსების ძალირი შეფასება დაიმსახურა.

ტენესი უილიამსის შემოქმედების სრული კანონი ბევრ დროსა და ადგილს მოითხოვდა. ტენესი უილიამსი ტენესი უილიამსის შემოქმედების სრული კანონი ბევრ დროსა და ადგილს მოითხოვდა. ტენესი უილიამსის შემოქმედების სრული კანონი ბევრ დროსა და ადგილს მოითხოვდა. ტენესი უილიამსის შემოქმედების სრული კანონი ბევრ დროსა და ადგილს მოითხოვდა.

ამ გამჭვირვალე, ფაქტუა პოეტურ ნაწარმოებს ცოტა რამ ამოუღებია გვერდით თანამედროვე უცხოურ ლიტერატურაში. მასში ყველაზე ნათლად აისახა დრამატურგის ჭკუშარბილად ადამიანური თვისებები და მისწრაფებანი. იგი უმღერის სილამაზეს, თაყვანს სცემს ადამიანის სულიერ და ზნეობრივ სიწმინდეს, გული უკვდება იმის გამო, რომ სამყაროში, სადაც ფული ბატონობს, ყველაფერი, რაც ადამიანი წმინდა და მშვენიერია, განწირულია დასაღუპავად. „შუშის სამხეცეში“ პოეტური გამოხატულება პოეზია ადამიანის მარტოობამ, არაკომუნიკაბელობამ, უსუსურობამ, განწირულობამ, სიკეთისა და სილამაზის დაღუპვამ იმ საზოგადოებაში, სადაც ბოროტება და მძაბადი ინსტინქტი ბატონობს, სადაც „შემწირველობა“ სუფევს. „შუშის სამხეცეში“ დასმული პრობლემა მთრავდება ტენესი უილიამსის მრავალ მოგვიანებით დაწერილ ნაწარმოებებშიც. დრამატურგის გმირები ძლიერი პიროვნებები კი არ არიან, არამედ სუსტი, ფაქიზი, წმინდა ადამიანები, რომელთაც უხეში სინამდვილე თელავს.

მიუხედავად იმისა, რომ ტენესი უილიამსს მიზნად არ დაუსახავს დაეწერა პიესა სოციალურ თემაზე, მასში მაინც ძვლენ სოციალური მოტივები, სოციალურ თემბატაკათანა დაკავშირებული პერსონაჟთა პირადი ბედი. „რა პირადულიც არ უნდა იყოს მხატვრის ძიებაში, მის მიერ გამჭვანებული შინაგანი კონფლიქტები ყოველთვის გამოწვეულია გარე სამყაროს პრობლემებით და წინააღმდეგობებით“ — წერდა სიდნეი ფოლკლეს-ტანი.

„შუშის სამხეცე“ — პიესა-მოთხრობა, სადაც ავტორი ნაღვლიანი ლირიკით მოგვიანობს საშხრეთის ერთ-ერთი პროზინციული ქალაქიდან აყრილი უნივერსიტეტის ოჯახის ცხოვრებაზე. ეს გულისამაჩუქებელი ამავეი ეხება და-მმს, რომელიც ცხოვრებაზე ადგილი ვერ იპოვს. ამის მოყოლას იწყებს მძა ტომი. პიესა აგებულია უბრალო სიუჟეტზე და მარტივ კონფლიქტებზე. დრამატურგი გვიხატავს უნივერსიტეტის ოჯახის ყოველდღიურ ცხოვრებას, შინაურ საზრუნავს, ერთობლივ საუბრებს. ტომი საშუარო წასახელულად ემზადება, როცა ეგი მაინცდამაინც აღტაცებული

არაა. ჩვენ ვაკვირდებით საშუალო კლასის წარმომადგენელთა ყოფას. დღენიდავ არსებობისათვის სასტიკმა ბრძოლამ ისინი შეაშინა და გათულა. უინფილდების ოჯახის ისტორია — ოცდაათიანი წლების ეკონომიური კრიზისით შემინებული და დაბნეული ამერიკელების დიდი ნაწილის ისტორიაა, ესაა ტრაგედია ადამიანებისა, რომლებიც მხოლოდ პირადი ბედნიერების ძიებით არიან შეპყრობილნი, რომელთაც არავითარი სურვილი არა აქვთ გაერკვნენ რთულ საზოგადოებრივ მო-

მისი პიროვნების მოლინად უგულვებელყოფის კიდევ უფრო დააშორა ტომი დედას და დააწქარა მის მიერ ოჯახთან კავშირის გაწყვეტა. ტომი ხვდება, რომ ვერ გადარჩება, თუ არ გაწყვიტა ყველა ძაფი ოჯახთან, ფაბრიკასთან და ამიტომ თავ-ქუდმოგლეჯილი გარბის სახლიდან, ცხოვრების მორევში იძირება. თავისუფლების მილოდინში იგი ეგონისტურად ივიწყებს, რომ ოჯახის დატოვებით დალატობს ლაურას, უერთგულეს არსებას, უქარწყლებს მას უკანასკნელ იმედს. ეგონიზმი

სცენა რუსთაველის სახელობა თეატრის სპექტაკლიდან „შუმის სამხეცე“. ლურა უინფილდი — ბ. მირიანაშვილი, ამანდა უინფილდი — მ. ჩახავა



ვლენებში და დაბრმავებულნი მხოლოდ იქითკენ ისწრაფვიან, რომ „რაც არ უნდა დაუკდეთ, ფორმალურად მაინც შეინარჩუნონ ჩვეული ცხოვრების წესი. ამ თვალსაზრისით ამანდას სახე, რომელშიც გაერთიანებულია „პათეტკა გროტესკთან და იუმორი და ირონია ტრაგიზმთან“ — დრამატურგის ნამდვილი აღმოჩენა იყო.

ამანდას სახეში მკვლანდება აგრეთვე „წარმატების თემის“ თავისებური ვარიაცია. მას სწამს, რომ არაჩვეულებრივი ბავშვები ჰყავს და თუ მოინდომებენ, წარმატებას მიაღწევენ. იგი გაუთავებლად ყვება ამბებს უამრავ მიღიარ თაყვანისმცემელზე, რომელთაც მან უარი უთხრა და ეს ამბავი აკვიატებულ იდეად ქცა. ტიპიური სამხრეთული მოვლენაა მისი დარდი წარსულზე. ამანდას აბეჭრულმა კირკიტმა, ჩამციებლობამ, უტაქტობამ,

შეპყრობილი მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობს, თავისუფლების სურნელი ათრობს, მის სულში გაღვიძებული შემოქმედებითი ძალეუი გზისკენ უხმობენ. მოგვიანებით ტენესი უილიამსი ტომის მაგვარ ადამიანებს „გაქცევით თავის გადამრჩენლებს“ უწოდებს. მაგრამ ამ დრამატული ნაწარმოების აზრი არ ისაზღვრება მხოლოდ პატარა ადამიანების ცხოვრების აღწერით. მთავარი თემა გახლავთ გაუბედურებული, უშვეო ადამიანის ხვედრი ანტაგონისტური საზოგადოების მიუსაფარ სამყაროში. პიესის კულმინაციას წარმოადგენს სცენა, სადაც ამანდა ცდილობს გაათხოვოს ქალიშვილი.

ფაქიზი, მგრძობიარე, ნაზი, თითქოსდა ფერებისა და მუსიკალური ბგერებისაგან ნაქსოვი ლურა ტენესი უილიამსის პოეტური და ზნეობრი-

ვი იდეალია. ლაურას სახე ისეთი სიყვარულითა და სინაზით, ტკივილითა და თანაგრძნობით აქვს გამოძრწული მყვარალს, რომ ვერებურად იმსჭვალუბო დიდი სიმაპათით იმ კაცის მიმართ, ვინც ასეთი კრისტალურად სუფთა, ზნეობრივად უნაკლო იდეალის შექმნა შესძლო. ლაურა ვრიდებდა ხალხს, საზოგადოებას. მისი განდგომის მიზეზი პატარა ფიზიკური ნაკლია, რაც სრულიად არ ამცირებს მის ფაქიზ გარეგნობას, მაგრამ სწორედ ამ ნაკლის გამო აქვს განვითარებული „არასრულფასოვნების კომპლექსი“. ლაურა ცხოვრობს არარეალურ, ოცნების სამყაროში. სინამდვილით შეშინებული, გულწრფელი ეფერება პატარა შუშის სამსუფვეს, რომლის ბინადარიც მასავით უმწიფონი და ფაქიზი არსებანი არიან.

ტომს მშვენივრად ესმის, რომ, ცდის მიუხედავად, დას ვერ გაათხოვებს, მაგრამ დედას ხაინის ვერ უტებს და ოჯახში იწვევს თავის მეგობარ ჯიმს. ამანდა ძალ-ღონეს არ ზოგავს, ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ლაურა რაც შეიძლება უკეთ გამოიყურებოდეს. ავადმყოფურად მორცხვ ქალიშვილს კი ემინია უცხო კაცის, ინსტინქტურად იზღვევს თავს ბუდის ახალი მუხთლობისაგან. მაგრამ, აი, მოვიდა ჯიმი და ლაურა დარწმუნდება, რომ ეს სწორედ ის ჯიმი ოკონორია, რომლითაც ფარულად აღტაცებული იყო სკოლაში. ლაურა ელდანაცემივით შეკრთება, თავს ვერ ერევა. სასტუმრო ოთახში დივანზე გაბრძნული ცდილობს მოძალებული ქვითინის შეკავებას. ქალიშვილი შეეგვივა თავის არარეალურ, ფანტასტიკურ სამყაროში ცხოვრებას, ჯიმის გამოჩენამ კი შინაგანად ააფორიაქა, შეახსენა, რომ არსებობს სხვა, რეალური სამყარო, რომელსაც იგი ემაღლება. ლაურა მისდაუნებურად, უმოწყალოდ მოგოჯიჟეს ილუზიების სამყაროს და იძულებული გახადეს საცლიდო როლი ითამაშოს, რაც მისი საქმე არაა. როცა ჯიმი ამანდას დაჟინებული თხოვნით ლაურას ოთახში შეიხვდავს, დაინახავს, რომ იგი დათრგუნული და შეშინებულია. ქალიშვილი მთელ ძალ-ღონეს იკრებს იმისათვის, რომ დასძლიოს ახალგაზრდა კაცთან მარტოდ დარჩენის შიში. ჯიმის სიმშვიდე, გულგრილობა და უწყინარი მტკევა ლაურას უკარწყლებს შიშის გრძნობას, იგი თანდათან იოკებს მოკრძალებას და ჯიმს საუბარში აყვება, უშინაურდება. ტენესი უილიამსი ახე აგვიწყრს თავის გმირს: „ლაურას არსებაში რაღაცენაირი ფაქიზი, არამიწიერი სიღამაზე სუფევდა, თითქოს იგი შუშის ნატეხი იყო, რომელსაც სინათლის სხივი შვებო და წამიერად მოღაადებული ბრწყინვალეობით აკიაფდა“. ის, რომ ლაურა სხვებს არ ჰკავს, რაღაცენაირად არაჩვეულებრივია, ჯიმს გულს უჩ-

უყვებს, რაც უთუოდ მის სასარგებლოდ მეტყველებს, რადგან, საკუთა, რომ პრიმიტიული ადამიანი ლაურას დადგებას შესძლებდა. ჯიმის საუკეთესო სურვილიც ამორბავებს, ცილილის შინაუნერგოს ქალიშვილს საკუთარი ცდილის რწმენა, დაეხმაროს ებადადებული „არასრულფასოვნების კომპლექსის“ დათრგუნვაში, რაც ცხოვრების მიღმა სტოვებს. ჯიმი ცდილობს მცირე ხნით მიიწე შეუღამაზოს ქალს არსებობა და როცა ხიბლავს, ვერ მიმხვდარა, რომ ამით უფრო მეტ ვენებას აყენებს. თუ ქალიშვილს ფანტასტიკური სამყაროდან რეალურში გადაიყვანს, თუ ერთი წამით მიიწე აგეშებს ბედნიერებას, ლაურა ვეღარ დაკმაყოფილდება მარტოდენ ილუზიებით, ხელიდან გამოეცლება მისი პატარა სამყარო. ჯიმის ლაურა მართლაც არაჩვეულებრივ არსებად მიანიხა და ამიტომ ცისფერ ვარს უწოდებს.

ქალიშვილისადმი მფარველური დამოკიდებულება მეტისმეტად იტაცებს ჯიმის, ლაურას კოცნის და მხოლოდ ამის შემდეგ მიხვდება, თუ რა დიდი შეცდომა დაუშვა. ჯიმი ცუდი კაცი არ არის, მაგრამ ფრად პრაქტიკული ადამიანია, გარდა ესმის, რომ ლაურა ამქვეყნიური არსება არაა და ცოლად არ გამოადგება. ჯიმის არ სურს უსამართლოდ მოექცეს ქალიშვილს და გადასწყვეტს სასტიკად, მაგრამ კეთილშობილურად მოეპყროს. შედგომში რომ გაუგებრობას ადგილი არ ჰქონდეს, იგი კონსტრუქციულად აუხსნის ყველაფერს ლაურას. გიტეიკისების აზრით, ეს სიყვანით-ერთი საუკეთესოთაგანია მსოფლიო ლიტერატურაში. საუბრის დროს ლაურას რაღაცენაირი შინაგანი შუქი აცისკროვნებს, რადგან სულის რომელიღაც კუნჭულში იმედის ნავერწყალმა იღუპა: იქნებ ბედნიერება მისთვისაც ხელმისაწვდომია ამქვეყნად, იქნებ წუთისოფლი არც ისე მოუწყობელი და სასტიკია. მაგრამ იმედის ნავერწყალი მალე ჩაქრა, სინამდვილე მთელი თავიანი სისასტიკით დაატყდა თავს.

ჯიმი მისდაუნებურად ამხსნევებს ლაურას შუშის კოლექციის ერთ-ერთ საყვარელ პატარა ფიგურას, მინის მარტორებს. „იხლა ის ისეთივეა, როგორც ყველა“, — ამბობს ლაურა და სწორედ აქ მგლანდება დამხსნევული ფიგურის ანალოგია ქალიშვილის ბედთან. იმედები იმსხვრება, ჯიმი ქრება, ტომი ბედნიერების მოსაპოვებლად სახლიდან გარბის, ლაურა კი საბოლოოდ იძირება ილუზიების სამყაროში, თავის პაპაწინა უწყვე მხეცებს შორის. „იგი ემსაგებება შუშის კოლექციის პატარა ფიგურას და უფაქიზესი სულის გამო ვერ ტოვებს თაროს“. არა, ლაურა არ არის შექმნილი რეალური ცხოვრებისათვის, ეს მისი ძალ-ღონეს აღმსატყება, იგი მეტისმეტად ფაქიზი და უმწიფოა იმისათ-

ვის, ყოველგვარ ცხოვრებისეულ საპიძიეს და მათგან გამოწვეულ ტკივლს რომ გაუძლოს.

ლაურამ მხოლოდ მცირე ხნით შეიხვედა ბოროტებისა და ძალადობის საუფლოში და ამით არა მარტო პრაქტიკული, მაგრამ არც ისე ცუდი ახალგაზრდა კაცის, ჯიშის სული ააფორიაქა, არამედ ლაურადამოდ დაუკმატო მისხვეწება თავის ძმას, ტომს და მის სულში მოგონებათა ჩაქურბოელი კვლავტრები დაანთო. ტენესი უილიამსის მესხიერებაში ლაურა სულიერი სრულყოფის, სიწმინდის, სილამაზისა და სიკეთის განსახიერებად დარჩა.

პიესის ფინალში ლაურა, სიმბოლურ სახედ მოგვევლინა. იგი მორჩილად აქრობს სათოლებს. ლაურას, როგორც ნაწარმოების გიბრის, ზემოქმედების ძალა, ოსტატურად დაგვიხატა ნიჭიერმა დარწმუნებულმა მწერალმა. ეს ძალა იმდენად დიდია, რომ სამუდამოდ ამასხიერდება ყველას, ვინც კი ერთხელ მანც შეუხვება.

„შუშის სამხვეც“ დაწერილია რეალისტური ტრადიციების მიხედვით. მართალია, პიესის მთავარი გმირი ტომი გვარწმუნებს, რომ ნაწარმოები არარეალისტურია, მაგრამ ეს განცხადება პირდაპირ არ უნდა გავივით. საჭიროა, ვგახსოვდეს, რომ იმ დროს ხშირად ისეთ ნაწარმოებს უწოდებდნენ რეალისტურს, რომელიც ცხოვრების ასლს წარმოადგენდა, ან, უფრო ზუსტად, ცხოვრების გარეგნულ ფორმებს ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახავდა. ტენესი უილიამსი ყოველთვის მაკვრად ილაშქრებდა ხელუწების ნებისმიერ დარგში ამაგვარი რეალიზმის, ცხოვრების ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახვის წინააღმდეგ.

დრამატურგს არავისთვის მიუბძია, ბრმად არ გააკყოლია გაკვალულ გზას და ამიტომ მის მიერ შექმნილი რეალისტური სახეები პირად მსოფლმხედველობრივ პრიზმაშია გატარებული. პიესა დაწერილია უილიამსისათვის დამასსიათებელი რეალისტური პოეტური სიმბოლიზმის მანერით. ცნობილია, რომ პიესის არქიტექტონიკისათვის ის იყენებს პოეტურ სახე-სიმბოლოებს, რაც ამბაფრებს მათ აღქმას, რადგან უშუალოდ მოქმედებს მასურებლის ემოციებზე. სახე-სიმბოლოები უფრო სრულყოფილად გამოხატავენ პერსონაჟთა შინაგან სამყაროს და ზრდიან უშოაგვარ კონფლიქტების ძირითად მნიშვნელობას. მაკალითად, შუშის სამხვეცის ფიგურების სინატფე ასოცირებულია ლაურას სინატფე-სიფაქიზისთან და უმწუბობასთან, რაც უფრო ცხადად წარმოვიდგავს ცხოვრების სიმძიმისაგან მირთოლვარე სილამაზის იდეალს. მაგრამ დრამატურგისათვის სიმბოლოები თვითმიზანს არ წარმოადგენს, ისინი ქმნიან ნაწარმოების მეორე პლანს და უფრო სრულად გვიმტკავნებენ ავტორის პოეტურ ჩანაფიქრს.

ავტორისეული შენიშენებიდან ნათლად ჩანს, რომ დრამატურგს რემატრეში გათვალისწინებული აქვს პიესის მუსიკალური და დეკორატიული გაფორმება და ამ შემთხვევებშიც დაცულია რეალურობისა და პოეტური სიმბოლიზმის შეხამების პრინციპი. მრავალ ეპიზოდში ზედავთ სცენაზე წარწერებისა და ცისფერი ვარდების პროექტირებას, ვარდები ლაურას ილუზორული სახის სიმბოლოა, რადგან მას უწვეულობის გამო ვარდს უწოდებენ. პროლოგში ტომი მასურებელს აუწყებს, რომ მის წინ გათამაშდება მოგონებები შუშის ფონზე და, მართლაც, ბევრ სცენას ფონს მუსიკა უქმნის.

„შუშის სამხვეც“ ფსიქოლოგიური დრამაა. ამას ის გვაფიქრებინებს, რომ გმირების შინაგან სამყაროს დრამატურგი დახვეწილი ფსიქოლოგიური ხერხების მეშვეობით ხსნის. შეიძლება ბევრი არ დაეთანხმოს ამგვარ დასკვნას, შემოგვეკამათოს კიდევ, რადგან ეს პიესა ამ ჟანრისადმი წაყენებულ ყველა მოთხოვნისას არ აკმაყოფილებს. შინაგანი სამყაროს გახსნა ხდება არა სპეკულაციური მეთოდით, არა ასოციაციური აზროვნების გზით, რაც მოგვიანებით დაწერილ ნაწარმოებებში შეიმჩნევა, არამედ სახეთა მეორე პლანის გახსნისა და ზუსტად შერჩეული სიმბოლიზმის მეშვეობით.

საგანებოდ უხდა აღინიშნოს დრამატურგის ცოცხალი, ხალკოვანი, ღირსშემი აღსასვე ენა, ოსკარ უაილი და პეტრარკას ენას რომ მოგვაფიქრებებს. ხოლო ავტორისეული რემატრეები და გმირი ქალის გარეგნული დახასიათება შეიძლება სიტყვაგაზრდილი ხელოვნების ნიმუშად ჩაითვალოს. უილიამსის პროზა უჩვეულოდ დახვეწილი ელემენტური ლექსებია.

ტენესი უილიამსმა ახალი ფორმებისა და გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებით ბევრი სახელე მოიტანა დრამატურგიაში. „შუშის სამხვეცის“ წინასიტყვაობაში მან წამოაყენა ახალი პლასტიკური თეატრის კონცეფცია, რომელმაც უნდა შესცვალოს „გარეგნული დამაჯერებლობის დრომოჭული საშუალებები, თუ გვინდა, რომ თეატრმა, როგორც ჩვენი კულტურის ერთ-ერთმა დარგმა, კვლავ მოიპოვოს სიცოცხლე“ — წერდა იგი.

ტენესი უილიამსის გამომსახველობითი საშუალებების პალიტრა უაღრესად მრავალფეროვანია: სიმბოლიკა, ხაზგასმული თეატრალიზმა, ნატურალისტური სიზუსტე, ექსპრესიონიზმი. დრამატურგი აცხადებს, რომ მთელი ეს „პირობითი ტექნიკა მხოლოდ ერთ მიზანს ისახავს — რაც შეიძლება შეტად დაუახლოვდეს სინატფელს“. ამვე პიესაში ესება იგი გაუცხოების საკითხსაც, რაც უფრო გვიან დაწერილ ნაწარმოებებში იმ დროს გაბატონებული ლიტერატურულ-ფილოსოფიური მიმდ-

ნარობის — ეგზისტენციალიზმის ზეგავლენით კიდევ უფრო გაღრმავა.

პიესაში „ტრამვაი „სურვილი“, რომელმაც დრამატურგს მსოფლიო სახელი მოუპოვა, მწერალი იმავე თემატურ ხაზს აგრძელებს, რომელიც „შუშის სამხეცეში“ დაისახა. ეს არის იდეალების, ქუმანურობის მსხვერვის, სილამაზის დაღუპვის მტკიცეული საკითხები. ამ პიესამ ბევრი მითქმა-მოთქმა და კამათი გამოიწვია, მაგრამ მტრებიც და მოკეთინიც ერთ რამეში შეთანხმდნენ — ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა დრამატულ ნაწარმოებს შეუძლია ლიტერატურული შედეგების სიმალღემდე ამაღლდეს. „ტრამვაი „სურვილის“ დადგმის შემდეგ ტენესი უილიამსი სცენის აღიარებული მუფე გახდა. რამ გამოიწვია ამ პიესის ეგზომ განმარტება?

მოქმედება ხდება ნიუ-ორლეანის ერთ-ერთ ქუჩაში უბანში, სადაც ცხოვრობს რომელიღაც სავაჭრო ფირმის აგენტი სტენლი კოვალსკი თავის ახალგაზრდა, ლამაზ ცოლთან ერთად. მათთან მოულოდნელად ჩამოდის კოვალსკის ცოლის და ბლანშ დიუბუა — ახალგაზრდა, ლამაზი, ზრდილი ქალი. ზრდილმა, განათლებულმა ბლანშმა და უხეშმა, თავხედმა, მხეცეულმა კოვალსკიმ მაშინვე აითვალწუნეს ერთმანეთი, ყოველი მათგანი დარწმუნებულია საკუთარ სიმართლეში და აცხვრით არ ეგუება იმ აზრს, რომ შეიძლება მეორე თავისებურად მართალი იყოს.

პირველად ისინი მაშინ შეეკახნენ ერთმანეთს, როცა ლაპარაკი ჩამოვარდა პლანტაციასზე, რომელიც ორივე დას ეკუთვნის. სტენლიმ ეჭვი აიღო, რომ პლანტაციის გაყიდვის დროს ბლანშმა მოატყუა, გაქურდა მისი ცოლი და საკუთარი და, ამიტომ უხეშად მოსთხოვა ანგარიში წარმომიდგინეთ. სიძის ეჭვი იმდენად ახრებულ ამაღ მოეჩვენა ბლანშს, რომ მოულოდნელობისგან პირველად დაიბნა კიდევ. ბლანში გამაფრებული მგრძობელობით, ავადმყოფური თავმოყვარობით და უმწუბობით ლაუარს გვაგონებს. გულკეთილი ბლანში ვერ ითვალისწინებს თავის სულიერ ძალებს და დაუფიქრებლად უპირისპირდება კოვალსკის. განსხვავებით ლაუარსაგან, რომელსაც არ სურს და არც ძალუძს თავის ბედნიერებისათვის ბრძოლა, ბლანში იბრძვის, იბრძვის ბოლომდე. მთელი ენერგიით იცავს უფლებას იყოს ბედნიერი, მაგრამ მისი საბრძოლო აღჭურვილობა სუსტია, გარდა ამისა, სინამდვილეზე არასწორა ილუზორული წარმოდგენა აქვს და, ამიტომ, კოვალსკი იოლად, ძალის დაუძაბავად ამარცხებს მას ფიზიკურადაც და სულიერადაც.

ნედელინი, რომელიც ამ პიესას იხილავს, ბლანშის შესახებ წერს: „კარგს რას მოუტანდა ჭკვიანი,

კეთილ, ზრდილ, კაცთმოყვარე ქალს ასე გამოწვევად, ასე ქედმაღლურად რომ დაამდაბლა მდაბიო და უხეში კაცი, რომლის ჭერსაც თავი შეაფარა“. ყოველივე ეს მართალია, მაგრამ ბლანშ ცივილიზებული სამყაროს წარმომადგენელია, რომელსაც არცთუ ისე მცირე მონაპოვარი გააჩნია კულტურის, ტექნიკის და მეცნიერების დარგში, იგი დიდი ხანია მოსწყდა იმ ხანას, როცა ადამიანი გამოქვაბულს აფარებდა თავს, სტენლი კოვალსკის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება კი მისთვის უკან, გამოქვაბულების ხანისაკენ დაბრუნებას ნიშნავს, რაც განათლებული ადამიანისათვის წარუდგენელია. სტენრად ჩამოსული ქალი ცდილობს იხსნას თავისი და ბრმა სიყვარულისაგან, მოკავშირედ გაიხადოს და ამიტომ მასთან საუბარში გამანადგურებლად ახასიათებს სტენლის: „პირუტყვივით იქცევა, პირუტყვის ჩვევები აქვს, პირუტყვივით ჭამს, პირუტყვივით დადის, ამ კაცში არაფერი ადამიანური არ არის, არაფერი ისეთი, ადამიანის ღონემდე რომ მიეღწიოს! დიაჲ.

სცენა გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სპექტაკლიდან „ტრამვაი „სურვილი“



იგი მაიმუნს ვაგვ, აი ისეთს, ანტროპოლოგიური მუზეუმის სურათზე, რომ მინახავს. რამდენი ათასი წელი გავიდა მას შემდეგ და სტენლი კოვალსკი დღეს ისევ ჭეის ხანის ცოცხალი ნამსხვრევაა. არაბთ ჯერჯერობით ღეთის მსგავსნი რეჩვენ ვართ, მაგრამ სტელა, ჩემო დაი? მას შემდეგ ქვეყანაზე რაღაც პროგრესი ხომ იყო, ახალი ჩირაღდნები ანთო — პოეზიის, ხელოვნების, მუსიკის! ვილაციის სულში ხომ იშვა თუნდაც ცოტათი მაინც უფრო ფაქიზი გრძნობები! და ჩვენ უნდა ეუბატრონით მათ, მივხედით და ალამივით ვატაროთ! ეს სიტყვები ნათლად ახასიათებს ბლანშის პოეტურ და ადამიანურ ბუნებას. იგი ცივილიზაციის მონაპოვრად მარტო ტენიკურ პროგრესს კი არ თვლის, არამედ ადამიანის სულიერ სრულყოფასაც. ბლანშისათვის მიუღებელია კოვალსკის უხეში, პირუტყველი ბუნება, მაგრამ ეს მხოლოდ საკითხის ერთი მხარეა, რადგან მის მიერ სტენლის მიუღებლობას მეორე მიზეზიც აქვს. ბლანში თავყანისცემასა მიჩვეული, კოვალსკიში კი ვერაფერს ამდაგვარს ვერ ამჩნევს. წლები გადის, ქალი სულ უფრო მტკიცეუნდა გრძნობს, რომ სილამაზე ხელიდან იცლება, ცხოვრება კი ვერაფრით ვერ მოაქვს. ბლანში თავს ძალს ატყანს, ცდილობს უკეთ გამოიყურებოდეს, მაგრამ მის შეყვანილობას შედეგი არ მოჰქვს. მას თანდათან ეკარგება რწმენა საუბართო თავისადმი, ქალური მომზიბველობისადმი. ვერც ეს უპატიები სტენლისათვის. თავის მხრივ, ვერც სტენლი იტანს მის აბაჟურებს, აბაზანებს, არისტოკრატულ მანერებს. ბუნებით იგი მმრძანებელია, მიჩვეული უფროსობას და ყველას, რაც მის პირად ინტერესებს მუქარას უქმნის, თვინდან იზორებს, კაცთმომყვარობასა და გონების ელემენტარულ მოთხოვნილებებს არავითარ ანგარიშს არ უწევს.

შემდეგი კონფლიქტი მაშინ იჩენს თავს, როც სტელა და ბლანში ილით შინ ბრუნდებიან, კოვალსკი კი პოკერის თამაშს განაგრძობს. დაძაბულობა ამ სცენაში კულმინაციას აღწევს, სტენლი ბლანშს სიპართებს მისი ცხოვრებისა და ფლამინგოს შესახებ პირში მიახლის. აქვე უკვინდა აღვნიშნოთ, რომ თვით ტენის უილიამს უნდოდა პიუსისათვის „ღამის პოკერი“ ეწოდებინა და მაყურებლის ყურადღება სწორედ ამ სცენაზე გაემხვილებინა, რადგან მხოლოდ ამ სცენაში ხდებნათელი, თუ რა სამკვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა გაჩაღებული ბლანშსა და სტენლის შორის. ბევრი კრიტიკოსი აღნიშნავდა, რომ ელია კახანის სპექტაკლში პოკერის თამაშის სცენა ვან-გოგის ტილოებს გვაგონებსო. კოვალსკი მეთოდურად, შეუწყნარებლად უღებს ბოლოს უმწეო ბლანშს, შლის

მის ქორწინებას მიტჩთან, აუბატორებს, შემდეგ კი ძალდატანებით საგაფეთში ათავსებს.

გარდა ლაურასი, ბლანშს ამანდასთანაც ბევრი რამ აქვს საერთო — სამხრეთის გიდივლება, წარსული გატაცება, არისტოკრატული მანერები, თავყანისმცემლბუნე სვავასება ამბების მოყოლა, სინამდვილის უგულბეუყოფა, ბედნიერების მოპოვების რწმენა. ბლანში, ამანდასავით, ბედნიერებისათვის იბრძვის და უკანასკნელ წუთამდე უწინ, რომ ჯერ კიდევ არ დაუკარავს ყველაფერი, ჯერ კიდევ შეუძლია მოიპოვოს გამარჯვება. საკუთარ დამარცხებაში თვით ბლანშსაც მიუძღვის ხარბი. სწორი არ იქნება, ყველაფერში რომ კოვალსკი დავადანაშაულოთ. თავიდან ბლანშმა გამოიწვია იგი, არისტოკრატული ქედმადლობით მოეპარა და კაცად არ ჩაავლო. ცხადია, ბლანში მეტი შემწყვარებლობა შეეძლო გამოეჩინა იმ კაცის მიმართ, რომლის სახლი მისთვის უკანასკნელი თავშესაფარი იყო. მაგრამ, როგორც კი მოსალოდნელი საფრთხე თვალწინდელი დაინახა, ბლანში უშინადა გადავიდა შეტევაზე. იგი რომ უფრო პრაქტიკული ყოფილიყო, შეეძლო სხვა გზა აერჩია, უფრო გონიერული და მიხერბებული, მაგრამ სამოქმედო გზას იგი ყოველთვის თვითონ ირჩევდა და ამ არჩევანმა ტრაგიკულ დასასრულამდე მიიყვანა. მას იმის უნარიც კი არ შესწევს, რომ მიხედვარეული გზიდან გადაუხვიოს, მსგავსად ანტიგონესი. აქ უკვე ცხადად იგრძნობა ეგზოტენიკალიზმის გავლენა.

ბლანშის სახე ისეთი ძრწოლით და სიყვარულითაა დახატული, რომ ძნელი არ არის ავტორის ქუმმარტივი სიმპათიების დანახვა. დრამატურების მიერ დახატული ბლანში ახირებული, ქედმაღალია, რომელსაც უკან მოუტყვებია ბევრი სასიყვარულო თავდასავალი, რაც თანდაყოლილი გარყვნილებით კი არ იყო გამოწვეული, არამედ მარტობისგან თავის დაღწევის, ადამიანობთან კონტაქტის დამყარების, ცხოვრებაში საყრდენის პოვნის სურვილით. იგი ამაოდ ცდილობს დათრუნოს შიში და ძრწოლა, რამაც დიდი ხნით დააკარგვინა წონასწორობა, ამოავლო კალაპოტიდან, ამაოდ ცდილობს დაივიწყოს უმედურება, რაც ჰომოსექსუალისტზე გათხოვებას მოჰყვა, და ამიტომ, მარტობისა და სიყვდილის შიშით შეპყრობილი, კვლავ ეძებს საკუთო სასიყვარულო თავდასავალს (ფროიდის კომპლექსი). თუმცა ბლანში იმასთანაც მარტოა, ვინც სიყვარულში პარტნიორობას უწევს, მაგრამ ორის ერთად ყოფნა მაინც მარტობის უკეთეს ფორმად მიიჩნება. ბლანშის მანკიერება სასოვადოების მანკიერებიდან მომდინარეობს. იგი უმანკო დაიბადა, ტყუილად ხომ არ უწოდა ტენისი უილიამსმა თავის

გმირს ბლანში — თეორი (ფრანგულად ბლანში თეთრს ნიშნავს). ამით მას უნდად ხაზი გაესვა ქალის სისუფთავისა და სიწმინდისათვის და ამიტომ ბუნების ყველაზე კეთილშობილ ფერს შეადარა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გმირის ხასიათის ზოგიერთ ფრიოდისტულ ნიშანს და სინამდვილდახ მყივრდუნ გადახზას, ბლანშის სახე ღრმა რეალისტური ფერებითა დახატული.

ტენესი უილიამსის დამახაურება ისიც, რომ მან ამერიკულ დრამატურიაში პირველმა დაგვიხატა ასპროკლეტიანი ამერიკელის ყბადღებული ტიპი კოვალსკის სახით. უილიამსი პირდაპირ კი არ ძრახავს მას, ზოგჯერ მოსწონს კიდევ ეს ასპროკლეტიანი ამერიკელი, თავს რომ არავის დაჩაგვრინებს და ყველაფერში საღად ერკვევა. „სტენლი კოვალსკის სახე „ტრამაჯი „სურვილიდან“ იმ დროის დრამატურეის შემორჩა როგორც პრიმიტიული ანსების გაუსთურების ნიმუში, ხოლო ბლანში დიუბუს სახე ფსიქოპათური ხასიათის თითქმის კლინიკური გამოკვლევაა.“ — წერს ზღობინი ამერიკის ფსიქონალიტიკური დრამის გამოკვლევაში.

მიუხედავად ამისა, პიუსაში სტენლი კოვალსკი ბუნების ვულგარული პირობი, უხეში პირტყვია, ვისთვისაც უცხთა ადამიანობის და ჰუმანურობის ძალადი პრინციპები. სტენლი კოვალსკისადმი ავტორი გაორბულ დამოყვებულებას იჩენს.

ამერიკელი კრიტიკოსი ნელსონი, როცა „ტრამაჯი „სურვილს“ იხილავს, ამბობს, რომ ამ ნაწარმოებში ტენესი უილიამსს სურდა ეჩვენებინა სამყაროზე ადამიანის წარმოდგენის ილუზიურობა, რადან „სტენლი მისი თითქმის ჰუმანოზების ნაყოფია, ისე გამოდის, ისე იტყობს ჰუმანოზის საღორეა, ხოლო სტენლი ღორების მეფე“. სხვაგვარად აფასებს პიუსის გმირებს ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსი ვედ კრატჩი. მისი აზრით, ბლანში პირწადრნილი დეკადენტი და ამიტომ ამართლებს სტენლის უხეში დამოყვებულებას მისადმი. „ვაჟაკობით, ძალისხმევებით, თუნდაც ეს ძალა ორგანისტიკული იყოს — აი, რით უნდა უპასუხო დეკადენტებს“, — წერს იგი.

სტენლი კოვალსკი იმდენადაა საშიში, რამდენადაც წარმოდგენის ადამიანის გარკვეულ სოციალურ ტიპს, რომელიც საფუძველს თანამედროვე ამერიკულ საზოგადოებაში პოულობს.

„შუშის სამეცნიერება“ განსხვავებით, „ტრამაჯი „სურვილი“ უაღრესად დინამური პიესაა, სადაც პერსონაჟთა შორის მძაფრი ბრძოლა მიმდინარეობს. ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც სათაურში, მხატვრულადაა დამუშავებული სურვილის, ხორციელი ტკიბობის, ეროტიული ღიღღის თემა. თვით ფორმულა „სურვილი“ იწვევს ასოციაციას რადაც მიიმდისთან, ყველაფრის შემმუსერელთან. ადგილიდან ერთხელ დაძრული ტრამაჯი ილად ვეღარ ჩერდება. სურვილად წოდებულ ტრამაჯის, ანუ ბნელ ჰუმანობიერ ინსტიტუტებს შუეჩერებლად მიჰყავს მათი პატრონი დაღუპვამდე.

„ტრამაჯი „სურვილი“ რეალისტური ნაწარმოებშიან ფსიქონალიტიკური დრამისაკენ გადასვლაში იხიდან როგორც ფრიოდისტული ბლანშის ფსიქიკაში თავს იჩენს უილიამსტული მოტივები, მაგრამ ეს მოტივები ჯერჯერობით ვერ თრეზავენ ჰუმანურობას. ამავე ნაწარმოებში უკვე გვხვდება ეროტიული მოტივები, ნატურალიზმი, ფრიოდისტული და იუნგის ჰუმანობიერის თეორიით და არტოს „სისასტიკის თეატრით“ გატაცებაზე, რაც უღვივდ ჩრდილს აყენებს ნაწარმოების ღრსებებს. ფსიქოლოგიში მწერლის, უპირველეს ყოვლისა, თავის „ანარქისტული მუამობიობის“ გამო აინტერესებდა, რადგან ეს იყო საშუალება იმისა, რომ საშუალო ადამიანის ფსიქიკა უფრო ღრმად ჩაწვდომოდა. თვით ტენესი უილიამსი ფსიქონალიზის შესახებ წერს: „ფსიქონალიტიკური თეორია ბევრ რამეს სძენს დრამატურებს თავის ხატოვანებით, ეროტიულობის მიმხედველი პათოსით, ტრაგიკულობამდე გამძაფრებული ნატურალიზმით, ანარქისტული მუამობიობით და სოციალ-ეროტიული უტოპიით“.

მოვიანებით ტენესი უილიამსმა მთლიანად გაიზიარა ზიგმუნდ ფრიოდისა და ჰერბერტ სპენსერის მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც პიროვნების კონფლიქტების და სულიერი კრიზისების გამოწვევა მისი ფსიქოლოგიური კონფლიქტები გარე სამყაროსთან და ისინი დაკავშირებული მთელ რიგ შინაგან ძებნებთან, სურვილების სუფრთში ფსიქოლოგიურ დათარგმნებასთან. ამიტომ „ტრამაჯი „სურვილის“ შემდეგ დაწერილ ნაწარმოებებში სოციალურ კონფლიქტებს ენაცვლება ფსიქოლოგიური კონფლიქტები და იქნება ხელოვნური სიტუაცია. ცოტა ვინმეზე მოუხდენია ისეთი დამლუპველი გავლენა მოდერნისტულ ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ მიმართულებებს, როგორც ტენესი უილიამსზე მოახდინა.

„ტრამაჯი „სურვილი“ იმდენი სიმბოლური სახე არ გვხვდება, რამდენიც „შუშის სამეცნიერება“, მაგრამ მათ ამ ნაწარმოებშიც დაქვემდებარებული მნიშვნელობა აქვთ. — ისინი მეორე პლანს ქმნიან. კოვალსკის უბადრუკი ბინა რომ ცოტათი მანერ შევალამაზოს, ბლანში მას ლამაზი ფერადი აბაჯრით ამკობს, რაც ლბთა ბლანშის შინაგან სულიერ განწყობილებას გვიმტავნებს და ცხადად გვეუბნება, რომ ქალს არ სურს შეეგუოს იმ უხეში სინამდვილეს, რომლის მატარებელიც სტენლი კოვალსკია. ყურადღების მისაქვეყნა აგრეთვე სტენლის პირველი გამოჩენა სცენაზე უში ხორციის პაკეტით ხელში. აქ ჩანს სტენლის მთელი ხასიათი. ბლანშმა ის ისე დაინახა, როგორც „ტრიკოლომიტი“: სიმბოლოებისა და ოსტატურად მიგნებულ შტრიხების მეშვეობით ავტორი წინასწარ გვამზადებს მოვლენათა შემდგომი განვითარებისათვის.

ტენესი უილიამსი ერთ-ერთი იმ დრამატურგთაგანია, რომლებიც მდიდარ მასალას გვაძლევენ თანამედროვე თეატრის პრობლემებზე სალაპარაკოდ და დასაფიქრებლად.

„მარტივის“ სიდიადე და ფიროსმანი*

ოთარ ფირალიშვილი

ნმოს ფირსმანაშვილის დროს (1862-1918 წ.წ.) ქართულ პროფესიულ მხატვრობას XVIII-XIX საუკუნეების ეროვნულ-რეალისტური (და არა სასწავლო-აკადემისტური) პორტრეტის განუმეორებელი და თავისებური ტრადიციები თითქმის მივიწყებულა კქინდა და რუსეთის და დასავლეთი ევროპის სამხატვრო სასწავლებლების აკადემურ ხელოვნებას ეფუძნებოდა. რა თქმა უნდა, ეს ბუნებრივი პროცესი იყო: ბურჟუაზიული წყობილების განმტკიცება, ახალი სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრება ახალ განზრებას და გამომსახველობით ხერხებს საჭიროებდა. მათი დაუფლება კი შესაძლებელი იყო სამხატვრო აკადემიებში. სამხატვრო აკადემიების დაფინანსება და მათზე უშუალო მეთვალყურეობა კი ტრადიციულად სამეფო კარის გამგებლობაში იყო მოქცეული, რომელიც პროგრესულსა და ეროვნულს გამოვლინებას აბრკოლებდა.

ამის გამო ქართული მხატვრული კულტურის გარდაქმნის ამ ისტორიულ პროცესს, სიკეთესთან ერთად, ნაკლიც ქქინდა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის სამხატვრო აკადემიებში ანტიკური ნორმების დოგმატიკა უკვე დაძლეული იყო, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ამ სასწავლებლების შემოქმედებით, თუ სწავლების მეთოდი დოგმატიზმისაგან სრულიად განთავისუფლებულიყოს. საზოგადოებრივი ცხოვრების დიდმა ძვრებმა აკადემიები აიძულა, რომ მითოლოგიის ნაცვლად სინამდვილე აესახათ. მაგრამ თვით ცნება „სინამდვილე“ იყო გაგებული დოგმატიკურად, „სინამდვილე“ მიიჩნეოდა საგნებისა და მოვლენების მარტოოდინ გარეგანი ფორმა. ამიტომ აკადემიკოსში არსებული და კარდინალური ცვლილება არ მომხდარა. ანტიკური ნორმების დოგმატიკას ცოცხალი ნატურის გარეგანი ფორმების დოგმატიკა შეენაცვლა. მოვლენათა არსში წვდომას კი

აკადემიების პრინციპები არ ითვალისწინებდა. ხოლო მოვლენათა ზედაპირის ასახვისათვის თუ საგანთა მიბაძვევ საკმარისი იყო, მოვლენათა არსის გამოხატვა საგნების მხოლოდ „გადასხვაფერებით“ შეიძლებოდა (მხატვრული ტრანსფორმაცია). აკადემიზმმა მიბაძვის თვალისმომჭრელ ტექნიკას მიაღწია და საქმეში ჩახუხდავი საზოგადოება ადილიად დაარწმუნა, ვითომც ხელოვნების ფუნქცია და მისი უმთავრესი ღირსება ცხოვრების ზედაპირის ვირტუოზული გადმოხატვა ყოფილიყო.

როგორც ცნობილია, აკადემიზმის წინააღმდეგ, შიგნით თუ გარეთ სერიოზული ოპოზიცია არსებობდა. იგი გამოვლინდა ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში კარავაჯიშვის, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში — რომანტიზმის, XIX საუკუნის ბოლო შესამდში კი იმპრესიონიზმის სახით. რუსეთში აკადემიზმის წინააღმდეგ ოპოზიციამ პერფეციონებისა და აგრეთვე „მრისკუსტებას“ პროგრესული ნაწილის საქმიანობაშიც დიდად იჩინა თავი. შეედგმა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს თვით შედარებით ისეთი ადრეული ფაქტი — პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის 13 მოსწავლის შეთქმულება 1863 წელს, მხოლოდ თემატიკის თავისუფლებას ეძღვნებოდა და არა რუტინის წინააღმდეგ ბრძოლას საერთოდ.

აკადემიზმისადმი ოპოზიციურად განწყობილი ახალგაზრდობა სამხატვრო დასწავლებელთა კვლევებში მაინც ახერხებდა პოზიტიური ცოდნის მიღებას. გაბატონებულ მცდარ მეთოდს არ შეეძლო იმ მხატვრულ კანონზომიერებათა მნიშვნელობის მიჩქქმალვა, რომლებიც პროგრამებში ტრადიციით შემორჩენილიყო და დაინტერესებულ პროფესიული მიწმინების გამომუშავებაში ეხმარებოდა. მოწინავე ახალგაზრდობა თავს არიდებდა რა დოგმატიზმის ტყვეობას, შეძენილ ცოდნას ეპოქის მაღლებელი იდეალების გამოხატვას ახმარდა.

ქართული მოსწავლე ახალგაზრდობიდან უმეტესობა ამ პროგრესულ ნაკადს უკავშირდებოდა. რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიულ ხელოვნებასთან მათი მჭიდრო კავშირი, მით უფრო ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ვითა-

* იტყვლება კამაოს წესით.



რებაში, დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. ქართული სახეობითი ხელოვნება გამრავალფეროვნდა ახალი განხრებითა და ძაბვებით. იგი ვიპოვის მოწინავე იდეების სიძაღულზე ავიდა; მხარში ამოვდა ქართულ პუბლიცისტიკას, მხატვრულ ლიტერატურას, თეატრს. მაგრამ აკადემისტური შეზღუდულობისაგან სრული განთავისუფლების დრო ვერ კიდევ წინ იყო.

სამშობლოს მხატვრული კულტურის განახლების მისიით აღჭურვილ ქართველ ახალგაზრდობას არც ეს კრიზისი რჩებოდა ყურადღების გარეშე, რომელსაც დასავლეთის ბურჟუაზიული კულტურა განიცდიდა. მაგრამ ესოდნ რთულ ისტორიულ პერიოდებში და კერძოდ კი, აკადემიზმისა და მოდერნიზმის ხლართვებში, იგი ყოველთვის სრულად რომ ვერ გაკრეველიყო და თითოეული მათგანი კრიტიკულად ვერ შეფასებინა, საკვირველი არაა. ამ მხრივ მათდამი საყვედური გულუბრყვილობა იქნებოდა. საკვირველი ის იქნება, ყოველივე ამასი თუ დღეს ვერ გავკრეველივით.

სხვადასხვა ქვეყნის აკადემიზმთან ამა თუ იმ დღოთი შეზღუდულ ქართველ მხატვართა თათბობისათვის, რომელთაც ერთ-სხველე პათივული ფორმები და ხერხები უნდა გაეპაროთუბინათ, ეროვნულ ემბაზოში გაეტარებინათ, იმ დროს, როდესაც მამაპაპული ტრადიციები მიიწყებდა ეძლეოდა, საკმაოდ ძნელი იყო. მით უფრო, რომ ხელოვნების „მომხმარებელი“ მემკანის გემოვნება, ეროვნული სტილის ნაწარმოებთან შედარებით, ყოველგვარ შაბლონურს აძლევდა უპირატესობას, იოლად რე უცხოურს ჰგანებოდა. ყოველივე ეს კი, ცხადია, ტრადიციის გადარჩენილ ფესვებზე სიხლის დადგენობას დიდად აბრკოლებდა.

იმ დროს, ჩვენში, ისევე როგორც ყოველთვის, ხალხიდან გამოსული თვითნასწავლი მხატვრების შემოქმედების სახით, დიდი მადანი არსებობდა. მხედველობაში მყავს უმთავრესად არა ის მხატვრები, რომელთა თვითნასწავლის სახისა აკადემისტური ხელოვნება წარმოადგენდა, არამედ ისინი, რომელთა გონებისა და გრძნობის თვალს მშამზარეული უცხოური ნორმები და ციცილიზაციის მოზღვავებული ინფორმაცია არ გადაღობოდა. ასეთები ეროვნული ხელოვნების მკვიდრ ტრადიციებზე დაყრდნობით, მემკვიდრე უშუალოთა და პირდაპირობით გამოთქვამდნენ იმას, რასაც სხვები „მხატვრული განათლებულობის“ პრეტენზიით აბუნდოვანებდნენ.¹

ფიროსმანის ნახატთა გარეგნულ სიმარტივეში ქმშიარტიკ მშენიერების სიდიადე იმალებოდა, რომლის დაჯასებაც, გარეგნული, ყალბი გაღამაზებულობის მიფვარულ მემშიანურ

გემოვნების არ შეედლო. ამიტომ იგი მას არც დაუწყებლობს და არც ხელს შეუწყობდა. თუმცა კი ქართული ხალხური ნაკადის საუკეთესო ნაწილის თვით აკადემისტურ შეზღუდულობაშიც ქმშიარტიკ მხატვრული სიციცილის მტრთან შეედლო.

ხალხის წიაღიდან გამოსულ ნამდვილი ხელოვნებას ღირსეული დაფასება ბურჟუაზიულ სამყაროში მოდერნიზმის აღმოცენებაზე განსაკუთრებით გაართულა. ასე მოხდა ფიროსმანთან დაკავშირებით. მის ნაწარმოებთა მოჩვენებითი სიმარტივე ეგროპელსა თუ არაეგროპელს პრიმიტივიზმს ასსენებდა და ფიქრებინებდა, თითქოს მის გამოვლინებასთან თუ არა, ანალოგიასთან მიანე ქონდა საქმე ყოველივე ეს, ცხადია, მაყრებელთა ასოციაციების ენებაა არა თვით მხატვრის შემოქმედებას. მაგრამ პრობლემების გარკვევაში უდაკოდ ხელს უშლიდა.

გუმიანი ბევრი ხედებოდა, რომ ფიროსმანის მხატვრობას სხვა ხასიათისა და მნიშვნელობის მოვლენაა, რომ ის არაა ველური გულწრფელობის ნაძალადევი მიბაძვა; რომ მისი ხალასი სირწფეობა სიყალბეს არ გაიკარებდა. მაგრამ ამასი გაკრეველს დრმა პროფესიული მიდგომა ესაჭიროებოდა.

ფიროსმანს, ცხადია, პრიმიტივიზმთან არაფერი საერთო არ ქონდა. შემოქმედებითი ბედნიერება მას პირველყოფილის მიბაძვით არ სწევოდა და საერთოდაც გარათობა მიმარტულებების მონაწილე არ ყოფილა. მისი შემოქმედებითი გზა ყოველგვარი მოდურობისაგან განსე მიედინებოდა.

მას შემდეგ, რაც ფიროსმანის პერსონალური გამოფენები საქართველოს ფარგლებს გაყავდა, რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის დარბაზებში აღფრთოვანება გამოიწვია, მისმა განსაკუთრებულმა ნიჭიერებამ მსოფლიოში აღიარება ჰპოვა. ფიროსმანის „უეიკობაში“ ტრანსტის გამოვლენის საიდუმლო კი, როგორც თეორიული პრობლემა ხელშეწყობელი დარბა და კვლევა-ძიება უფრო იოლი გზით — ბიოგრაფიისაკენ წარიმართა, სადაც ნაწარმოებებს, არსებობდა. მხატვრის ცხოვრებისაზე დამატებით „არ გარემოს ილუსტრირების მნიშვნელობა ენიჭება. ბელსატკენია, რომ თვით ბიოგრაფიის კვლევისასე ზოგჯერ უმართებულო ტენდენციის კვალი ეჩნევა.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ე. კუნევიცის მეტად საინტერესო მიგნებებს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, სადაც ფიროსმანის, როგორც ქართველი ხელოვანის თავისებური ბუნება სწორადაა გააზრებული², ეს თემა, საერთოდ, ესთეტიკური აზროვნების სადღეისო დონეზე არ არის შესწავლილი საესტეტიკ მართებულთა აკად. გ. ბერიძის შესხედებულთა „ფიროსმანის ადგილის მის თანამედროვე ხელოვნებაში განსახლვარა საკმაოდ ძნელი საქმეა“; მაგრამ არა მჭონია უცილობლად გასაზარებელი იყოს სინდფლის ის ახსნა, რომელსაც პატრიკეული მცნიერი იძლევა, რაც, მისი აზრით, მდგომარეობს იმაში, რე „ფიროსმანის შემოქმედების მისი თანამედროვეებიდან თითქმის სიკვდილამდე არავის სერიოზულად მოვლენდა არ თვლიდა“³. საჭკუთა, რომ ესოდნ რთული შემოქმედის შეფასებაში მის თანამედროვეთა შეხედულებებს

¹ თვითნასწავლობა, როგორც შემოქმედებითი კატეგორია, ჩვენს დროში ფიროსმანის მხატვრული მემკვიდრეობის განსაკუთრებულმა მნიშვნელობამ საკანგეო ყურადღების საგნად აქცია. ზოგ მკვლევარს კი, როგორც ჩანს, ჰგონია, რომ საქართველოს მხატვრული თვითნასწავლი იყოს და იგი უქვეალოდ მაღალი ხელოვნების რანჟში მოქცევის დამახასტურებს, ასეთი თვალსაზრისი, გარდა ღრეხებულობათა ნიველარებისა, როგორც მეთთხელი საზოგადოების, ისე მომავალი მხატვრების დეზორიენტაციის პირობას ქმნის. ვამოძის, რომ გენიოსობის უქვეალი პირობა თვითნასწავლობაა და არა გულმოდგინე და სწორი მეთოდით აკადემიური წერონა, ასეთი თვალსაზრისიც თვისუფლი არ ჩანს ი. მუციელის სიტყვით, რომელსაც ფიროსმანის დროის აბილიტში მოღვაწე ველთ თვითნასწავლი მხატვარი ერეოსა და იმავე რანჟშია აჯიანოძის იხ. *Н. Дзудина. Художник Карает Григорянц. ДИ СССР: 1976. № 11, стр. 46.* იხ. აგრეთვე *Н. Шарковская, Народное самодетельное искусство, Л., 1975.*

² Э. Кузнецов. Пиромани, изд. «Искусство», 1975, стр. 42-43.

³ აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კუნევიცეი ქალანტაროვთან ფიროსმანის დამკრთებულებს ბუთლიაშვილისეულ ძალზე საკვიო კრისის გადმოკრთებით მიხედობოა.

⁴ В. Беридзе, И. Езерская, Искусство советской Грузии, М., 1975, стр. 21.



დიდი დახმარების გაწევა შეეძლოს. სინამდვილეში, ეს იმი-
თა გამოწვეული, რომ ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობა თვით
ხელოვნებასთან ჯერ კიდევ უმეტესად, წინგებთან დადავალ-
რებულ და მისდინ უშუალო ესთეტიკურ დამოკიდებულ-
ებს ყოფილიყვის ვერ ამაგრებს. ამიტომ, რომ მხატვრულ
ლირებულებათა „შეფასება“ არცთუ ისე იშვიათად სტერეო-
ტიპებით ხდება: ეს გამოწვეულია ამ დარგის სიბრტყლითაც;
მას ჯერაც არა აქვს საკუთარი თეორია და ამიტომ ზოგჯერ
ისტორიული ფაქტების მნიშვნელობა თეორიული საფუძვლ-
ების გაუთვალისწინებლად „დგინდება“. საკმარისია ითქვას,
რომ დღემდე არ გაგვიმჩინავს ისეთი ურთიერთ განსხვავ-
ებული მონარისის ცნებები, როგორცაა ხალხურობა, ფოლკ-
ლორულობა, პრიმიტიულობა (პრიმიტივი) და პრიმიტივისტუ-
ლობა (პრიმიტივისტი), არქაულობა და პრიმიტიულობა. ამ-
ტომ მათ არცთუ ისე იშვიათად სინონიმებად მივიჩნევთ. ან-
და მხატვარს გენიალურ პრიმიტივად ვახსენებთ, თითქოს
პრიმიტიულობა და გენიალურობა ერთნაშენის არ გამოირი-
ვანდნენ, განურჩევლად იმისა, საქმე ცნებებს შეეხება თუ სა-
ხეობის აზროვნებას.

ამ ულოგიკობას ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრი-
ის გულწრფელი მორიგების სურვილი უღვევს საფუძვლად.
აკადემიური განათლების თვალსაზრისით ფიროსმანაშვილი
პრიმიტივია, რადგან მას ანატომია, პერსპექტივის კანონები
და რეფლექსების სისტემა არ შესუსტავლია. მხატვრული ღირ-
ებულების თვალსაზრისით კი ფიროსმანაშვილი გენიოსია,
რადგან ყველაფერს განსხვავებული და მარადიული ღირებუ-
ლებები აქვს შექმნილი. ამ ორი თვალსაზრისის „იმორიგებ-
ლებს“, როგორც ჩანს, ავიწყდება, რომ სამხატვრო აკადემი-
ები და ის პროგრამები, რომელთა მიხედვითაც ფიროსმანაშ-
ვილის შეფასებას ლაშობენ, იტალიაში XVI საუკუნეში, ხო-
ლო სხვა ქვეყნებში მის მომდევნო საუკუნეებში ჩამოყალიბდა
და შემუშავდა. მარადიული მხატვრული ღირებულებანი კი
ჯერ კიდევ შედა პალეოლითისა და ბრინჯაოს ხანებში იქმ-
ნებოდა. ანუ, მაშინ, როდესაც აკადემიური პროგრამების შე-
სახებ იდგა ფიქრადაც არავის მოუვიდოდა. აქედან ნათელია,
რომ ასეთი პროგრამები და ნორმები მშვენიერების უნივერსა-
ლურ კრიტერიუმებად არ გამოდგება.

ხელოვნებაში ჭკუშარტი აკადემიურობა (და არა აკად-
მისტურობა) სწორედ ის არის, რაც ითვისლისწინებს არა მარ-
ტომ იმ კონკრეტულ კანონზომიერებებს, რომლებიც სამხატვ-
რო აკადემიების დაარსების შემდეგ შემუშავებულა, არამედ
იმასაც, რაც კაცობრიობას მრავალი ათეული საუკუნის მან-
ძილზე მოუპოვებია.

ფიროსმანაშვილის მემკვიდრეობის შემსწავლელთა უმეტე-
სობის შეცდომა სწორედ ისაა, რომ მხატვარს მშვენიერების
ზოგადი კანონზომიერებების თვალსაზრისით კი არ უდგებიან,
არამედ აკადემიების პროგრამებს უფარდებენ, და რადგანაც
ამ გზით ფიროსმანის თავისებური მშვენიერების გაგება შეუ-
ძლებელია, ასევე, რომ მას არავითარ ხელოვნებასთან,
თვით ქართულ ხელოვნებასთანაც კი არა აქვს გენეტიკურ-
ი კავშირი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ცასა და დღდამი-
წას შორის გამოკიდებულ ფენომენადაა გააზრებული.

ფიროსმანაშვილის მემკვიდრეობის მარ-
თებულ იმ შეფასებისათვის, ვფიქრობთ, პი რ-
ველ ყოფილია, თვითონ შეფასების კრიტერიუმ-
თა დაზუსტებაა საჭირო. ისინი ხელოვნების
ზოგად კანონზომიერებებშია საძიებელი და

არა ერთი რომელიმე ეპოქის, მიმდინარეობის
ბიჭ, სტილისა თუ მით უმეტეს, სასწავლო
პროგრამების ფარგლებში.

თქმა არ უნდა, რომ შეფასების კრიტერიუმებისა და ამი-
სთვის საჭირო ცნებების განსაზრდა სახეობის ხელოვნების
„კერძო“ თეორიის საგანია. ამის გარეშე ხელოვნების ისტო-
რია ფიროსმანის მკაცრი რთული მოვლენების გამოქმნაში
შორს ვერ წავა. აქამდე არსებულ თვალსაზრისთა ცალმხრი-
ობა კი ყურადღების ორი მიმართულებით გამაზიკვლებს მო-
იხილეს: ერთი მხრივ, უნდა განისაზღვროს ფიროსმანაშვილის
მემკვიდრეობის მხატვრული ღირებულება; მეორე მხრივ კი
გაიარკვეს, იგი მართლაც ცასა და დღდამიწას შორისაა გამოი-
დებული, თუ აღმოცენებულია უშუალოდ ქართული ხელოვნე-
ბის ფესვებზე და მშვენიერების ზოგად კანონზომიერებებთანა
დაკავშირებული.

წინამდებარე ნარკვევს, რა თქმა უნდა, ასეთი სერიოზული
პრობლემის გაშუქების პრეტენზია არა აქვს. მისი მიზანია
ზოგიერთი საკითხის მხოლოდ დაყენება. შესაძლოა, ანა ხე-
ლი შეუწყოს ცოდნე მნიშვნელოვანი და ძნელად ამოსასხენ-
ელი მხატვრის შემოქმედების მართებულად გაშუქებას.

პირველ ყოვლისა, შევხებით ფიროსმანაშვილისათვის დამა-
ხასიათებელ ძირითად ნიშან-თვისებებს, შემდეგ კი, შეძლ-
ებისდავარადა, ვეცადებთ გაავარკვიოთ თუ რა მიმართებაშია
ისინი ქართულ მხატვრულ აზროვნებასთან.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო ნიშ-
ნად, რომლითაც მისი მემკვიდრეობა მსოფლიო ხელოვნების
ორბიტაზე გადის, გრძნობის არა მარტო უშუალო
ბაა, არამედ მისი საკონკრეტო ლაკონიკურ ფორ-
მებში განსახიერებაა.

აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ ფიროსმანაშვილის შემოქმე-
დების ლაკონიზმის თვალსაზრისით გააზრება სრულებითაც
არ მიუთითებს იმაზე, რომ მხატვარს ეს ცნება განცნობიერ-
ებული ჰქონდა. ეს სრულიად გამოირჩეული იყო თუნდაც იმის
გამო, რომ ლაკონიზმი სახეობის ხელოვნებაში დღესაც კი ქე-
რონად გაანალიზებული არ არის. მხატვრები, ჩვეულებრივ,
ლაკონიზმს გუნანით აღწევენ. ასე რომ, ნაწარმოების კლო-
ნიურობაში უფრო ინტუიციის ნაყოფი იგულისხმება, ვიდრე
გასაგნება საფეხით განცნობიერებული კანონზომიერებისა.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, სახეობის ხელო-
ვნებაში ლაკონიზმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება,
რაც მისი „საკნობრივი“ ბუნებითაა გამოწვეული. მასში ეპო-
ქის ესთეტიკური ინტერესები სიტყვებით ამ შესაკალური
ბგერებით კი არ გადმოიცემა, არამედ საგანთა ფორმებითა და
ფერებით. მაშინ, როდესაც სიტყვის საშუალებით ყოველგვარ-
ი ზოგადი იდეის გამოთქმა შეიძლება, ე. ი. სიტყვიერ ფორ-
მში იდეის აღდგობის მოძებნა ხერხდება, ხელოვნებისაგან
დამოუკიდებლად არსებული საგნები თავისთავად იდეებს არ
შეიცავენ. მხატვარმა მათში უნდა გამოიხატოს კარგეული
იდეის მატარებელი ისეთი ნიშანი, და მასზე ყურადღება უნ-
და გაამახვილოს არარსებითის გამოირცხვის ხარჯზე. ან
მხატვრული ტრანსფორმაციის პრინციპით იგი საერთოდ ისე
გადააკეთოს, რომ თვითონ რაც აწუხებს, სახეშეცვლილი წარმო-
სახულ საგანს გამოათქმევინოს.

ასეთ ძიებაში მხატვარს, ცხადია, ყოველი საგანი ერთნაი-
რად არ გამოადგება. თვინიერების იდეას მგელსა და აფთარს
ვერ დაუკავშირებს, რადგან ისინი მაყურებელში სრულიად



საწინააღმდეგო ასოციაციებს გამოიწვევენ. ცხადია, იგი უფრო შესაფერის არსებებს მოძებნის. მაგრამ ის იღებოდა, რაც ხელაღმართავდა, მზამარეულად არცერთ არსებში არ იქნება გამოკვეთილი. მაგალითად, ბაქტერიის თვისებებზე არანაირი ეჭვი არ უნდა, მაგრამ საკმაოდ მხატვარმა მისი ყოველი არსობრივი თუ არარსობრივი ნიშანი ერთნაირი განურჩევლობით აღწეროს, რომ იდეა გამოთქმული აღარქნეს.

საგანაა და მოვლენათა ზედმიწევნით გულმოდინე დარწმუნების უნარი, რაც ზოგიერთ ჩვენგანს ჯერაც მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ ძირეულ ღირსებად მიაჩნია, სინამდვილეში პრიმიტიულობის უპირველესი ნიშანია. აქედან ჩანს, რომ ხელოვნება ბუნებაში მხატვრულად არსობრივად იქნევა. ასეთი წვდომა ჭეშმარიტი ნიჭის უძირითადესი თვისებაა, ამასთანვე არსობრივის არა მარტო წვდომა, არამედ სათანადო ხერხებით სრულყოფილი გასაგებად ურთული შემოქმედებით ამოცანაა, რასაც მხოლოდ რჩეული ახერხებდა.

მხატვრულად არსობრივის წვდომა ყოველთვის ერთნაირ სიტუაციას არ წარმოადგენდა. შესაუკუნებელი სქოლასტიკურ ხელოვნებას, რომელიც ირალურს წარმოსახვად, იმიტირებად რეალური საგნები არ ჰქონდა და ამიტომ არსობრივის რეალობაში არ ეძებდა. რჩესასწავლ კონცეფციებში ამქვეყნიურ მიშენიერებებს იდეამ ასახვის იმიტირებად რეალური საგნები და მოვლენები აქცია. ამქვეყნიური საგნებისადმი ესთეტიკურმა მიმართებამ ხელოვნება სრულიად ახლებურ ძიებათა წინაშე დააყენა. მხატვრულად არსობრივის ამ ურთულესამდ ამოცანამ, ლიონარდო და ვინჩიანო დაწვეპული მატერიალურ, განვითარების სულ სხვადასხვა საფეხურს გაიარა. როგორც სასუბით გაცნობიერებული პრობლემა რუსულ ხელოვნებში იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა იმ მხატვრულ წერტილში, რომელსაც ვ. სეროვის შემოქმედებით ფიგურა ამშვენებდა.

ქართულ ხელოვნებაში მხატვრულად არსობრივის წვდომის საიყარ გამოვლინებას უწარმოადგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება. რა თქმა უნდა, ნიკოს სურათებში ეს არ იყო მიზანდასახული და გაცნობიერებული მოქმედება; აქ იგი წმინდა ინტუიციის ნაყოფად გვესახება.

ლაკონიზმი, როგორც შემოქმედებითი მხატვრული სიეხადისა და რეალობაში არსობრივის წვდომის უტყუარი ნიშანი, ყველაზე უკეთ ავლენს ფიროსმანაშვილის უპირველეს ღირსებას — თანამედროვე თვინიანსწავლ თუ განსწავლულ ხელოვნებისაგან მის ძირეულ განსხვავებას და უპირატესობას. იგი განსწავლ მოვლენათა ყოველგვარი ზედამართული აღწერისაგან და მათ ოლიმპიური სიმაღლიდან აწიოვადება.

მას ყოველ თავის კომპოზიციაში თითქმის უნდა რომ თქვას: „ფართოდ გაუსწორეთ თვალს ქვეყანას და ერთდროულად დიდალად სხვადასხვა მოვლენის მოქმენი გასდებობით“. მისი „საკელესიო დღესასწაული ბოლნისში“ და „კახეთის ნაბილ, ანუ ლაზნის ველს“ ქვეყნიერების ფართოდ ხილვის ნათელი მაგალითებია, სადაც მხატვარი კომპოზიციის სხვადასხვა ნაწილში წარმოვიდგენთ კონტრასტული მოვლენების ერთდროულობას: ერთი მხრივ, არხინად მოქიფავებს, მეორე მხრივ, კი მძარცველებსა და გაძარცვულებს, იქვე ხატობას და მცირე ტატიტო მიმავალ ჩარდახიან ურემებს. ცოტა მოშორებით კი ქალაქისა და სოფლის ხედებს. ასეთია ნიკოს თვალსაზრისი ამა სოფლის ტიროსა და ლხინის ერთდროულობაზე და მხატვრის ფუნქციაზე, რომ ყოველივე შორი დისტანცი-

დან განჭვრიტოს. მაგრამ ეს ერთი შემოქმედების მაიყრცხელეტიური მხარეა, რომელსაც ამა სოფლის სიტრულქმისაგან ხალხური სიბრძნე უღებს საფუძვლად. ლაკონიზმის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ფიროსმანაშვილის ის ნაწარმოებები, რომლებიც ერთ რომელიმე ადამიანს ან მეორეცხოვან ჯგუფს გამოხატავს. მათში ნათლად ჩანს ფიროსმანაშვილის „ხედვის“ საორიენტირებლობა, აკადემიზმის მიერ დანაწერებლ შეიძლება შედარებით.

როგორც ცნობილია, ვ. სეროვს კრილოვის იკავარაკები ილუსტრირება სთხოვეს. მან დიდი შრომა შეუღია ცხოველთა გარეგნობაში ხასიათების გამოვლენას. ამის შედეგად შოამი-მავლობაში ბრწყინვალე ნაწარმოები დაიჭურვა. მაგრამ დამახასიათებელი ისაა, რომ მხატვარმა ამას 15 წელი მოინდომა. როგორ სცვლიდა იგი ილუსტრაციებს ამ ხნის განმავლობაში? ილუსტრაციას, რომელიც შესრულებულად შეიძლება მიჩნეულიყო, სეროვი რამდენიმე ხნით შეინახავდა, რომ დავიწყებოდა. ხოლო კარგა ხნის შემდეგ, რიგსავე დარწმუნდებოდა, რომ მას იგი, როგორც მხატვრული სახე, აღარ ახსოვდა, სადი თვლით დააკვირდებოდა; ადმოთავსდა ზედატელ დეტალებს, დედანზე გამჭვირვალე ფრანგული ქაღალდის დადებით ამოხატავდა მხოლოდ იმას, რასაც მეტისმეტად აუცილებელ ნაწილად, ანუ ნაწარმოების კარგადად მიჩნეულა. ასე ხვეწდა იგი მრავალი წლის მანძილზე ერთსა და იმავე ნაწარმოებს, იმისათვის, რომ იგი გაუთავისუფლებინა ნაკლებად აუცილებელი დეტალებისაგან და მასზე დაეკვირვებინა მხოლოდ მეტისმეტად საჭირო მონახაზი, რომელსაც უკიდურესი ლაკონიზმის გამო მკვეთრი შოამოკუდაობის ძალა მიეცემოდა.

აი, რამდენი შრომა სჭირდებოდა რეპინის უნიჭიერეს მოწვევას. პროფესიული და დიდი ზოგადი განათლების მქონესა და რველუკიანდული მსოფლიოსი ერთ-ერთ ფრიად თვალსაჩინო მხატვარს იმისათვის, რომ ნაწარმოების შემოქმედების ძალა ადამალებინა. ცხადია, ეს ამოცანა კიდევ უფრო რთულია, რამდენსაც ნაწარმოების გამირ უშუალოდ ადამიანი და სოციალური თემატკია.

რატომ ხატავდა სეროვი თავიდანვე ისეთ დეტალებს, რომელთა წაშლაც შემდეგ ამდენ დროს ართმევდა? მის დროსაც კი, როდესაც მომავლეული აკადემისტური მეთოდებისა და პრინციპების წინააღმდეგ პროგრესულ რუსულ ხელოვნებას ესოდენ დიდი ბრძოლა ჰქონდა ჩატარებულა, მათგან მისი გათავისუფლების პროცესი ჯერ ისევე გრძელდებოდა. აკადემიზმის გადინიშებითი მხატვრულად არსობრივის წვდომაში ჭეშმარიტად ნიჭიერი მხატვრებს სერიოზულ დაბრკოლებებს უქმნიდა.

სერიოსათვის ლაკონიზმი იდებს სხარტად გამოთქმის სერიოზული საშუალება იყო, ფიროსმანაშვილისათვის კი — თანდაყოლილი თვისება. სეროვი თუ ლაკონიზმის მემკვიდრე სეროას რეალურად არსებობდა, მაგრამ მხატვრული „ლოგიკით“ ზემოთხილ დეტალებისაგან ათავისუფლებდა, ფიროსმანაშვილისათვის ასეთი დეტალები თითქმის საერთოდ არც არსებობდა. იგი მათ თავიდანვე არ ხატავდა.

გაეცნობით მისი რომელიმე კომპოზიცია. მაგალითად, „უშვილო მილიონერი და შვილებიანი დატაკი“. მხატვარი სურათის აღქმელის ყურადღების მილიონინერი ცოლ-მშობლის ძვირფას სამკაულზეზე აჩერებს, როგორც სიმდებრეუქ მისანიშნებულ უარესად საჭირო ატირებუტებზე და მათ შედარებით გულდასმით აღწერს. ბუნების მიერ ყველასათვის ერთნაირად ნათობებს კი, როგორცაა თმები, პირსაცხ და ხელები, ყო-

ველეგარი ზედაპირული აღწერის გარეშე წარმოაკვივდეს და მხოლოდ გამომეტყველების მიზნებით იფარგლება. მცდიარი ცოლ-ქმრის შვიდი, მაგრამ ბედით მაინც უკმაყოფილო გამომეტყველების სიდატაკით გაოგნებული დღის სასოარკვეთლ სასხეს უპირისპირებს. რაც შეეხება ყოველი მათგანის ტანისამოსს, აქაც მხატვარი უკიდრებს ლაგინიზმს სჯერდებოდა: სილუეტურად მიანიშნებს მცდიარისა და ლარბის ტანისამოსს გოლის განსხვავებას, არსად სამოსის ნაოჭთა შესახებ არ შედარაგვებთ, თითქოს მათ სრულიად წყვეტილად უგულბებულყოფდეს, როგორც მხატვრული „ლოგიკის“ თვალსაზრისით გამოუსაღდვარს, და ამდენად, გამოსატოვებელ ატრიბუტებს.

დავაკვირდეთ კომპოზიციებს — „მუშა ტიკით“, „მუშა კასრით“. აქვე უზოგადესი ხატოვანებაა. ტანისამოსის ნაოჭები, ღლიები და სხვა მსგავსი ატრიბუტები გამოირცხულია, რა თქმა უნდა, მხატვარი ასეთინაღებე აგებს ნატურმიორტებსაც. მას სრულიად ზედმეტად მიაჩნია გაჭრილი საზამთროს კურტების, ყანვის ოღორ-ოღორი ზედაპირის. ტიკის ზედაპირის ბოჭკოებისა და სხვა ამდაგვარი დეტალების უმიზნო, სკრუპულოზური აღწერა. იგი მათ შორის დეტურულად განსხვავებას ფუნჯის სათანადო მონასმით ანახებერებს. იგი თითოეული ტიკის „ხასიათისა“ და ფეტქურის თავისებურებას დადმოსცემს: ტიკს უხატავს არა ზედაპირის ბოჭკოებს, არამედ ბოჭკოვანობას; ყანწს — არა გარდღივადმო ზოლებს, არამედ ზოლიანობას. ამიტომაც, რომ ფიროსმანაშვილის ნატურმიორტების ყოველი კომპოზიტი რჩინის ბურთულასავით მთლიანი, განუყოფელი და მატერიალურია და მიცლი სიმკაცრით ემორჩილება სურათის მხატვრულ იდეას. ყოველი მათგანი მხოლოდ სუბორდინებული ნაწილია არაქვეულებრივად დაბანასღური მონოლითური მელდილისა.

დატაკი და თვითნასწავილი მხატვარი, რომლის შემგვეტინა და დაწვასტლებიც თბილისის მიკიტებში და ხელოსნები იყვნენ. რვეულებრივ, ხატავდა მადე უფუხებით და ხშირად სულ უფროსი საღებავებითაც. იგი მეტყლიად სურათს ქმნიდა ერთი სადილოსათვის; მისთვის არავის უტნობებია მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პრობლემებისა და, მათ შორის, ლაგინიზმის შესახებ. მას აზრადაც არ მოუვიდდა ფრანგული გამჭვირვალე ქაღალდის გამოყენება. ამის შესახებ რაიმე რომ სმენოდა კიდევ, მაინც ვერ გამოიყენებდა, რადგან მისთვის ზედაპირული დეტალები არ არსებობდა. იგი თავის გინებზე ნატურად არ ხატავდა და წარბისხვის დროს არახებებით დეტალებს თითქოს პრინციპულად გამოირცხავდა. ამიტომ შეუძლო მას სრულიყოფილი ნაწარმოები შექმნა ერთ სეანსში, იქვე სამიტიტოსა თუ სახელისუნის კულისებში.

ნატურაზე მიჯაჭვული აკადემისტური მეთოდისათვის ასეთი თავისუფლება უცხო იყო. მისთვის, ეს ობიექტისადმი ნატურალისტური მიზნობა არ იყო, მაგრამ მასზე კატეგორიულ უარსაც არ ნიშნავდა. ამას, ცხადია, ხელს უწყობდა თეორიულ აზროვნებაში არისტოტელეს „მიმეზისის“ მცადარი, ტრადიციული თარგმანი, რომლის მიხედვითაც იგი „მიბაჟად“ იყო მიჩნეული და არა წარმოსახვად. შემოქმედების საფუძვლად „მიბაჟის“ ამებედა კი ხელოვნებას წარმოსახვის განმარტოვადებულ ძალას უსუსტებდა.

ლაგინიზმა აზროვნებამ ფიროსმანაშვილს გამოამუშავებინა ორიგინალური ტექნიკაც — მდილიანდ შავად შეღებულ ფონზე საგანთა ამოწმეტილი ნაწილების ნათელი ფერებით გამოყოფა. ე. კუხნიცვი ფიქრობს, ვითომც ამ ტექნიკასთან

მხატვარი შავი მუშაშისის „ლირსებთა“ მიგნებას მიეყვანოს, ვის თვალსაზრისი ორმხრივად მცდარია: ზედაპირის სიპრიალის გამო მუშაშაზე ზეთის ფერებით ხატვა, ისიც პასტიზური მონასმებით, როგორსაც ფიროსმანაშვილი მანართავდა, საერთოდ შეუძლებელია. ხოლო ის, რაც სამიტიტიტოებთან მხატვრის დამოკიდებულების გამო მუშაშაზეა მიჩნეული, სინამდვილეში დერმატინია. ამევე დროს იგი სრულიად სხვადასხვა ხარისხისაა. მეორე მხრივ, განურჩევლად იმისა, ფიროსმანაშვილი ხატავდა თუნქსა თუ მიყავივ, ტილისა თუ დერმატინივ, ამ მასალათა ზედაპირის ფერწარა ჯერ შავი საღებავით ფარავდა. დამახასიათებელი ნაწარმოებებია, მაგალითად, „მუშა ტიკით“, „მუშა კასრით“ და „მხარეული“, რომლებზეც წინასწარ მასხმულ შავი საღებავის, ქვემიან მოყავისფრო დერმატინის ბოჭკოვანი ზედაპირი გამოსტევივის. რა თქმა უნდა, დერმატინის შავად შეღებვას, თვით შავი დერმატინის შოვან სჯობდა, რამდენადაც ეს შესრულებას საგრძობლად აადვილებდა.

ამრიგად, ფიროსმანაშვილის ორიგინალური ტექნიკა განპირობებული იყო ლაბიარული აზროვნებით, და არა დერმატინის თავისთავად ღირსებებით. შავი დერმატინი მხატვარს მისი აზროვნების თავისებურებამ გაიხავეტინა.

ნათელი ფერის მონასმების შავ ფონთან კონტრასტული დაპირისპირება, ცხადია, რეალისტურ აზროვნებასთან და დასჯერი მხატვრობის ამოცანებთანა დაკავშირებული, დაუნაწევრებელი სიბრტყეებისა და ფორმების სათავე კი კედლის მხატვრობში, ანუ ქართულ ფერსკვებშია საძიებელი, რაც ფიროსმანაშვილადე ქართულ პორტრეტულ ხელოვნებას ჭქონდა შემორჩენილი.

საერთოდ კი ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიცია ამ მხატვრის შემოქმედებაში უფრო ძლიერ ფიგურათა სტატიკურობაში აირყვია.

ცნობილია, რომ სტატიკურობას საცკლესიო ხელოვნებაში ის გამართლება ჭქონდა, რომ იგი გამოხატავდა არა მიწერი წარმალობის, არამედ მიმეყენიერ ძალთა მარადიულობის იდეას.

მიწერი მიმეყენიერებს იდეა დასავლეთ ევროპის სელონებში დაუტყოლებლად იკვლევდა გზას განსაკუთრებით XV საუკუნეიან. XIX — XX საუკუნეთა მიჯნაზე კი რეალისტურ ხელოვნებას იმპრესიონისტული ასპექტიც შეერწყა. ამ დროს ხომ ადამიანის ფიგურის სინთეზური მოძრაობის გარეშე წარმოსხვა წარმოდგენილი იყო. ფიროსმანაშვილი კი საწების სინთეზურ მოძრაობაში არ იაზრებს და შუასაუკუნეობრივ მხატვრობის მიერ დამერეულ სტატიკურობას იხსენებს.

ფიგურების ფორნატალური დაყვება და სტატიკურობა, როგორც ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიცია, XIX საუკუნე, მხატვრობის თვით იმ ნაკადშიც კი იყო შემორჩენილი, რომელიც „გაგებობლების“ ცდუნებას არ გაურბოდა. საკამარისია გავისწინოთ მრავალფიგურიანი „პორტრეტო“, რომელიც წარმომავლობა „ნიკოლოზ ელიშვილის ძე მუხრანბატონის ოჯახითურა“.

ხაზიდან გამოსული ტლანტების შემოქმედებაში კომპოზიციის ფორნატალურობა, ლოკალური ფერწერების გამოყენება და სტატიკურობა გაკვირვებას არ უნდა იწვევდეს. მათ კლასიკური განათლებისა და ევროპული მხატვრული კულტურისადმი ხელი არ მიუწვდებოდათ, მაგრამ ეთოეტური მიყობების დიდი წყარო მუდამ ჭქონდა და მათი ყოველი თათბა მცხეთის ჯერისა თუ გელათის, ალავერდისა თუ გუ-

მურტოს, ბეთანისა და ყინწყისის, ნიკორწმინდისა თუ სვეტიცხოვლის სილამაზის ატმოსფეროში იზრდებოდა. ამ ერთადერთი, მაგრამ დიდი კლასიკური მემკვიდრეობიდან ისინი მეტად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ საზრდოს აღებულებდნენ.

მაგრამ ფრესკული ხელოვნებიდან მომდინარე ტრადიციიდან ფიროსმანაშვილის ლოკალურ მხატვრობას შუაჩრებულ ბული აქვს არა მომწიფებელი შესასაუკუნეების ფერია „ლეთანდრევი სიმსუბუქე“, არამედ „საგონიბრევი სიმსუბუქე“ გვიანფორმალური ქართული ფრესკისა, რომელიც ცნობა ფერების სქოლასტიკური ფუნქციის მივიწყებაში, დასტურებს მხატვრობის, კერძოდ, ზეთის ფერწერის გავლენას განიცდიდა. ახალი ევროპული დაზგური ხელოვნებით დაინტერესება კი საქართველოში განსაკუთრებით შაბასასის ეპოქის შემდეგ (XVII ს. პირველი მესამედი) ძლიერდება, როდესაც ქვეყანამ საერთო აღორძინება დაიწყო. ეს ჩანს არა მარტო იქიდან, რომ ჩვენი მეფენი და წარჩინებულნი (თეიმურაზ I, ლევან II დადიანი და სხვ.) სარგებლობდნენ კასტელის მავკარი ხელოვნების გამოჩენით და თავიანთ პორტრეტებს ასატინებდნენ, არამედ იქიდანაც, რომ ევროპული ხასიათის ხატვის დასაწერავად მათ ახალგაზრდებს აწერთნიებდნენ. იტალიელი მხატვრების „უაღრესად ნიჭიერი“ ნამოწაფარი ხელოვანი ქალი, როდია მიქელანჯე, ამისი ნათელი მაგალითია. გარდა ამისა, დაზგური და ზეთის ფერწერის ტექნიკისადმი ინტერესი ათონის ქართულ მონასტრთან ტრადიციული ურთიერთობაიაც დევნებოდა. ათონის ქართული მონასტრის მხატვრები დასავლური სთის ფერწერის გემოვნებას საქართველოში კრეტას ხატწერისთან კავშირითაც წერგავებენ.¹

XVII—XVIII საუკუნეების ქართული კელას მხატვრობის გასახეება, რა თქმა უნდა, არ არის ერთადერთი მხატვრის, ფიროსმანაშვილისთვის დამახასიათებელი ნიშანი. ეს ქართული ხალხის, განსაკუთრებით დემოკრატიულ ფენებში, შემორჩენილი ჩვევაა. მისი წიაღიდან გამოსული ტლანტი, რომელიც ბედმა თუ უბედობამ აბსოლუტურად ააცდინა აკადემისთან ქელოვნების გავლენას, სხვა თეონასწავლ ხელოვნებთან ერთად ხალხში შემორჩენილი ახლო წარსლის მხატვრულ ტრადიციას მისდევდა. ხოლო, რამდენადაც ფრესკული ხელოვნების სახით, ქართული კლასიკა, ისტორიულად, აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნების მოწინავე რიგში იდგა, ამდენად, ფიროსმანაშვილის ხელოვნება შესასაუკუნებო რიგი მსოფლიო კლასიკის სათავეებსაც უკავშირდება.

ქართულმა კელას მხატვრობამ XVIII საუკუნიდან შეწყვიტა განვითარება. მისი და მინიატურის ტრადიციები კი ქართულ საერო პორტრეტში აირკვლა, რომელიც თავისი მოწოდებით რეალისტური იყო, მაგრამ ტრადიციის სურნელებიც არ გაქრობოდა. ამიტომაც, რომ XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საერო პორტრეტი სავსებით ორიგინალური ეროვნული სტილით ხასიათდება. ევრობული რეალისტური პორტრეტისაგან იგი ლაკონიკობით და დეკორატიული სტილიზებულით გამოირჩევა. სწორედ ამ თავისებურებებით რეი მსოფლიო მნიშვნელობის ნოვლებნა.

ფიროსმანაშვილის კავშირი ქართულ კელას მხატვრობასთან დღევანდელი გავებით არ უნდა გვესმოვს (თითქოს

მხატვარი, ტრადიციის თავისების მიზნით, საგანგებო მთქმნებით მიგზნავრებოდა ძველებიდან ასლების გადასახლება). მაგრამ ქართულ საუკუნის მხატვრობასთან ფიროსმანის დამოკიდებულების საკითხით თუ დაინტერესდებით, მისი მისტიკური გამოვლინებებიც უნდა გათვითხარისწინოთ. საგანგებო, მაგალითად, გავისხინოთ, თუ რა უხერხული სიტუაცია შექმნა ნიკალამ სასაფლოზე იმ მომენტში, როდესაც წლის თავზე თავდადებულებით დაიტრია თავისი ნათლული, რომელიც თვით მშობლებსაც კი გამოტყობებულს ჰყავდა; ნიკოს დაშვებულს არაფერი ეშვალა, სულ თავისი „ანგლოზიზმით“ მისი გაგრენას² მოსთქამდა. ანდა გავისხინოთ როგორ აფექტული ვარდებოდა ხოლმე იგი და ყვიროდა: „მიშველეთ-მიშველეთ! ჩემი წმინდა გიორგი, ჩემი მფარველი თავს დამდგომია მათრახით და მიყვარს: „ნუ გეშინია!“, ანდა როცა აცნობდა ახლობლებს, თუ როგორ „გამოეცხება მას მთავარანგელოზი“. აგრეთვე მისი მონათხრობი, რომ იგი დასთან ერთად სიფლეთში წვიდა, რათა „თავისი წმ. გიორგის წინაშე ელოცა“ და ამითი უდიდესი მოვალეობა მოხება.

გულწრფელი მორწმუნე, მისტიკურ ექსტაზებში ხშირად მოქცეული ნიკო ფიროსმანაშვილის რეინგაზში შემოპაბამ ქეზიყიანი დაწყებულ ფოთიამდ საქართველოს უმეტეს ნაწილს გაავსებ. გორსა და ზესტაფონში, ქუთაისსა თუ სხვა ქალაქებში იგი არაერთხელ დარჩენილა თავის შუამკვეთებთან კარგ ხნის განმავლობაში. გავისხინოთ გოლა ტიჭინაძის ცნობა გორთან ნიკოს კავშირის, ხოლო მწერალ სერგო კლდიაშვილისა— ზესტაფონში მდებარე გეოციქთან სახატავად დიდხანს დარჩენის შესახებ. მხატვარი თავის წრის დამაინებთან ერთად საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ხატობის ერაულებს დამწერე იყო. მისი მდიდარი სულისათვის კი მცირე შთაბეჭდილებაც დაკარგვის უნდა ყოფილიყო, რომ შემოქმედებაზე ღრმად კვალი დაეტოვებინა.

მამინ, როდესაც თავდაზნაურული, ბურჟუაზიული თუ წვრილბურჟუაზიული წრეებიდან გამოსული ქართველი ახალგაზრდობა ევრობულ ხელოვნებასთან აკადემიკობით მინიგ იყო დაკავშირებული, უბრალო ხალხს იმის მეტე არაფერი დარჩენიოდა, რომ გულმოდგინედ შემოეხანა მამაპაპეული ტრადიციული და ახალი სოციალ-ესთეტიკური იდეები ამ კონსერვატიული, მაგრამ საუკუნეების მანძილზე დახვეწილი სარტი საშუალებებით გამოეხატა.

ფიროსმანაშვილის მემკვიდრეობის ანალიზი დას ირკვევა, რომ შუახალკუნეობრივი კლასიკიდან ნაან დეტრექტი ფორმების ქეშმარიტი ტლანტის ხელში თვით რეალურ მოვლენათა განსწავლად დახატა და დეტრექტულად შეიძლება მირგებოდეს.

მაგრამ ამ მხატვრის შემოქმედებითი თავისებურება უფრო ისაა, რომ მასში ორგანულად შეწყვეტილი ძველი და ახალი მხატვრული ხეობები და ესთეტიკური ინტერესები. მის ტრადიციულ ლოკალურ ფერწერასთან, რომლის უშუალო ფსევებიც ფრესკებიდან და გ. მასურამეძელის ბრწყინვალე პორტრეტიდან მომდინარეობს, XIX საუკუნის მერვე ნახევრის დაზგური ფერწერაც შეწყვეტია თავისი მრავალფეროვნებით ვანი ტონალობით. ამ მხრივ საგმარისა და ვაკაცირდეთ მი პეისაშვიტს, სადაც ამკარად მოჩანს ტონალური ნიუნანების „მოლოდინი“ ძიებაც. ეს კარგად შეინიშნება კომპოზიციკში „დავით მფარველი დამეს“, „ეგორაფი“, „ვირის ხადა“ და სხვ ტრადიციასთან მჭიდრო კავშირის ფიროსმანაშვილისთვის

¹ ამ საკითხთან დაკავშირებით: იხ. თ. ფიროსმანი, ბონენვის მოხატული და რეალისტური ტენდენციის შესახებ XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, გამოც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ. 55—76.



ხელი არ შეუშლია იმ რთული ამოცანების გადაწყვეტაში, რაც კოქების ესთეტიკური იდეალების მიერ დაზღვრულ ფარგლებში იყო დაყენებული, რაც, მაგალითად, კონტრასტული ტონების დაპირისპირებათა პარამონიაში მდგომარეობს.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელი საუკუნეების მსოფლიო ფერწერაში იგი ერთ-ერთ ყველაზე მიმოიღველ და სხვად მისაღწევ პრობლემად ითვლებოდა. ფიროსმანაშვილი საიცარ პარმონიას აღწევს, „მკერვი“ წითლისა და შავი ფერების კონტრასტში, რისი პარალელის დასახელებს ხელოვნების ისტორიაში მაინცდაბანებ დავლი არ არის. ამ თვალსაზრისით საკამარისა გავისწნეთ შვე სამოსში გამოწყობილი, „ხუ-ნო მიუქივე თავადი“, რომლებსაც „მკერვი“ წითელი ფერის გულსმანი, თეთრი, „ქართელი ქალი დაირაო“, „ქაღალდის ჭიქით ხელში“, რომელთა გვერდითაც არაერთი სახელოვანი ნაწარმოები უფერული გამოჩნდებოდა.

კონტრასტული ტონების პარმონიის სახით ფიროსმანაშვილის შემკვიდრობაში ისეთ მოულოდნელ მიღწევას ვაწყდებით, რასაც მდამით და სრულად უპრეტენზიო წრიდან გამოსული ტალანტი, ნებსა თუ უნებლიეთ კულტურის საკაცობრიო მიღწევად დონეზე აყავს. თითონ ნიკო აბა როგორ წარმოიდგება, რომ ასეთი მიღწევა მსოფლიოს ბევრ დიდად სახელობივჭილ ოსტატს შემურდებოდა.

მაგრამ ფიროსმანაშვილის ეს მიღწევა, საერთოდ ლაპიდარობამდე ლაკონურ მეტყველებასთან ერთად, განსაკუთრებულ ღრუბულებებად წარმოგვიდგება რეალობის განსაკუთრებულ მხატვრულ ტრანსფორმაციასთან ერთიანობაში.

მისი მიდგომა, კატეგორიულად რომ უპირისპირდება სინამდვილის „გარეკერქის“, „მიბაჰის“ პასიურ მეთოდს, ვერ კიდევ სრულად არ გამოხატავს მისი შემოქმედების არსებით თავისებურებას და ღირსებას. მის შემოქმედებაში უფრო მნიშვნელოვანი ტიპიური მოვლენათა მასშტაბური გარდასახვაა, რის შედეგადაც ზოგიერთი სახე, მხატვრული „გადაჭარბების“ თვალსაზრისით კარიკატურის სახედრამდევ კი აღწევს. XIX საუკუნის დიდი ფრანგი მხატვარი, პონორე დომიე, ნამდვილ კარიკატურაზე კი ზედაპირის აღწერისაგან თავს მოლიანდა ვერ ითავისუფლებდა. ფიროსმანი თვით პორტრეტის ჟანრზე კი მოლიანდა თავისუფალი იყო ზედაპირის აღწერის უმცირესი ცდუნებისგანაც კი. მისთვის მოვადირ იყო არა ასასახე პიროვნების სახის „აღწერა“, არამედ საკუთარი აზრი იმ პიროვნების შესახებ. მაგრამ ამას ისეთი ძალიანნი ტრანსფორმაციის უნარი აღწევს, რაც ხელოვნების ისტორიის მრავალსაუკუნოვან მანძილზე მხოლოდ გვიანტებთან თუ შეგვხდება. ამ თვალსაზრისით საკამარისა გავისწნეთ „მეუზოვე“, „მდიდარი კინტოს შვილი“, „გოგონა საფრენი ბუმტით“, „მუშა კასრით“, „მუშა ტიკით“, „ორთაბულელი ქალი“, „მუშა სოსო“ და სხვ.

ფიროსმანაშვილის „მეუზოვე“ კომიკურ-დრამატული კაცუნაა, რომელიც, თვითონ გასაცოდვეული, სხვათა დასაფრთხობად განუწყუებათ სახელმწიფოს ინტერესებს დამცველთა იურატორიაში: ორიოდ სხარტი მონასმით გაპოხტურება ცოცხივით გაჩეჩილი, გაფშკილი წვერ-ულვაში, მუდამ დაუბანლობის გამო დაუმორჩილებელი თმის ბუწვები და ცხოფრებისაგან დამფრთხალი, მკერდში ჩამჭრალი თავი გაჩანჩურებული მოხეტიალი გულწრფელ თანაგრძნობას გამობატუნენ.

მაგრამ სახელმწიფოებრივ ატრიბუტებთან დაკავშირებული ტვარი ამ არსებას ირონისაც არ აკლებს: სასოებითა და ფრიხობად დახურული, საგანგებო წარწერით აღჭურვილი, მკანად გემომტრეილი ფორმის ქუდი გამცნობი, რომ თვეწწწა სახელმწიფო მოხელეა, რომელსაც კომპოზი მუდამ მომარჯვებული აქვს და თვალმცხივ ძლიერ დაჭყეტალი, დიდ-მკერდბლერი სიფხიზლისა და ნებასურების განხორციელებისათვის. ყოველივე ეს, ცხადია, უფრო მეტად კარიკატურის თემებში. მხატვრული „გადაჭარბების“ მასშტაბითაც კარიკატურად ქვევის თითქმის ყველა პირობა იყო, მაგრამ იგი ასეთად არ აღიქმება, რადგან ალალი თანაგრძნობის სულისკვეთებითაა განსაზღვრებული.

ვის შეეძლო, თუ არა გენიალური ინტუიციის ხელოვანს „ერთი მანუსკრიპტი“ ძველი მეფეოვის აბურად „გდებული. მაგრამ აინც „თანამდებობის პირის“ სატირული სახე აქვ მარტივი საშუალებებით მოეცა?

ფიროსმანის შემოქმედების ლაკონიზმისა და რეალიათა მასშტაბით ტრანსფორმაციის საიდუსტრაციოდ მისი მრავალი ნაწარმოების განალიზება შეიძლებოდა. გავისწნეთ, მიგავალითად, მდიდარი კინტოების თუ ყარაჩხივლების შევლების თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები, როგორცაა „მდიდარი კინტოს შვილი“ და „გოგონა საფრენი ბუმტით“, რომლებიც მხატვრული უზომოდ ნაკვეება და სრულად უაზრო ნორჩ არსებებს მხოლოდ ყველაზე საკირო ატრიბუტებითა და ძუნწი. ძალოვანი ხერხებით საიცარ სიმახილეს ანიჭებს. ასევე მეტად საყურადღებოა „ორთაბულელი ქალი“ ხელში მართო. მხატვარს აქ ვნებადაუყოფი „ტურფა“ აღურის მაართის მუდამ მზადყოფნის სიმკვირცხლითა და სხეულის კონფიგურაციის მხატვრული „გადაჭარბებით“ დიად ქმნილებად უყვებია.

აბა ერთი მთიერ ზედმეტი შტრიხი მაინც იპოვეთ მის ამ ხარისხის ნაწარმოებში. აბა რამე მოუშალოთ ან დაუმატეთ მათ, თუ სოცდანი სახობრივი სიმახილე ძლიერ არ დაზარალებს. გაოცების იწვევს მხატვრულად აცილებლიასგან ზედმეტის გამოირცხვის გოლიათური უნარი, რომლითაც აღჭურვილი ყოფილა ეს განუათლებელი ადამიანი. ნუ დაკვირვებთ იმასაც, რომ ასე მახვილი, ძლიერ ზემოქმედ, ლაპიდარობად მუდ მუნწი ნახატები მრავალი წლის შრომისა და ეკსპერიმენტების შედეგი კი არ არის, არამედ „ერთი მონასმისა“, უმარტივეს საშუალებათა გამოყენების ნაყოფია.

ითიყოფი სახე რეალიატური განზოგადების ისეთ სასურამდა მიყვანილი, რომლის კიდევ გაუზადება შეუძლებელიც კი იყო. მაგრამ განზოგადების ფიროსმანისეულ მასშტაბს არაფერი სურთ არა აქვს არც კარიკატურისა და გროტესკის, და არც პლაკატურ ხშიერებასა თუ „სოსმუქუქსაში“. მის თითოეულ ნაწარმოებს დაზგური ფერწერის ღირსეული სიმეყვება, ძარღვმართობა და ტრანალური სილდერობა ახასიათებს. ამასთან, პალტრის სილდერობის მოხედვად, იგი ტრანალურ მრავალრეგისტრანობასაც მიმართავს. მაგრამ გინადან იგი მოვლენათა არა ზედაპირის აღწერა, არამედ არსში ჩამწვდომი ხელოვანია, ფართო სიბრტყეებითა და ფორმებით აზროვნებს. ამიტომაცაა, რომ მისი ქმნილებები ფორმათა მოჩვენებით სიმარტივეში სტიქიური ძალის სიდალიან არიან აღჭურვილინი და ერთხელ ნახვითაც კი თავს არასდეს დაავაწყებენ.



იოსებ გრიშაშვილის დრამატურგიული მოღვაწეობა

გივი ჯაოშვილი

1905-1907 წლებში თბილისის ერთ-ერთ განაპირა უბანში, ხარფუხში, 16 წლის იოსებ გრიშაშვილი აყალიბებს სცენისმოყვარეთა ჯგუფს, რომლის მთავარი ხელმძღვანელი, მსახიობი და დრამატურგი თვითონვე არის. მისი წარმოდგენების მაყურებლები იყვნენ უბნის ხელოსნები, მუშები, მედუქნეები, ამქრის წევრები, მოხელეები, ფეიქრები, მეწაღეები, მექუდეები, მღებავები, მეეტლეები და მრავალი სხვა პროფესიის ადამიანები, რომელთა წრეშიც ჭაბუკი, მაშინ ჯერ კიდევ ფირუსად წოდებული იოსები აღიარებული იყო წიგნის კაცად, რადგან იგი მათ უკითხავდა „ყარამანიანს“, „შეიდვეზირიანს“, „ქალ-ვაჭიანს“ და იმ დროისათვის პოპულარულ წიგნებს. შემთხვევითი არ არის, რომ ი. გრიშაშვილის ამ პერიოდის შემოქმედება მძლავრად განიცდის ქალაქური ფოლკლორის გავლენას, რაზედაც თვალნათლივ მეტყველებს 1906-1907 წლებში გა-

მოცემული მისი პირველი ლექსების კრებულები „ვარდის კონა“ და „ფანტაზია“, რომლებიც ძირითადად ქალაქური ყოფის ფოლკლორულ-ამულური ხასიათის ლექსებს შეიცავენ, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ კრებულებში გვხვდება რევოლუციური პათოსით შთაგონებული ლექსებიც, ისეთები როგორცაა: „ტუსაღის სიმღერა“, „ბრძოლა“, „აკაკისებური“, „მუმის სიმღერა“ და სხვ.

სწორედ ამ ხანებში უახლოვდება ასალგაზრდა ი. გრიშაშვილი ვალ. გუნიასა და ლ. მესხიშვილის წრეს, რომლებიც ყველაზე უფრო ნათლად გამოხატავდნენ რევოლუციურ-დემოკრატიული მოძრაობის მრწამსს აღნიშნული პერიოდის ქართულ თეატრში.

ე. გუნიაშვილი 1907 წელს დანიშნა სუფლიორის თანაშემწედ ქართველ მსახიობთა ამხანაგობაში, ამასთანავე დაიხლოვა თა-

ვისი ჟურნალის „ნიშაღურის“ რედაქციის საქმიანობაში. პარალელურად ჭაბუკი პოეტი თბილისის სხვადასხვა უბნებში მართავს წარმოდგენებს მის მიერვე ჩამოყალიბებულ დასით, რომელშიაც შედიოდნენ ა. გოგაშვილი, პ. ფრანგიშვილი, ი. ქურსული, კუდუხაშვილი, ცალქალაშანიძე, წითლანაძე და სხვ. წარმოდგენები იმართებოდა ხარფუხის, ვეტცელის, რენესანსის, რუსული დრამატული სკუდის, ვერდის აუდიტორიის და სხვა თეატრებისა და სახალხო თეატრების სცენაზე. რეპერტუარში ძირითადად თავისი პიესები ჰქონდა შეტანილი.

ი. გრიშაშვილის დრამატურგიულ მოღვაწეობის უმეტესი ნაწილი 1905 წლის რევოლუციის პერიოდს ემთხვევა. როგორც მწერლის არქივში დაცული პიესების ხელნაწერების ტექსტობრივი დახუსტებით ირკვევა, პირველი დრამატურგიული ნაწარმოებები „სანადყო“ და „ლოთები ორთა-

ჭალაში“ დაუწერია 1905 წელს. ეს არის ერთმოქმედებიანი კომედიები.

1906-1907 წლებში იგი წერს 20-მდე მცირე ფორმის პიესას. ესენია: „ქვიფი ვოლოჟინის პროსპექტზე“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად), „ბებრების დარიგება“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად), „ბოიკოტი“ (სურათი ვაჭართა ცხოვრებით ერთ მოქმედებად), „აცხა“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად), „უბედური სიყვარული“ (დრამა სამ მოქმედებად), — დაიწერა 1906 წელს. „ტომოტეს ლეღვი“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად), „კარაბეტის მაჭავალია ანუ ვასათხოვარი ქალი“ (კომედია ორ მოქმედებად), „აკაბანდანი“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად), „ცანცარა მყვრალი“ (ვოდ. ერთ მოქმედებად) — დაიწერა 1907 წელს და სხვა მრავალი.

მომდევნო წლებშიც პოეტმა არაერთხელ მოსინჯა კალამი ამ ჟანრში. ასე მაგალიტად: 1922 წელს დაწერა „ქემთან“ (პიესა ერთ მოქმედებად, 1928 წელს — „სახლების ჩამორთმევა“ (სცენა ერთ მოქმედებად), 1933 წელს — „ესეც შენი ქართული“, 1940 წელს — „საიათოფა“ (პიესა 4 მოქმედებად). ი. გრიშაშვილის პიესებისა და სცენების რეცეპტი ასს აღწევს.

როგორც პირველი რევოლუციის პერიოდში, ისე შემდგომ წლებში დაწერილი პიესები ძირითადად აკტიურ-პროპაგანდისტული მიზანდასახულობისა. მათში არა მარტო გამოჩატულია ქალქისათვის დამახასიათებელი ყოფა-ცხოვრება, ისინი თავისი შინაარსით აქტიურად ეხმარებიან კიდევაც ეპოქის მიმდინარე პოლიტიკურ და საქიბოროტო საკითხებს.

განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი. „ლოთები ორთაჭალაში“ — ეს არის კომედია ერთ მოქმედებად. დაიწერა 1905 წლის 24 მაისს, ხოლო იმავე წლის 13 ივნისს პირველად წარმოადგინა აგტორმა სოფ. დილოში. პიესა ძალზე უბრალო სიუჟეტურ ქარაზზეა აგებული. მოქმედება მიმდინარეობს ქ. თბილისში, ორ-

თაჭალის ბაღში. თბილისის რამდენიმე მდაბიო მოქალაქეს თავისუფალი დრო უპოვია და ქეიფობს. მოქვიფენი არიან ხარაზი ლექუა, სარაჯი გაბო, ოქრომგელი ანუ თოქმანი სტეფანე ჩიჩირაშვილი, ბაზაზი პოხურა ნესმაძე, ბაყალი კაპლიფა ნია-სურნიძე, ყაზაზი გეგუა, მიციტანი გრიშა, ამისი შვილი ფირუშა, მე-ზურნეები, „არღანჩიკი“ და სხვ.

მიციტან გრიშასა და მისი შვილის დახლიდარ ფირუშას როლში პოეტს გამოყვანილი ყავს საკუთარი მამა და თავისი თავი. ახალგაზრდა მწერალმა ეს კომედია შექმნა მამის დუქანში მიღებული შთაბეჭდილებებიდან. ცნობილია, რომ მამამისს, გრიშა მამულაშვილს, ერთხანს საკუთარი დუქანი ჰქონდა გახსნილი და მომავალი პოეტი, ფირუშა, სულ-სულად ბავშვი, რომლის ნამდვილი სახელიც არ ჯერ არავინ იცოდა, ეხმარებოდა ვაჭრობის საქმეებში. კომედის პერსონაჟების მიერ წარმოთქმული ქალაქური ყოფა-ცხოვრების ამსახველ ლექსებსა და სადღეგრძელოებში აშკარად იგრძნობა პოეტი ქალის ნიწო რობლიანის, აკვ. ცაგარლის და სხვათა პოეზიის გავლენა სადღეგრძელოებში მკაფიოდაა გამოჩატული მოქმედ პირთა სულიერი ცხოვრება, მათი მოქალაქობრივი ღირსება. ისინი ცხოვრობენ და ქეიფობენ ნაშუსიანი, ალალი შრიშით მონაგარი ფულით. თამადა 32 წლის კაცი, ხარაზი ლექუა პირველ სადღეგრძელო წარმოსთქვამს მუშა ხალხის სადღეგრძელოს: „ეს პირველად ადღეგრძელოს ღმერთმა ჩვენ-ნაირი ეგებოდა თავის ცოლშვილში ნაშუსიანად გამოდიან“.

კომედია დაიწერა და იდგებოდა რევოლუციური მოძრაობის პერიოდში. მისი პერსონაჟები, მართალია, რევოლუციონერები არ არიან, მაგრამ მიცელი რწმენით რევოლუციის მხარეზე დგანან. თვით მათი თავმყერის

მიზეზიც დაკავშირებულია მუშა ხალხის მიერ მოწყობილი „ზაბასტოკვასთან“, რომელმაც დროებით უშეშვერობა ჩამოაგდო. ეს ყველაფერი კარგად ჩანს თამაღის მიერ წარმოთქმული სადღეგრძელოებიდან: „ესეც ღმერთმა შეიწყალის (პურსედ აწვეეთეს) არსენა ჯორჯიანიშის სული, რომელმაც თავი გასწირა ქვეყნისათვის და თითონაც უშინრად ავიდა სასწრაფოელაზე“. სადღეგრძელოს შემდეგ დააგუგუნებენ სიმღერას არსენაზე.

„დღეა ნუ სტირი, მამა ნუ სტირი ხომ მოვაშორე ქვეყანას პირი“.

ი. გრიშაშვილი ამ პერიოდის პიესებში ძირითადად ეხება ბატონყმური ჩაგვრისაგან თავდაღწეული დარბი გლეხების მატერიალურ და სულიერ ყოფას ახალი, კაპიტალისტური ექსპლოატაციის პირობებში, რდელმაც მცირე მიწა-წყლის პატრონი, მრავალი გადასახდითა და მიწათმფლობელთა ექსპლოატაციით შეწყუბული გლეხობა იძულებული იყო თავისი შვილები შინამოსმასხურებდად არ დაღუბის შევირდება გაეშვა ქალაქში. ახალ ვითარებებში მოხვედრილი ახალგაზრდობის ერთი ნაწილი პროლეტარულ კლასის უსაღოვდებოდა და უერთდებოდა, ნაწილი კი ეპქარ-მრეწველთა გავლენის ქვეშ ექცეოდა, და ცხოვრების საწომად ფულს, სიღირსებს მიიჩნევდა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ი. გრიშაშვილის ვოდეილი „ტომოტეს ლეღვი“, რომელიც დაწერა 1907 წლის 10 მაისს. აგტორმა იგი წარმოადგინა იმავე წლის 13 მაისს მცხეთაში, მეორედ აგტალაში 20 მაისს, ხოლო მესამედ — 9 ივნისს „მურაშეოს“ თეატრში.

აღსანიშნავია, რომ „ტომოტეს ლეღვი“ მსახურის როლს მრწყინავლედ ასრულებდა თვით ი. გრიშაშვილი. ამის შესახებ სანტიგრესო ცნობას გვაწვდის საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი აწ განსჯელებული მიხეილ ჭიაურელი: „1908 წლის ზაფხული. ჩემი დედისეული სოფელი დილოში. მამინ 14-15 წლის ვი-

ყავი... ამ პერიოდში შევხვდი და დავემუშობინე სოსო გრიშაშვილი. ხალხი უკვე იცნობდა ახალგაზრდა პოეტს. სოსო თვითონ კიხივლობდა თავის ლექსებს და თავისისავე პიესა „ტრიმოთუს ლედვი“ ახალგაზრდა მსახურის როლს თამაშობდა. თამაშობდა ისე ნიჭიერად, რომ ყველა აღტაცებულნი მოყავდა. ყოველთვის, როდესაც რაიმე ღონისძიება იმართებოდა და აფიშები გვაუწყებდა, რომ საღამოს სოსო გრიშაშვილი თავის პიესაში ითამაშებს, დარბაზში ტევა არ იყო, ხალხმრავლობას სასწვდარი არა ჰქონდა.¹

საქართველოში ძნელად მოიძებნება ქალაქი, დამა ან სოფელი, რომ არ დადგმულიყო ეს მხიარული ვოდევილი, რომელიც თავისი უხადლო შინაარსით ყოველთვის ატკობდა მაყურებელს.

„ტრიმოთუს ლედვი“ პოეტმა ცალკე წიგნად გამოსცა 1911 წელს. პიესის წიგნსაწერს და პროგრამებს შიშა-ვარ მოქმედ პირად წერია მევენონ ქალფაჩიანი, ხოლო წიგნი იგი შეეცვლილა სემიონ რატინით, რათა ვოდევილის სიუჟეტი ქართულ სინამდვილეს დაახლოებოდა.

ამ პერიოდის ნაწარმოებებიდან თავისი იდეური მიზანდასახულობით ყველაზე მნიშვნელოვანია ერთმოქმედებიანი „ბოიოტი“, რომელიც დაწერილია ვაჭართა ცხოვრებაზე. მისი მოქმედი პირები არიან მდიდარი ვაჭარი მიხეილ ჩაიფხანოვი, მისი ცოლი კეკელი, მათი ერთ-მადელირი ქალიშვილი ელი, მისი მოსამსახურე იმერელი ბიჭი ბასილა და ლუქის შვიტრი ვანო.

ჩაიფხანოვის ოჯახი ძალზე შუბრალეობდა ვაჭრობა მოსამსახურე ბიჭებს. განსაკუთრებით სასტიკია კეკელი, რომელიც ფეხვეშე თელავს მათ ადამიანურ ღირსებას. მის მიერ გაკეთებისებულ ქმარიც, მიხეილ ჩაიფხანოვი არ ზოგავს საბრალო ბიჭებს.

მოსამსახურე ბიჭებისადმი მათს

ულდერ დამოკიდებულებაზე მეტყვევებს კომედიის ასეთი ეპიზოდები. მიხეილმა სანოვაციო სავსე კალთა ბაზრიდან სახლში გამოატანა ლექუნის შვიტრი ვანოს. როცა ვანომ კალთაში შენიშობს, კეკელიმ დივიზონა, გინდა თუ არა, ამ მიწელ პურს ნაჭერიც ექნებოდა დაწინილი და შენ შესტყამილი. ვანომ ბერი უმტკილე ნაჭერი არ ჰქონიაო, მაგრამ ვინ დაუკურა. ამასობაში მიხეილიც მოვიდა. განარისებული კეკელი ქმარს შეეცინება, ჰქონდა თუ არა პურს დაწინილი ნაჭერი. მიხეილიც დაუფიქრებლად დაუდასტურებს, ჰქონდაო. ამის შემდეგ კეკელი აიძულეს ქმარს ბიჭი გაეახოს. როცა მიხეილმა გული იჯერა ცემით, გაახსენდა, რომ პურის ნაჭერი თვითონ მან აიღო, რათა ბიჭს გზაში არ შეეჭამა. მართლაც, მიხეილი თავისი პალტოს ჯიბიდან ამოიღებს პურის ნაჭერს. ცოლ-ქმარი მანც არ განრბობს უნებრულობას ბიჭის წინაშე, პირიქით, ეუნებებიან, „ცემა კარგია, ჰჭუას ისხალდით“.

მიხეილი და კეკელი გრძნობენ, რომ „ქვეყანა აირია“, ახალი თამაშ აქტიურად ჩაება ცხოვრების ფერხულში. ეწყობა „ზამბატოკვიში“, ვაჭრობის საქმეც თავდაყირაა დაყენებული, ეს სულ ახალი დროების საქმეა: „ე, ვის შეეძლო ძველ დროში ხმა ამოელო, ბიჭს ან ლუქის შევიტრისა, როგორც ეტლა არიან, — წუწუნებს კეკელი, — თუ თვალი მოჰკრეს, ცოტა ბერი ფული გაქვს, ხელათვე იტყვიან: ეს „ბურზია“ (ბელუჯა), თუ რაღაც ჯანბა არისო“.

ბასილა და ვანო, მართალია, უსამართლოდ დამაგრული ადამიანები არიან, მაგრამ ახალ დროებს იმე-ნით შეჰყურებენ. ამ რწმენით ისინი მიხეილს წინააღმდეგობასც კი უწევენ: „ელა ბაბორობის დრო აღარ არისო“, — შეუტყებს ბასილა გაანჩვეულ მიხეილს და კეკელს. „ჩვევს ადამიანები ვართ თუ არა, ის დრო წავიდა, რომ თავზე გვეყენო“ — დაუმტავ ვანომ და დაემუქრა: „არ გემინია სოციალიზმო,

ამა ვნახოთ თუ არ გემინია, მე წავიდა, ეტლავე დაგუძახებ, მამ, გაუმარჯოს სოციალიზმ“.

ვანო მართლაც მოიყვანს პროფესიული ვაჭმირების წარმომადგენლებს, რომლებიც ბოიოტს გამოუცხადებენ ხარბსა და გაუმადარ ვაჭარს. პროფვაჭმირების წარმომადგენლები მოთხოვენ ბიჭებისთვის ადამიანური პირობების შექმნას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კანონი ნებას იძლევა, რომ ისინი, სადაც უნდათ, იქ წავიდნენ, თანაც, სამი თვის ხელფასი უნდა მიიღონ. პროფვაჭმირების წარმომადგენლები განუცხადებენ მიხეილს, რომ მისი სახელი და გვარი, როგორც უპატიოსნო და უღიერი ადამიანისა, გაიციხული იქნება გახუთ „ლაშარში“. ამ ამბავმა მიხეილი ცოტა არ იყოს ჩააფიქრა. რღვესაც ხალხი გახუთიდან შეიტყობდა მის აუგს, თავისთავად ცხადია, მუშტკილი დააკლდებოდა და ვაჭრობის საქმეც ჩაუვარდებოდა. ამ გაბრწყინისაგან შეფიქრიანებული მიხეილი ემუდრება ვანოს, როგარმე მოახსენების ბოიოტი. ვანო სასტუკ უარს. მას მიემხრობა მთელი მოსამსახურე ბიჭი ბასილაც. ისიც ბოიოტს უცხადებს მიხეილს, უარს ამბობს მასთან დარჩენაზე და სასახურზე.

დღევანდელი დრამატურგიული ტექნიკის საზომით თუ მივედგებით, ეს პიესა ძალზე უბრალო მოგვეჩვენება, მაგრამ თუ გადავხედებთ წარსულს, დაინახავთ, რომ თავის დროისათვის, იმ კონკრეტულ ადგიტორიაში, იგი სარგებლობდა დიდი წარმატებით, რაც გაპირობებული იყო ნაწარმოების მართალი ხასიათებით, რეალისტური მანერითა და ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ სურათებით. „ბოიოტი“ პირველად 1907 წლის 4 თებერვალს დაიდგა ავტორის ხელმძღვანელობითა და მონაწილეობით თეატრ „რენესანსში“, შემდეგ თეატრ „ნადკუროში“, ავტორმა, მცემთაში და სხვ.

ი. გრიშაშვილის მიერ საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში დაწერილი პიესებიდან გამოირჩევა ერთმოქმედებიანი პიესები „ექვითანი“ —

1 „თეატრალური მოამბე“, 1969 წ. № 2, გვ. 8.

(1922 წ.) „ნავაგი“ — (1927 წ.) და „ესეც შენი ქართული“ (1931 წ.) ეს მცირე ფორმის პიესებიც ძირითადად ავტობიოგრაფიულ-პროპაგანდისტულ მიზანს ემსახურება.

„ექიმთან“ მეტად უბრალო სიუჟეტზე შექმნილი მხარბული პიესაა. ექიმი ავადმყოფების მიღებაში ეხმარება შინამოსამსახურე, სოფლიდან ჩამოსული ბიჭი ტიმოთე ერთ მშვენიერ დღეს, როდესაც ექიმი შინ არ იყო, ტიმოთემ გადიცა მისი ხალათი და მეკრნალად მოევიწია გამოუცდელ და გულუბრყვილო ავადმყოფებს. ტიმოთეს მიერ გათამაშებული სცენები უნებლოე სიცილს ბადებს მაყურებელში. პიესაში მოცემულია ჯანმრთელობის დაცვის მუშაკთა მიერ პროლეტისა და ავადმყოფებისადმი გულგრილი დამოკიდებულებისა და უსახეისმგებლობის კრიტიკა. თავის დროზე მას დიდი წარმატების დრამდენი თეატრითქმედი თეატრალური კოლექტივები და სცენისმოყვარეები. აღანიშნავია, რომ ეს ნაწარმოები არაერთხელ დაუდგამს ი. გრიშაშვილის ქართული სცენის ისეთი ოსტატების მონაწილეობით, როგორც იყვნენ ელ. ჩერქეზიშვილი და ტახო აბაშიძე. ი. გრიშაშვილმა იგი რამდენჯერმე წარმოადგინა წალღერში მოაგარაკეთათვის (1922 წლის 20 ივლისს, 1924 წლის 31 ივლისს და 1933 წელს). წარმოადგინა აგრეთვე ხაშურში (1924 წლის 24 აგვისტოს), ფოთში (1926 წლის 10 თებერვალს), თბილისში — ქალაქის პირველ საავადმყოფოში (1935 წლის 29 ნოემბერს) და სხვ.

„ნავაგი“, ხურობდა 1 მოქმედებად. ეს პიესა პოეტმა დაწერა 1926 წელს. 1927 წელს კი გამოსცა წიგნად მის. გამქრიალემ (მარიკანის პატარა პიესა „დაკარგულ კბილთან“ ერთად — ორი პიესის სახელწოდებით). პიესაში სულ ოთხი მოქმედი პირია: ქმარი, ცოლი, ცოლის საყვარელი და მოსამსახურე. ქმარი თავის „ერთგულ“ ცოლთან შეუსწერებს საყვარელს. დამფრთხალი ქალი გაკარდება მეორე ოთახში. მარტოდ დარჩენილ ქმარსა და ცოლის საყ-

ვარულ შორის გაიმართება ცხარე კამათი იმის შესახებ, თუ რომელი მათგანი მეტად უყვარს ქალს. როცა ერთმანეთს ვერ დაარწმუნებენ, გადაწყვეტენ გამოცდა მოუწონ ქალს. სცენის აქტუ-იქით დაწვება ორივე მამაკაცი და პაერში გაისვრიან რეჟოლუციებს, იმ შთაბეჭდილების შექმნისათვის, ვითომ ურთიერთი დახოცეს. სროლის ხმაზე გამოცვივებიან მოსამსახურე და ცოლი. ეს უკანასკნელი მართლაც დაიჯერებს, თითქოს იმისა ქმარმა და საყვარელმა ურთიერთი დახოცეს. იგი ზისლით აიკრებს კაბის კალთებს, შეუბრუნებლად გადააპირებს ორივეს და შივა ტელეფონთან: „მომეცი 12-48, გმადლობთ. სანდრო, შენა ხარ? მადლობა ღმერთს! ესლა სრულიად თავისუფალი ვარ! ჩემო ბიჭუკი, მგლოფე, ამ ცოტა ხანში შენთან გაგწნდები. გე-ნაცვალე (ჰკოცინის ტელეფონში). ნახვამდის! ნახვამდის!“. შემდეგ მოუხმობს მოსამსახურეს და მედიდურად მიუთითებს ქმრისა და საყვარელი „გვამეზოზე“: მიმამორეთ ეს ნავაგიო და გადის მეორე ოთახში. ქმარი და საყვარელი წამოსდებიან და ამ მოულოდნელი სანახაობით გაოგნებული შესქქიან ერთმანეთს.

ამ პატარა, უბრალო, ყოფით სიუჟეტზე შექმნილ ნაწარმოებში პოეტმა აშხილა ბურჟუაზიულ-მემპრური გადმონაშთების ამორალობა. ფუქსაგატობა და გარყვნილება. ასეთი ელემენტები მართლაც ანავიანებდნენ ახალ საზოგადოებას სოციალისტური მშენებლობისა და ეროვნული კულტურის აყვავების პერიოდში.

იმდროინდელი პრესის ცნობით, პიესა „ნავაგი“ პირველად წარმოადგინეს ბათუმში, სახელმწიფო თეატრში, 1926 წლის 15 აპრილს, ი. გრიშაშვილისავე მონაწილეობით.²

„ესეც შენი ქართული“, სექტრის ერთ მოქმედებად (1931 წ.). ამ პიესის პირვანდელი სათაური იყო „ქარ-

თული ენის ევოლუცია“. პიესა განკუთვნილი იყო ქართული ესტრადის რეპერტუარისათვის.

ნაწარმოების მოქმედი პირები არიან: მეზოვე, ორი ქარაფშუტა ქალი, ორი მეცნიერი, ორი სამჭოთა მოსამსახურე, ორი სტუდენტი, ორი ახალგაზრდა პოეტი, როგორც გხვდება, ყველა წყვილადაა, გარდა მეუზოვისა. ეს წყვილები სხვადასხვა ფენისა და დარგის წარმომადგენლები არიან. სცენა წარმოადგენს ქუჩას, სადაც რეკრიგობით გამოდიან ეს წყვილები და მართვენ დიალოგებს, რომელთაც ისმენს იქვე მდებრი მეუზოვე. მეუზოვე აღმფითებულია იმ დამახინჯებული ქართულით, რომელითაც ისინი ლაპარაკობენ. იგი იმ ზომამდე მიდის, რომ იძულებული ხდება მილიციას მოუხმოს.

პიესა „ესეც შენი ქართული“ დაიბეჭდა 1933 წელს ჟურნალ „ლიანგის“ (№ 8-9). ამავე წელს გამოვიდა ცალკე წიგნადაც ეს პიესა მამინე შვეიდე ქართული ესტრადის რეპერტუარში. გარდა ამისა, იგი მოამზადა და დადგა რეჟისორმა ვახტანგ აბაშიძემ ე. წ. მცირე ფორმის თეატრში (თე მ ა ს), თავის რეპერტუარში შეიტანა აგრეთვე კოპოთეატრმა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა აწ განსვენებული მიხეილ ჭიკაურელი. პიესა გააფორმა ახალგაზრდა მხატვრმა დარეჯან ძნელაქემ.

თავისი მხატვრული ღირსებებით, მაინცდამაინც არც ეს საწი ნაწარმოები გამოირჩევა, მაგრამ მთავარი აქ ის არის, რომ მათ თავის დროზე, ისე როგორც ი. გრიშაშვილის სხვა დრამატულმა ნაწარმოებებმა, აქტიური როლი ითამაშეს მცირე ფორმის დრამატულ ნაწარმოებათა სცენასა და ესტრადაზე გამოტანისა და დამკვიდრების საქმეში.

² იხ. ვახ. „შუხარა“, 1926 წ., 15 აპრილი.

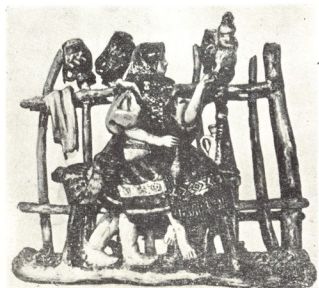


ი. ბიჭმაიერი
ცეცხვა

მ. პოლონსკი დეკორატიული მოტივი



ეპოპური უხვეურები



ი. ბიჭმაიერი
მკსოველი

კარლო გოგსაძე

ბრატისლავაში მრავალი თეატრია. მათ შორის უმთავრესია ეროვნული თეატრი, საოპერო, საბალეტო და დრამატული დასები. საოპერო და საბალეტო დასები ერთ შენობაში მართავენ წარმოდგენებს, დრამატულ დასს ორი სცენა აქვს: ჰეზდოსლავის თეატრის ძირითადი და მცირე სცენები. სწორედ ამ სცენებზე გამოდის იულიუს პანტიკი, რომელიც. ამავე დროს, კინოს აღიარებული მსახიობია ჩეხოსლოვაკიაში. 1975 წელს

ჩეხოსლოვაკიის უმაღლესი პრიზი — „ოქროს ნიანგი“ მიიღო მთავარი როლის შესრულებისათვის ტელეფილმში „მოუსვენარი სიყვარული“. ქართველი მასურებელი იულიუს პანტიკს იცნობს ამ ჩემდმტი წლის წინ სლოვაკი და ქართველი კინემატოგრაფისტების მიერ ერთობლივად გადაღებული ფილმიდან „შეწყვეტილი სამღერა“, სადაც მსახიობმა მთავარი როლი (სლოვაკი მებრძოლი — მიშო ზვარა) შეასრულა.

იულიუს პირველად სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ შეხვდა. (ანგენებდნენ მ. გორკის პიესას „უკანასკნელნი“), ჩემდა მოულოდნელად, ძველი ნაცნობივით მივესალმეთ ერთმანეთს. იგი უფრო დაბალი მეჩვენა, ვიდრე წარმომედგინა „შეწყვეტილი სიმღერით“ (ეს ფილმიც მეორედ ახალი ნაწიხი მქონდა). მთხოვა, ცოტა ხანს დამიცადეთო. მალე გამოვიდა გარდერაბიდან. უკვე ივან კოლომიცევის მუნდიარისა და კრიმის გარეშე და მისი „ქიგულით“ ეროვნულა თეატრის აქტიორთა კლუბში მივედი. ბარში დავსხვდით. დამე ახლოვდებოდა, მაგრამ ბარს სტუმრები არ აკლდა. აქ შემოვივიერთდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ოსვალდ ზაპარდანიკი.

ის მიშო ზვარა აღარ გეგონოთ, — მოხრა იულიუსმა, — ორი ქალიშვილის მამა და სამი შვილიშვილის ბაბუა ვარ, შვილიშვილება სამთავენი ვაჟები არიან. სასიძოების როლში უკვე აღარ ვვარგავარ, მამებისა და მეტადრე ბაბუების როლებს მთავაზობენო. სოფელი ყვარებია მეტად ყოფელთვის საიმონებით ვთანხმდები, როცა გლეხი კაცის როლს მთავაზობენო.

ჩანს, ძალიან დატვირთულია: თეატრი, კინო, ტელევიზია, გასტროლები...

იულიუსი სინანულით ლაბარაკობს, რომ იმ ფილმზე მუშაობის შემდეგ საქართველოში აღარ ყოფილა. სამაგიეროდ, ბრატისლავაში ხშირად ხვდება ქართველებს. დიდი სიყვარულით იგონებს ვერტო ანჟაფარიძეს და მის სტუმრობას ბრატისლავაში.

მთხოვს მოკითხვა გადავეცე. ე. ელიაგას, დ. ჭიჭინაძეს, ო. კობერიძეს... აგრეთვე ყველა მის ნაცნობ ქართველს.

ძალიან მინდა შევხვედ ჩემს ქართველ მეგობრებსა და ნაცნობებს, მოვისმინო მშვენიერი ქართული სიმღერები.

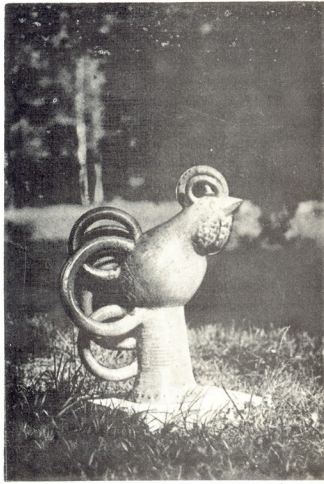
1971 წელს „ნაკადულმა“ ქართულ ენაზე გამოსცა „სლოვაკური ზღაპრები“, რომელსაც წამდღვარებული აქვს სლოვაკი ფოლკლორისტის იან მისხალკის წინასიტყვა. იანიც მოვიკითხე. იგი ამჟამად კომენსკის უნივერსიტეტის ეთნოგრაფი-



იულიუს პანტიკი

მ. პოლენსკი

მამალი



ისა და ფოლკლორისტიკის კათედრაზე მუშაობს. მასთან საუბარში დაგრწმუნდი, რომ ქართულ მწერალთაგან ალბო ცოტა რამ არის სლოვაკურად თარგმნილი, ვინაი ამ ხარვეზს მომავალში შეავსებს თბილისისა და ბრატისლავის უნივერსიტეტების რექტორების შთაბეჭება — მომავალში პერიოდულად გასცვალონ თითო სტუდენტი, ერთ-მანეთის ენების შესწავლის მიზნით.

იან მიხალკემა გამაცნო სლოვაკიას ეროვნული ხალხურების დირექტორი, საინტერესო და გულისხმიერი ადამიანი მტეფან მრუშევიჩი, რომელიც დაინტერესებული ყოფილა ქართული ორნამენტით და სურს ჩამოვიდეს საქართველოში.

მისი წყალობით შევხვედი ჩეხოსლოვაკიის დამსახურებულ მხატვარს ივანე ბიზმიავსა და მარიან პილონსკას.

ივანე ბიზმიავი ორიგინალური, კოლორიტული ფიგურაა. იგი ბრატისლავიდან ოცდაათი დეკლომეტრზე ქ. მოდრის მახლობლად მოდრაპარმინიაში ცხოვრობს. მისი ბინის ინტერიერში სლოვაკური ეროვნული კოლორიტი დამკვიდრებულია. მხატვრის კერამიკული ქმნილებების ძირითადი თემატ ძველი სლოვაკური სახეები, ხალხის ყოფა და შრომაა. მის კერამიკულ ფიგურულ კომპოზიციებში უხვადაა გამოყენებული ტრადიციული სლოვაკური ხალხური მოტივები და სოფლის მშრომელთა ტიპაჲი. იგი ჩეხოსლოვაკიაში აღიარებულია, როგორც კოლორიტული. საკუთარი სტილისა და ხელწერის მხატვარი-კერამიკოსი. აღიარებულია მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც. ბოლო დროს მისი ნაწარმოებები ევროპტეში ყოფილა გამოფენილი.

ივანე ბიზმიავმა დავათვალაიერებინა მისი ბინის სარდაფი, სადაც თავისებური მუზეუმი მოწყვიდა. მხატვრის საუბარში იგრძობა, რომ თავყვანს სცემს ხალხურ შემოქმედებას. მუზეუმის კოლექციამო ხალხური შემოქმედების ბუერი უნიკალური ნიმუში აქვს. ეს ასეა მუდამ, როცა ნამდვილი შემოქმედთან და ნამდვილი შემოქმედებასთან ვეკვძს საქმე. ივანე ბიზმიავიერის, სადაც კი ხელი მიუწვდება, ეძებს და იძენს თავისი ღალხის სულისკანუანჯეს, გამობატულ თიხისა აუ ხის ნაკეთობაში.

გამომშვიდობებისას შთაბეჭდილებათა წიგნი გამოვიწოდა, რომელიც 1951 წელს პირველი ჩანაწერით გაუსხნია მწერალ პ. პავლეჩკოს. წიგნში ენახე ვერიკო ანჟაფარდის, ელენე ახვლედიანის, დოდო ჭიჭინაძის, ლია ელიავას და სხვა ქართველი სტუმრების სხვადასხვა დროის ჩანაწერები.

მოდრა სლოვაკური მელვინეობისა და კერამიკული ხელოვნების ისტორიული ცენტრია. ეს ვიგრძენი, როცა ამ პატარა ქალაქში ახალგაზრდა კერამიკოსს მარიან პილონსკის ვესტუმრე. მოდრაში აქა-იქ კიდევაც შემორჩენილი შუასაუკუნეების დროინდელი ქალაქის კედლის ფრაგმენტები. აი, ამ კედლის დღემდე შემორჩენილი ერთ ნანგ-

რვეზე მიუდგამს მარიანს თავისი საქმიანული თვისი ბრატისლავაში ყავს, მაგრამ მოდრაში შუას და სახელონისშობა დღედღადმ ცვიხიხე — მოდრა რატომ აირჩიეთ სამუშაოდ-მეთქი? მიხალკე: იმიტომ, რომ მოდრაში კერამიკოსისათვის საჭირო ყველაზე უკეთესი მიწა და ჰაერიო. თბილად დაეცილით ერთმანეთს. გამომშვიდობებისას პლაკეტი მარუქა, რომელზეც იგი უამრავ თავის ნამუშევარში ჩაფლული ზის. ესენი ჩემი შვილები გახლავით — მითხრა.

ჩეხოსლოვაკიის მაცხოვრებელ შემხედვით არა მარტო მინისა და ბროლის დიდებულ ნაკეთობებს, რითაც საერთოდ განთქმულია ეს ქვეყანა, არამედ, არანაკლებ საინტერესო კერამიკულ ნაკეთობებსაც. აქ, ვფიქრობ, აშკარად იგრძნობა ჩეხოსლოვაკიის გამოჩენილ კერამიკოსთა შემოქმედებისა და გემოვნების გავლენა მასობრივ წარმოებაზე.

ჩეხოსლოვაკია — საბჭოთა კავშირის მეგობრობის სახლი ბრატისლავაში სლოვაკიის მასშტაბით ყოველწლიურად აწყობს ბავშვთა ნახატების კონკურსს რამდენიმე ტურად თემაზე „სსრ კავშირი ბავშვთა და ახალგაზრდების თვალთ“. დასკვნით ტურზე მეგობრობის სახლის ფოიეში ეწყობა გამარჯვებული ნამუშევრების გამოფენა. ერთი ასეთი გამოფენა მეც დავათვალაიერე.

ყველა ქართველს გაახარებდა და, აბა, მეც როგორ არ გაგიზიაროთ სიხარული, რომელც ვიგრძენი გამოფენაზე ორი ნახატის ხილვისას. ესენი იყო 11 წლის კომიცილი იანა პატკოკოვასა და ლიბოტოვსკი მიკულაშული ირენა ბეხოვას ნახატები თემაზე „ქართველი ქალი“.

სსრ კავშირის საკონსულტო ბრატისლავაში შეხვედრა მოუწყვეს სლოვაკიის კინოს მუშაკებს. შეხვედრას დაესწრნენ თბილისის კინოსტუდიის მუშაკები: ზურაბ ჩხაიძე და დედარ მარგივეი. შემთხვევით შეხვდი მათ და შევიტყე, რომ სლოვაკი და ქართველი კინომუშაკები ერთობლივად იღებენ ახალ მხატვრულ ფილმს, კინოკომედიას „რაჭა — ჩემი სიყვარული“. კინოოპერატორმა დედარ მარგივემა მუხუხედრაზე თქვა, რომ თუ ჩვენს პირველ ერთობლივ ნაწარმოებში („მუყუყუცილი სიმღერა“), სლოვაკმა მოგვტაცა ქართველი ასული, ამ ფილმში ქართველი ვაჟაკი წამოიყვანს სლოვაკ ასულს და სამაგიეროდ გადამხილი იქნებაო.



კულტურის გობიერთი სტრუქტურულ-კიბერნეტიკული მოდელი

უშანგი რიჩინაშვილი

კულტურის ფენომენის სირთულე და მრავალმხრივი ბუნება საშუალებას იძლევა, რომ სულ განსხვავებული მეთოდებით ვიკვლით იგი, იმისდა მიხედვით, თუ რომელ ასპექტზე ვამახვილებთ ყურადღებას.

კულტურის, როგორც მთლიანი მოვლენებისა და მისი ცალკეული ფორმებისა და სახეების კვლევისთვის ამ ბოლო ხანს ფართოდ იყენებენ სემიოტიკურ, თეორიულ-ინფორმაციულ, საერთოსისტემურ, სტრუქტურულ და მთელ რიგ სხვა მეთოდებს.

რამდენად კანონზომიერი და გამართლებულია ასალი მეტოდების ასეთი ექსპანსია სფეროში, რომელიც, თითქოს, თავისი არსით, ეწინააღმდეგება ზუსტი, ფორმალური კრიტერიუმების მიმართულებას? უბრალოდ, კიბერნეტიკულ პერიფერიას წარმოშობილ მოდას ხომ არ აყვევით?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ისე ადვილიც არაა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოეჩვენოს ვინმეს. მთელი ამბავი ისაა, რომ კაცობრიობის ცივილიზაციის გამოკვლევებში, რომლებმაც კულტურათა ჩასახვის, განვითარებისა და მონაცვლეობის გლობალური კანონზომიერებები აღმოაჩინეს, გვერდი აქვს ავილი ამ კულტურათა ფუნქციონირების ზოგიერთ მექანიზმს, მათ გარკვეულ სტრუქტურულ-ტიპოლოგიურ დახასიათებებს. რაკი ბევრი ცნება გაურკვეველი იყო და სხვადასხვაგვარად ესმოდათ, კანონზომიერად დაიბადა სურვილი, რომ ისინი ფორმალისთვის გზით დაზუსტებულიყო. ამას გარდა, გაირკვა, რომ ბევრი პრობლემა, რომელიც შეეხება კულტურის ისეთ ნიშნულს, რომელიც მომენტურად, როგორცაა ნიშანთან და ნიშნობლობასთან დამოკიდებულია,

მისი კომუნიკაციური და კონტექსტუალური ასპექტები, შეიძლება გამოირკვეულ იქნეს მხოლოდ ისეთი სწრაფად აღმავალი დისციპლინების მეშვეობით, როგორცაა სემიოტიკა, კომუნიკაციის თეორია, სისტემათა ზოგადი თეორია და სხვ.

ხომ არ ნიშნავს ეს, თითქოს, კულტურის კვლევის ტრადიციულ, ნაცად მეთოდებს (სოციოლოგიური, ისტორიულ-გენეტიკური, კომპარატიული, ფუნქციონალური და სხვ.) დაეკარგოთ თავიანთი მნიშვნელობა და მათ ასალი მეთოდების წინაშე ფარხმალი უნდა დაყარონ? ცხადია, არა. ექსტრემიზმი და მაქსიმალიზმი ტრადიციული მეთოდების შეფასებაში, რასაც ხშირად ამჟღავნებენ ნოვაციის მომხრეები, ისევე ეწინააღმდეგება კულტურის კვლევის მიზნებსა და სულისკვეთებას, როგორც ტრადიციონალისტთა კონფორიზმი. არსებობს უფლება ყოველ მიდგომას, მეთოდს აქვს, თუნდაც იმ გარემოების გამო, რომ ისინი ერთმანეთს აესებენ და ამაგრებენ. — მათ ერთობლივ ძალუძთ გააშუქონ ფართო სპექტრი კულტურის პრობლემებისა, რომლებიც ამოხსნას ელის ამიტომ, ჭეშმარიტების ინტერესები მოითხოვს, ყოველი ღონე ვიხმაროთ და ამაოდ ნუ დაგვყვებით იმისათვის, რომ ვამტკიცოთ მხოლოდ საკუთარი მეთოდოლოგიური კრიტერიუმების უცოდველობა, — საჭიროა ღონისძიებების ეფექტური კოოპირების მიღწევა.

სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ კაცობრიობას დაუსახა მთელი კომპლექსი პრობლემებისა, რომელთა გადაწყვეტაც ცივილიზაციის მომავალზე ზრუნვითაა ნაკარანხევი. მაგრამ, რაც არ უნდა პარადოქსი იყოს, ამ სამომავლო პრობლემების გადაწყვეტა მოითხოვს წარსულთან უფრო

გულსყურთან მიმართულებას, ვიდრე აქამდე შეინიშნებოდა. პირობისტიკა (ეს კი კულტურის ისტორიაში აქამდეც მკვლევარ ყოფილა ასე) ბიძგს იძლევა რეტროსპექტიული ანალიზისთვის. პირველყოფილი აზროვნება, მითი და მითამიხსნელობა, ხელოვნების ადრინდელი ფორმები, რელიგიური ცნობიერების სტრუქტურა, სიმბოლიზისკენ ლტოლვა და სხვა საკითხები დღეს საშაყაროს თანამედროვე ეითარების პრობლემებსა და ფუტუროლოგიურ კონცეფციებზე არანაკლები ინტენსიურობით მუშავდება.

ისიც ნიშანდობლივია, რომ ერთნაირი საკაცობრიო კულტურის ვაჭვიდან ამოვარდნილი რგოლების ადგენა ჩვენს დროში მხოლოდ უახლესი ელექტროგამოთვლელი დანადგარების მოდელირებით გახდა შესაძლებელი, ხოლო XX საუკუნის კულტურის ზოგიერთი ფენომენის ასნა მიხერხდა მხოლოდ კუმინტარული ცივილიზაციის გარეგნულად მათი ანალიზებისა გამოკლებით. თანამედროვე მითთაშეხვედობას ფრანც კაფკას, თომას მანის და გაბრიელ მარკესის ნაწარმოებებში სათანადოდ ვერ გავიანზრებთ, თუკი ძველი მსოფლიოს მკვიდრა მთოლოგიური ცნობიერების კანონზომიერებებსა და სტრუქტურულ-ტიპოლოგიურ თავისებურებებს დეტალურად არ გამოვიკვლევთ, მაგრამ სტრუქტურულ-სემიოტიკური მეთოდების გარეშე ამის გამოკვლევა პრაქტიკულად შეუძლებელი იქნება. კულტუროლოგია, მსგავსად ორნამენტული იანუსისა, ერთდროულად წარსულისკენაცა მიქცეული და მომავლისკენაც. აი, იდეებისა და მეთოდების ასეთი ორმხრივი ექსტრაპოლაცია ახასიათებს კაცობრიობის სულიერი კულტურის თანამედროვე კვლევის დონესა და არსს.

მკვლევარს დიდი სიფრთხილე მოეთხოვება, როცა იგი ამა თუ იმ მეცნიერების სისტემაში ხშიარობს მის გარეშ, სხვა მეცნიერებათა სფეროებში შემუშავებულ ცნებებსა და ტერმინებს. მით უფრო მეტი სფრთხილე გვმართებს ამ ცნებებისა და ტერმინების ექსტრაპოლაციისას. კიბერნეტიკიდან, ინფორმაციის თეორიიდან, სემიოტიკიდან მოხშიობილი სპეციალური ტერმინების კონტამინაცია (ერთმანეთში აღრევა) ცნობიერების თეორიის, ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის, ანთროპოლოგიის, სოციოლოგიის ტერმინებით, მიგვიხვევს — ამ ტერმინთა უმართებულ გააზრებასთან. ასეთ შემთხვევებში ტერმინი უკვე ვეღარ იქნება ზუსტად, მაკარად ერთმნიშვნელოვანი და გადაიქცევა, — ანდრე ბელის სიტყვით რომ ვთქვათ, სანახევროდ სახედ — სანახევროდ ტერმინად. ამასთან დაკავშირებით, უნდმეტი არ იქნება ვაგისსერთა ა. ფრებერგის გონებაშეხილური დაკვირვება:

„სტრუქტურის“ ცნება, ალბათ, მოდის ხარკია და სხვა არაფერი. ზოგჯერ სასებით გარკვეული ტერმინი, მოულოდნელად, იძებს განსაკუთრებულ მოშიზიგელოლბას, რასაც ერთი ათიოდე წელიწადი მაინც ინარჩუნებს — ასეთი ხვედრი ერთ ტერმინს „ფორმდინამიკას“. ამისთანა ტერმინებით იწყებენ წარამართობას, საჭიროა თუ არა, წამადწუწმ ხმარობენ, რადგან ისინი სასამოთხონოდ თვდნ. უჭვი არაა, რომ ტიპიური პიროვნება შეიძლება განვიხილოთ მისი სტრუქტურის თვალთახედვით, იგივე თქმის ფიზიოლოგიურ სხეულზეც, სასოფადობაზეც, კულტურაზეც და მანქანაზეც. ყველაფერი

ის, რაც სახეებით ამორფული არაა, სტრუქტურას ფლობს ამიტომ მონია, რომ ტერმინი „სტრუქტურა“ ჩვენს ცნობიერებას არაფერს მატებს, ოღონდ ესაა — „სტრუქტურა“ სასამოთხონოდ პიკანტური ტერმინია“.

ინფორმაციის თეორიის ერთ-ერთი შემქმნელი კლდე შენონი შევიქრინანებულა აღნიშნული ტენდენციით, იგიჭრეტს ამ ტენდენციის შორსმიმავალ შედეგად, და გაფრთხილებას იძლევა, რომ უაზროდ-უეონტროლოდ არ იხშიარნ ხოლმე ტერმინი „ინფორმაცია“, რომელსაც ინფორმაციის თეორიის ფარგლებში მხოლოდ რაოდენობრივი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ამაზე კლოდ შენონი ლაპარაკობს თავის განთქმულ შრომაში — „ბანდვაიონი“. სიმბოლოური ლოგიკის, კიბერნეტიკის, ინფორმაციის თეორიის თვალსაჩინო წარმატებები, ხშირად, კზმიან მათი აპარატის, მეთოდებისა და იდეების ყოვლისშემძლეობის, ყოვლისმიმცველობისა და ნიადაგამოსადგობის ილუსიას. აქედანვე წარმოიქმნება მათი შესაძლებლობების აბსოლუტიზაციისა და მათი მეოხებით მიღებუი შედეგების უსაზღვროდ ოპტიმისტური შეფასების გარკვეული საშიშროებაც. გაისმის მოწოდებები: პოზიტიურ ტრადიციებთან უშუალოდ დაკავშირებული ცოდნის ყველა სფეროს ტოტალური მათემატიზაციაცა მიზანშეწონილით, სხენებული პოზიტიური ტრადიციები ტრადიცივიტიკების, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატის“ სისტემატად თვითნებური ინტერპრეტაციიდან გამომდინარეობს, მოწოდებები მოწოდებებად რჩება, მაგრამ საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ მათემატიკისაციისათვის ამა თუ იმ მეცნიერების მუადყოფნის ხარისხი. ხომ კარგადაა ცნობილი, რომ დიდი სიზუსტე, რაც ერთმალისებული ენებისა ან ფორმალური სისტემების აგებულებით მიიღწევა, აუცილებელ წინაპირობად სისტემატდელ დონეზე მეცნიერული ცნებების დიდი სიზუსტის მიღწევას გულისხმობს. თავისთავად იგულისხმება, რომ ყველა მეცნიერება თანაბრად არაა შემუადებული თვისი ცნებების სისტემის ფორმალისებული ენების აგებას მეთოლით ექსპლაციისათვის. ზოგიერთი მეცნიერება (ლოგია, მექანიკა, მათემატიკა, გარკვეული თვალსაზრისით — ლინგვისტიკაც) თავიანთი ცნებების მოსოხმეურობათა (ერთმნიშვნელოვანებით) და კონსტრუქციულობის მოხიბვით უფრო იგუბნება ზუსტ ფორმულირებებს, სხეები კი, მათ შორის კულტუროლოგიაც, მაინც, ჟურჯრობით, თავიანთი განხივთარების სისტემატდელ ეტაპზე დანან, თუცა, ამ გარემოებამ პესიმიზმი არ უნდა გააღალოს, რადგან „ამა თუ იმ კონკრეტული სფეროს მილიანად ფორმალისებვის შეუსლებლობასთან დაკავშირებულ სინდნელები პრაქტიკულად

იოლდება მისი ზოგიერთი ქვესფეროს ფორმალისაციის ხერხების ძიების გზაზე — სწორედ იმ ქვესფეროებში შეიძლება თავიანთ თავზე მოიკვან ამ სფეროს ყველა ძირითადი ან ჩვენითვის საინტერესო წინადადებები, ასეთი გზა მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ფორმალისაციის მეთოდი, არსებითადაც, მოწოდებულია, რომ შინაარსობრივი სემანტიკური ანალიზი შეავსოს მეცნიერებაში (ა. სუბიკინი, ფორმალისაცია. ფილოსოფიური ენციკლოპედია, 1970 წ. ტ. V, გვ. 389). აქედან სავსებით ცხადად გამომდინარეობს, რომ ფორმალისაციის ფორსირებაში აჩქარება სრულიად უადგილოა. გამოყენებული მეთოდების კორექტულობის საუკეთესო გარანტია კი არის ნათელი წარმოდგენა იმ საზღვრებსა და მიჯნებზე, საიდანაც შეიძლება გაჯერდეს მომარჯვებული მეთოდი.

როგორც ჩანს, კულტურის ფუნქციონის გამოკვლევის ყველაზე პერსპექტიულ და, ამიტომ, ფორმალისაციის მეთოდზეც უფრო გაჯერდეს მეთოდად მიჩნეულია მეთოდი მოდელირებისა, რომელიც თვალისწინებს მიუღი რიგს იდეალისაციებისა და აბსტრაქციებისა, რომლებსაც მივყავართ საკლდეი ობიექტებისა თუ სტრუქტურის გასაშუალოებამდე, გაუმბარლოებამდე, გაღარიბებამდე, ერთგვარ სქემატიზებამდე, გაუმეზამამდე, რასაც მით უფრო ვერ აუვლის გვერდს მკვლევარი, რომელიც ისწრაფვის, რომ ეფექტურად გამოიყენოს უკვე მთელი რიგი დისციპლინების რეკომენდებული და „მომუხვევი“ მათემატიკური მეთოდები.

აი, როგორ განმარტავენ მოდელის არს ფონ ნეიმანი და თ. მოგენშტერნი:

„მოდელი“ (მსგავსად თამაშისა) თეორიული კონსტრუქციებია, რომლებიც გულისხმობენ ზუსტ, ამომწურავ და არცთუ რთულ დეფინიციებს: ისინი სინამდვილეს უნდა ჰკავდნენ მოცემული გამოკვლევისთვის არსებითი ყველა მონაცემებით. ვიმორიბთ: დეფინიცია უნდა იყოს ზუსტი და ამომწურავი და უნდა უშვებდეს მათემატიკური დამუშავების შესაძლებლობას. კონსტრუქცია გადამიტებულია გათვლებული არ უნდა იყოს და სრულ ციფრბრტვ შედეგებს უნდა იძლეოდეს. რეალობათან მსგავსება აუცილებელია იმისთვის, რომ მოდელის ფუნქციონირება ნიშნავდეს იყოს. მაგრამ ეს მსგავსება, როგორც წესი, უნდა შემოიფარგლოს ამ მოცემული გამოკვლევისთვის არსებით რამდენიმე ასპექტით. — წინააღმდეგ შემთხვევაში, ზემოთაჩნათვილი მოთხოვნებს განხორციელება არ უწერია“.

კულტურის მოვლენათა შესწავლისთვის ფართოდ გამოიყენება როგორც მატერიალური (ელექტროგამომთვლელი მანქანები), ისე იდეალური მოდელეებიც — ამ უკანასკნელთა ერთი სახეობა ნიშნური მოდელეები (მატრიცები, გრაფიკები, გრაფთა თეორიის, ფაქტორული ანალიზის, ხასოვანი პროგრამირების და ა. შ. გამოყენებული მოდელეები). ნიშნური მოდელეების მეოხებით, მაგალითად, ემპირიული მონაცემები მუშავდება, რაც კულტუროლოგისთვის დიდად მნიშვნელოვანი რამაა, მოდელეები ასრულებენ აგრეთვე ერთ რიცხვს — გამოზომი, ახსნით, აღწერით, კრიტიკრიუმულ და, რაც ძალზე არსებითია, ვერისტიკულ ფუნქციებსაც.

ვერისტიკული ფუნქცია წინასწარმეტყველებსათანა დაკავშირებული.

„მოდელის“ ცნება სტრუქტურული მეთოდოლოგიის ერთერთი ქვაკუთხედი ცნებაა.

„სტრუქტურული გამოკვლევები, — ხაზს უსვამს ლევი-სტროსი, — არავითარ ინტერესს არ გამოიწვევდა, სტრუქტურები რომ არ იხასიებოდნენ მოდელეში, რომელთა ფორმალური ნიშნების შედარებაც შესაძლებელია, — მიუხედავად მათი შემადგენელი ელემენტებისა. სტრუქტურალისტის ამოცანაა — მოახდინოს იდენტიფიცირება და იზონირება რეალობის დონეებისა, რომლებსაც, მკვლევარის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, სტრატეგიული მნიშვნელობა ენიჭებათ. სხვა სიტყვებით, საჭიროა იდენტიფიცირება და იზონირება იმ დონეებისა, რომლებიც შეიძლება აისახონ ამა თუ იმ ტიპის მოდელში“.

ჩვენ ძალზე მნიშვნელოვან საქმედ ვუვსახება, რომ დღეს აღრინდლებზე მეტად გაგამახვილონი ყურადღება „მოდელის“ იმ ინტერპრეტაციაზე, რომელსაც იძლევა სტრუქტურალისტის აღიარებული ავტორიტეტი კ. ლევი-სტროსი. ეს საჭიროდ მიგვაჩნია ძირითადად ორი მიზეზის გამო. ჯერ ერთი, გვმარტობს, რომ მეცნიერები, ისევე როგორც პოეტებიც (პუსკინის ცნობილი აზრის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ) განუხაჯათ იმ კანონების შესაბამისად, რომლებსაც ისინი თავიანთ თავს უყენებენ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თუ არ გავივით, რომ ესები იგი თვით სტრუქტურალისტებს, თუ არ გამოვავლინეთ მათი დამოკიდებულება მოდელთან, რომელსაც სტრუქტურალისტის მეთოდოლოგიაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს, ვერ შევძლებთ სთანადოდ, დამაკმაყოფილებლად ავსანთ თვით სტრუქტურალისტების მიერ მიღებული შედეგები და დაკვებები, მეორეც, თვით ცნება „სიუსტისა“, რომელსაც სტრუქტურულ მეთოდს უსადაგებენ, ვარიანტიკალია, ერთმნიშვნელოვანი არა და აზრს იტენს მხოლოდ კონკრეტულ გამოკვლევებში, გამოყენებული მოდელეების ხასიათებისა და ტიპების გახსნის დროს.

ყველაზე დიდი გაუგებრობა, კ. ლევი-სტროსის აზრით, მაშინ იქნება, როცა დაკვირვებისა და ექსპერიმენტების აინტერეებს ერთმანეთში ურვევენ. დაკვირვება გულისხმობს ფაქტების შესწავლას და მეთოდების დამუშავებას, მეორედაც, რომლებიც გამოიყენება მოდელეების კონსტრუქციებისათვის. „მოდელით ექსპერიმენტირებაში“ კი კ. ლევი-სტროსი გულისხმობს ერთიანობას ხერხებისა, რომლებიც საშუალებას იძლევა დადგინდეს, თუ როგორ რეაგირებს მოცემული მოდელი მოდიფიკაციებზე და შედარდეს ერთიანი ან განსხვავებული ტიპის მოდელეები. მაგრამ სტრუქტურული ანალიზის დაკვირვება, რაც გარკვეული თვალსაზრისით აბსტრაქტული და ფორმალისაციულია, ყოველთვის ხომ არ გამოირიცხავს კონკრეტულსა და ინდივიდუალურს? ჰუმანიტარულ სფეროებში „უსუსტი“ მეთოდების გამოყენების მიწინააღმდეგეთა თითქმის მთავარი არგუმენტი ხომ ეს მომენტია? კ. ლევი-სტროსი დარწმუნებულია, რომ ეს წინააღმდეგობა მყისვე გაქრება, როგორც კი ჩვენს ცნობიერებამდე მოვა, რომ ეს ურთიერთგამომრიცხველი ნიშნები შეეხება სხვადასხვა

სობრტყეებს, უფრო სწორად, კვლევის ორ სხვადასხვა სტადიას. მეტიც, ამ სტადიებს შორის არის, ყოველ შემთხვევაში, უნდა იყოს, უმცირესობის კავშირი. მოდელებს რომ ფაქტების საფუძველზე, მათივე აღწერისა და ახსნისათვის აკონსტრუირებენ.

შემდეგი მომენტი, რომელიც უფრო იშვიათად როდი იწვევს გაუგებრობას, არის მიმართება სტრუქტურისა და განზომილებისა. კ. ლევი-სტროსის სპეციალურად ჩერდება ამ საკითხზე, — სტრუქტურული მეთოდოლოგიის გააზრებისათვის მას პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს. კ. ლევი-სტროსის აზრით, „განზომილებასა“ და „სტრუქტურას“ შორის აუცილებელი კავშირი არსებობს. ხარისხობრივი, შინაარსობრივი მომენტის მიმართ მთავარი ყურადღების გამახვილება, რაც ახასიათებს სტრუქტურალიზმს იმ სახით, როგორც მან გავრცელება კხოვა სოციალურ მეცნიერებებში, იყო არა უმთავრესი, თანამდევ დანაშრევი ზოგიერთი ტენდენციისა, რომლებსაც ადგილი აქვთ თანამედროვე მათემატიკურ მეცნიერებაში, მათემატიკური მეცნიერება კი წმინდა რაოდენობრივი ასპექტიებიდან სულ მეტად და მეტად იხრება ხარისხობრივი ასპექტებისაკენ. ამიტომ, იმაზე დაყრდნობით, რომ მთელი პრობლემები არ ექვემდებარება წმინდა რაოდენობრივ გადაწყვეტას, ხოლო მათი კვლევის შედეგები ციფრობრივი ფორმულებით არ განიხილება, სრულიადაც არ უნდა მივიღოთ იმ დასკვნამდე, თითქმის ამ პრობლემების მეცნიერული სიზუსტით შესწავლა შეუძლებელი იყოს. როგორც ვხედავთ, „სიზუსტის“ ცნება არ ემთხვევა „ზოგადობის“ ცნებას, თუმცა, „სიზუსტე“ არ გამოირჩევა მოვლენათა რაოდენობრივი ანალიზის გამოყენებას.

ახლა ამ აზრის შექმე განვიხილოთ სტრუქტურისა და მოთხოვნის ის გაგება, რომელიც უნდა მიესადაგოს კ. ლევი-სტროსის მიერ, „სტრუქტურულად ანთროპოლოგიაში“ ფორმულირებულ შეხედულებებს.

1. სტრუქტურას ახასიათებს სისტემის თვისებები. იყვლება ტენებისგან შედგება; თითოეული მათგანის მოდიფიკაცია იწვევს ყველა დანარჩენის მოდიფიკაციას.
2. ყოველი მოდელი გვეთვის ჯგუფს გარდასახებისა, რომელიცაა თითოეული, თავის მხრივ, შეესაბამება იმავე ოჯახის მოდელს; ამგვარად, გარდასახვათა ერთობლიობა განსაზღვრავს მოდელბების ჯგუფს.
3. ზემოთ აღნიშნული თავისებურებები შესაძლებელ ხდის იმის განჭკურტას, თუ როგორ ირეგულირებს მოდელი მისი ელემენტების მოდიფიკაციის შემთხვევაში.
4. მოდელის იმგვარად კონსტრუირებაა საჭირო, რომ მისმა ფუნქციონირებამ გააანალიზოს დაკვირვების საგნად ქცეული ყველა ფაქტი, და, როგორც საბოლოო დასკვნა: „საკუთესი აღმონებლება ტე მ მ არ ი ტ ი მოდელი, ანუ ის, რომელიც ყველაზე მარტივი იქნება და ორმხრივ მოთხოვნას უკმაყოფილებს — გამოიყენებს მხოლოდ ნიშნირ ფაქტებს და ასახავს კი ყველაფერს“ (ს. ლანგერი).

კ. ლევი-სტროსი ამკვიდრებს „გაცნობიერებულ“ და „გაუცნობიერებულ“ „მეკანიკური“ და „სტატისტიკური“

მოდელბის ცნებებსა და ცდილობს მათ შორის მკვეთრი ზღვარი გაავლოს.

უიღდესი ამერიკელი ანთროპოლოგისა და ეთნოლოგის ფ. ბოასის კვლადკვალ, ვისაც კ. ლევი-სტროსი სტრუქტურალიზმის წინამორბედად მიიჩნევს, ფრანგი მკვლევარი ს. ლანგერიც ვართვობს, რომ სტრუქტურული ანალიზისთვის ყველაზე უფრო ხელსაყრელი სიტუაცია იმ შემთხვევაში იქნება, როცა საზოგადოებას ხელთ არა აქვს გაცნობიერებული მოდელი ფენომენთან საკვლევი ჯგუფის ინტერპრეტაციისა ან მოწონებისათვის. ეს იმის ნიშნავს, რომ ამ თუ იმ ხელოვნების მოვლენები რაც უფრო ნაკლება გაცნობიერებული და დამიმბეული ინტერპრეტატორთა ტენდენციურობითა და შეცდომებით, მით უფრო იოლად გამოიკვეთება, გამოვლინდება მისი სიღრმისეული სტრუქტურა. თუმცა, მკვლევარისთვის არსებითია თვით ბუნებაც ამ შეცდომებისა და ტენდენციურობების, რომლებიც შესასწავლი ფაქტების ანარეხითი ნაწილი ხდება. ასე თუ ისე, გაცნობიერებულმა და დაფორმირებულმა მოდელმა მკვლევარის თვალთაგან არ უნდა დაფაროს ობიექტი, კ. ლევი-სტროსი სწორად გაცნობიერებულ და გაუცნობიერებულ მოდელბთან განსხვავებულ მიმართებებში ხედავს ისტორიისა და ეთნოლოგიის განსხვავებას. ეთნოლოგია თუ ცდილობს, რომ კულტურაზე ადამიანთა წარმოდგენებით (კულტურაზე, რომლის ჩარჩოებშიც იგია მოქცეული) გამოიყვიოს აზროვნების იდეაში, უჩინარი თვისებები, წარმოაჩინოს ამ აზროვნების სტრუქტურა, ისტორიისწავლის სოციალურ ფაქტებზე ადამიანთა გაცნობიერებულ წარმოდგენებს. ფაქტების მოწვევებით შედარაობში ჩაქოსწავლის რაღაც შინაგანი წესები, რომლის გამოვლენაცაა მეცნიერების ამოცანა. ეთნოლოგია, ამგვარად, გვევლინება გაუცნობიერების თავისებურ ფსიქოლოგიად. შესწავლის ობიექტზე ხდება ის, რასაც იუნგი კოლექტიურ გაცნობიერებულს უწოდებს. მოლაპარაკე სუბიექტი ხომ ვერ ამჩნევს, რომ იგი იყენებს ენის ფონოლოგიურ და გრამატიკულ კანონებს, ზუსტად ასევე, ჯგუფის წევრები გაუცნობიერებულად იყენებენ მსოიალური კომუნიკაციის წესებს. ამ ანალიზაზე დაყრდნობით, კ. ლევი-სტროსი რ. იაკობსონისა და ტრუბეტკოს მიერ შემუშავებული სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეოთხედის ენოლოგიად გარდასახავს და ამ მეთოდებს, ნაწილობრივ, სისტემის ნათესაობის შესასწავლად იყენებს. ადგენს რა ნათესაობის ტერმინთა და ფონემების მსგავსებას, კ. ლევი-სტროსი ახდენს მათ ფორმალიზებას და მოდელს აკონსტრუირებს.

ასაკ შემთხვევაში ნათესაობის სისტემა განიხილება როგორც ცალკეული საშუალება სოციალური კომუნიკაციისა, რომელიც ქალთა ცირკულაციის გზით ხორციელდება. იგი ახლათა ენის მოხილვის კომუნიკაციასთან. კომუნიკაციას ორივე ეს სისტემა გაუცნობიერებულად ფუნქციონირებს, რაც განაპირობებს მათს შეუფერხებლად მოქმედებას — იმის მეოხებით, რომ ანტიენის სისტემა არ ცნობიერდება სუბიექტთან, მეცნიერული ფაქტი მხოლოდ გარედან, რეტროსპექტიულად იხილება. „მეცნიერება ხდება შემცნება ობიექტისა, რომელიც თავის თავზე უსხლტება“.

მექანიკური და სტატისტიკური მოდელები ერთმანეთისგან განსხვავდება შესწავლილი მოვლენების ტიპებით. „მექანიკურ მოდელს“ კ. ლევი-სტროსი იმ მოდელს უწოდებს, რომლის შემადგენელი ელემენტებიც საკვლევი ფენომენების სინტეზზეა განლაგებული, „სტატისტიკური მოდელი“ კი ისეთი მოდელია, რომლის ელემენტებიც თავიანთი მდებარეობით ამ ფენომენისგან განსხვავდება.

ეთნოგრაფიასა და ისტორიას, კ. ლევი-სტროსის აზრით, საქმე აქვს სტატისტიკურ მოდელზეთან, ეთნოლოგიასა და სოციოლოგიას კი — მექანიკურთან. ეთნოგრაფიისა და ისტორიის ამოცანა მასალის შეკრება და ორგანიზებაა. ეთნოლოგიასა და სოციოლოგიას, პირველ ყოვლისა, საქმე აქვს ამ მასალაზე აგებულ მოდელებთან. ეთნოგრაფია და ეთნოლოგია შესაბამისად კვლევის ორ განსხვავებულ ეტაპს, რომლებიც გვირგვინდება მექანიკური მოდელების შექმნით, ისტორიული კვლევა კი გვირგვინდება სტატისტიკური მოდელების აგებით.

აქედან გამომდინარეობს ლევი-სტროსის დამოკიდებულება დროსთან, დიპქრონიასთან და სინქრონიასთან. ეთნოლოგიაში დრო „მექანიკურია“, ანუ შექცევადია (უკუმართია) და არაკუმიანტურია (არადაგროვებადია). ისტორიის დრო — „სტატისტიკურია“, ე. ი. არაშექცევადია (არაკუმიანტურია) და გარკვეული თვალსაზრისით ორიენტრებადია. ამ მიმართებს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს სტრუქტურული მეთოდის გასაგებად, რომლის ობიექტიც მხოლოდ სინქრონულ განზომილებაში, დიპქრონიისგან, დროითი განზომილების საცად მოწყვეტით შეიმჩნეება. ასე, მაგალითად, დროის სოციალური სტრუქტურის გასაგებად დრო არაფიქარ რომს არა თამაშობს, მაშინ, როცა, სოციალური ორგანიზაციისთვის დრო აუცილებელი ელემენტია.

კ. ლევი-სტროსი გაფრთხილებას იძლევა, რომ მართებული არ იქნებოდა „მექანიკური მოდელის“ გადატანა იმ მეცნიერებაში, რომელთათვისაც „სტატისტიკური“ მოდელზეა ლოკაციური — ამგვარ ექსტრაპოლაციებში ლევი-სტროსი მრავალი შეუსაბამობისა და არაკორექტული დეფინიციის წარმოშობს წყაროს ხედავს.

კ. ლევი-სტროსი აყალიბებს ვერტიფიკებულ „სტრუქტურული მეთოდის გამოყენების წესებს“, რისთვისაც ყურდნობა კ. გოლდშტეინის შრომებში დამოქვეყნებულ დიდივას (ორ, ერთმანეთის გამოირიყვავ გამოვლენას, რომელთაგან ერთერთის არჩევა აუცილებელია). ან ზედაპირული, ზერელე გამოკვლევა აურაცხელი შემთხვევისა (სერიოზული შედეგების გარეშე), ან კიდევ შემოფარგვლა ცოტა შემთხვევის დრმად შესწავლით, რამაც ის უნდა დადასტუროს, რომ კარგად დაყენებული ექსპერიმენტი, საბოლოო ჯამში, ფაქტურული მონაცემების უზარალო დემონსტრაციაზე ნაკლები როლია. კ. სტროსის მოთხოვნა, საბოლოოდ, ასეთ სახეს იღებს:

„საჭიროა ღრმად იქნეს შესწავლილი ერთი შემთხვევა: განსხვავებას ქმნის მხოლოდ ტიპი „შემთხვევის“ ტრილისა, ხოლო ამ „შემთხვევის“ ელემენტები (მიხანდასახულობის მი-

ხედები) ან პროექტირებული მოდელის დონეზეა ან კიდევ სხვა დონეზე“.

კ. ლევი-სტროსი თავის სტრუქტურულ გამოკვლევებში არაერთხელ უსვამდა სახს და ასევე ხშირად ამტკიცებდა, რომ სტრუქტურალისტები, კონკრეტული აუცილებლობის შემთხვევაში, არ ურიდებიათ კატეგორიების დასესხებას ერთმანეთისა სულ განსხვავებულ დისციპლინებიდან, მათ შორის, ლინგვისტიკიდან, არქეოლოგიიდან, კ. ლევინის ფსიქოლოგიური ტიპოლოგიიდან, მორენოს სოციომეტრიიდან. ამიტომ, მოულოდნელი არაა, რომ სტრუქტურულმა მეთოდოლოგიამ მიმართოს „კომუნიკაციის“ ცნებას, — ამ ცნებას კ. ლევი-სტროსი განიხილავს როგორც „მუნიციციციციციცი კონცეპტს“, რომელიც საშუალებას იძლევა, რომ ერთი დისციპლინის ფარგლებში გაერთიანდეს განსხვავებული კვლევები და მიღებულ იქნეს სტრუქტურალიზმის შედეგში განვითარებისათვის აუცილებელი მთელი რიგი თეორიული და მეთოდოლოგიური ხელსაწყოები.

„ჩვენ ვიმედოვნებთ, — წერს კ. ლევი-სტროსი, — რომ მომავალში სოციალური ანთროპოლოგია, ეკონომიური მეცნიერება და ლინგვისტიკა გააერთიანებენ თავთან ძალვის ისეთი დისციპლინის შესაშველად, რომლებიც იქნება მეცნიერება კომუნიკაციის; მაგრამ უკვე აქედანვე შეიძლება ითქვას, რომ ეს მეცნიერება აგებული იქნება, ძირითადად, წესებზე. აღნიშნული წესები არაა დამოკიდებული იმ პარტნიორების (ინდივიდების ან ჯგუფების) ბუნებაზე, რომელთა თამაშაც ეს წესები არეგულირებენ. როგორც ფინ ნეიმანი მიუთითებს, „თამაშს მისი აღმწერელი წესების ერთობლიობა ქმნის“.

ამ თვალსაზრისით გასაგებად, კატეგორიის ფენომენის აღწერისა და ანალიზის დროს კ. ლევი-სტროსის სისტემატურად რატომ ოპერირებს ობიექტ-ნიშნების შესასწავლად შემუშავებული სტრატეგიისა და კომუნიკაციის თეორიების კატეგორიებითა და ორიგინალური მეთოდებით.

საზოგადოება, კ. ლევი-სტროსის აზრით, შედგება ინდივიდებისა და ჯგუფებისაგან, რომელთა შორისაა კომუნიკაცია, მინიმუმ, სამ სიბრტყეზე მაინც ხორციელდება: ქალიშვილის მიმოცევა; მატერიალურ ღირებულებათა და მომსახურებათა გაცევა-გამოცევა; ცნობათა, ინფორმაციათა მიმოცევა, ნათესაობისა და ქორწინების წესები კომუნიკაციის მეოთხე ტაფს ქმნის, ესა ფინორტიკების შორის გენების მიმოქცევა, აქედან გამომდინარე, მთელი კულტურა განიხილება როგორც კომპლექსი სიმბოლური სისტემებისა, რომელთა შორის პირველი ადგილი ეკუთვნის ენას, ქორწინებრივ წესებს, ეკონომიურ ურთიერთობებს, ხელოვნებას, მეცნიერებას, რელიგიას. კულტურა მხოლოდ კომუნიკაციების ფორმებისგან კი არა, აგრეთვე იმ წესებისგანაც შედგება, რომლებიც აუცილებელია ბუნებისა და ხელოვნების სფეროებში „კომუნიკაციური თამაშების“ ყველა სახისათვის. კომუნიკაციის სამი აღნიშნული სახე სხვადასხვა დონეზე ხორციელდება: ისინი ხასიათდება სიდიდის კატეგორიებით, და, აგრეთვე, რიტმის შენელებითა და დაჩქარებით. ამგვარად, იქნება შემდეგი ბინარული ოპოზიციები; პირიქნება და სიმბოლო, მნიშვნელო-

ბა და ნიშანი, რომელიც მოწოდებულია წარმოაჩინონ კომუნიკაციის სამივე სახე და სიბრტყე.

უნდა ითქვას, რომ ბინარული ოპოზიციების გამოვლენა (ვიტყვათ, ოპოზიცია-უმი-მოხარული, რომელიც ლევი-სტროსის ბუნებისა და კულტურის ოპოზიციისთვის ქვაკუთხედურ მაგალითად ესახება), რაც განსაკუთრებით ცხადად მითოლოგიური აზროვნების კვლევისას იჩენს თავს, უმნიშვნელოვანესი მხარეა ლევი-სტროსისეული მეთოდისა, რომელიც სტრუქტურული ლინგვისტიკის პრინციპებს ეყარება. თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებს ლევი-სტროსი ბინარული ოპოზიციების გამოვლენას, ჩანს მისი რწმენიდან, რომ მითოლოგიურ განსხვავებათა ბინარულ ოპოზიციათა ტერმინებით მოაზრება იყო ბუნებიდან კულტურაზე გადასვლის უარსებოების მონიჭი, ყოველი ადამიანის პირველადი გამოცდილება ოპოზიციათა (ჩვეულებრივ ბინარულთა), ე. ი., რომელიც გვეუფის მთერ ნორმად გაეცნობიერებულ შეუსაბამობათა შეთვისებაა.

ამიტომაც, რომ ინტექტის აკრძალვა, რაც თვითშემეცნების წარმოშობას, სუბიექტის განსხვავებულობის გააზრებას, ზოგ შემთხვევაში კი თვით მასა და მის წარმომშობ წყაროს შორის შეუსაბამობას მოწოდებს, კულტურის პირველად ელემენტად გვევლინება.

ლევი-სტროსი კულტურაში გულისხმობს ეთნოგრაფიულ განუყოფლობას, რომელიც კვლევის პროცესში, სხვა სისტემებთან შედარებისას, საგრძობად განსხვავებულ ნიშნებს ამჟღავნებს. რაკი სტრუქტურული კვლევის საბოლოო ობიექტი არის უცვლელ სიდიდეები, რომლებიც დაეკუთრებულა ამგვარ განმასხვავებელ ნიშნებთან, კულტურის ცნება შეიძლება შევსაბამებოდეს ობიექტურ რეალობას და, იმავდროულად, რჩებოდეს კვლევის აღნიშნული ტიპის ფუნქციად. ინდივიდუბის ერთი და იგივე ერთობლიობა, რაც სტრუქტურად არსებობს სივრცესა და დროში, ერთსა და იმავე დროს, მიეკუთვნება განსხვავებულ კულტურულ სისტემებს: უნივერსალურს, კონკრეტულს, ეროვნულს, პროვინციულს, ლოკალურს, აგრეთვე ოჯახურს, პროფესიულს, კონფესიურს, პოლიტიკურს და ა. შ.

ტერმინი „კულტურით“ — საზუსტესთ აცხადებს ქ. ლევი-სტროსი — სარგებლობენ იმისთვის რომ გადააჯგუფონ ერთობლიობა განმასხვავებელი ნიშნებისა, რომელთა საზღვრებიც, როგორც გამოცდილება გვიჩვენებს, დაახლოებით ემთხვევა ერთმანეთს. ის გარემოება, რომ ეს თანხვედრა არ შეიძლება აბსოლუტურად იყოს და იგი ყველა სიბრტყეზე ერთდროულად არ წარმოიქმნება, არ შეგვიშლის ხელს იმაში, რომ ჩვენ ვინარგებლობთ კულტურის ცნებით. ესაა ეთნოლოგიის ერთ-ერთი უარსებოები ცნება, რომელიც ისეთსავე ეყრისტიულ მნიშვნელობასს შეიცავს, როგორცაა შეიცავს იზოლიაციის ცნება დემოგრაფიაშია.

მითოლოგიური ცნობიერების კვლევისას ლევი-სტროსი კულტურის შიდა კლასიფიკაციებში გამოაკვეთს პრიმიტიულ კულტურათა წარმომადგენლებისთვის დამახასიათებელ „ანალოგიური აზროვნების“ მექანიზმს, რომელიც განაპირობებს ინფორმაციის კოდების გარდასახვასა და ცირკულირებას სოციალურულ სისტემის შემადგენელ სხვადასხვა წესრიგ-

სა და სტრუქტურებს შორის. კულტურათაშორისი შედარება იძლევა საშუალებას გამოვლინდეს „კულტურის“ როგორც კონცეპტის, საერთო მამოძღვლირებულ-ინფორმაციული ნიშნები.

როგორც აქამომდელი მსჯელობიდან ჩანს, ჩვენ განვიხილავთ სტრუქტურულ მეთოდს, რომელიც ყველაზე ობიექტურ და თანმიმდევრული რეალიზაცია ქ. ლევი-სტროსის ფუნდამენტურ შრომებში პოვა (სტრუქტურალისტი ი. ოსია პირდაპირ ამბობს, „ლევი-სტროსის ნაშრომებით პირდაპირ შეიძლება სტრუქტურალისტიური აზრის განსაზღვრაო“, მეტიც, „სტრუქტურალიზმი ლევი-სტროსისაო“), როგორც კერძომცნიერულ მეთოდს, იე, რომ, შეფასებას არ ვაძლევთ სტრუქტურალიზმს, როგორც ფილოსოფიურ-იდეოლოგიურ დოქტრინას, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ეს ამოცანა წარმატებითაა გადაჭრილი საბჭოთა და უსბოელ მეცნიერთა მრავალ კრიტიკულ ნაშრომში და მეორეც იმიტომ, რომ სტრუქტურული მეთოდი იმ სახით, როგორცაა იგი რეალიზებული ლევი-სტროსის ნაშრომებში, საკმაოდ პერსპექტიულად გვეჩვენება კულტურის მთელი რიგი სფეროების კვლევისათვის.

ლევი-სტროსის ნაშრომებმა უსარმაზარი გავლენა მოახდინეს ეთნოლოგიურ გამოკვლევებზე. მისმა მეთოდიკამ, რომელიც ეყარება სემიოტიკის, სტრუქტურული ლინგვისტიკის, კომუნიკაციის მეთოდის, თამაშის თეორიის მეთოდების კომპლექსურ გამოყენებას, ნაყოფიერი ნიადაგი შექმნა ხელოვნების სრულიად განსხვავებულ ასპექტების, მიზეზის, ძველი მსოფლიოს და შუა საუკუნეების რელიგიების შესწავლისათვის. ნიშანდობლივია, რომ ყველაზე დიდ შედეგები მიიღებულა სინტრონული და დიკრონული მიდგომების შერწყმით, რაცა ფორმალური ტიპოლოგიური მოდელის შექმნა უთავსდება ისტორიულ, ზოგადასოციოლოგიურ, ფილოსოფიურ საფუძველზე, მათ შინადასინტერპრეტაციას.

თანამედროვე ისტორიოგრაფიაში ფართოდაა გავრცელებული სემიოტიკური და თეორიულ-კომუნიკაციური მეთოდების მისხეობის წარსლის სოციალურ-ფსიქოლოგიური სურათის, სულიერი ატმოსფეროს ანალიტიკური რეკონსტრუქციის ცდები. ამ ცდებს საფუძველად უდევს წარმოდგენი მულტურაზე, როგორც ისტორიულად გამპირობებულ ფორმების შენახვისა და სოციალური ინფორმაციის გადაცემის კომპლექსზე. ასეთ შემთხვევაში მატერიალური და სულიერი კულტურის ყველა ძველი უნდა გავიზაროთ, როგორც ნიშანი ადამიანის მოღაწეობის, შემოქმედებისა. ყოველი საზოგადოება გვევლინება ერთმანეთს გააღსარაბული მრავალი ნიშნური სისტემის ერთობლიობად — იმ ნიშნურ სისტემებს საზოგადოება ქმნის მისი არსებობისა და განვითარების პროცესში. ეს სისტემები აისახება ენაში, მორალში, ხელოვნებაში, სამართალში, რელიგიაში, მითოლოგიაში, ფოლკლორში, მეცნიერებაში. ბუნებრივი ენის გარდა, საზოგადოება ქმნის არაენობაღური კომუნიკაციის „ენებსა“ — საშუალებების მიუღ წყებას (რიტუალურ, სახეებს), სიმბოლურ ენებს, რომელთა გამოკვლევა და რეკონსტრუქციება გააძლიერებდა ჩვენს წარმოდგენას გარდასულ კონკრეტულ ეპოქებზე (იმ ეპოქებზე, რომელშიც მოქმედებდნენ აღნიშნული ენები).

სოციალურ-ისტორიული ფსიქოლოგიის სკოლა, როცა ამა თუ იმ ეპოქის სულიერ ატმოსფეროს აღდგენას, ყურადღებას ამახვილებს სხვა ეპოქებისგან მის განსხვავებულობაზე, გამოავლენს საკვლევე ეპოქის უნიკალიობას, განუმეორებლობას. ამგვარი კვლევის ძირითადი საგანი ხდება ადამიანი, როგორც კულტურულ-სოციალური არსებობის სუბიექტი, აქედან მოდის აღიარება ადამიანის ცნობიერების, მისი მსოფლადქმის ცვალებადობისა, ამ ცნობიერების კულტურულ-ესტორიული ფაქტორებით გაპირობებულობისა.

„დეტალურად შესწავლა, შემდეგ კი გამოკვლევა გარკვეული სულიერი სამყაროსი, რომელშიც ცხოვრობდნენ კონკრეტული ეპოქის ადამიანები, ერუდციის დიდი ძალისა და წარმოსახვის მეფხებით აღდგენა ფიზიკური, ინტელექტუალური და მორალური უნივერსუმისა, რომლის წიაღაც ცხოვრობდა ყვეფლი თაობა“, — ლ. ფებრის აზრით, ასეთი უნდა ყფიფიფო სოციალურ-ისტორიული ფსიქოლოგიის კვლევის პროგრამა და მიზანი. ადამიანური კომუნიკაციების გამობატვის სხვადასხვა სისტემის (რომელთაგან უმთავრესი ენაა) სემანტიკურად, ფართო სემიოტიკური თვალსაზრისით გამოკვლევა დაგვეზმარება გარდასულ კულტურულ ეპოქათა ადამიანების ფიქრის, აღქმის, მსოფლსხედვის სტილისა და მანერის რეკონსტრუირებაში.

ამგვარად, მეთოდოკათა გარკვეული ერთიანობა არ განპირობებს მეთოდოლოგიური პრინციპების ერთგვარობას და დიდი გამოფენისათვის საჭიროა აღრიცხვა მრავალი არამდენად ფორმალური, რამდენადაც შინაარსობრივი მომენტებია, რომლებსაც არსებობის მნიშვნელობა აქვთ კვლევის ამა თუ იმ მიმართულების გააზრებისათვის. ყოფილივე შემოთქმულით აიხსნება ის სიმწელებიც, რომლებსაც ხვდებამეცნიერები, როცა ცდილობს კულტურის არსებული თეორიების კლასიფიკაციას.

კულტურის კვლევისადმი თანამედროვე სემიოტიკური მიდგომა იმაში ეკონიხატება. რომ ისწრაფვიან ექსპლიციტურად გამოავლინონ საზოგადოების კომუნიკაციური პროცესებია და შემოქმეფონ მათი ანალიზის ეფექტური მეთოდები. სემიოტიკას ძირითადად ორი მომენტი აინტერესებს: კომუნიკაციური პროცესების მონაწილეთა ქვეყა და რეაქცია; გამოვლენა ფუნქციონირების მექანიზმთა სხვადასხვა ეადებისა, რომლებიც ჩართულია კომუნიკაციურ პროცესში. აღნიშნული მომენტების დამუშავებასთან მიმართების შესაბამისად შეგვიძლია სემიოტიკაში ორი მკვეთრად გამოკვეთილი მიმართულება გამოვლინო: ამერიკული, რომელიც ეყრდნობა გ. პირსისა და ჩ. მორისის იდეებს — მას შეიძლება პირობითად საკუთრივ სემიოტიკური მიმართულება ვუწოდოთ, და — ფრანგული, რომელიც ფერდინანდ დე სოსიურას იდეებით საზრდობს — იგი, ასევე პირობითად, შეგვიძლია განასხვავდეთ, როგორც სემიოლოგიური მიმართულება. სემიოტიკის კვლევის პირს-მორისის პროგნოზის მთავარი ამოცანაა განსა სემიოტიკის მოვლენისა. სემიოზის ეადებისაში ფიზიკურად წარმოსახული ობიექტის ინტერპრეტაციის პროცესს. ეს ობიექტი შემეცვლია ინფორმაციისათვის თავივე, ასევე, რგი შეიცავს ინფორმაციას საგნებსა და მოვლენებზე,

რომელთა ნიშნადაც იგი გვევლენება. ამერიკული სემიოტიკა ვითარდება, ძირითადად, ლინგვისტიკურ სტრუქტურისთან რაიმე კავშირის გარეშე. სემიოლოგიური კონცეფცია კი, სემიოტიკურისგან განსხვავებით, განიხილავს წინასწარგანსხვად და წარმართულ კომუნიკაციურ პროცესებს, რომელთაც მიმდინარებს ნებისმიერი სირთულის ნიშნური სისტემების გამოყენების მეფხებით.

სემიოლოგია ზოგადი ენათმეცნიერებიდანაა ამოზრდილი, მისი ზედნაშენია, აანალიზებს შინაარსობრივი ინფორმაციის გადაცემის მაქსიმალურად ზოგად პრინციპებს და გამიზნულია წარმოებული კოდების შესწავლისკენ. აი, როგორ განმარტავს სემიოლოგიას დ. პრიფტი: „სემიოლოგია — ესაა ზოგადი პრინციპების შემსწავლელი მეცნიერება. იკვლისხმება პრინციპები, რომლებიც წარმართავს ნიშნების ან კოდთა სისტემების ფუნქციონირებას და ამყარებენ მსავსი სისტემების ტაპოლოგიას“.

ამ თქმულიდან ცხადზე ცხადად გამომდინარობს, რომ როცა კულტუროლოგიაში სემიოტიკური მიდგომის გამოყენებაზე ვსაუბრობთ, აუცილებელია სულ მუდამ მხედველობაში გვეკონდვს სემიოტიკისა და სემიოლოგიის აღნიშნული დიფერენციაცია.

უფრო დაწერილებით შეგერდეთ კულტურისადმი სემიოტიკური მიდგომის პრობლემაზე, რომელიც ჩარულ მორისმა განავიხატა. ობიექტი სემიოტიკისა, რომელიც ნიშნებს სწავლობს სინტაქტიკური (ნიშნების ურთიერთმიმართება), სემიოტიკური (ნიშნების მიმართება აღნიშნულთან, ანუ დენოტატთან), პრაგმატიკული (ნიშნების მიმართება მათ ინტერპრეტაციობთან) ასპექტებით, არის, მორისის აზრით, ფართო სუბექტი სოციალური ცხოვრების პრობლემებისა. სემიოტიკა, ცნობილია, რომ უნდა გახდეს, აგრეთვე, ორგანო ფილოსოფიასა, ფილოსოფია ღრმად უნდა ერკვეოდეს ნიშნებში, რომლებსაც იგი ყოველ წუთში ხმარობს.

სემიოტიკის განვითარება, — აღნიშნავს მორისი, — აღმოაჩენს დიდ შესაძლებლობებს იმის გასაკვებად, თუ როგორ პლამის, ან როგორი აზრითაა ადამიანური კულტურა, თავისთავად, ნიშნური მოვლენა“.

მორისის აზრით, იმის მტკიცება, თითქმის საზოგადოება წარმოდგენილია ნიშნების გარეშე, ანუ ნიშნები აუცილებლად განსაზღვრებენ ქვეყის საერთო ხაზს, — უმართებულა. ფართოდაა გავრკელებული წარმოდგენა, თითქმის ადამიანთა საზოგადოება, იქ, სადაც საუბარია მის კულტურაზე, თავისი არსებობითაც და „ღრმში დამკვიდრების“ თვალსაზრისითაც დამოკიდებულობა ნიშნებზე, არსებითად, ენობრივ ნიშნებზე.

„კულტურა, — სახს უსვამს ჩ. მორისი, — ეს უბრალოდ, თავისთავად, სქესთა ურთიერთდამოკიდებულება კი არაა, არამედ ის ფორმა, რომლითაც ვლინდება ეს ურთიერთდამოკიდებულება. თვით პროცესი ტამისა ჯერ კიდევ არაა კულტურა; კულტურაა იმის ცოდნა, თუ როგორ უნდა ტამო კონკრეტულ საზოგადოებაში. საზოგადოების კულტურა — ის ნიშნადობლივი ფორმებია („ხერხები“), რომლებშიც ხორცი ესხმება მოცემული საზოგადოების წევრთა ძირი-

თადი მოთხოვნილებების დაგეგმვაში. საზოგადოებას, თავისი ხასიათის მიხედვით, შეუძლია გააჩნდეს ერთი „კულტურული ეტალონი“ (მოდელი), ან გააჩნდეს მთელი რიგი „ეტალონები“, რომლებიც შეიძლება ერთმანეთს უპირისპირდებოდეს კიდევ.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს კულტურა თავისი წარმოშობით ნიშნებისგან იყოს დამოკიდებული ან კულტურის ყველა მოვლენა ნიშნურ ხასიათს ატარებდას. მაგრამ, მორისის აზრით, ის უმეტესად, რომ ნიშნებს უხარისხობრივად მიუძღვით როგორც თვით ხელოვნებაში, ისე სხვა ხაზებისა და შთამბავლებებისთვის მის გადაცემაში. კულტურის ნიშნურ ხასიათის მოვლენება ხალხთა ენები, მათი რიტუალებები, ხელოვნება, აგრეთვე სხვა ფასეულობანი, რომლებსაც მათი ეროვნული პრესტიჟის ნიშნებად გადაქცევა უწყობდა. ადამიანთა შორის ურთიერთკავშირი, კომუნიკაცია ნიშნების მეოხებით მთავრდება, რამეთუ კულტურა ფორმად მოცემული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ტყუილებისა, ნიშნების საზოგადოების არსებობის წინაპირობაა. თუ კულტურა ნიშნებით დეტერმინირებს, ცხადია, კულტურის გადაცემა საზოგადოებიდან საზოგადოებას, თაობიდან თაობაზე ასევე ნიშნების მეოხებით ხორციელდება.

თავისი პოზიციის გასამტკიცებლად, ჩ. მორისი იმოწმებს ჯ. მიდს, რომელმაც გვიჩვენა, „ნიშნურ სიმბოლოების“ გარეშეცაში მოხვედრილი ინდივიდი როგორ აღიქვამს ამ თუ იმ კულტურას. ინდივიდი, ენობრივი და წინარევიზიონური ნიშნების მეოხებით შეიწოვს მოცემული ენობრივი ერთობლიობის მიზეზურ სოციალურ პრობლემებს. მისი აზროვნება იძებს მიზეზურ სამტყველო მოდელის ფორმას, მისი ნიშნური თვითონონტროლი კი ჯერ უხილავად, ხოლო შემდეგ სულ უფრო და უფრო აშკარად ემსახურება სოციალური კონტროლის ფორმებს. ინდივიდის საკვილო განხილავდება მისი საზოგადოების წიაღში გაბატონებული ნიშნობლები.

ინდივიდის ნიშნურ საკვილოს სწორად მის თვითონონტროლის სფეროში სოციალური კონტროლის ფორმების შეღწევა განაპირობებს. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები და მათი მეოხებით გაწეული პროპაგანდა, აღმზრდელითი ხასიათის ინსტიტუტები და დაწესებულებები, საზოგადოების მიერ შექმნილი განათლების სისტემა ამ საზოგადოების ეხმარებიან ინდივიდის ცნობიერებაში მიმდინარე ნიშნურ პროცესის და, ამდენად, მისი ქცევის კონტროლირებაში.

მაგრამ, მორისის აზრით, ვერავითარი კულტურა ვერ უგულებელყოფს იმ ფაქტს, რომ ადამიანი არამარტო სოციალური, არამედ ბიოლოგიური არსებაცაა, რაც, გარკვეული აზრით, ზღუდავს და ასუსტებს სოციალურ კონტროლს.

ნიშნების და ფასეულობათა ურთიერთკავშირის გამოვლენისას მორისი გამოიყენებს ინდივიდუალურ და სოციალურ ფასეულობებს. მორისის სემიოტიკაში კულტურისა და სოციალური კატეგორიები უკავშირდება ზოგადმნიშვნელოვანს, რომელსაც იგივე ან მსგავსი ნიშნები აქვს მათთვისაც, ვინც მათ ქმნის და იმათთვისაც, ვინც მათს ინტერპრეტაციას იძლევა.

ზოგადმნიშვნელოვანი არის ინტერპრეტანტი მთელი სოციალური მოქმედების სისტემისა, რომელიც შეიცავს სოციალურ, კულტურულ, პიროვნულ და ბიოლოგიურ სისტემებს. სწორედ ზოგადმნიშვნელოვანია ჩანადრებით გარკვეული ტიპის სოციალური მოქმედებისადმი წინასწარგანწყობა. სემიოტიკა სწავლობს სწორედ ზოგადმნიშვნელოვანს, რო-

რელშიც მთავარია ლინგვისტური და წინარევიზიონისტური სიმბოლოები, რომლებიც საზოგადოებაში ფუნქციონირებენ.

ჩ. მორისი ანგარიშს უწყევს იმას, რომ ბიხევიორიზმზე ორიენტირებული სემიოტიკა იზღუდება ნიშნების მცენიერებისა და ლოგიკის ფარგლებში, განხილვით — ინდივიდუალური და სოციალური კონტექსტების კვლევათა სფეროში გაუკვევლად. ამიტომ, იგი მოითხოვს სემიოტიკისა და სოციალური ფსიქოლოგიის თანამდებობას. ჩ. მორისის ბოლო ნაშრომები გვიჩვენებს, რომ იგი თვითონაც ცდილობს დასძლიოს ბიხევიორისტული სემიოტიკის ეს შესუღვლდება და სოციალური ქცევის ფასეულობრივ-სემიოტიკური მოდელის შექმნით გავიდეს მოქმედების ზოგადი თვარის სფეროში. ჩ. მორისის ნაშრომებში ცოტა როდია მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური მომენტები, რომლებიც ხელს უწყობენ მოქმედების სემიოტიკურ ტიპოლოგიათა შემუშავებას და აგებას.

საკულობისათა, რომ აბრამ მოლი წიგნში „კულტურის სოციოლინგვა“ ცდილობს შექმნას „კანკიბერნტიკული“ მოდელი.

ა. მოლის კონცეფციას საფუძვლად უდევს წარმოდგენა „სოციოკულტურულ ციკლზე“ — იდეების განვითარების ციკლურ პროცესზე, რომელიც ძლიერდება მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით. ამგვარად, იდეები ხელმძისაწვდომი ხდება ყველასთვის და შემოქმედების შემდგომი განვითარებისთვის, „ნედლ მასალად“ იქცევა.

ა. მოლისთვის ინდივიდი — მემკვიდრეობით, პირადი ცხოვრების მოვლენებითა და წრით სასვებით დეტერმინირებული, გახსნილი სისტემაა. ა. მოლი ცდილობს კულტურის სოციოლოგიის სფეროს სისტემურად მიუყვანოს კიბერნტიკით შემუშავებული მეთოდი ანალოგიებისა და თავის კვლევას აგებს, როგორც „შეპანკური“ ხასიათის მოდელი — „სოციოკულტურული ციკლის“ მოდელის შემუშავებას, იგი ამოცანად იხსნას შეისწავლოს მოდელის მოქმედება კულტურის სხვადასხვა „არხით“ და გაარკვეოს აღნიშნული ანალოგიის გამოყენების ფარგლები.

იმისათვის, რომ კულტურის კვლევისთვის ფორმულირებული თავისი მეთოდოლოგიური პრინციპები ფექტურად გამოიყენოს, ა. მოლი იძულებულია დაეყრდნოს ვერსტიკულ ჰიპოთეზებს, რომლებიც დამყარებულია ძლიერ ანტარქიკებზე, იდეალიზაციებსა და დამუშავებზე.

ა. მოლი ხაზს უსვამს ტერმინ „კულტურის“ მრავალმნიშვნელოვანებას — აღნიშნავს, რომ არსებობს მისი 250 მტკიცება განმარტება. თვითონ ა. მოლი, კულტურის განვითარების სხვადასხვა ტაქტებს რომ მიიზიარებს, გვიავაზობს კულტურის ისეთ განმარტებას, რომლის თანახმადც იგი პიროვნების სულიერი ფასეულობებით აღჭურვაა, რისი რაოდენობრივად შეფასებაც დასაშვებია.

ა. მოლი ერთმანეთსგან განასხვავებს ვრუდიკას — კულტურის სივრცის უბრალო გაფართოებებს და აზროვნების პროცესში წარმოქმნილი და შემდგომი ცემული სოციალური და ინდივიდუალური ორგანიზმის მიერ დამახსოვრებულ ასოციაციების „სქოლიოს“ სიღრმეს („ორგანიზმის“ ბუნებას, კიბერნტიკის მეთოდის სრული შესაბამისობით, ა. მოლი არ აზუსტებს, მისი წარმოდგენით „ორგანიზმი“ შეიძლება იყოს არა მარტო ცალკეული პიროვნება, არამედ მთელი სოციალური ჯგუფიც). აქედან გამომდინარეობს დასკვნა — არსებობს „ერუდირებული“ და „ინტენსიური“ კულტურები. თანამდროვე კულტურას, რომელსაც სივრცეში



გამლის ტენდენცია აქვს, ა. მოლი აპირისპირებს სიღრმის-
კენ მისწრაფებულ, ცოდნის ელემენტების ერთმანეთთან მჭი-
დრლ დაკავშირებით აღბეჭდილ კლასიკურ კულტურასთან.
თანამედროვე კულტურა, ა. მოლის აზრით, ჰგავს დაცა-
ვლადეობით და შემხვევითი ელემენტების მოსივას, ეს
„მოსივური“ ბუნება დაკავშირებულია არა მარტო მეცნიერ-
ების მშლავ განვითარებასთან, არამედ ინფორმაციის გავ-
რცელების არხების სპეციფიკურადანაც გამომდინარეობს.
მასობრივი კომუნიკაციის ხერხებისთვის დამახასიათებელია
ცოდნათა იერარქიულ სისტემატიზებაზე უზრუნველობა. ის-
ინ ყოველ ინდივიდს უტოვებს ინფორმაციის საერთო ნა-
კადრად ცალკეული ელემენტების შეჩვენვის, აღქმის საშუა-
ლებებს. ამიტომ, კულტურულ სოციოლინამიკას არამარტო
მოსივური, არამედ სანახევროდ შემხვევითი ხასიათიცა
აქვს. ინფორმაციის ელემენტები ტრანსფორმირდება შემოქ-
მედი პიროვნების მიკროსფეროდან მასობრივ კომუნიკაცი-
ათა არხების გავლით მომხმარებლის მიკროწრისკენ მოძ-
რაობის პროცესში.

ცალკეული ადამიანის კულტურა, ა. მოლის ვარაუდით,
შეიძლება შესწავლილ იქნეს ოპერაციულად — მის მიერ
წარმოქმნილი კულტურული აქტების ერთობლიობაში, ანუ
განვანელი ინფორმაციათა „კამის“ გათვალისწინებით, ხო-
ლო ან ინფორმაციათა საფუძველს ქმნის პიროვნების ცოდ-
ნიდან გამომდინარე ცოდნისა და ფორმათა ატომების პირა-
დი „ანაწევობები“.

სოციოსტრემების კულტურა — ესაა საზოგადოების მე-
ხსიერება, რომელიც ხორცშესხმულია წერილობით ან მატე-
რიალიზებულია დროსა და სივრცეში ცნობათა, ინფორმაცი-
ათა უწყვეტი ერთობლიობით.

„მამ, ასე, — წერს ა. მოლი, — ჩვენ განვსაზღვრავთ
კულტურას, როგორც ყველა ჯურის ასოციაციათა აღბათო-
ბების კამს, — ეს ასოციაციები იქმნება ცოდნის ელემენტებს
შორის, — თანაც ჩვენ განვსაგავებთ ფართო, ბევრისმომც-
ველ, ანუ ცოდნის ბევრ ელემენტის შემცველ კულტურას და
ღრმა კულტურას, რომლის დამახასიათებელიცაა ელემენტ-
ების შორის კავშირთა დიდი სიხშირე და დიდი სიძლიერე.
კულტურის კვლევა შეიძლება მისი პროდუქტების ამორჩე-
ვით შესწავლის გზით, ხოლო ეს პროდუქტები უნდა გავივით
როგორც ყველაწიერი აურაცხელი კულტურული ცნობა, და-
წყებული კერძო საუბრიდან და დამთავრებული დოკუმენ-
ტების, მხატვრული ნაწარმოებებისა და მეცნიერული შრო-
მების ამოწურავი ნაკადით“.

„სოციოკულტურული ცხრილების“ კონტექსტანალიზის
მეშვენიერია ა. მოლი მიდის შემდეგ ძირითად დასკვნაზე:

1. კულტურა არის ინტელექტუალური ასპექტი ხელოვ-
ნური წრისა, რომელსაც ადამიანი ქმნის თავისი სოციალუ-
რი ცხოვრების პროცესში. იგი ადამიანის გარეგანი მოცულის იმ-
სტრატეგიული ელემენტია. ტერმინი „კულტურა“ მოიცავს იმ
ინტელექტუალური ელემენტების ერთობლიობას, რომლებიც
გააჩნია ამა თუ იმ ადამიანს ან ჯგუფს და ეროვნებად სტა-
ბილირია, შეკრულია იმით, რასაც „კაცობრიობის მეხსიერე-
ბა“ ან საზოგადოების მეხსიერება ჰქვია — ესაა მეხსიერე-
ბა, რომელიც მატერიალიზებულია ბიბლიოთეკებში, ძეგლე-
ბა და ენებში.

2. ინდივიდუალური კულტურა — ესაა აზროვნების „ცოდ-
ნათა კვრანი“, რომელზეც ინდივიდუმი ასახავს გარესმყარ-
ოდან მიღებულ ცნობათა, შეტყობინებათა სტრემულს, ამ

საფუძველზე იგი ქმნის წარმოსახვებს, ანუ იმ ფორმებს,
რომლებიც შეიძლება გამოიხატოს სიტყვებით ან ნიშნებით.
ერთობლიობა „კულტურის ატომების“, რომლებიც, გავრცე-
ვების არხების სისტემაში მოქცეული, ინდივიდთა ჯგუფების
მიერ ცნობიერების სხვადასხვა დონეზე აღიქმება და მათ
მეხსიერებაში რჩება დავიწყების გზით შეჩვენვის შედეგად.
სწორედ ეს „ნარჩენი“ ქმნის ინდივიდუალურ კულტურას.

3. წრის კულტურა, ფართო გაგებით, — ამ წრის შემო-
ქმედ ინდივიდთა ლწვის შედეგია. ამავე დროს, მათი შემო-
ქმედების თავისებურებები გააპრობებულია იმ ცნებებით,
სიტყვებითა და ფორმებით, რომლებსაც ისინი იღებენ თა-
ვიანთ გარემოდან. აქედან გამომდინარე, კულტურა და მისი
წერე, გარეშო ურთიერთზე მოქმედებენ უწყვეტად. ეს შესა-
ძლებელი ხდება იმ შემოქმედ პიროვნებათა მეოხებით, რო-
მლებიც ხელს უწყობენ თავიანთი წრის განვითარებას. კუ-
ლტურის სოციოლინამიკა სწორედ ამაში ეფუძნება.

კულტურის ანალიზისადმი ა. მოლის ინფორმაციულ-კი-
ბერნეტიკული მიდგომა არსებითად, არის შედეგი და, გა-
რკვეული თვალსაზრისით, ჯამიც მთელი რიგი ექსპერიმენ-
ტული და ზოგადი კვლევების, რომლებიც მოხდასხვა ქვეყ-
ნის ცოდნის მრავალი სფეროს სპეციალისტ მეცნიერებს ჩა-
უტარებიათ ხანგრძლივი დროის მანძილზე.

ა. მოლის წიგნი სისტემატიკაშია, განსოგადებაა ამ გა-
მოკვლევებისა, მასში მოხშიობია მდიდარი ემპირიული მას-
ალა, ამასთან ერთად, ეს წიგნი სახავს შესაძლებლობას,
რომ მეცნიერულ-ტექნიკური რვეოლეუის ეპოქაში მიმდინარ-
ე რთული კულტურული პროცესების დინამიკა, წინააღმდე-
გობები და მრავალასპექტურობა, მკაცრად იქნას გამოკვლე-
ული, წიგნში თანმიმდევრულად და გააზრებულად სქემატი-
ზირებულია კულტურის რთული სამყარო, რისთვისაც ზოგ-
ჯერ შემუშავებულია მისი გამარტივებული მოდელები, რომ-
ლებიც ზუსტ რაოდენობრივ შეფასებათა შემუშავებისა და
ფუნქტური განზომილებების დადგენისთვისაა გამოსადგვი.
ა. მოლი დარწმუნებულია, რომ შესაძლებელია შეიქმნას
კულტურის დინამიკური ფილოსოფია, რომელსაც უნარი ექ-
ნება „სისტემატურად გამოიყენის იდეების შემოქმედებითი
პოტენციალი და გამოიყენოს ამ იდეების შემხვევითი მოვ-
ლენებისადმი პასიური დამოკიდებულება“. ეს არამარტო
კულტურის ფენომენის სისტემატურად აღწერისა და კატალო-
გისაში, არამედ კულტურის მომავლის პროგნოზირების
საშუალებაც იძლევა, მისი ფუნქტურად კონსტრუირებისა
და მართვის მიზნით. ამ თემატურისათვის, ა. მოლის მიდგო-
ბა საკულისხმომცა და მხარდასაჭერიც, ოღონდ, მთელი იმ
სარწმუნოება და შეუსაბამობების გათვალისწინებით, რომელ-
თაც ამ ტიპის გამოკვლევა ვერ გაქცევა*.

* ა. მოლის კონცეფციების უფრო დაწვრილებით და მრავალ-
მხრივ კრიტიკა შეიცავს ა. მოლის წიგნის — „კულტურის სო-
ციოლინამიკა“ შესავალ წერილ — ავტორები ბ. ბირიუკოვი,
რ. ზაიფოვი, ს. პოლტნიკოვი.

მობონებების წიგნი*

სამხრმშ საქართველოს ძეგლების ნახვამ და შესწავლამ უფრო მეტად დამახასიათებელი ჩემი ხალხის ისტორიასთან, მისი წარსულის ფეხებთან...

როცა კი შემთხვევა მეძლეოდა, დაუღალავად ვმოგზაურობდი, ვათვლიერებდი ჩვენი ხუროთმოძღვრების ძეგლებს, ვსწავლობდი ფრესკულ მხატვრობას... ბევრი ჩანახატი და ასლი გამიკეთებია... ამა თუ იმ ფრესკის რესტავრაციაზეც ბევრი მიმუშავია... და ასე თანდათან, ჩემი შემოქმედების მთავარ საფუძვლად ძველი ქართული ფრესკა და ხალხური მხატვრობა იქცა...

გასაოცარი და საინტერესოა, რომ ხუთითასამდე ქართული ძეგლიდან ყველა უნიკალურია, არცერთი არ მეორდება. ისეთი პატარა ქვეყნისათვის, როგორც საქართველოა, ეს დიდი რიცხვია და დიდი სიმდიდრე. როგორ არ უნდა სცე თაყვანი მას, ვინც ოსტატს, მხატვარს, ტაძრის აღმშენებლებს ეუბნებოდა: ისეთი ამიწვენი, ან ისეთი დამხატვე, სხვას არ ჰკავდეს, უკეთესი კი იყოსო. ერთადერთი გამონაკლისი ქაშუეთის ცკლესიაა, რომელიც სამთავისის ველისის გამეორებია. სამთავისი შესანიშნავია, იგი ხელითაა აწყობილი. ბოლოს რომ ვნახე, ცოტა უკვე გადახრილა, დაქანებულა, მაგრამ ძალიან ლამაზია... არანაკლები სილამაზისაა ქაშუეთიც... მე მასსოვს ქაშუეთის მშენებლობა. ეს იყო 1905-1906 წლებში... როგორ ფაქიზად და სიუსტითაა ნაგები! მასსოვს ქვის მჭრელები და მეჩუქურთმეები... ჩუქურთმები ცნობილმა ოსტატებმა მშებმა დალაძებმა გამოიკეთეს.

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

თბილისის არქიტექტურული ძეგლებიდან ზოგი ძალიან ძველია, ზოგი შედარებით გვიანდელი... მაგრამ, სამწუხაროდ, თითქმის არცერთი მათგანი ქართველი ოსტატის მიერ არაა მოხატული. თავის დროზე ქართველი ოსტატები სხვა ქვეყნის ტაძრებს თუ ხატავდნენ, მით უმეტეს, მოხატავდნენ ქართულს და მით უმეტეს, თბილისის ტაძრებს, მაგრამ არ მოღწეულა.

აგიღოთ მაგალითად, სიონი — თბილისის მთავარი კათედრალი... იგი გასულ საუკუნეში მოხატა გაგარინმა. კარგი მხატვარი იყო... ბევრი საინტერესო ქართული ჩანახატიც გააკეთა საერთოდ... მაგრამ ეროვნებით რუსი იყო და, ბუნებრივია, იმის მხატვრობაც რუსული ხასიათიდან მიდიოდა... რუსული სტილითაა მოხატული სიონი... ეს თავის დროზეც უგრძნობი და, როგორც ჩანს, უთხოვიათ, რომ ქართული თემატიკაც შეეტანა მოხატულობაში... ამიტომაც დაუხატავს თამარისა და დავითის გამოსახულებანი. მაგრამ მთლიან, საერთო ანახატიში ეს ძალიან უმნიშვნელო დეტალია... თანაც, ზეთისფერებითაა ნახატი... ამიტომაც გაშავდა. კედლის მხატვრობაში, საერთოდ, ზეთს ნაკლებად ხმარობენ, მაგრამ იმ ეპოქაში ჩვენ ფრესკის სპეციალისტი არ გვაკავდა, გაგარინმა რაც შეძლო ის გააკეთა, გააკეთა კეთილი გულით... ცხადია, ძალიან დიდი შრომაც გასწია...

1947 წელს კათალიკოსმა კალისტრატე ცინცაძემ ჩემთვის მეტად მოულოდნელი, მაგრამ დიდად სასიხარულო წინადადება შემომთავაზა — ქაშუეთი უნდა მომეხატა.

დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული ეს საქმე, მაგრამ რაკი ნებასთვა მივიღე, აღარაფრის წინაშე აღარ მსურდა უკან დახევა... მთავარი დაბრკოლება კი მაინც ის იყო, რომ იმ დროს ჩვენში ფერები არ მზადდებოდა. მე უარი ვეუბნე ზე-



ლადო გუდიაშვილი.
ალ. მრევლოშვილის ჩანახატი

თის საღებავებზე... ქაშუეთი ენკაუსტიკის წესით უნდა მოხატულიყო. ცხელი, ადუღებული ფერებით. იგი ბიზანტიელებმა გამოიგონეს... ძალიან კარგია იმ მხრივ, რომ საკუწვეებს უძლებს, მაგრამ როგორ უნდა გვემოვნა საამისო სათანადო მასალა... ფერადი ფხვნილები, რომლითაც სითხე ზავდება, ჩვენში მაშინ თითქმის სულ არ არსებობდა.

ტენა-ტენით მივაკვლიეთ ძველ მღებავებს. მათი დახმარებითა და რჩევით შევაზავეთ მცენარეთა ფერები... ზოგი ფხვნილი მწერებისგან მზადდება. ყველა ეს ფხვნილი აკურით თაფლის ფიტაში, გავალხვეთ და დავიწყეთ მუშაობა.

შევირდიბე არ მყოლია. მეხმარებოდა მხოლოდ ორი ადამიანი — შალვა აბრამიშვილი, რომელიც, საერთოდ, ფრესკების აღდგენაზე მუშაობდა ხოლმე და მუსიკოსი არსენ ფონსუა — მას ჩუქურთმები გადაჰქონდა. საერთოდ კი, მე არ მიყვარს, როცა სხვა ამთავრებს ჩემს საქმეს.

უპირავე ესკიზი და ჩანახატი გავაკეთე. საკურთხეველის ძირითადი ფართობი, რომელიც მოხატულია, ცხრა თვის განმავლობაში დავამთავრე... ცხრა თვე ფანტასტიკურად მოკლე დროა დიდი სამუშაოსათვის, მაგრამ ისეთი გატაცებით ვმუშაობდი, რომ დამცლოდა, ალბათ, სამ-ოთხ წელიწადში სულ მოვხატავდი... ეს არის ეკლესიის მთლიანი მხატვრული კომპოზიციის ცენტრალური თემა. ადვილი არ იყო, რა თქმა უნდა, მთელი დღეების განმავლობაში ისეთ უჩვეულო მდგომარეობაში, თანაც ცხელი საღებავებით მუშაობა, მაგრამ ბევრად ახალგაზრდა ვიყავი და რასაც ვაკეთებდი, ჩემთვის დიდ პატივად და ნდობად მიმაჩნდა... ასეც იყო. კალისტრატეს ძალიან უხაროდა და მუდამ ჩემთან იყო. არ მოკვებდა არც ქაშუეთის კეის-

კოპოსი დიმიტრი ლაზინიშვილი... ყველაფერში მშველოდნენ, როგორც შვეძლოთ, მეხმარებოდნენ.

რაც შეეხება თვით მხატვრობას... რა შემიძლია ვთქვა იმის შესახებ... ცხადია, ყველა ავტორის სურს, თავისი სათქმელი, როგორმე, ისე თქვას, როგორც მას უფიქრია და სურს თქვას კარგად.

ვიდრე მუშაობას დაივიწყებდი, ყველა ხელმისაწვდომი მასალა, როგორც ქართული, ისე უცხოური, გადავათვალე იერე შევისწავლე.

ფრესკის ცენტრალური ფიგურა ღვთისმშობელი და იესოა, აქეთ-იქით კი ანგელოსები... ეს დაკანონებული თემაა. ძნელია მასში რაიმე ცვლილებების შეტანა... ასეთი რამ მხოლოდ ერთიულებმა შეძლეს, მათ, ვინც თავიანთ დიდ ნიჭს ღვთისმორწმუნე ფანატიკოსთა აზრი და ფიქრი დაუმორჩილებ... ისინი დიდი მხატვრები იყვნენ...

როგორც ფრესკებში, ისე დაზღურ პორტრეტებში, თითქმის ყველა მხატვარი, დიდიც და პატარაც, ღვთისმშობელს მუდამ ახალგაზრდას, ცოდვევისაგან განწმენდილსა და სათნოს ხატავდა... გაუხსენით თუნდაც რაფაელი... როგორი მიწიერი, და ამავე დროს, რა მშვენიერია მისი მადონები... მაგრამ ეს იყო უწინ... დღეს კი სხვანაირია ადამიანების დამოკიდებულება რელიგიის მიმართ, თვით ღმერთის მიმართაც, და მე გადავწყვიტე, ღვთისმშობელი წამომიყვანა ჩვენკენ, მიწისკენ, ადამიანებისაკენ... უფრო დღევანდელი სახე მიმეცა მისთვის... არ მიმაჩნდა სწორად მკაცრი ტრადიციის დაცვა. ამ სახის ასეთმა გადაწყვეტამ მაშინ, როგორც მოველოდი, აზრთა დიდი სხვადასხვაობა გამოიწვია... ზოგი რას ამბობდა, ზოგი რას... საბოლოოდ კი ერთსადაიმავე დასკვნამდე მიდიოდნენ, რომ



ეს არის ქართველი ქალი... ყოვლად მიწიერი, სიცოცხლითა და სიჯანსაღით სავე, რომლისთვისაც არაფერი ამკვეთური უცხო არ არის. ასეც იყო... მე დღესაც იმასვე ვფიქრობ, რასაც მაშინ... დღევანდელი ადამიანი, ვინც არ უნდა იყოს იგი, გინდ მხატვარი და გინდ მღვდელი, რელიგიურ თემის ისეთი თვალთ ვეღარ შეხედავს, როგორც მას უყურებდნენ წარსულში... მხატვრისთვის, ასეთ შემთხვევაში, მთავარია ხელოვნების ნაწარმოები და არა რელიგია. ასე რომ არ იყოს, მაშინ ვერ აგვადლებდა დღეს ვერც მიქელანჯელო, ვერც ლეონარდო და ვერც რაფაელი... ერთი ძველი უცნობი ოსტატი წერს „ხელი მინისა ლტების, ხოლო ნაწერი მისი ჰკივის უკუნიით უკუნისამდე“... ქემარისტი სიტყვებია.

საერთოდ ბევრი უსიამოვნება შემხვდა ამ სამუშაოს დროს. მაშინ ჯერ კიდევ ერთვარად უჩვეულოდ გამოიყურებოდა ის ფაქტი, მხატვარს რომ რელიგიურ თემაზე რაიმე ეხატა... ბევრი გაღიზიანდა კიდევ.

ცხადია, ქაშუეთი რომ მოლიანად მოხატულიყო, გაიშლებოდა მისი თემტიკაც და სიუფეტები... ხატვის პროცესში გზადგაზა ამ სიუფეტებზე ვმუშაობდი, ახლაც შენახული მაქვს ეს ყველაფერი, მაგრამ გარეშე თვალისათვის იგი გაუგებარია... ეს უფრო მინიშნული ჩანაფიქრებია, რომლებსაც, როგორც ჩანს, განხორციელება არ ეწერა.

ერთხელ ქაშუეთში იტალიის დელეგაციაც გვეწვია... მკლავზე ხელს მიკიდებდნენ — ნუთუ თქვენ მართლა ხატავთ... ნუთუ საბჭოთა კავშირში რელიგიურ თემაზე ხატვის უფლება არსებობს?

მე ვუპასუხე, — რასაკვირველია, არსებობს, თანაც ამას ხომ მართო რელიგიური მნიშვნელობა არა აქვს, თქვენთანაც ხომ ასეა-მეთქი...

ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მთელი ჩვენი მოგონებებიდან ამ ფაქტმა მოახდინაო, — ამბობდნენ...

რაც შეეხება კალისტრატეს, იგი დიდებული ადამიანი იყო... დიდი პატრიოტი, განათლებული, სტიქორის, საეკლესიო მხატვრობის შესანიშნავი მცოდნე... უაღრესად კაცობიერად. მე იგი ისე მომწონდა, რომ მისი სახე ფრესკაში ერთ-ერთ მოიქეულად ჩავხატე... მას ეს ძალიან ესიამოვნა.

რა თქმა უნდა, გული მტკიავა, რომ ქაშუეთის მხატვრობა ბოლომდე ვერ დავამთავრე... მერე და მერე, როცა ჩემდამი დამოკიდებულებაში უკვე ბევრი რამ თანდათან შეიცვალა, მე-კითხვობდნენ ხოლმე:

აღარ უნდა მოხატოთ?
მაგრამ მას შემდეგ კარგა ხანი გავიდა, წლებმა თავისი ქნა, და რა თქმა უნდა, აღარ შეგეძლო... ეს ყოველივე დიდ ფიზიკურ შრომასა და დაძაბულობასთანა დაკავშირებული. მაშინ ჭურჭ მუშაობის გამო ცხვირიდან სისხლის დენა და თავბრუსხვევები მქონდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, არც ენერჯია მაკლდა და არც ხალისი. ახლა კი...

რაც შეეხება ღვთისმშობელს, ხშირად მეკითხებიან ხოლმე — მის სახეში ვინმე კონკრეტული ადამიანი ხომ არ მყავდა მხედველობაში. არა... მე ძირითადად, მუდამ შთაბეჭდილებებით ვხატავ... პროტოტიპებს კი იშვიათად ვაკეთებ... იმიტომ კი არა, რომ არ მომწონს ეს გზა... ჩემი მუშაობის სისტემაა ასეთი.

ცხადია, უმტკივნეულოდ არაფერი ხდებდა. და ქაშუეთშიც დატოვა ჩემში ტკივილი... მაგრამ რას იზამ...

დრო გადის... რელიგია თავის ადვილს იკავებს, მხატვრობა კი რჩება... მეც, რა თქმა უნდა, მიინდა დარჩენი, რაც ამდენი ტკივილის ფასად შემიქმნია...

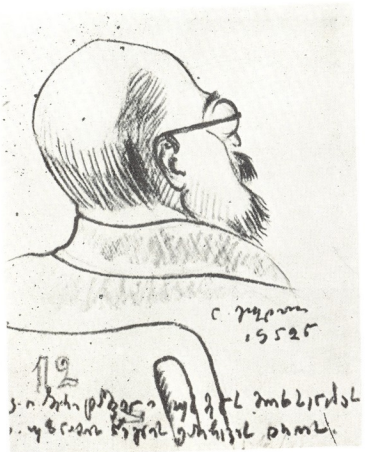
* * *

დიდი გზა გამოიარა ქართველმა ხალხმა... ბევრი ტკივილი და რთვა გადაიტანა... ბევრი რამეც დაკარგა. მისი ბედუკუღმართი ცხოვრების ქარიშხალმა უამრავი განძი შთანთქმა... გადარჩა მხოლოდ ნაწილი... ისინი ჩვენი ქვეყნის დიდი წარსულის მოწმეებია. ამიტომაც ვამაყობთ ამ ძველებითა და მათ კედლებზე გამოხატული გასაოცარი მხატვრული შედეგებით. ქართული ხელოვნების ძირი ეს ტაძრები და ფრესკებია... მათში ყველაფერია ნათქვამი და მიითვებული... ერის ხასიათი, სტილი... მისი გარესამყაროსადმი დამოკიდებულება... საინტერესოა, რომ იმერეთში, სულ პატარა ეკლესიებში მოინდებოდ ქართველი გლეხებია გამოხატული... ასეა სხვაგანაც... ეროვნულ ხასიათს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მხატვრობაში და არა მარტო მხატვრობაში, საერთოდ ხელოვნებაში... კარგა ხანს, სანამ ჩვენი ძველები შესწავლილი არ იყო, ფიქრობდნენ, სულ მთლიანად თუ არა, მათი უმეტესი ნაწილი მაინც ბიზანტიელების მოხატულიაო... მაგრამ ბოლო დროს აღმოჩენილმა წარწერებმა გვამცნეს, რომ ისინი ძირითადად ქართველ ოსტატებს მოუხატავთ.

ძველი, ბევრად უკეთესი და საინტერესო მხატვრობა ხშირად უფრო გვიანდელითაა დაფარული... ამჟამად ტექნიკური საშუალებებით უკვე შესაძლებელია ამ ნახატის, მისი თუნდაც რამდენიმე ფენის ამოცნობა და გააცოცხლება, თუ, რა თქმა უნდა, იგი მთლიანად გადაშლილი და გადაფხვნილი არ არის... სწორედ ამ გზით მოხერხდა მათი ავტორების ვინაობის დადგენაც...

ძალიან მიყვარს, აგრეთვე, ძველი ქართული ხელნაწერების

ივანე ბერტიშვილი, ლ. გულაშვილის ჩანახატი. 1952 წ.



მინიატურული მხატვრობა. თავის დროზე მისი გავლენაც განვიცადე... ჩემი შემოქმედების ერთი მასაზრდოებელი ფეხი იხიც იყო... ეს ხელნაწერები შესრულების ოსტატობით არ ჩამოუვარდება ხელოვნების სხვა დარგებს — არქიტექტურას, კედლის მხატვრობას, ხეზე ჭრისა თუ ოქრომჭედლობის საუკეთესო ძეგლებს... და ყოველთვის, როცა წიგნის გრაფიკაზე ვმუშაობდი, მთავარი ამოსავალი ჩემთვის, პირველ პერიოდში მაინც, მუდამ ეს ხელნაწერები იყო... ასე გავაფორმე, მაგალითად, სულხან-საბა-ორბელიანის იგავ-არაკები... ეს იმ დროს, როცა ჯერ კიდევ თითქმის სრულიად შეუწყვეტილი იყო ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ძვირფასი ტრადიცია... დიდი სიამოვნებით ვიმუშავე ამ იგავ-არაკებზე... მუდამ თვალწინ მხდდა სულხან-საბას კეთილშობილი სახე... იმდენად გამიტაცა მისმა პიროვნებამ, რომ წიგნის ილუსტრაციებმა და პორტრეტმა, რომელიც ამ წიგნისათვის შევასრულე, ვერ ამოწურა ჩემში ამ თემით გატაცება და საბას დიდი პორტრეტიც დაეხატე...

ახლაც კი, როცა ვფიქრობ, ისევ უკმარობის გრძნობა მიჩნდება... მზიბლავს, მიყვარს, მაწვალავს, მიზიდავს მისი ენა... არის დღეები, როცა განუშორებლად ვკითხვლობ მის წიგნებს...

სხვათა შორის, ჩემს ქალიშვილსაც საბას „სიტყვის კონიდან“ დავარქეი „ჩუქურთმა“. როცა იგი გაჩნდა, წიგნი გადავშალე და თვალდახუჭულმა თითი ამ სიტყვას დავაღე... ძალიან მომეწონა და გამეხარდა.

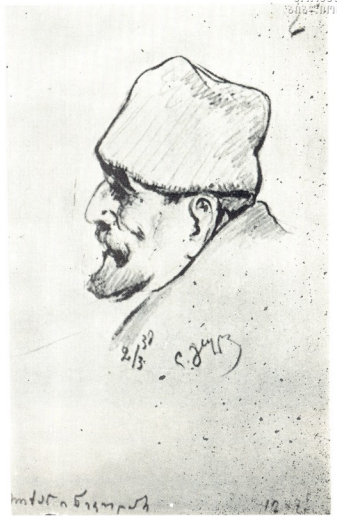
შარავანდითა მოსილი ქართული მწერლობისა და კულტურის პანთეონში სულხან-საბა ორბელიანი... „მთელ საქართველოს მამად მიაჩნიაო, — წერს მასზე ერთი უცხოელი. თანამემამულენი კი მას „სიბრძნეფარდისა“ და „მწავლულს“, „მრავალგამომკვლევულს“, „ბრძენსა და ფილოსოფოსს“, „სიბრძნის წყაროს მდინარეს“ უწოდებენ.

იყო დრო, როცა მისი უპრეცედენტო არაკების სათავეებს, ზოგიერთი მკვლევარი უცხოელი მწერლების ნაწარმოებებში ეძებდა. მაგრამ ეს ცდები უნაყოფოდ დამთვარდა. წიგნი „სიბრძნე სიცრუისა“ დაფუძნებულია ქართული ხალხური შემოქმედების ფესვებზე, მის რეალურ ყოფაზე. არაკებში მოცემულია ქართული ზღაპრის თავისებურებანი, ხასიათების ხალხური ვარიაციები. ქართული ხალხური თქმულებები, გამოცანები, ანდაზები, იმ დროის მახვილი სიტყვა-პასუხები ძალიან ჰგავს სულხან-საბა ორბელიანის არაკებს და პირაქით, სულხან-საბა ორბელიანის არაკები ჰგავს ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას. ამ არაკებს არც მძაფრი სატრა აკლიათ... ყოველივე ეს კი მუდამ შეუნელებლად მიზიდავს მის სამყაროში... ჩემთვის იგი მუდამ ამოუწურავი შემოქმედებითი შთაგონების წყაროა...

საერთოდ, ძალიან მწვლია ნამდვილი, კარგი ილუსტრაციის შექმნა, მით უმეტეს, მამინ, თუ წიგნის ავტორი დიდი მწერალია...

სულ მასსოვს... ერთხელ გამომეცემელმა ფლობერს თურმე „სალამოს“ ილუსტრაციებით დაბეჭდვა შესთავაზა. მწერალმა მრისხანისაგან წონასწორობა დაკარგა: „რად საჭირო იყო ჩემი ამდენი შრომა, თუ გამომდებებდა ვიღაც მუჯღანე, ჩემს ოცნებას ზუსტ ჩარჩოში მოაქცევდა და მთავარს დამიმხსენებდა.

ნახატში ქალი ჰგავს ქალს — ესაა და ეს. მამინ, როდესაც წიგნი შექმნილი სახე აღვივებს ოცნებას უამრავ ქალზე.



იაკობ ნიკოლაძე. ლ. გუღიაშვილის ჩახატვა. 1938 წ.

ამრიგად, რაკი ეს საკითხი ეთვტვიკავს ეხება, მე კატეგორიულად გვწინააღმდეგები ნაწარმოების ილუსტრირებას.

არის ამაში ალბათ, რაღაც სიმართლე... მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მიუხედავად ამისა, თითქმის ყველა ქვეყანაში ილუსტრაციებით იმეჭდება როგორც „სალამოს“, ისე მისი დიდი ავტორის სხვა უკვდავი ქმნილებები...

მხატვრებს თავიანთი დამოკიდებულება აქვთ ამა თუ იმ წიგნისა და ავტორის მიმართ და ამ დამოკიდებულებას როგორც შეუძლიათ, ისე გამოსატყვენ.

ამ ბოლო სამ ათეულ წელიწადში, ჩვენშიც ძალიან განვითარდა წიგნის გრაფიკა. მეც საკმაო ხარკი გავიღე მის მიმართ. ბევრი წიგნის ილუსტრაცია განიკეთებია, რომელთაგან განსაკუთრებით მაინც „სიბრძნე სიცრუის“ წიგნთან ერთად „ვეფხისტყაოსნისა“ და ქართული ხალხური ზღაპრების თემაზე შექმნილი ილუსტრაციები მიყვარს.

ჩვენს საუკუნეში მე თითქმის პირველი მხატვარი ვიყავი, ვისაც წილად ხვდა დიდი პატივი — ემუშავა რუსთაველის პოემის ილუსტრაციებზე. ორჯერ გავაფორმე ეს წიგნი — ქართულად და რუსულად. რიცხვი არ მასსოვს, მაგრამ ძალიან ბევრი ილუსტრაცია დაეხატა... პოემის თითქმის ყველა ეპიზოდი გადავიტანე ნახატში. რა თქმა უნდა, ბევრ სირთულესთან იყო დაკავშირებული ეს სამუშაო... ივლინისებრი ტრადიციაც... სიყვარულიც... დამოკიდებულებაც, რომელიც საკუნეებიდან მიდიოდა... ეს ხომ „ვეფხისტყაოსანი“ იყო... გულდასმით შევისწავლე პოემის ჩვენამდე მიღწეული, მეჩვიდმეტე საუკუნის მინიატურული მხატვრობა მამუკა თავა-



ლ. გუდაშვილი.

ორთავალი სტუმრები

ქარაშვილისა, რომელიც განსაკუთრებით მიმწონს დ მიყვარს... აგრეთვე, ცნობილი უნგრელი მხატვრის ზოჩის დიდად ცნობილი და დიდად პოპულარული ილუსტრაციები, რომლებიც მეცხრამეტე საუკუნეშია შექმნილი. ორივე შესანიშნავი მხატვარი იყო და თავ-თავის დროზე ორივემ კარგად გაართვა თავი ქართველი ხალხისათვის ამ ყველაზე საყვარელი წიგნის დასურათების საქმეს.

მაშასადამე უნდა ირანული სტილის გავლენა, რომელიც მას ძალიან კარგად მოუხმარია და გაუჭარბოვლებია... შესანიშნავია ეს ნახატები.

რაც შეეხება მიხაი ზოჩის, ის ვეროპელი იყო, კლასიკური ილუსტრაციის .ფრიად დახელოვნებული ოსტატი, ევროპაში კარგად ცნობილი მხატვარი. ძალიან ბევრი იმეშავა „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებაზე... სპეციალურად ჩამოვიდა საქართველოში... შვისწავლა ქართული წგნე-ჩვეულებები, ხასიათები, ეთნოგრაფია. იმოგზაურა ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, გააკეთა მრავალი ჩანახატი და შემდეგ შექმნა რუსთაველის პოემის თავისი ცნობილი ილუსტრაციები. მას წინასწარ ჰქონდა შერჩეული პოემის ის ადგილები, რომელთა დასურათების აპირებდა და იმის მიხედვით ეძებდა შესაფერტოებსა და პერსაჟებს... ჩააცმევდა მათ სათანადო ტანსაცმელს, ისე როგორც ეს ხდება თეატრში, დააყენებდა სცენაზე, მოაწყობდა საჭირო განათებას... სცენის უკან რომელიმე მსახიობი კითხულობდა პოემის ტექსტს... მაყურებელი ამ სახასიათო ხარდობა, ზოჩი კი აკეთებდა ჩანახატებს. ცდილობდა არ დაშორებოდა ქართულ ხასიათს... იგი ცოცხალი სურათის მრავალ ვარიანტს ქმნიდა და შემდეგ ანუზოვადებდა მათ. მისმა ილუსტრაციებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მათზე და ქართველ საზოგადოებაზე... საკულისხმობა, რომ ეს ილუსტრაციები დღესაც არ ჰკარგავენ ემოციური ზემოქმედების ძალას... ისინი დღესაც ერთ-ერთი საუკეთესოა. საკულის-

ხმობა ისიც, რომ თავის ილუსტრაციებში თვითონ აკარგავდა თურმე ეს ნამუშევრები უყვარდა.

შემდეგ კარგა ხანს იყო ინტერვალ... ნელა, თანდათან, მაგრამ ძნელად დივიტებდა ჩვენი წიგნის მხატვრობის ძველ ტრადიცია. ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც რუსთაველის ილუსტრაციებზე მუშაობა განაახლეს, იყვნენ გრიგოლ და ლადო ჯავახიძეები — ჩვენი ცნობილი მხატვრის უნა ჯავახიძის უფროსი ძმები. მათ დასატეს რამდენიმე ილუსტრაცია და რუსთაველის პორტრეტი. რაც შეეხება ქანდაკებას, განსაკუთრებით საინტერესო იყო იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტული ნამუშევარი... მაგრამ თვითონ მიქანდაკეს ეს პორტრეტი არ აკმაყოფილებდა და სიცოცხლის ბოლო წუთამდე არ შეუწყვეტია მის სელახლა ხორცშესხმაზე ფიქრი... მინდა ტრადიციას გვერდი ავუარო და რუსთაველი უქულოდ გამოვაქანდაკო — ამბობდა...

ტრადიციულად კი ხალხს ყველაზე მეტად ზიჩი მოსწონდა და არც უნდოდათ პოემის ილუსტრაციები ახალი თვალთა და ახალი მიდგომით რომ შექმნილიყო.

რაც შეეხება ჩემს ილუსტრაციებს... ან უფრო ზუსტად, ჩემს დამოუკიდებულებას... მე უფრო მეტად თავაქარაშვილის ილუსტრაციები მიზიდავდა და მიზიდავს დღესაც.

როგორც უკვე ვთქვი, ძალიან ბევრი ვიმუშავე, ბევრი ილუსტრაცია გაგავეთ... ჩემი მიზანი იყო არ დაგვორბოდო ტექსტს და ის, რასაც ვაკეთებდი, არ ყოფილიყო მხოლოდ ილუსტრირება... ამიტომ ვაკეთებ გრაფიკულად და ერთგვარი სტილირებაში. ამ ნამუშევარმაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია... აქაც, ჩემი აზრით, ნიავარი მიზეზი ის ტრადიცია იყო, ზოჩის ნახატებიდან გადასხვევას რომ ვერ ჰკუობდა.

საკულისხმობა ერთი რამ: „ვეფხისტყაოსანი“, ხედივით თვალსაზრისით, ბევრი ძალზე საინტერესო მომენტი, თუ ეპიზოდია, რომლებიც მხატვრები რატომღაც, ნაკლებად ეხებოდნენ... ჩემს ილუსტრაციებში შევეცადე ეს მომენტები და ეპიზოდები წინ წამომეწია...

დღეს ყველა ეს პირობა, ენება ტრადიციას. ეპიზოდების შერჩევას, კომპოზიციას, ჩაცმულობას თუ სხვას, ასე თუ ისე, უკვე გადაჭრილია... შთაგონების ამოუწურავი წყაროა რუსთაველი... ამიტომაც უმდამ ახალი და ახალი თვალთ კითხულობენ მას ჩვენი მხატვრები... ბევრი საინტერესო ნამუშევარი შეიქმნა... მაგალითად, თამარ აბაკელიამ და სერგო ქობულაძემ „ვეფხისტყაოსანი“ სულ სხვადასხვანაირად დაასურათეს. ვფიქრობ, ორივე მნიშვნელოვანი მოვლენა... თამარის ნამუშევრები უფრო ეროვნულია, სერგოს უფრო ევროპულ-რენესანსულ სტილში გადაწყვიტა. მიიწ კარგია, დიდი ოსტატია და იმიტომ.

აზრთა დიდი სხვადასხვაობა გამოიწვია აგრეთვე ლევან ცუცქერიძის ილუსტრაციებმაც... მან მოლიანად აუხვია გვერდი ტრადიციას. შეიძლება დაეთანხმო, ან არ დაეთანხმო მას ამ ილუსტრაციების გადაწყვეტაში, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ძალიან საინტერესოა და გულგრილად არ გტოვებენ.

თუმცა, აქ ცნება „ილუსტრაცია“ პირობითია, ლევან ცუცქერიძე, ჩემის დავკრებებით, ილუსტრაციებს ნაკლებად აქვთ თებს... იგი ამა თუ იმ ნაწარმოების შთაბეჭდილებით კენის სრულიად დამოუკიდებელ სურათს. ასეთია, მაგალითად, მისი ნამდვილად შესანიშნავი პორტრეტული ტილოები ვაჟაფშაველას თემაზე.



ილუსტრაციების მიზანი კი სხვაა. იგი უნდა დაეხმაროს მკითხველს ნაწარმოების გაგებაში.

ვაჩნის დიდიანვე ადამიანი ცდილობს შეცნოს საწყარო, კარგეებს თავისი არსებობის მიზანში... რატომ ანათებს მზე, რატომ ბრწყინავენ ვარსკვლავები, რატომ ამოდის მწვანე ბალახი... რა არის სიცოცხლე, რა არის სიკვდილი... ყოველივე ამას იგი ახსნის თავისებურად... იქნებ, ზოგჯერ გულ-უბრწყველოდ, ზოგჯერ ფილოსოფიურად, მაგრამ ყოველთვის თავისებურად და საინტერესოდ.

დასტრატეული მაქვს „ათას ერთი ღამე“, „ხსროვ და შირინია“, „ლელო-მეფუნინია“... მწერლებიდან: გალაქტიონი, გიორგი ლეონიძე, სიმონ ჩიქოვანი, ირაკლი აბაშიძე, პასტერნაკი, დიუმა და ბერი სხვა.

სხვათა შორის, ამას წინათ შემოითავაჯეს — შექსპირის რამდენიმე ილუსტრაცია გააკეთო... გული მიტეხია, უკვე სა-მაგისოდ მოვლილი ვარ. უარი ვთქვი... ძალიან დიდი დავი-წყვე მუშაობა. მას მერე, 1914 წლიდან, ფუნჯი ხელიდან არ ვამოვიკა... არ მიყვარს გამეორება... მუდამ რაღაც ახალზე ვფიქრობ... მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, ალბათ დაღალდა. სა-კმაოდ მიმუშავია საბავშვო წიგნის მსატერობაზეც, განსაკუ-თრებით, ქართულ ხალხურ ზღაპრებზე.

ბევრი ზღაპარი დავასურათ... ეს სწორედ ის თემაა, ის სფეროა, რომელიც ჩემთვის მუდამ შთაბეჭდილებული და ენერ-გიის შემამატებელი, ფანტაზიის უსრეტეი წყარო იყო... მიად-ვილებდა, ხალხით მავსებს, მიყვარს... ჩემს სტიქიაში ვგრძობნო თავს, როცა ხალხურ თემებზე ვმუშავებ...

სწირად მასხენდება ერთი ქართული ხალხური ზღაპარი, თუ თქმულება „მიწა თავისას მოითხოვს“... თქმულება ახალ-გაზრდა მზეტაძეზე, რომელიც უკვდავების სამეხმელად გა-მეწაფა... ძალიან ბევრი იტანჯა, განიცადა სიკვდილის დანატრებული არსებობაც, მაგრამ ნახა უკვდავებაც. თვითონ-ნაც ეზიარა მას.

ბოლოს მაინც მიწაზე დაბრუნდა. მიწისგან შობილი მიწა-დვე იქცა.

უხსოვარი დროიდანვე ადამიანს ანტერესებს ზეციური, შვისა და ვარსკვლავების საიდუმლოებით სავსე საყარო. სა-დაც იგი ხან მფრინავი ხალიჩით მიემართება, ხანაც ცისარ-ტყელას ფერადოვანი ზოლით... ხანაც, ნატერისთვალთა და... მარადიული სიცოცხლე ყოველთვის იქ ესახება.

მაგრამ სადაც არ უნდა წასულიყო, რაც არ უნდა ენახა, ყველაზე ძვირფასი და საყვარელი მისთვის მაინც მიწა იყო. ეს გრძნობა მასში იქნებ გაუცნობიერებლად, მაგრამ ყოველ-თვის უსათუოდ არსებობდა.

ეს ფიქრი, ეს რწმენა დღესაც ისევე მიმოიდგევია, რო-გორც მაშინ... დღესაც, როცა სამყარო ბევრად უფრო კარ-გად შეიცნო ადამიანმა, როცა კოსმოსში მფრინავი ხალიჩები კი არა, უზარმაზარი ხომალდები დაქრანა.

ახლაც... მაშინაც არ უნდა ავიდნენ ეს ხომალდები, ისინი მაინც მიწაზე ბრუნდებოან, მიწაზე დაბრუნებას ჩქა-რობენ...

ამ ბლო დროს, რატომღაც ძალიან ხშირად ვფიქრობ ამ თქმულებაზე... „მიწა თავისას მოითხოვს“... ამბობენ, იგი ჩვენი საუკუნის გარიჟრაჟზე შექმნილი. მისი შექმნა კი მხო-ლოდ იმ ერს შეეძლო, რომელიც კაცობრიობის აკვანთან იდ-გაო. მსგავსი თქმულება თურმე (უფრო ცუდი ვარიანტი) მხოლოდ შუემრულ ფოლკლორში არსებობს. დიდი ხანია მი-

ნდა შეგქმნა სურათი, რომელიც ამ თქმულებასთან დაკავშირ-რებით ჩემს დიდი ხნის ფიქრს და ოცნებას გამოხატავდა... რომელშიც ისე კარგად გამოხატებოდა სათქმელი, როგორც მის სათაურია — „მიწა თავისას მოითხოვს“. უზარმაზარი ფილოსოფია ეს, მასში ყველაფერია გაცხადებული...

ძალიან მიყვარს გრაფიკა... დიდი ხელოვნებაა. მე პირად-ად, ბევრად უფრო მიადიდებდა სათქმელის გრაფიკის ერთი გადმოცემა. ალბათ, ასეა საერთოდაც. დიდი გრაფიკოსები ყავდა საფრანგეთს: ვაგანინი, დომიე, გრან ვილი, გუსტავ დორე, რომელმაც „ღვთაებრივი კომედია“ დაასურათა. გრა-ფიკას გაქანების უფართოესი არე აქვს. მეც ბევრი მიმუშავია ამ დარგში, განსაკუთრებით ომის წლებში, თითქმის მთლიან-ნად ამ პერიოდშია შექმნილი ჩემი გრაფიკული ნახატების სერია.

ომის საშინელმა შესებმა ძალიან ბევრ რამეზე ჩანაფიქრა... ბევრი რაზ სულ სხვანაირად დავიხანე და ყველაზე უკეთ ამის გამოსახატავად გრაფიკის ენა მივიჩნიე. საკუთარმა ცხოვრებამაც მიჩვენა, რომ კეთილს ძალიან ხშირად გვერდი-გვერდ მისდევს ბოროტება. როგორც კარგი მეგობრები, ისე დადიან ისინი ქვეყნად... რა დავამალა და, ხშირად ბორო-ტი სჯანის სიკეთეს. ყოველივე ეს შევეცადე სხვადასხვა ას-პექტში გადმოვიცა... მაღალგვება და ტატილით მასხებდა შედანაშალო ადამიანის მსხვერპლი, უპატრონოდ დარჩენი-ლი ბავშვების ცრემლები... გული მეკუშმებოდა, როცა გაზე-თებას და რადიოს მოჰქონდა შემზარავი ცნობები, უღამა-ზესი ქალაქების, სახლების, ხელოვნების ძეგლების ნგრევისა და განადგურების შესახებ... და ყოველივე ეს, არ ვიცი, რო-გორ, მაგრამ მაინც აისახა ჩემს გრაფიკულ სურათებში...

მაგრამ მე არ ვიქნებოდი მართალი, თუ მხოლოდ ამ შემ-ზარავ ამბებზე ვილაპარაკებდი... ასეთ, ეგვრთვოდებულ, სა-ტირულ გრაფიკას, როგორც აუცილებელი ელემენტი, თით-ქმის თან ახლავს ეუმორიც. ბევრი რამ მეც ეუმორის სახით მაქვს გადაწვეტილი. ეს საერთო ჩანაფიქრის ობიექტურის მხარეა და ჩემი მიზანი იყო ყველაზე უფრო მძლავრად ეს გამძღვეანებულოყო იმ სურათებში, რომელთაც მე მაშინ ვქმნიდი. ადამიანს სჭირდება ობიექტიზმი... უამისოდ მას გა-ღუბრდებოდა სიცოცხლე... ამავე სერიამი შედის ჩემი ანტიფა-ნოსტური თემები...

ამვე გრაფიკულ სერიაში მოექცა აგრეთვე, ისეთი თემები, როგორცაა ოჯახი, ბავშვი, სიცოცხლე საერთოდ... ყველაფე-რი ეს ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია. მათში უნდა გამოხა-ტულიყო ატორის მწიწანი, რომ ყველაზე მაღლა ამ ქვეყ-ნად ადამიანი დგას. სულ ასი ფურცელია. ამ სერიაში დიდი ინტერესი გამოიწვია. ბევრიც დაიწერა და ბევრიც ითქვა მის შესახებ, ხშირად აღხენდნენ გოიას... ზოგი რას ამბობდა და ზოგი რას...

მასობს, 1958 წელს მოსკოვში გამართულ საღამოზე, რო-მელიც ჩემი გამოფენის განხილვას მიეძღვნა, სხვათა შორის, გამოვიდა კრიტიკის სიღრმეო, რომელმაც თქვა, რომ ეს სურათები მართლაც შეიძლება გვაგონებდეს გოიას, მაგრამ გოიას ახალს, თანამედროვესო. ასეთი შეფასება ჩემთვის, რა თქმა უნდა, სასიამოვნო იყო. და საერთოდ, თუ მაყურებე-ლი მე რადაცთ გოიას გვერდით მაყუნება, დიდად მოხარული ვარ.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



ქან

კოკო

შან კოკომ (1889-1963) — პეტი და დრამატურგი, რომანისტი და კინოსცენარისტი, თეატრისა და კინოს რეჟისორი, კრიტიკოსი, მხატვარი და ესეისტი.

ორიგინალური და უჩვეულო შოკლენა განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში თითქმის არ არსებულა ავანგარდისტული მიმდინარეობა, კოკო რომ არ ყოფილიყო ნაწიარები. შემოქმედების დასაწყისში სიმბოლიზმის გაკლენას განიცდის. შემდგომ — კუბიზმი, კუბო-ფუტურისმი, დადაიზმი და სიურრეალიზმი...

მისი თანამზრახველი იყო არაერთი თვალსაჩინო ხელოვანი თუ პეტი, მწერალი თუ მხატვარი, მუსიკოსი თუ რეჟისორი, მომღერალი თუ მსახიობი: აპოლინერი და სანდრარი, არაგონი და ბრეტონი, ტყარა და პიკასო, პიკაბო და სტრავენსკი, ერიკ სატი და დიაგილევ, ნივინსკი და ელიტ პიაფი.

ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში სრულიად ახალი ნაკადის შეტანა და მისი მალევე უარყოფა. დაჭფუფებათა უსასრულო ცვლა. ასეთია კოკო! და სწორედ ეს უშილდა თანამედროვეთ მისი შემოქმედების ადგილი მიეცა საუკუნის ფრანგულ კულტურაში სათანადოდ განესაზღვრათ.

კოკო არა მარტო მხარს უბამდა ხელოვნების ყოველი სფეროს განახლებას, არამედ თვით იყო ამ განახლებათა მგზნებარე წამომწეები. უკელაფერში ახალ ფორმას ეძიებდა, მაგრამ არასოდეს უღალატნია თავისი თავისთვის.

შან გაერთიანა თავისი ეპოქის საუკეთესო მუსიკოსები, მხატვრები და მწერლები. კოკოს შემოქმედებაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დრამატურგიას აქვს მიჩენილი. იგი სესხულობს სიუჟეტებს ანტიკური თეატრიდან, კლასიკური და რომანტიკული დრამატურგიიდან, მის თანამედროვეთა მელოდრამებიდანაც კი. საერთოდ, საფრანგეთში ანტიკური თეატრისა და მიოების გამოყენებას და გადაშუშუპებას კარგი ტრადიცია აქვს. მრავალი ნაწარმოები შეუქმნიათ მითოლოგიურ სიუჟეტებზე ანდრე ჟიდს, ეან ვიროლუსს, ეან-პოლ სარტრს, ეან ანუის...

კოკოს პირველი თეატრალური ცდები ბალეტის ლიბრეტოებით იხსლვრება. იგი ქმნის „ლურჯ რქას“ (1911 წ.), ბალეტ-ფარსს „ხარი სახურავზე“ (1920 წ.) და მრავალ სხვას, რომლებიც დადგეს იმ დროის გამოჩენილმა მუსიკოსებმა, რეჟისორებმა და მხატვრებმა.

მეგალი

და

პრლეკინი

1910 წელი პარიზში „რუსული ბელეტის“ დასი, ლიაგილვის ხელნაწიანდობითი, კიკოს ლიბრეტოს მიხედვით დგამს ბალეტ „პარადს“. მუსიკა ერიკ სატი-სა, დეკორაციები — პიასოსი.

კიკო ცდილობდა გაეახლგაზრდადებინა ანტიკური და შექსპირისტული ტრაგედიები — „ანტიგონე“ (1928 წ.) და „რომეო და ჯულიეტა“ (1924 წ.). აქ იგი ქეშმარიტ ნოვატორად გვევლინება.

იგი წერს პიესებს ანტიკურ სიუჟეტებზე — „ორფეოსი“ (1928 წ.) და „ჯოჯობის მანანა“ (1934 წ.), რომელიც ოლიპოსის მითზეა აგებული.

მასვე ეკუთვნის მონოდრამა „ადამიანის ხმა“ (1930 წ.) და პიესა „აუტანელი მშობლები“ (1938 წ.), კინოფილმები — „პოეტის სისხლი“ (1932 წ.), „ურჩხული და მშეთუნახავი“ (1946 წ.), „ორთავიანი არწივი“ (1948 წ.) და კიდევ მრავალი, რომლებიც არა მარტო საფრანგეთის, არამედ მსოფლიო კინოს ისტორიაში დამკვიდრდნენ.

რამდენი რომანი და, ვინ მოთვლის, რამდენი პოეტური კრებული, ბალეტისა და კინოს რამდენი სცენარი, რამდენი ესე და ჩანახატი...

მისი რამდენიმე ნაწარმოები — პროზა, ლექსები, პიესები, — თარგმნილია რუსულად, რომანი „თვითმარქვი თომა“ 1925 წელს ლუნჩარსკის წინასიტყვაობით გამოვიდა. მისი პროზა და ლექსები დაიბეჭდა კრებულ „Современный запад“-ის 1928 წლის მეოთხე წიგნში. ამ კრებულში მოყვანილია რამდენიმე აფორიზმი „მამალი და არლყინიდან“, ხოლო „აუტანელი მშობლები“ 1960 წელს შევიდა კრებულში „თანამედროვე ფრანგული პიესები“.

მონოდრამა „ადამიანის ხმა“ დადგა საქართველოს ტელევიზიამ (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი). ქალის როლი შეასრულა ცნობილმა მსახიობმა სოფიკო ჭიაურელმა.

წინამდებარე ნაწარმოები „მამალი და არლყინი“ (საიდანაც მკითხველს ნაწევრებს ვთავაზობთ), კრიტიკული აფორიზმების კრებულს წარმოადგენს, რომელშიც კოცტომ თავისი ესთეტიკა ჩამოაყალიბა. ამ ნაწარმოებით, რომლის სული და გული პარადოსია, იგი სათავეში ჩაუდგა იმდროინდელ ავანგარდისტულ, მუსიკალურ ჯგუფს „ექსპრესუს“. უსათუოდ გაბეჭდვლება იყო საქირი ამ აფორიზმების გამოასოქმელად, ამას თვითონ მკითხველიც იგრანობს.

„მამალსა და არლყინში“ თავი იჩინა ავტორის ლაკონიზმმა, მისთვის დამახასიათებელმა სტილის სიმკვეთრემ და სიწმინდემ.

აფორიზმის ეანრი, რომელსაც ფესვები ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში აქვს გაღებული, ფრანგულ ლიტერატურაში XVI საუკუნეში დამკვიდრა. მას დიდი ტრადიცია აქვს: მონტენი, პასკალი, ლაროშფუკო, ლაბრუერი, დიდრო, ვოლტერი, ალენი, პოლ ვალერი, ანდრე ჟიდი, ანდრე მორუა...

მემაგმინელი

ხელოვნება — ხორცშესხმული მეცნიერებაა. ხელოვნების ნაწარმოები ყველა მუხას უნდა აკმაყოფილებდეს, მე ამას ვუწოდებ მტკიცებას ცხრა მუხის მეშვეობით.

ახალგაზრდა არ უნდა იძენდეს აღიარებულ ძვირფას საგანს.

ქეშმარიტებას არ ძალუძს აღაგზნოს ადამიანი — იგი ზედმეტად გამოშვლებულია.

ხელოვნება, რომლის ღირებულება მხოლოდ მტკიცებაა, ვერაფერი შეიძლება ხელოვნებაა.

მეოცნებე ყოველივეს ცდილ პოეტია.

მკვდრებს ფრობილად უხუჭველი თვალს; ასევე ფრობილად უნდა აუხილონ თვალი ცოცხალთ.

ტაქტი შემოქმედებაში — ესაა ცოდნა იმისა, თუ რა სიშორეზე შეგიძლია შეტოპო.

მუსიკოსი გალით კარებს უღლებს ციფრებს, მხატვარი გეომეტრიის განათავისუფლებს.

შედეგრი — ჭადრაკში მოგებულნი პარტიაა. ქიში და შამათი.

მაყურებელს ჯერ გაგება სურს, ხოლო შემდგომ შეგრძნება.

ყველაფერი ის, რაც ბრბოში სიცილს იწვევს, არ არის ქეშმარიტად ახალი და კარგი, ხოლო ის, რაც ქეშმარი-

ტად ახალია და კარგი, ყოველთვის იწყებს ბრბოს სიცილს.

პარიზში ყველას მსახიობობა სურს, ხოლო მაყურებლის როლში ყოფნას არავინ ეგუება. ამიტომაც, რომ სცენაზე ტყვა არ არის, დარბაზში კი სიცარიელეა.

მხატვარმა, შესაძლოა, ბრმად შეაღოს იდუმალი კარი და მთელი ცხოვრების მანძილზე ვერ მიხვდეს, რომ ამ კარის მიღმა მთელი სამყარო იმალებოდა.

მხატვარი სადევნებებს არ გამოტოვებს, ხოლო თუკი გამოტოვებს — ეს მისთვის ამაოდ დაკარგული დროა, რადგანაც მას თავიდან მოუხდება სადევნებებზე ასვლა.

თუ გეჩვენება, რომ ნაწარმოებმა დროს გაუსწრო, ეს უბრალოდ, იმას ნიშნავს, რომ დრომ დაივიანა.

უხვირო მუსიკა, რომელსაც საღი გონების ადამიანები ვერ იტანენ, ძალზე სასიამოვნოა, უსიამოვნოა ამ საღად მოაზროვნე ადამიანების კარგი მუსიკა.

თუ რაიმეს გმობ, ეს რაიმეც კი მხოლოდ პირველხარისხოვანი უნდა იყოს.

მთავარია მხატვდ კი არ ამოტივტივდე, არამედ მძიმედ გაუჩინარდე, ისე, რომ ნელი ლევილი გამოიწვიო.

მეფური გვარები... დიდკაცზე მხოლოდ მისი იერარქიის შეგრძნება გვაძლავს საღად. ღირსეულ ნაწარმოებთა შორის არის ისეთიც, რომელიც ჩვენ არ გვალეუვებს. შეიძლება კაცს გაგვიღმოს გუნოს „ფაუსტზე“, მაგრამ ეს ხომ შედეგერია. შეიძლება აუჯანყდ პიკასოს ესთეტიკას, მაგრამ უნდა აღიარო მისი უთუო ღირებულება. ეს გრძნობა ანათესავებს ყოველი ჭურის შემოქმედს.

ჩვენ ყოველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მიღმა გვეგულება სახლი, ნათურა, პური, ცეცხლი, ლენო, ჩიბუხი.

ბულბული ცუდად გალობს.

სახოვადობა ანგარიშს გვთხოვს. უნდა უპასუხო ნაწარმოებებით და არა მანიფესტებით.

პოეტს უამრავი სიტუვა აქვს ლექსიკონში, მხატვარს — უამრავი ფერი პალიტრაზე, მუსიკოსს — უამრავი ნოტი კლავიატურაზე.

საღად მოაზროვნე ადამიანები სტილისაგან ძირამედ გაცლილ ნაწარმოებებს უწოდებენ სტილიზებულს.

ზოგჯერ გიხდება იმის დაცვა, რასაც გმობ. როგორ არ დაცვა, მაგალითად, შტრაუსის იმპაფან, ვინც მხოლოდ გერმანოფობიის, ანდა პუჩინისდმი სიყვარულის გამო მას თავს ესხმინა?

თითოეულ ჩვენგანს გულს გვიჩუყებს ბოშური ჰანგები და სამხედრო მარშები.

გრძნობადობა — ყური გმობს, მაგრამ იტანს ზოგნაირ მუსიკას. ვადავიტანთ ეს გრძნობადობა ცხვირის არეში და ნახათ რა დღეც დაგვადება.

ყოველი ნაწარმოები შესაძლოა მოგეწონოს რომელიც მონახაზში. „ხელს ნულარ ახლებით!“ — წამოიძახებს მოყვარული. და აი, სწორედ მაშინ უნდა გამოსცადოს ბედი ქეშმარიტმა ხელოვანმა.

ხალხი ეგუება წარსულს იმდენად, რამდენადც მიიჩნევს მას აწმყოს საწინააღმდეგო ბრძოლის იარაღად.

რაც პესნიმისტების თქმისმხს წარმოადგენს, ისეთი პესნიმისტებისა, როგორიც ჩვენა ვართ, არის ინტელიცია იმისა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შემწეობას უტენს ზებუნებრივ წონასწორობას.

წუ შექმნით ხელოვნურ ხელოვნებას.

ყოველი შეძახილი: „გაუმარჯოს ამას და ამას“ ვულისხმობს „ძირს ესა და ეს“. ეკლექტიზმის შიშის მიუხედავად, უნდა გაგაჩნდეს გამბედაობა თქვა: „ძირს ესა და ეს“.

ეკლექტიზმი — სიყვარულისა და უსამართლობის სიკვდილია. ამავე დროს, სამართლიანობა ხელოვნებაში რამდენადმე უსამართლობაა.

ეს ჩიტირკია და ეს საფრთხობელა — ორკესტრის დირიჟორია.

თავი უნდა დააღწიო ბოდლერისეულ ცრუ შეხედულებებს. ბოდლერი ბურჟუაა. საფრანგეთში ბურჟუაზია უდიდესი ფუტქმდებელია; ყოველი ჩვენი შემოქმედი მისგან წარმოიშვა. ისინი ემანსიპირებული ბავშვებია. შესაძლოა, ეს შემოქმედნი ბურჟუაზიას აღწევენ თავს, მაგრამ ის მათ საშუალებას აძლევს შეუპოვრად ჩაუყარონ საძირკველი თავიანთ კეთილდღეობას.

ხელოვნების ნაწარმოებით წარმომავალი მღელვარება მართოდენ მაშინაა ჭეშმარიტი, თუკი ის სანტიმენტალობის შანტაჟით არაა გამოწვეული.

ბეთოვენი ძილის მომგვრელია, ბახი — არა, რადგანაც ბეთოვენისთვის ფორმის გამართვა უმთავრესი, ბახისათვის კი იდეაა. უმრავლესობას პირიქით მიაჩნია.

ბეთოვენი იტყვის: „ამ კალმისტარს ახალი კალამი აქვს; ახალი კალამი აქვს ამ კალმისტარს; ამ კალმისტარის კალამი ახალია“, ან, „მარკიზა, თქვენი მშვენიერი თვალეები“...

ბახი იტყვის: „ამ კალმისტარს ახალი კალამი აქვს, რათა სამელნეში ჩააწო და დაწერო“ და ა. შ... ან, „ახ, მარკიზა, თქვენი მშვენიერი თვალეები მწვავს და მდავავს, და სიყვარული ჩემი და ა. შ.“.

აი, რაშია განსხვავება.

ჭრ უნდა დაჯდე და, შემდგომ იფიქრო.

ეს აქსიომა ნუ გამართლებს მკდომართო. ჭეშმარიტი ხელოვანი მუდმივად მოძრაობს.

ძალზე იოლია დაცვა ვაგნერი, როდესაც მას სენ-სანსი ესხმის თავს. სენ-სანსთან ერთად უნდა შეჰყვირო: „ძირს ვაგნერი!“. აი, ეს არის ჭეშმარიტი გამბედაობა.

სად აზრს ყოველთვის ლიტერატურულ აზრად მიიჩნევენ.

ყოველივე მშვენიერი ნაწარმოები მარტივი გვეჩვენება. და სწორედ ეს გვიზღება საზოგადოებას.

გავითხილდით! ფხიზლად იყავით, რადგანაც ხელოვნებაში მხოლოდ მუსიკას ძალუძს ჭეშმარიტი დატყვევება.

ამგვარად, თუკი ის, ვინც რომელიმე სკოლის დამაარსებლად იწოდება, მხოლოდ იმიტომ, რომ საძირკველი ჩაუყარა მას, ერთ მშვენიერ დღეს მხრებს. აიჩიჩავს და უარყოფს შექმნილს. ეს სრულიადაც არ შებღალავს ამ სკოლის ავტორიტეტს.

სათავეს თითქმის არასოდეს არ მოუღის თვალში წყლის მდინარება.

სიკრატეს უკითხავს, ვინაა ის ადამიანი, რომელიც ხმელა პურს, ვით ნუგბარს მიირთმევს, ნუგბარს კი — ვით ხმელა პურსო?“

პასუხი: გერმანელი მელომანი.

იმპრესიონიზმი ვაგნერის გამოძახილია. მუსლმოკვეთილი ჭეჭა-ჭეხილი.

იმპრესიონისტთა სკოლა მზეს შუქითა და ბგერას რიტმით სცვლის.

დებიუსი ფრანგულად უკრავდა, ხოლო ფეხს რუსულ პედალს აჭერდა.

ხის სკამზე ხის მაგიდას ვუზივარ. ხის კალმით ვწერ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ მიშლის, ვიყო პასუხისმგებელი ვარსკვლავთ კაფისა.

მსახიობთა შორის არიან თვალთმაქცები. ეს თავშესაქცევი და ჩვენ მხოლოდ მაშინ ვატივობთ მათ, თუკი ფოკუსი გამოუვით. კურდღლის ჩასმა ქუდში და გალიის ამოღება — მშვენიერი ამბავია, მაგრამ კურდღლის ჩაძვრენა და მისივე ამოყვანა ქუდიდან...

განა ამგვარი ცული თვალთმაქცი ისურვებს პოეტის სახელი დაიწმოს?

იმპრესიონისტი მუსიკოსები მსხალს თორმეტ ნაწილად ჭრიან და ყოველ ამ ნაჭერს პოემად ასაღებენ. სატიმ კი შეაერთა ეს თორმეტევე პოემა და „მსხლის ნაჭრები“ შეარქვა.

აი, უკვე ათი წელია რაც შარდენი, ენგრი, მანე, სეზანი ზემოქმედებენ ევროპულ ფერწერაზე და უცხოელ მხატვრებს მხოლოდ ეროვნული კოლორიტი შეაქვთ მათ სკოლაში. ამვე დროს, მინდა გაუწყით, რომ ფრანგულა მუსიკაც მოახდენს ასეთივე გავლენას.

„განავითარე ის, რასაც გასაყვედურობს საზოგადოება — ესაა შენი მეობა“. კარგად შეისმინეთ ეს. ეს რჩევა სარეკლამოდ ივარგებდა.

და, მართლაც, საზოგადოებას გამოცნობა უყვარს და არა ტერინის ჭყლეტა. ვაოცება აცბუნებს მას.

თუკი ნაწარმოებს ვერაფერს უსაყვედურებთ, ის უვარგისი ნაწარმოებია. მთავარია, ავტორი არ ჩაუდგეს ოპოზიციში საზოგადოებას.

რაც უფრო ძველია ხელოვნება, რაც უფრო დასრულებული, გაჯერებული და კვერცხივითი შევსებულია, მით უფრო აადვილებს იგი ფუქსიატურ სიყალბეს.

მაყურებელს აშინებს სახიფათო სიღრმე, ის ზედაპირს აჭოზინებს. და თუკი რომელიმე ქმნილებაში რაიმე აეყვებს, ის ყოველთვის სიყალბისკენ მიიღრმავს.

მოწონება და ფასეულობა — თუ შემოქმედი საზოგადოებასთან საზავო მლაპარაკებაზეც კი თანხმდება, ის დამარცხებულია.

რას ფიქრობს ტილო, რომელზეც იქმნება შედევი?
„მთითხნიან — უხეშად მექცევიან. მჩქმალავენ“. ადა-მიანიც, ასევე უჩივის თავის ბრწყინვალე ბედს.
„რატომ ქმნით ასე?“ — კითხულობს მაყურებელი.
„იმიტომ, რომ თქვენ ვერ შექმნით ასე!“ — პასუხობს შემოქმედი.

საზოგადოებას ნაწარმოების წინასწარი ჩანაფიქრი და პირველი მონახაზები მოსწონს, რადგანაც მას თავისი აზრის გამოთქმა შეუძლია.
იგი ვერ იტანს დასრულებულ ნაწარმოებს, რომელსაც ჭიქურ შუბლით ეხეთქება და თავის თავს უბადრუქ ლტოლვილად გრძნობს.

საფრთხე იქმნება, როდესაც ვაგნერზე რეგენი ქადაგებს.

არსებობს ისეთი კუმპარიტებიანი, რომელთა გამოთქმა მხოლოდ უფლებების მოპოვების შემდეგ შეგიძლია.
„შეხედ, რა ჩამომდნარია ყინულივითაა“ — ეუბნება ქალი მეუღლეს კლოდ მონეს „ტაძარზე“.
ეს ქალბატონი მართალია, მაგრამ მას არ დაუმსახურებია უფლება ამის გამოთქმისა.

„ვეწერა შევიძინოთ თუ საყვავილე ქოთანი?“ — ფიქრობს ცოლ-ქმარი.
ეს თქვენ კი გავაცინებთ, მაგრამ, ვაი, რომ თითქმის ყველა ასე ვფიქრობთ.

ტრადიკა სამოხელს ეპოქიდან ეპოქამდე იცვლის, მაგრამ მაყურებელი ცუდად ერკვევა მის არსში, და მას ახალ ნილაბში ვერ სცნობს.

ქმარა ღრუბლები, ტალღები, აქვარიუმები, სირინოზები და ღამის სურნელები; ჩვენ მიწიერი მუსიკა გვსურს, ყოველდღიური მუსიკა.

მოგვებზრდა პამეკები, ყვავილწუნულები, გონდოლები! მე მსურს ამიგონ იმდაგვარი მუსიკა, რომელშიაც, ვით სახლში, ვიცხოვრებ.

როდესაც ვამბობ, რომ ცირკისა და მიუზიკ-ჰოლის წარმოდგენებს ვამჯობინებ ყოველივე იმას, რაც თეატრში იდგმება, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მე მათ ვამჯობინებ ყოველივე იმას, რაც შეიძლებოდა თეატრში შექმნილიყო.

ხალხი თვლის, რომ მუსიკა ერთადერთი ხელოვნებაა, რომელიც არაფერს არ წარმოგვისახავს. ამავე დროს, კუმპარტი მუსიკა — წარმოდგენათა ასოციაცია.
მუსიკაში ასოციაციას გამოსახულება კი არა, კუმპარტების დაფარული სიძლიერე ქმნის.

დეკადანსის საწინააღმდეგოდ განწყობა სრულიადაც არ ნიშნავს მისი ზოგიერთი წარმომადგენლის თავისებური ფასეულობის უარყოფას.

ჩვენთან ახალგაზრდა მუსიკოსი მყის ბრძოლაში ებმება და ესაა მისი სტიმული.

გერმანიაში კი მას მოვლენებისადმი უფრო აქვს მიზერიობილი, და რაც უფრო დიდია ეს უფრო, მით უფრო უსაყენნ მას, აღიარებენ, ავადმიუტრს ხდიან. და სწორედ აქ იღუბება შემოქმედი.

მაყურებელს იმდენად გაუჭდა სისხლსა და ხორცში ბალეტის უაზრო მიზრა-მოზრა და რონინი, რომ ბუნებრივ ცხოვრებისეულ ცეკვას მანჭვად მიჩინევს.

სატი ამბობდა: „მე მსურს ძალღებს დავედგა პიესა, დეკორაცია მზად მაქვს. იწყევა ფარდა და ძვალი გამოჩნდება“.

საბრალო ძაღლები — ეს მათი პირველი პიესაა. შემდგომ მათ უფრო თავსატეხ პიესებს უჩვენებენ, მაგრამ ყოველივის ძვალს მიუბრუნდებიან.

სანამ ცოცხალია მხატვარი — იცოცხლოს, ხოლო სახელი სიკვდილს შემდგომ უნდა გაითქვას.

ფრანკულიან თარგმნა ბიორბი ლოლპაქი





● **ბამრმამალოზბა** „ხელოვნებაში“ გამოსცა გვიგ ბარამიძის წიგნი — „მშვენიერება — ესთეტიური აღზრდის საფუძველი“, რომელიც გამიზნულია ხელოვნების ფეკულტეტის სტუდენტების, მისწავლე ახალგაზრდობისა და ესთეტიკის სპეციტებით დაინტერესებული მკითხველ-

ბისათვის. წიგნი შედგება სამი ძირითადი თავისაგან: I—ესთეტიკა და მისი ძირითადი კატეგორია — მშვენიერება; II — გააამიანურებული სამყარო და მშვენიერება; III — მშვენიერება და ხელოვნება. გამოცემის რედაქტორია მ. შიმისტარაშვილი.



● **ბამრმამალოზბა** „გამრმამალოზბა“ გამოსცა მარინე მიწიშვილის მეცნიერული ნაშრომი „ქართული მოქიქული ქურტლის წარმოების ისტორიიდან“, რომელშიც განიხილილია დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრებითა თუ შემთხვევით მოპოვებული მოქიქული ქურტელი. მოცემუ-

ლია კლასიფიკაცია, გამოყოფილია ადგილობრივი და იმპორტული ქურტელი, დადგინდა მოქიქული კერამიკის საწარმოო ცენტრები (ოჩამჩირე, გონიო, სოხუმი, ბათუმი, ციხისძირი და სხვ.) ნაშრომი ილუსტრირებულია. გამოცემის რედაქტორია ზ. ჭიბლაძე, მხატვრული რედაქტორია ე. სულთანშვილი.



ნიერო რედაქცია ეკუთვნის აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილს.

როგორც წიგნის ანოტაციაში აღნიშნული, ნაშრომი მიზნად ისახავს ქართული ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი საყურადღებო ეტაპის კვლევას, კერძოდ, საქართველოს გვიანდარტური ხელოვნების მრავალი მნიშვნელოვანი მხარის გაშუქებას, სამისოდ მკვლევარს შეურჩევია მდიდარი და მრავალფეროვანი მასალა, რომელიც კი არქეოლოგიური აღმოჩენების შედეგადაა დაგროვილი, ამ პერიოდის ვერცხლის ნაეთობათა ნიმუშები გამოირჩევიან შესანიშნავი მხატვრული ღირსებებით და მოწმობენ ხელოვნების ამ ღარგის მაღალ ღონეს.

ნაწარმოება ღრმა ანალიზი ავტორს დაეხმარა ტიპური ელინისტურ-რომული ვერცხლისაგან გამოყოფა რამდენიმე ჯგუფი, რომელიც გარკვეული თავისებურებებით მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისგან მკვლევარმა დასახუთა, რომ ქართული ხელოვნების ამ ნაწარმოება ბაზაზე განვითარდა შემდგომ ქრისტიანული ეპოქის ხელოვნება.

„ნაშრომი — აღნიშნული ანოტაციაში — საქართველოს ანტიკური ტორეტიკის პირველი განმარტავებული გამოკვლევაა, რომელიც ქართულ მასალებს ღირსეულ ადგილს აკუთვნებს ანტიკური ტორეტიკის საეთო განვითარებაში“.

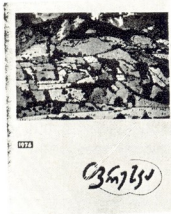
● **ბამრმამალოზბა** „მეცნიერებაში“ რუსულ ენაზე გამოსცა კიტი მარაბლის ნაშრომი „საქართველოს გვიანდარტური ტორეტიკა“ (ჩვ. წ. პირველ საუკუნეთა მასალების მიხედვით), რომლის სამეც-



● გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ გამოცემა აკაცი გელოვანის წერილების კრებული „მარად ცოცხალი ხელოვნება“. წერილები ეძღვნება ანტიკური საბერძნეთის, შუა საუკუნეებისა და ახალი დროის დილისტატოა შემოქმედებას, კერძოდ, ბოტიჩელის, ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოს, რაფაელის, ტიციანის, რუბენის, ჰო-

ლბანის, ვან დიკის, ველასკესის, რემბრანდტის, გოიას, დავაღის, დელაკრუას და სხვათა ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

წიგნი ფართოდ არის ილუსტრირებული როგორც ფერადი, ისე შავ-თეთრი რეპროდუქციებით. გამომცემლობის რედაქტორია ჯ. ბურდული, მხატვარი ო. გორალევიჩი.



● ალმანახი „ფრესკას“ მერვე ნომერი კვლავ მრავალფეროვან და საინტერესო მასალებს სთავაზობს მკითხველებს. იგი უზვადაა ილუსტრირებული როგორც ფერადი, ისე შავ-თეთრი რეპროდუქციებით. ალმანახი ახინენა ხელოვნებისმცოდნე გაიანე ალიბეგაშვილის წერილით „დავით კაპაბაძე“, რომელშიც ავტორი მკითხველებს აცნობს შესანიშნავი ქართველი მხატვრის შემოქმედების გზას და მის განსაკუთრებით თვალსაჩინო ნაწარმოებებს.

ცნობილი ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებას ეძღვნება ხელოვნებისმცოდნე ლელა შანიძის წერილი „გიორგი ოჩიაური“ აქვე დაბეჭდილია გ. ოჩიაურის ნაშუუვეართა სამი რეპროდუქცია: „კვა-ფშავლა“, „ზამთარია“, „მეუღლის პორტრეტი“.

ძველი ქართული ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლებს აცნობს უფრანალი მკითხველებს ხელოვნებისმცოდნეების — ამირან ჩხარტიშვილის („ბეჟა და ბეშქენ ოპიზარები“), ინგა ლორთქიფანიძის („უბისი“) წერილებით, იულონ ვაგოშიძე მოგვითხრობს შიდა ქართლში, დედოფლის მინდორზე ამ ხუთიოდ წლის წინათ არქეოლოგთა მიერ მიკვლეულ უნიკალურ წარმართულ სატაძრო კომპლექსზე, რომელსაც არქეოლოგიური მონაცემებით, ძვ. წ. II-I საუკუნეებით თარიღდება.

მეთვრამეტე საუკუნის რუსული ფერწერის ოსტატის, უოფთი თანრის

ერთ-ერთი ფუძემდებლის ალექსანდრე ვენეციანოვის შემოქმედებას აშუქებს ახალგაზრდა ხელოვნებისმცოდნე დალი ლებანიძე. ბავშვების წერილებს, მათ სოფნას პასუხობს ხელოვნებისმცოდნე კიტი მარჩაბელი, რომელიც მათ მოუთხოვრბს პირველყოფილი ალმანახის ხელოვნებაზე.

რუბრიკით „რენესანსის ოსტატები“, ალმანახი მკითხველებს სთავაზობს გ. მანისუჩაძის წერილს „ჭოტო“, ხოლო რუბრიკით „მოსოფლის მუზეუმები“ — დრეზდენის გალერეის კოლექციას (წერილის ავტორი ი. ლორთქიფანიძე).

ალმანახში დაბეჭდილია აგრეთვე სხვა საინტერესო წერილები: ა. უნაძისა — „სოფლის მუსიკოსები“, ლ. დილაბერძისა — „რუსი მხატვრები საქართველოში XVI-XVIII სს“, გ. მაქარაშვილისა — „კლოდ მონე — პეიზაჟის მომღერალი“, ფ. დედვარანისა — „მატის“ და სხვ.

ქ რ ო ნ ი კ ა

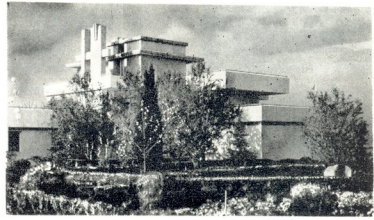


● **საპარტიველმს** დედაქალაქის გარეუბანში, ბორის მწკლადის რესპუბლიკურ კომპავეშირულ ქალაქში საზღვიომოდ გაიხსნა დიდი ბეულადის ვ. ი. ლენინის ძეგლი.

კომპავეშირული ქალაქის ლენინის სახელობის მოედანზე შეიკრიბნენ რესპუბ-

ლიკის მშრომელოა. კომპავეშირელთა უველა თაობის წარმომადგენლები.

საზეიმი გახსნაზე მოვიდნენ ამხანაგები: პ. გილაშვილი, ა. ინაური, შ. კიკნაძე, თ. მენთეშაშვილი, ზ. პატარიძე, ჯ. პატიაშვილი, ე. შუვარძნაძე, ზ. ჩხეიძე, ო. ჩერქეზია, ნ.

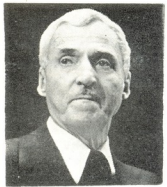


პითანავა, ს. ხაბეიშვილი.

მიტინგი შესავალი სიტუეით გახსნა საქაროველმის ალექ ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. შარტავამ.

მონუმენტის ავტორები არიან საქაროველმის სსრ დასახურებუელი მხატვრები, მოქანდაკეები გ. ასათი-

ანი და ლ. მხეიძე. ბრინჯაოს ექსემტრიაი ქანდაკება ამპაროველია მარმარილოს კვარცხლბუკეზე, რომელზეც ამოველილია ბეულადის სიტუეები: „ახალგაზრდა კომუნისტურმა თაობამ უნდა აშენოს კომუნისტური საზოგადოება“.



● **საპარტიველმს** ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა რუსული საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთი უველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ლენინური და სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, სოციალისტური შრომის გმირის კონსტანტინე სიმონოვის შემოქმედებითი საღამო.

საღამო შესავალი სიტუეით გახსნა და ქაროველი მწერლების, მთე-

ლი საზოგადოებრიობის სახელით პოეტს მიესალმა საქაროველმის მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე, სოციალისტური შრომის გმირი გ. აბაშიძე.

ქ. სიმონოვა შეკრებილთ მზურკაველ მადლობა გადაუხადა გულთბილი მიუღებისათვის და გაუზარა თავისი შემოქმედებითი გემები. შემდეგ პოეტმა წაიკითხა თავისი სხვადასხვა წლების ლექსები, რომლებიც ეძღვნება ოსმა და მშვიდობას, საშობოლოს, სიყუეს, სუევარულს, ერთგულებას.

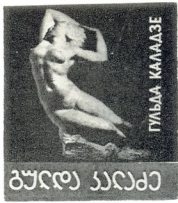
ქ. სიმონოვის ლექსების ქართული თარგმანი წაიკითხეს პოეტმა ქ. კალაძემ და მ. ფოცხიშვილმა.

საღამოს დაეწარნენ შ. კიკნაძე, ი. მენთეშაშვილი, ზ. პატარიძე, ე. შუვარძნაძე, ზ. ჩხეიძე, ო. ჩერქეზია, ს. ხაბეიშვილი.

● 1975 წელს საფუევილი ჩუეარა კარგ ტრადიციას — დეკემბერში პირველად მოეწეო ე. ხარაიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიფორო კათედრის პედაგოგებისა და სტუდენტთა შევედრა კურსდამოავრებულებთან. გასული წლის 1-მ დეკემბერს სახელმწიფო კონსერვატორიის საკონცერტო დარბაზში კვლავ ავედრა და საგუნდო მუსიკა, ფაქტურად ეს იყო თავიებებული ფესტივალ-დათვალეიტება, რომელშიც მონაწილეობდნენ საქაროველმის სახელმწიფო კაპელა, საგუნდო-სადირიფორო კათედრისა და მუსიკალურ ქორეოგრაფიული საზოგადოების გუნდები, თბილისის II და III, თელავის საფოსკო სახწავლებლების მონსწავლეთა გუნდები, სოხუმის, თელავის, გორის, ფოთის, რუსთავის საშუბი-

კო სასწავლებლების ანსამბლები, გოგონათა ენოგრაფიული გუნდები, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის, ვაფთა სახალხო კაპელა, პუშკინის სახელობის პედაგოგური ინსტიტუტის სტუდენტთა, რესპუბლიკის თეატლების სამინისტროს სკოლა-ინტერნატის, პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის გუნდები, ამავე სასახლის ბიჭუნების ანსამბლი, კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლის მოსწავლეთა გუნდი და ხალხურ საკრებულო ორკესტრი, სახელმწიფო ანსამბლი „რუსთავი“, სულ ოცამედ კომქტევი.

კონცერტების დასარულს კურსდამოავრებულებმა ერთად შესარულეს ზ. ფალაშვილის „აბიო მუფე“ ოპერადან აბესალომ და თიტრი“, აგროვენი. სულხანიშვილის ცნობილი სიმღერა „სამშობლო ხეცურისა“.



● მხატვრის მრავალმხრივი, მეტად ნაყოფიერი და საინტერესო შემოქმედების მოწმენი გახდნენ

● თბილისის კინოს სახლის დიდ დარბაზში სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობამ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობასთან ერთად ჩაატარა ვასილით პლენუმო თემაზე „ამერიკა-კავკასიის რესპუბლიკებში საბავშვო კინოს მდგომარეობა და განვითარების პერსპექტივები“.

პლენუმზე მოხსენება გააკეთა მ. გორკის სახელობის საბავშვო და საბავშვო-ვილო ფილმების ცენტრალური სტუდიის მთავარმრედაქტორმა დ. გოლუბკინამ, რომელიც შეეზ

● ამბს წინაშე ხელოვნების მუშაობა სახლში გაიმართა ფილმისონის სოლისტიკის დახმარებით შემოქმედებითი საღამო.

მომდევნად მიხედნენ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე, კომპოზიტორი შ. მილორაჯა და რესპუბლიკის დამსახურებული ეურნალისტი ნ. ბავასი. საღამოზე ნ. აბეხაძემ შეასრულა როგორც ქართული კომპოზიტორების ცკაპაძის, შ. მილორაჯას, ვ. ზარაშვილის და სხვათა ნაწარმოებები, ასევე რუსული რომანსები (კონცერტებისტრი მარინე ქუროშვილი). საქართველოს

დამთავლიერებლები საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში მოწყობილ პერსონალურ გამოფენაზე, რომლის ავტორია მოქალაქე და გრაფიკოსი, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატი გულდა კალაძე. გალერეის სამ დარბაზში მოწყობილმა შთაბეჭდივამ ექსპოზიციამ ცხადყო, თურა დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობების, თვითმწიფადი, ეკრანული სულის მხატვარი გამოაკლდა

თანამედროვე საბავშვო კინოს განვითარების ზოგიერთ საკითხს, ისაუბრა ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კინოსტუდიაში უკანასკნელ წლებში შექმნილი საბავშვო ფილმების ღირსებებსა თუ ნაკლოვანებზე.

თანამოსხენებში გამოვიდა კინოსტუდიის წევრთა თელო, რომელმაც საბავშვო კინოს განვითარების პრობლემებთან ერთად ურადლება შეაჩერა ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებზე.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს კინოსტუდენტი ი. კუ-

ქართველ მხატვართა რიგებს. გამოფენის გახსნაზე მხატვრის შემოქმედების შესახებ გულბოლი სიტყვები წარმოქმნეს: საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის პირველმა მდივანმა ნ. ჯანბერიძემ, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნ. გურაბანიძემ, საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის მდივანმა ვ. ჩოჩიაურმა, გამოცემლობა „ჩელეოვნების“ დირექტორმა თ. ევაძემ, კრიტიკოსმა გ. ასათიანმა.



გამოფენის გახსნას ესწრებოდნენ: ჯ. პატიაშვილი, ვ. სირაძე, ზ. ჩხეიძე, თ. მონაშვილი, ს. ხაბიევილი.

ქუხიძემ, საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანმა გ. პატარაიამ, ღრმადატურგებმა ი. კუხნიცკამა, ს. ლისტკომა, ს. ლუნგინმა, გ. პალუკამ, სსრკ პედაგოგიურ მეცნიერებათა კლასიკური ინსტიტუტის ცხსოტურული აღზრდის განყოფილების გამგემ ი. უსუგმა, რეჟისორებმა ნ. ნენუშა, ბ. ბუნდევმა, პ. გავრილოვმა, გ. ფანიამ, რ. ესაძემ, თბილისის პედაგოგიური სასოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა.

პლენუმის მონაწილეებმა თავიანთ გამოხსვლებში

სახელმწიფო მეჩონგურეთა ანსამბლის (მხატვრული ხელმძღვანელი ვახტანგ ქულუხაძე) თანხლებით დიდი წარმატებით იმდერა ქართველი კომპოზიტორების ო. თაქაიშვილის, ვ. ზარაშვილისა და ჯ. კახიძის ნაწარმოებები.



● სხმწმწმწმ ფილმარმონის დიდ საკონცერტო დარბაზში წარმატებით ჩატარდა საბავშვო კავშირის სახელმწიფო საკონცერტო ანსამბლ „კლასიკური ბალეტის“ გასტროლები. ეს ახალგაზრდული კოლექტივი ათი წლის წინ ჩამოყალიბდა ცნობილი ქორეოგრაფის, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის, სოციალისტური შრომის გმირის იგორ მიოხეევის ინიციატივით და თაოსნობით. იგი მონად ისაბავს კამერული ბალეტის განვითარებას, იმ ტრადიციათა განსოვადებას, რუსული ბალეტის გამაჩნდნა ისტატებმა — პეტროვამ, ფოკინამ და გორსკიმ რომ

დიდი ურადლება დაუთმეს საქართველოში საბავშვო ფილმის განვითარების საკითხებს, გამოთქვეს აზრი რესპუბლიკაში კინოს ამ სახეობის განვითარების ხელისშემშლელ პირობებზე. წამოაყენეს წინადადება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირში საბავშვო კინოს სექციის შექმნის შესახებ.

პლენუმის მუშაობა შეეჯამა სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის საბავშვო კომისიის თავმჯდომარემ ქ. პარამიონამ.

წაუყარეს საფუძველი დღეს ამ კოლექტივთან თანამშრომლობა როგორც უფროსი თაობის გამოჩენილი ქორეოგრაფები — რ. ზახაროვი და ქ. გოლუბიზოვსკი, ასევე ახალგაზრდა დამდგმელები — ო. ვინოგრაძე, ი. ჩერნიშევი, გ. მაიოროვი, დ. ბრიანევი.

„კლასიკური ბალეტის“ დანმა აჩვენა ცალკეული საკონცერტო ნომრები და ბალეტების — „კორსარი“, „ბრინჯაოს მზედარი“, „სპარტაკი“, „ლონკობიტი“, „გედის ტბა“, „შელოკონიკი“ — ნაწევრები, აგრეთვე „კლასიკური სიმფონია“ და ქორეოგრაფიული სურათი „სოროჩინის ბაზრობა“.

● ამას წინაშე თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დღე დარბაზში გაიმართა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის კომპოზიტორ ალექსი მაკავარიანის შემოქმედებითი საღამო.

საღამოზე შესრულდა ალ. მაკავარიანის სხვადასხვა მუსიკის ნაწარმოებები, მათ შორის სიმფონია № 2, კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, რომანსები „მეთოქის სახელი“, „ცისა ფერსი“ და ბალეტ „ოტელიოს“ ფრაგმენტები — „მავრტანელი გოგონების ცეკვა“ და „თურქული პარაზი“.

● ავსტრიელი ვენის, კლაგენფურტის, გრაცის, ინსბრუკისა და სხვა მთელი რიგი ქალაქების საკონცერტო დარბაზებში გახატოლები გამართა თბილისის მე-9 ექსპერიმენტული სკოლის ბავშვთა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა (ხელმძღვანელი — საქართველოს სსრ დამახორბელობის მასწავლებელი, ქორეოგრაფი თ. გოგიტაშვილი).

ავსტრიის პრეზამ მაღალი შეფასება მისცა საბავშვო კოლექტივის საუბრისრულე.

● ამას წინაშე მარცნიშვილის სახელობის სახელმწიფო კავშირის თეატრში გაიმართა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის ვახტანგ ნინუას დამადების 60 და საცენო მოღვაწეობის 35 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუმბილო საღამო.

ვ. ნინუამ ქართულ სცენაზე მრავალი საინტერესო სახე შექმნა, მათ შორის: ბელარდი (ლოზე დე ვეგას „ცეცის მასწავლებელი“), სერ ენდრიუ ეჩიკი (უ. შექსპირის „მეთორმეტე დღე“), მარკიზი ფრანკო (კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“),



ტეტის სიმფონიური ორკესტრი (დირიჟორი ლილე კილაძე); სოლისტები ცისანა ტატიშვილი. ნათელა ტულუში და პიანისტო რომან გორელაშვილი.

ბლო ოსტატობას. გაზეთი „ტიროლერ ტაგესცაიტუნგი“ წერდა, საბჭოთა საქართველოდან ჩამოსული ნორჩი მსახიობების გამოსვლებმა უყვლა მოლოდინს გადააქარბაო.

გაზეთი „ნოიეს ცაიტუნგ“ აღნიშნავს, რომ ანსამბლი ხელოვნების ერთ აცნობს მაყურებელს თავისი ხალხის რეალუციური ტრადიციების, საუცხოოდ გადასცემს საბჭოთა რესპუბლიკის ერთგულ კოლორატებს...

სანდალა (ვ. ვახტანგიას „გაზაზაბულის დილა“), ნეტალი (რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი?!“), ილიკო (ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) და მრავალი სხვა, საიუმბილო საღამოზე მსახიობმა წარმოგივიდგინა თავისი სუვერალი გმირები: დახუნდარა („კოლხეთის ცისკარი“), გაიკო ზავთასი („რამიკობის მღვიანო“), გემალ ვერძაძე („მიაა წუნეთილი“), პარმენ კამპიძე („სროცა ქალაქი სინავს“).

ვ. ნინუამ ასევე მრავალი დამახორბელობის სახე შექმნა ცერაზუნდაც: საღამოზე ნაჩვენები იქნა ფრაგ-

● მასწო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივმა წარმოადგინა ორი პრემიერა. ერთი მათგანია მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის მიხედვით მ. არახნიშვილის მიერ შექმნილი პიესა „ჩანჩურა“.

სექტაბლის დამდგმული რეისიორია გ. მელიძე, კომპოზიტორი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამახორბელობის მოღვაწე შ. მილორაჯა, მხატვარი — თ. მურგანიძე, ცეცხები დადგმა ეყუთუნს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიების ლაურატატ ზ. კვიციანიშვილის.

წარმოდგენაში რიღებს ასრულებენ — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები თ. შანცილაძე, ვ. სალარიძე, დამახორბეული არისტები: ლ. ჩიბლაშვილი, თ. ლავრიაშვილი, თ. ხელაშვილი, ი. ქუთათეაძე, ა. ტურიაშვილი, მსახიობები: მ. ტატიშვილი, მ. ბეგიაშვილი, ი. ბოჭოიძე, ა. ამირაშვილი, ც. ანელია, ნ. ნიხირიძე, ნ. მინდიაშვილი, ჟ. თალავაძე, ი. დათუიშვილი, ზ. ქართველიშვილი, ზ. მქედლიშვილი, ა. მამაცაშვილი, ა. ლავრიაშვილი, ა. ზაზაძე, ნ. პეტრიაშვილი და სხვ.

მეორე პრემიერად თეატრმა მაყურებლის უჩვენა

მენტები კინოფილმიდან მსოფო მონწილეობით.

იუმბორის მიესალმენ მარცნიშვილის თეატრის სახელობის სსრ კავშირის სახალხო არტისტები ვ. ანჯაფარიძე და ა. ვასაძე; აგრეთვე რუსთაველის, რუსთაის, მუსიკალური კომედიის, შუშიანის სახელობის სიმფონი, მინიატურების, ზუგდიდის თეატრების, კანისტრალია აქართული ფილისი, ხალხური ცეცხის სახელმწიფო დამახორბელობის ანსამბლის, სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის, სამტრედიისა

აკაი გეწაის, დუარამან ქალი მოყავს“. დამდგმული რეისიორია აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამახორბელობის მოღვაწე დ. კობახიძე, კომპოზიტორი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამახორბელობის მოღვაწე შ. მილორაჯა, დირიჟორი — თ. იმერლიშვილი, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ დამახორბელობის არტისტი გ. ოღიაძე.

რიღებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ვ. სალარიძე, ე. ჩოხელი, მ. ზაქალია, დამახორბეული არტისტები: ი. ქუთათეაძე, მ. იანჯაშვილი, ქ. კობახიძე, ალ. ტურიაშვილი, მსახიობები: ი. ფოფხაძე, გ. ჩხეციელი, კ. ჩიკვაძე, ი. ბოჭოიძე, ჟ. თალავაძე, ა. სალამაძე, ნ. ლლიძე, ნ. კოდანოვა და სხვები.



და ტიპიულის წარმომადგენლობით.

დასასრულ თავის სიტყვაში იუმბორამ მაღლიბა გადაუხადა დამწერ სპოგადუბას.





● **საზღვარგარეთში** სწავლავდა მგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების შენობაში გამართა მოქანდაკეების: ა. თოფურაძის, თ. კიკელიძის, ლ. ქველიძის, გ. შხვაძეასა და ვ. კუმბურაძის ნამუშევართა გამოფენა. თქვალიძის, რომელიც თსსრ-ის აკადემიის ხელოვნების დოქტორი რამდენიმე ნიმუში იყო წარმოდგენილი, მრავალმხრივ იყო საინტერესო: იგი შეიცავდა სხვადასხვა თანხის ნაწარმოებებს, დაწყებული დიდი ზომის დეკორატიული ქანდაკებიდან მცირე ზომის ნიმუშებამდე, ავლენდა ავტორთა გარკვეულ მიდებებს, მხატვრული ამოცანების ახლებურად დასმას, კერძოდ, ქანდაკებაში შეფერვლის გამოყენებას. წარმოდგენილი იყო დეკორატიული ბარელიეფის ნიმუშები, აგრეთვე მისამართებელი ნახატები - კომპოზიციები ქანდაკებებისათვის.

სხვადასხვა მასალით განხორციელებული ეს ნამუშევრები მოწმობდა ქართველ მოქანდაკეთა ამ ჩგაუფის მაღალ შემოქმედებით-პროფესიულ შესაძლებლობებს, თითოეული მათგანის გამორჩეულ მხატვრულ და თანრობრივ ინტერესებს. თუ მოქანდაკეთა ერთი ნაწილი თანხს ანიჭებს უპირატესობას (კიკელიძე, ქუმბურაძე, თოფურაძე), მეორე ნაწილი უფრო ფიგურული კომპოზიციებისაკენ ისწრაფვის (ქველიძე, შხვაძეაია), თუმცა ეს როდი ნიშნავს მოქანდაკეთა ვანრულ შეზღუდულობას. ექსპოზიციაში ნათლული, რომ ავტორები წარმატებით მუშაობენ ირავმ ამ სფეროში.

ლ. ქველიძე
გიორგობისთვე
თ. კიკელიძე
ვეტერანის პორტრეტი
გ. შხვაძეაია
მოციქვენი
ვ. კუმბურაძე
ქალწულის პორტრეტი
ა. თოფურაძე
მოქანდაკე

● **თბილისის** ოფიცინების სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა მკურთხეულს უჩვენა ვ. ცინიბულის ორმოცმედიანი პიესის „ცისფერი მარგალიტი“ პრემიერა. პიესის თარგმანი ეყუთნის მ. აბრამიშვილს. დამდგმელი - რეჟისორია ნ. იონათამიშვილი, მხატვარი კ. მონღაშვილი, კომპოზიტორი მ. მერაბიშვილი.

● **თბილისის** ოფიცინათა სახლში კონკერტები გამართა თურქმენთის სსრ ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულმა ანსამბლმა, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია ნაზ აბაევი. ანსამბლის რეპერტუარში იყო როგორც საბჭოთა კავშირის, ასევე საზღვარგარეთულ ხალხთა ცეკვები. ანსამბლის სოლისტები არიან თურქმენთის სსრ

● **სომხის** წითელი დროშის ორდენისანი გროზოელოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის კოლექტივმა დადგა ვ. იურანდოვი კომედია „მეცხრე წმინდანი“.

დადგმის მხატვრული ხელმძღვანელია ა. ტუსეტონოვოვი, რეჟისორი ლ. ჯაში, მხატვარი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე დ. დონცოვი, მუსიკალური გაფორმება ეყუთნის ა. რაკვიაშვილს, ქორეოგრაფია — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ჯარეკი. წარმოდგენაში არიან

საქეკალი მოწაწილეობენ: რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ვ. ციკლიშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვ. ცუციკიძე, მსახიობები: ა. იონათამიშვილი, თ. ცერცხელიძე, თ. მიქაელაძე, თ. სტურუა, მ. შოთაევა, გ. ჩარქიშვილი, ც. ხოქოლაძე.

კ. გურბინიძე

დამსახურებული არტისტები ი. კახევა, ს. ჭავჭავაძე, ა. რეზოვი, ნ. მურმისტროვი, კ. ტოლიძე, ს. კარახაივი, ა. ტრონიანი. კონკერტებში მოწაწილეობდა სახტარადო ანსამბლი თურქმენთის სსრ დამსახურებული არტისტის ს. აბრაქტიანის ხელმძღვანელობით.

ი. მურაღოვი

ასრულდენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები მ. პიაეკოვი, ნ. ბურმისტროვი, თ. ბელოუსოვა, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი მ. იოფე, ი. სუხანოვი, შ. მინევი, ა. დევიტი, ვ. სიომინა, საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი ნ. პლოტნიკოვა, მსახიობები ე. კუხალიშვილი, ა. არულიშვილი, ზ. გრიგორიანი, ვ. სილოდნიკოვი, ლ. კარლოვა, დ. სხიარუძე, ლ. პიარნი, ვ. ზახაროვი, ა. პონომაროვი, დ. ლოტოკოვა, ვ. გრუშევი, თ. შოთაძე, ვ. სპირტოვი, ე. სპირანინა და სხვები.





● შაშვინანის სახელობის სიმფონიური დრამის თეატრში გაიმართა საქართველოსა და სომხეთის სსრ დამახსურებელი არტისტის ემა სტეფანიანის დადგმების 60 და საცენო მოღვაწეობის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო. აქ მსახიობის ნიკის უამრავმა თაყვანისმცემელმა მოიყარა თავი.

ემა სტეფანიანმა პირველი საცენო მოღვაწეობა ერევნის თეატრებში დაიწყო. აქ ცნობილი რეჟისორების ლევონ ქალანთარიანის, არმენ გულაიანის, ტიგრან შაშირზანიანისა და საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ვართან პევემიანის უშუალო ხელშეწყობით დაუფლდა მხასიბის რთულ პროფესიას.

1944 წლიდან ემა სტეფანიანი შაშვინანის სახელობის თბილისის სახელმ-

წიყო სიმფონიური თეატრშია და მასილოდ აქ ჩამოყალიბდა იგი როგორც პროფესიონალი მსახიობი. დღეს მსახიობის შემოქმედებითი პალიტრა მრავალფეროვანია და საინტერესოა. იგი თანაბარი ოსტატობით განსახიებებს როგორც დრამატულ, ასევე სახასიათო როლებს. ურველი სახისთვის მსახიობის მოძებნილი აქვს შესატყვისი ნიუანსები და შტრიხები, რომელთაც ცხოვრებისეული სიმარტლე ახაფხვს. მაყურებელმა განსაკუთრებით შეიყვარა მისი გმირები: დეზდემონა (შექსპირის „ოტელიო“), ლლა (მრველიშვილის „ჯვარი“), ნინა (ლერმონტოვის „საქარაღი“), სარა (ნარდოსის „მოკლული მტრები“), დედა (ნ. დუმბაძის „სახარლდელი დასკვნა“) და მრავალი სხვა.

შემოქმედებით საღამოზე წარმოდგენილ ნაწუკებებში ერთხელ კიდევ გამოჩნდა მსახიობი ქალის აქტიურობის ნიში. აი ისინი: ვასპურაკანის ქალბატონი — ემა სტეფანიანი (რეჟის „საშეღი“, ისტენირება 2. სერანიაანისა, დადგმა საქართველოს სსრ დამახსურებელი არტისტის ქ. უმიკიანის) ძაბებში გაბეული ხედავს მოვალაბტე შეილს, რომელსაც მანდენაზო მთლია. ქანდაკებასათი დგას შვილის საქცი-

ლების სამმართველომ. ფილატელისგოთა საკავშირო საზოგადოების საქართველოს, აზერბაიჯანისა და სომხეთის რესპუბლიკების საზოგადოებათა განყოფილებებმა.

ექსპოზიცია გახსნა გამოფენის სარგანჩავიო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ, საქართველოს სსრ კავშირგაბმულობის სამინისტროს პრესის გაფრკლებლის სამმართველოს უფროსმა ნ. ხელაძემ. მრავალფეროვანი იყო გამოფენის თემატიკა: „საბჭოთა საქართველოს სა-

ლით მანდილშერცხვენილი დედა და სახალხოლ სწუეულის თავის ძეს: „...ამირიდან შობილური ლოცვაკურთხევის მავარ დაეჩმი დედური წყველა იუოს შუნი მეგვურის დეეულად ამოსულუოს ჩემი წყველა-რულუა ნი გზა-მობილუგზე, სადაც შენ გაიღული დაე. სომხეთის ქვიანა ქვეყანაში ქვაც თვის იოიუო, რომ ზედ თვი მისლოი წაღი... მოზორდი!... გაფორბებული დედის ხმაში რისხვა გარჩნა, თვალბები კი იმან დედური სიყვარული გამოკრისი.

სალომე (კ. წერეთლის „კინო“, დადგმა ჰ. უმიკიანის) თავისი დუღეგვარი ხასიათით, მოსწრებელი სიყვარულსუბით თუ ცყვა-თავამაშით კვლავ არ რჩება ობოლენილ უარჩოლელებს, თავბრუს ახევეს მათ და თავებდა აწყეულინებს...

სასაცილო გარეგნობის მარგარიტ (გაბრიელ სუნდუკიანის „საბაბლა“) ლამაზ ქალად უნდა წარმოუდგინონ სასიძოს. ღრმა ადამიანური ტრეკულით განიღის მარგარიტ თავის მდგომარეობას. მსახიობი ამ სახეს ტრაკეკომიკური ფერებში ხაჭავს.

ბებია (ა. კოსიანის „ხეები ზეუტურად კვდებიან“, დადგმა გ. გრიგორიანის) მსახიობისა და ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი თანამშრომლობის შე-

ქმნილი ერთ-ერთი საინტერესო სახეა.

ნუბარი (არამ-შოტე პაპიანის „ღიბ; ქვეყანა გადაბრუნდა“, დადგმა ჰ. უმიკიანის) შეიღებულ მზრუნველობაში გაქალაჩეებულ სათხო ადამიანია. მის არსებში შეიცვანა მრავალპერსონული ქალი, რომლისთვისაც მხოლოდ ახალ ცხოვრებას გაუთენებია მზიანი დღეები.

საღამოზე ემა სტეფანიანმა თავისი გმირები მისთვის ჩვეული ცხოვრებისეული სამართლით დაგვიხატა. საღამომ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ 40 წელი სცენაზე სეოი ძიებების, შრომის, მამარჩევების წლები, მრავალი სცენური სახით განსხვავებული ასაკის, ეროვნების, სხვადასხვა ხასიათის ადამიანებით აღსავსე კულიარს მიესალმნენ

კულტურის სამინისტროს სახელით ნილარა დნაქვიკოე, პოეტად-რედაქტორულ სერენ აკჩინი, ხელოვნების მუშეთა სახლისა და თეატრალური საზოგადოების სახელით გიოზ იაკაშვილი, წყურთლთა კავშირის სიმფონიური სექციის თავმჯდომარე ბენიკ სერანიანი, მრავალნი სახელობის ლინიანანის სახელმწიფო თეატრის სახელით სომხეთის სსრ დამახსურებელი არტისტი ლევონ აზრამიანი და სხვები.

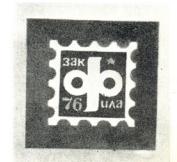
სარჩილ ლაშვიტიანი.

● შილბაბლინსტამ საკავშირო საზოგადოების აზერბაიჯანის რესპუბლიკური განყოფილების ინიციატივით 1974 წლიდან უკველწელს ეწყობა ფელატელიტა გამოფენები. ორი გამოფენა უკვე მოეწყო აზერბაიჯანსა და სომხეთში. ამას წინათ ბარათაშვილის ხილის საკავოფენო დარბაზში გაიხსნა ამირკავკასიის რესპუბლიკების ფელატელისგოთა მორიგი გამოფენა. რომელიც მოაწვეს: საქართველოს სსრ კავშირგაბმულობის სამინისტროს პრესის გაფრკ-

ფოსტო მარკები და მათი ისტორია“. „აზერბაიჯანის საფოსტო მარკები“, „საბჭოთა სომხეთი“, „კ. ი. ლინიანი“, „ერლიობიდან ურლიობამდე“, „ლენინური იდეების დღი ზეიმი“, „სსრ კავშირის XV უროლობა“, „მარკინგელსი“, „პირველი საბჭოთა ორდენი“, „სამოქალაქო ომის გმირები“, „ქალი სპორტში“, „ოლიმპური თამაშები“ და სხვ.

გამოფენის მონაწილეობა მიიღეს როგორც ინდივიდუალურმა კოლექ-

ციონერებმა, ისე სამიერესპუბლიკის ნორჩმა ფელატელიტებმა.



● **პლინიუსი** ცხინვალის ქართული დასის არსებობის მე-100 და ოსური დასის 70-ე წლისთავს ამ მნიშვნელოვან თარიღებს მიეძღვნა საზეიმო საღამო, რომელიც ცხინვალის დრამატული თეატრის დარბაზში გაიმართა. იუბილეს მისალოცად ჩამოვიდნენ მოსკოვის, თბილისის, ლიტვის, ჩრდილოეთ კავკასიის, აფხაზეთისა და აჭარის ხელოვნების მოღვაწენი.

მოხსენება „ეროვნულ კულტურაში ძმობისა და მეგობრობის დღესასწაული“

გაკეთა სამხრეთ ოსეთის მშრომელთა დელეგატების საოლქო საბჭოს აღმასკომის კულტურის განყოფილების გამგე ფ. აბობროცმა.

ქართულ და ოსურ დასებს იუბილედ მიულოცეს საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქთაქიშვილმა, საქართველოს თეატრალურა საზოგადოების პრეზიდენტის თავმჯდომარემ დ. ალექსიძემ, მოსკოვის მთავოსების სახელობის თეატრის რეჟი-

სორმა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა პ. ვასილიევმა, გამოცემლობა „ხელოვნების“ დირექტორმა ო. ვაგიმამ, პოეტებმა ჭაბუკავამ, გ. ბესალაოვამ, ცხინვალის პედაგოგიური ინსტიტუტის ოქტორმა, დოცენტმა ი. კაკლოვამ, აფხაზეთის ა. რ. გლეგის, ჩრდილოეთ ოსეთისა და სხვა თეატრალური საზოგადოებრობის წარმომადგენლებმა.

დასასრულ გაიმართა კონცერტი.



● **მ. გობეაშვილის** „ქვედა ენის“ 100 წლისთავს საიუბილეოდ, პირველად ქართული თეატრის ისტორიაში ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სცენაზე დაიდგა გოგებაშვილის „დედა ენა“. ისტორიების ავტორებმა ფილოლოგმა გუნა კვარაცხელიმ და თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გიორგი ქავთარაძემ პიე-

სას საფუძვლად დაუდეს გობეაშვილისეული გამოცემა, მრავალი დოკუმენტური მასალი, მათ შორის არა ერთი პუბლიცისტური წერილი და უნიკალური ხელნაწერი, რომელთაც პირველად გაეცნობა მკურნალები.

წარმოდგენა დაიდგა ლენინური კომპარტიის პრემიის ლაურეატმა, რეჟისო-

რმა გიორგი ქავთარაძემ. მხატვარია ჭიქარა ფანუაშვილი. დადგმაში გამოყენებულია ბეთხოვენის, შიპენის, ანდრია ბალანაივას, სულხან ცინცაძის ნაწარმოებები და ქართული ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშები. წარმოდგენაში მონაწილეობს თეატრის მთელი დასი.

● **საბარძეველს** სსრ განათლების და კულტურის სამინისტროებსა და თეატრალური საზოგადოების ერთობლივი დადგენილებით უკუდელეგირა დარბაზებს კვირული „თეატრა და ბავშვები“. კვირულის მიზანია მოსწავლე-ახალგაზრდობის „ფურცლები“ რიგ ალწინადი თეატრის როლის გაძლიერება.

ამს წინათ თბილისში ჩატარდა მეორე რესპუბლიკური კვირული, რომელშიც მონაწილეობდნენ თეატრალური კოლექტივები. მოსწავლეები, პედაგოგები, მოზოგები, საბავშვო სკულებიანა და წრეების ხელმძღვანელები.

თეატრებმა სტეკაალური აფიშები გამოაქრეს. შერჩევის თაობაზე საუკეთესო სექციალები, მოწვეული მოსწავლეთა შეხვედრები მსახიობებთან, რეჟისორებთან და დრამატურგებთან; ჩატარდა კონსერტები, საუბრები. მრავალმხრივად და საინტერესო იყო უკველი დღის პროგრამა.

12 დეკემბერს მარტინიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრში გაიმართა კვირულის დახურვისადმი მიძღვნილი საზეიმო სღამო, რომელზეც პარიზები და დიპლომები გადაეცათ თეატრალური ხელოვნებისადმი მიძღვნილი საუკეთესო ნახატისათვის, კედლის გაზეთისა და რეტენიისათვის, აგრეთვე მხატვრული კოხების საქალაქო კონცერსში გამორჩეულებს.

● **თბილისის** შუშინის სახელობის სახელმწიფო სომური დრამატული თეატრის კოლექტივმა მკურნებელს მორიგ პრემიარად უჩვენა ს. აფიანის „სოსი და ვარდიოტი“.

სექტაქლის დამდგმორეჟისორია საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტი გ. უშკიანი, მხატვარი საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი ბ. ქვლივიძე, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის საქსრ დამსახურებულ მოღვაწეს ნ. მეტრეანს.

● **საბარძეველს** სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გასტროლები გამართა ლენინგრადის ვოკალურ-საკრავიერმა ანსამბლმა „მომღერალმა ვიტარებმა“. რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია ანატოლ ვასილიევი. ეს ანსამბლი ჩვენს ქვეყანაში ახალი ფარის, საესტრადო ოპერის წარმომწველად მოგვევლინა.

ანსამბლმა თბილისელებს ახალი ნამუშევარი საესტრადო საოპერო წარმოდგენა „ორგეისი და ვკრიდიკი“ უჩვენა. ოპერის ავტორები არიან კომპოზიტორი ა. ჟურბინი, დრამატურგი ი. დიმიტრინი, დამდგმორეჟისორი მ. როზოვსკი. წარმოდგენაში მთავარ როლებს ასრულებდნენ მომღერლობის ოპონროვსკია და ო. სერგეევი.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 2, 1977

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ТБИЛИССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МОЛОДЕЖНЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР-
СТУДИЯ

Редакция журнала «Сабчота хеловнеба» устроила встречу с творческим коллективом Метехского молодежного театра-студии. За круглым столом обсуждались проблемы Метехского театра. В беседе приняли участие народный артист СССР, председатель театрального общества ГССР, режиссер Д. Алексидзе, проректор Тбилисского театрального института, заслуженный деятель искусств, театровед В. Кивнадзе, главный режиссер Метехского театра С. Мрвлишвили, главный редактор журнала «Сабчота хеловнеба» Т. Чиладзе, драматург А. Чхиквишвили, актеры Метехского театра, представители редакции Д. Титмерия, М. Ахметели, Г. Магулария и др. (стр. 3).



Автор Кавсадзе

НОКО ХУРЦИЯ

Автор рассказывает о жизни и деятельности блестящего златока и исполнителя народной песни Ноко Хурция (стр. 26).

Ирина Шемя

СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

Репертуар московских театров за последнее время значительно обогатился произведениями классической драматургии. С чем связано повышение интереса к классике, как понимать традиционное и современное ее прочтение, что сегодня волнует зрителя в судьбе Отелло и Гамлета — вот проблемы, над которыми размышляет автор данной статьи (стр. 23).



Додо Антадзе

АРХИВНЫЙ МАТЕРИАЛ
НУЖДАЕТСЯ В ЗАБОТЕ

Автор рассматривает материал о работе С. Ахметели над инсценировкой «Витязя в тигровой шкуре». (стр. 40).

Пауль Хиндемит

МИР КОМПОЗИТОРА

Публикуется перевод статьи известного немецкого композитора П. Хиндемита «Мир композитора» (стр. 42).

Тенгиз Махарашвили

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
АРХИТЕКТУРНОЙ КРИТИКИ

В статье ставится вопрос об активизации архитектурной критики (стр. 47).

Ламара Кикилашвили

ВНОВЬ О НЕКОТОРЫХ
ИНТЕРЕСНЫХ ЗАПИСЯХ

В связи с 50-летием грузинского радио автор рассказывает о фондовых записях, среди которых хранятся тексты, прочитанные прославленными грузинскими актерами В. Абашидзе, У. Чхеидзе, Г. Шавгулидзе (стр. 50).

Нодар Гурабаишдзе

ПРОЩАНИЕ С ЛЮБИМЫМ
ПЕВЦОМ

Ушел от нас замечательный певец и актер, народный артист СССР, лауреат Государственной



премии лауреат республиканской премии им. З. Палиашвили Петр Барламович Амиранашвили.
Автор рассказывает о больших заслугах выдающегося мастера советской оперной сцены (стр. 42).

«ЧТО СКАЖУТ ЛЮДИ»

Публикуется информация о постановке пьесы известного драматурга Р. Табукашвили «Что скажут люди» в театре им. Марджанишвили и в Руставском театре (стр. 60).

Гиви Боджуга

**ЭКРАНИЗИРОВАННЫЕ
КИНОСЦЕНАРИИ КОТЭ
МАРДЖАНИШВИЛИ**

В статье речь идет о сценарии К. Марджанишвили к фильму «Амок» (1927 г.), который является первой инсценировкой одноименной новеллы С. Цвейга (стр. 62).

**Медея Абашидзе,
Элеонора Абашидзе**

**ДРАМАТУРГИЯ
ТЭННЕСИ УИЛЬЯМСА**

Статья посвящена творчеству современного американского драматурга Теннесси Уильямса. Авторы рассматривают две пьесы драматурга — «Стеклозубый зверинец» и «Трамвай «желание», поставленные на сценах тбилисских театров (стр. 67).

Отар Пиралишвили

**ВЕЛИЧИЕ «ПРОСТОГО» И
ПИРОСМАНИ**

Цель автора объяснить художественную значимость «простых» форм искусства Пиросмани лаконичным мышлением художника, его умением устанавливать гармонию цветовых контрастов и мастерством трансформирования предметов реальной действительности.



ფერნანდო დაბუკტილია მ. ბაბოვის
ი. მურადოვსა და ა. შევჩენოს ფოტო-
კოპი.

В творчестве Пиросмани автор наблюдает слияние начал монументального и станкового искусства, что и рассматривает на фоне художественных процессов конца XIX и начала XX веков. (стр. 77).

Гиви Джаошвили

**ДРАМАТУРГИЯ
НОСИФА ГРИШАШВИЛИ**

Эта область творчества известного поэта мало исследована. Автор рассматривает ранние драматические произведения И. Гришашвили (стр. 81).

Ушани Рижинашвили

**НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНО-
КИБЕРНЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ
КУЛЬТУРЫ**

В статье проанализирован ряд современных буржуазных структурно-кибернетических моделей культуры и дана их критика (стр. 91).

Ладо Гуднашвили

«КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ»

Продолжается публикация воспоминаний народного художника СССР Ладо Гуднашвили (стр. 100).

Карло Гогсадзе

ДРУЖЕСКИЕ ВСТРЕЧИ

Автор рассказывает о встречах с видным словацким актером театра и кино Ю. Пантником, замужнейными художниками Чехословакии М. Полонским и И. Бизмайером (стр. 88).

Жан Кокто

ПЕТУХ И АРЛЕКИН

Публикуется отрывки из сборника афоризмов Жана Кокто «Петух и Арлекин». Перевод с французского Г. Лоладзе (стр. 107).

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაშაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბუქად 17/11-77 წ. უფ 06827.
შუკ. № 4235. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-სავაჭრომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1977.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

