



ქართული
საქმიანობა

საბჭოთა სელოვნება

1978 **5**



5/1978

საბავშვო საბავშვო

შინაარსი

საბავშვო სსრ კინოი	3
მანანა რობაქიძე — გმირთა დიდების ძეგლები	4
სპარტაკ რეხვიაშვილი — ქართული ხელოვნება დიდი სამამულო ომის დღეებში	8
ნოდარ გურაბანიძე — რევოლუციური თანამედროვეობა და კლასიკის პერიო- კული სულიერება	13
მანანა გოგლაშვილი — არა ბრძენობა, არამედ ხელოვნებითა	24
ეთერ გუგუშვილი — თანამედროვე ქართული სახასიერო ხელოვნება	31
მარიანე კერესელიძე — თიშო ჯაფარიძე	45
ნანა ვოლინა — ახალბავშვობის მუშაობის სინაზული	53
ირინე კუჭუხიძე — თანამედროვე გმირის კრიტიკა ქართულ კინო- მატინგაში	57
ალექსი ბობოხიძე — ნიღბები ნაქალაქარ საკინოებზე	64
ირინა შელია — კლასიკის თვალთა დანახული სამყარო	68
ბერნარ გავოტი — ხომ არ იცნობ ჩვენი ეროვნული პრინციპი?	72
იოსებ მეგრელიძე — ლუჯური ხალხური სიმღერის ნიმუში	78
ეთეშია ხარაძე — ლადო მისერგვილი და ქართული სასცენო მატინგებზე	80
ვახტანგ სილაგოშვილი — ქართული მხატვრობის ქრონიკები	86
ტიტო შევილაძე — ჯამალ თუშუბაშვილის ბავშვობაზე	88
შაჰა შიქაძე — „სახარბიო კულტურის“ ახალი ძანის შესახებ	90
თამაზ ხანიკიძე — მიქსიკის სახე	95
მანანა ბრეგვაძე — ბლუზ პასაჟი	100
ქუმბერ თიბერია — ამბავარი მოღვაწის წიგნი	111
ბაბაი მასაძე	112
ქორინაძე	113

საბავშვო სსრ კულტურის სამინისტროს
მუშაველთა შორის

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ შილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
ბაბაი მასაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ჯუმბერ თიბერია
(კასპისკომპოზიციონერი მ. მ. მ.),
ნოდარ გავოტი,
მისილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯუმბერ ნიჭარაძე,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიშიძე,
ანტონ ვულაძიძე,
ნიკო ბავშვაძე,
ნოდარ ჯანაშია.

საბავშვო სსრ
საბავშვო
ბავშვობა



ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებო, კულტურის მუშაკებო! მაღლა ატარეთ საბჭოთა ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის დროშა, შექმენით ჩვენი დიადი სამშობლოს შესაფერისი ნაწარმოებები!

სსკკ ცენტრალური კომიტეტის მოწოდება
1978 წლის 1 მაისსათვის

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს რიგგარეშე მერვე სესიამ მიიღო საქართველოს სსრ ახალი კონსტიტუცია

სახელმწიფო ზრუნავს იმისათვის, რომ აღიკვეს, აგრძელოს და ფართოდ გამოიყენოს სულიერი ღირებულეზანი საბოთა აზაშიანების ზნეობრივი და ესთეტიკური აღზრდისათვის, მათი კულტურული დონის ასაგაღაგლად.

საქართველოს სს რესპუბლიკაში ურველნაირად ეწყობა ხელი პროფესიული ხელოვნებისა და ხალხური მხატვრული შემოქმედების განვითარებას.

საქართველოს საბოთა სოციალისტური რესპუბლიკის კონსტიტუცია (კირითაღი კანონი). მუხლი 27.



გმირთა დიდების ძებლები

მანანა რობაქიძე

საბჭოთა ხალხის გმირული შემართება დიდ სამამულო ომში შთაგონების დაუმეტელ წყაროდ იქცა ხელოვნათათვის. ხალხის თავგანწირულმა ბრძოლამ სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის მეტყველი ასახვა ჰპოვა სახეით ხელოვნებაშიც, კერძოდ, მონუმენტურ ქანდაკებაში. ყველასათვის კარგადაა ცნობილი საბჭოთა მიწაზე თუ მის ფარგლებს გარეთ, მრავალი ქვეყნის ქალაქებსა და სოფლებში აღმართული უკვდავების ძეგლები, მემორიალური ანსამბლები. გავისსენით სტალინგრადის დიდებული ანსამბლი, გამარჯვების მონუმენტი დნეპროპეტროვსკში, ფაშინის მსხვერპლთა ძეგლი პირჩუპისში, ზატინის მემორიალური ანსამბლი და სხვა მრავალი. ეს ქმნილებანი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან მხატვრული იდეითა და პლასტიკურ-არქიტექტურული გადაწყვეტით, მაგრამ ალავსებთ ერთი საერთო ხულისკვეთება — იხინი გა-

ნადიდებენ ადამიანს — გმირს, სამშობლოსათვის თავგანწირულს, მისთვის დაცემულს მრისხანე მტერთან ბრძოლაში.

საქართველოში, ისევე როგორც სხვა მოძმე რესპუბლიკებში, მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა არერთმა თაობამ იმუშავა ამ თემის ხორცშესხმაზე. შეიქმნა მრავალი, სხვადასხვა მხატვრული სახის ძეგლი. მაგრამ სხვაობათა მიუხედავად, მათ ერთი საერთო ნიშანთვისებაც გააჩნიათ: ყველა ძეგლი მეტყველად, ემოციურად განასახიერებს მასში ჩაქსოვილ დედაზრს. ამ ძეგლებისათვის ნიშანდობლივია მონუმენტური სუნთქვა, დიდებულება, ფართო განზოგადების ძალა. მხატვრები და მოქანდაკეები ხშირად მიზართავე ისტორიულ-პატრიოტულ თემატიკასაც, რომელიც, ბუნებრივია, ეხმარება 1941-45 წლების მღელვარე მოვლენებს.

გმირთა სადიდებლად შეიქმნა როგორც მრავალი ქანდაკებები, ქანდაკებათა ჯგუფები, ისე ანსამბლები, არქიტექტურული კომპლექსები.

აქ გვინდა გავისსენით განსხვავებული მიდგომით გადაწყვეტილი, სხვადასხვა ტიპის რამდენიმე მემორიალი-ძეგლი.

ნო-იან წლებში საბჭოთა კავშირის მრავალ კუთხეში, მათ შორის საქართველოშიც აიგო ისეთი მემორიალები, რომლებიც სივრცეში იშლუბიან და თხრობითი დეტალებით გარე ბუნებას ორგანულად ერწყმინან.

თბილისიდან კახეთისაკენ მიმავალი გზის გასწვრივ იშლება ვენახების, აშოლტილი ალვის ხეების ხედი. აქა-იქ გზის პირას თუ მოშორების მოჩანს სოფლის წითელკრამიტანი სახლები, რომლებიც აცოცხლებენ პეიზაჟს. მარცხნივ, მისახვევში, ამაღლებულ ბორცვზე ერთბაშად ცის ფონზე თვალწინ წარმოვიდგება გამხმარი ხეების მეტყველი სილუეტები, რომლებიც თითქმის აქაურ ცხოვრებას მოწვევტილინი, ოღადა, მაგრამ, ამავე დროს, ამაყად დგანან. გზის გაგრძელებაზე გამოჩნდება მოასფალტებული მოედანი, არქიტექტურულად გაფორმებული წყარო, რომელზეც წარწერილია: „სოფელ პატარძელის გმირთა სავანე. 1941-1945 წწ.“. გზის ამ ნაწილის „მოედანი“ ბორცვითა შემოზღუდული, რაც მას სიმყუდროვეს ანიჭებს. წყარო თითქმის დასაფენებლად იწვევს, აჩერებს მგზავრს, შესაძლებლობას აძლევს გულდასმით დაათვალიეროს ძველი (არქ. ს. რევიშვილი, 1975 წ.).

მოელი ანსამბლი გზის ნაპირას, პატარა ბუნებრივ ბორცვზეა გაშენებული. იგი დამუშავებულია ტრასებად. კედლები ამოყვანილია რიყის ქვით, რომელშიც ალაგ-ალაგ ჩართულია სხვა-

დასვა ზომისა და ფორმის სადა ქვის ფილები. კედლებს შორის სივრცე დაფარულია მწვანე მოლით.

სულ ზედა, მესამე ტერასაზე აღმართულია ხუთი, გეომეტრიული ფორმის (ტრაპეციის მსგავსი) სტელა, რომელთა ფასადზე წარწერილია შინნოუსველეთა ვრცელი სია. ბორცვის მარცხენა მხარეს ტოტემშეჭრილი გამხმარი ხეების ვაკუფი სიმბოლურად გამოხატავს შეწყვეტილ სიცოცხლეს. მარჯვენა მხარეს კი, ასევე რიყის ქვებით შემოფარგლული, ორი „მოედანია“. ერთ მოედანზე უზარმაზარი ქვევრებია ჩადგმული, მეორეზე კი — ლარნაკში მუდმივად ცეცხლი ანთია. ძველის ჰორიზონტალურად გაშლილი მოედნების საპირისპიროდ იქვე, ოდნავ მარჯვნივ, წყაროა, რომელიც შემადლებული კედლებით გამოიყოფა.

წყაროს ნაგებობას თავისებური ფორმა აქვს. კედელზე ამოკვეთილია რელიეფი ღოზების გამოსახულებით. წყაროს უკან, რიყის ქვისაგან აშენებული კედლის ნაწილი, ჯვრებით დეკორირებული, ხეესურული ხალიჩის ორნამენტს მოგავგონებს.

თიხის ქვევრების მოწითალო ფერი ორგანულ კავშირშია და კარგად იკითხება აგურით ამოყვანილ, კედლის წყობაში ჩაწერილ ზოლებსა და ჯვრის გამოსახულებებთან. კედლების, საფეხურების, სტელების მკაცრ ფორმათა შეთავსება ყოფით საგნებთან (ქვევრები) და ბუნების ცხოველბატულ ნაწილთან (ხეები), ერთი შეხედვით, თითქოს შემთხვევით ხასიათს ატარებს, მაგრამ, ამავე დროს, ეს შეთავსება გარკვეულად გააზრებულია.

პეიზაჟთან კავშირი მიღწეულია არა მარტო მისი ბუნებრივი ელემენტების გამოყენებით. ჰორიზონტალურად გაშლილი „ტერასების“ სწორხაზოვანი ზედაპირი ერთიან რიტმში იწერება დაბალ ბორცვსა (მემორიალის „ფუძე“) და შორეულ, ჰორიზონტალურად გაშლილ მთებთან. ხეები, ქვევრები თავისი ცხოველბატული ხასიათით აწელებენ აშენებული ნაწილის გეომეტრიულ სიმკაცრეს და უფრო მჭიდროდ აკავშირებენ მათ ცოცხალ გარემოსთან, კედლის წყობაში ჩართულ რელიეფურ ფილებს დეკორაციული დანიშნულებით აქვთ; ამავე დროს, ეს რელიეფები ახლად აშენებულ კედლებს თითქოს ძველ ხელოვნებას უკავშირებენ.

მონუმენტური სიდიადით აღსავსა ე. ამაშუკელის „გმირთა დიდების ძეგლი“ ფოთში (1967 წ. არქ. მ. კუჭავა, ვ. დავითიას მონაწილეობით). ფიგურის მკაცრ, ფრონტალურ სილუეტში, მის პოზაში დიდი შინაგანი ძალა იგრძნობა, მავილი და პალმის რტო ქალის ხელში, ღრმა შინაარსობრივ დატვირთვასთან ერთად, მას სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს. ქალის ფიგურა, სამოსი დამუშავებულია განზოგადებულად, საზგანმუნალო მთავარი მოცულობები; ფიგურის ასეთ პლასტიკურ დამუშავებას, მის მკაცრ სილუეტს შეესა-



გმირთა დიდების ძეგლი ფოთში. მონაწილე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითია

ბამება სწორკუთხოვანი ფორმის კვარცხლბეგი. მთელი კომპოზიციის ლაკონიურობა და სიმკაცრე ძველს დიდ გამომსახველობით ძალს აძლევს.

სულ სხვაგვარად გადაწყვიტა ე. ამაშუკელმა დაღუპული მებრძოლებისადმი მიძღვნილი ძეგლი, რომელიც ზესტაფონშია აღმართული (1969 წ. არქ. ვ. დავითია). მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკება გამოსახავს დაჭრილ, ძალაგამოცლილ მეთომარს, მთელი კომპოზიცია წინააღმდეგობის, შეუდრეკლობის სიმბოლურ განსახიერებდა წარმოვედგება. ეს მიღწეულია ზემოთ აწვეილი ხმლისა და აფრიალებული მოსასხამის გამოსახვით. ხმალს სხვა, წმინდა კომპოზიციური როლიც აკისრია: იგი აწონასწორებს საყრდენს მოკლებულ, ჰაერში დაკიდებულ, მეომრის მარჯვენა ხელის ფესტს.

ორივე ძეგლში ვლინდება ე. ამაშუკელისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების (კომპოზიცია და ფორმების დამუშავება) ლაკონიურობა და ერთგვარი დეკორატიულობაც, რაც ხაზს უსვამს ძეგლთა სიმბოლურ მნიშვნელობას. ეს ნაწარმოებები მოწმობენ, თუ რა მრავალფეროვანია მოქანდაკის მიერ შეჩერული ხერხები ამ ერთიანი, მისთვის ზვეული მიდგომის ფარგლებში.

სამშობლოს დამცველებს ეძღვნება საჩხერის ძეგლიც (1968), რომლის ავტორია თ. ღვინია-შვილი (არქ. კ. ნახუცრიშვილი). ქანდაკების ჯგუფი გამოირჩევა რიტმულობით და, ამავე დროს, მონოლითურობით. ქალის—დედის და მეომრის მტკიცე პოზა, წინ მიმართული მზერა, მუშტად შეკრული ხელები განწყობილების ერთიანობაზე მეტყველებს, ხაზს უსვამს მათი ხასიათის სიმტკიცეს, შეუპოვრობას. ფიგურების ზოგად, მასიურ ფორმებს შეესაბამება მკაცრი, სწორკუთხოვანი პოსტამენტი, მისი პროპორციები და ზომები, რაც, თავის მხრივ, აძლიერებს ამ ადამიანების შინაგანი ძალის შეგრძნებას.

სკულპტურულ ანსამბლს წარმოადგენს მეომართა ხსოვნის ძეგლი თბილისში (მოქანდაკები ვ. ჭუმბურიძე და ა. რატვიანი, არქიტექტორები თ. ლითანიშვილი და ვ. ჯორბენაძე). ანსამბლის რთული კომპოზიცია სხვადასხვა აზრობრივ-მხატვრულ დეტალს აერთიანებს და ამ გამართიანების ფუნქცია აკისრია კედელს, რომლის ცენტრალური ნაწილი ამადლებულია და შემკული რელიეფური ფილით, წარწერებით. ფილზე გამოსახულია მეომართა ფიგურები. მაგრამ ანსამბლის აზრობრივი ცენტრი მაინც დედის ფიგურაა, რომელშიც იკითხება შეკავებული სევდა, „ჭირსა შიგან გამაგრების“ სულისკვეთება. უხეშად გათლილი, დაუმუშავებელი ქვის თხუთმეტი ლოდი თხუთმეტი საბჭოთა რესპუბლიკის გმირთა ხსოვნის სიმბოლოდ იკითხება.

„კიდევაც დაიზრდებიან
აღგოს ლეკვები მგლისანი,
იხე არ ამოწყდებიან,
ქავრი შექამონ მტრისანი“.



სოფ. პატარკელის გმირთა საყვანე-არქიტექტორი ს. რევიშვილი

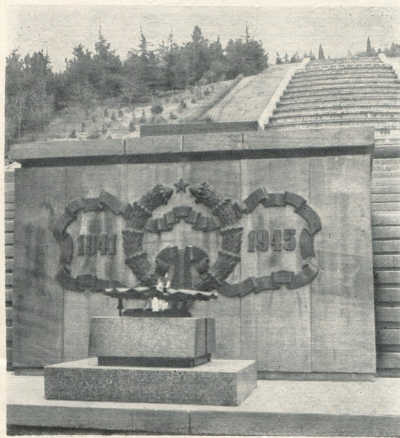
გმირთა ხსოვნის ძეგლი-ანსამბლი თბილისში. მოქანდაკები ვ. ჭუმბურიძე, ა. რატვიანი, არქიტექტორი თ. ლითანიშვილი.





„ქიდევიც დაზრდებიან“. მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილი, არქიტექტორი გ. ბაქრაძე.

უცნობი ჭარისკაცის საფლავი თბილისის ვაკის პარკში. არქიტექტორები ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ქ. ჭუბაბია, კ. ნახუციანიშვილი, მხატვარი — ზ. წერეთელი, მოქანდაკე — გ. თიააური



მერაბ ბერძენიშვილის მიერ გამოყვანილი, მარნეულის დიდებული ძეგლი (არქ. გ. ბაქრაძე) რომელიც ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების მომენტის წლისთავის დღეებში გაიხსნა, შეიძლება ითქვას, ამ ლექსის მეტყველ ილუსტრაციას წარმოადგენს. დედის სახე აქაც ღრმა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ამ ძეგლზე ბევრი ითქვა და დაიწერა, მაგრამ კვლავ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ გზის ორივე მხრიდან სკულპტურული ჯგუფი ძალზე მეტყველად იკითხება. სხვადასხვა მანძილიდან და კუთხიდან თვალიერებისას, სულ უფრო საგრძნობი ხდება მისი იდეურ-მხატვრული დედასთან მრავალმხრივი სიმდიდრე.

ორი ბიჭუნას აბსოლუტური სიზუსტით განმეორებული პოზა არა მარტო მთავარ განწყობილებას — სიმტკიცეს გამოსახავს, არამედ გარკვეულ საყრდენს უქმნის როგორც დედის ფიგურას, ასევე მთელ კომპოზიციას; იდეურ და კომპოზიციურ ცენტრს კი დედის ფიგურა წარმოადგენს, იგი დომინირებს მთელ ამ სკულპტურულ ჯგუფში. დედის სახე, მისი პოზა, ყესტი ურთოდროულად ვედრებას და გმირულ თავგანწირვას გამოსახავს.

პლასტიკურად უადრესად მეტყველი ფორმები, იგრძნობა მოცულობითი მასების სიმძიმე და წონადობა. ამასთან, გარკვეული მხატვრული მნიშვნელობა ენიჭება სამოსის ნაოჭთა დინებას. ხაზობრიობისადმი ამ ეროვნულ სწრაფვაში არ შეიძლება არ დავინახოთ თვით მოქანდაკის შემოქმედებისათვის სახასიათო ინდივიდუალური ნიშნები, წმინდა ეროვნული თავისებურების გამოვლენა.

მიუხედავად სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტისა, ყველა აქ მოხსენიებულ ძეგლში მკაფიოდ ვლინდება სწრაფვა ფართო განზოგადებისადმი და ამასთან, გარკვეული დეკორატიული პრობლემების გადაწყვეტაც. ეს კი დამახასიათებელია არა მარტო ომის თემისადმი მიძღვნილი ძეგლებისათვის, დეკორატიულობა მეტყველადაა გამოყენებული ქანდაკებაში ჩაქოვილი დედააზრის, სახის შინაგანი ხასიათის გამოსავლენად. იგი ამდიდრებს ქანდაკების ენას, ექსპრესიულობას, სახვით გამომსახველობას ანიჭებს ნაწარმოებს.

ქანდაკებაში, ისევე როგორც მხატვრობაში, კომპოზიციისა და ფორმების მონუმენტურობა, მათი სიმბოლური, ალგორითული ხასიათი, ეპოქის სიდიდეს, მოვლენათა მასშტაბურობის გამოცემის ამოცანას ემსახურება.

ეს ძეგლები კარგად ასახავენ ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარების საერთო ნიშნებს, ავლენენ აგრეთვე წმინდა, ადგილობრივ, ეროვნულ ხასიათსაც, რაც გამოიხატება არა მარტო ისეთი გარეგნული ნიშნებით, როგორცაა ტიპაჟი, სამოსი, გარკვეული ატრიბუტები, არამედ წმინდა მხატვრულ ხერხებშიც — კომპოზიციის თავისებურ რიტმულობაში, დეკორატიულობაში, პლასტიკურობაში.

ქართული ხელოვნება დიდი სამამულო ომის დღეებში

სპარტაკ რეზიაშვილი

სკლსმსა მეგობრობის მუზეუმის ვრცელ ექსპოზიციამ „1941-1945 წლების დიდ სამამულო ომში საბჭოთა კავშირის მოძმე ხალხებთან ქართველი ხალხის საბრძოლო თანამეგობრობა“ თვალსაჩინო ადგილი აქვს დათმობილი ქართულ ხელოვნებას.

სამამულო ომის დაწყების პირველი დღიდანვე, ქართული თეატრი ჩვენი ქვეყნის დამცველთა პირველ რიგებში ჩადგა. ვერაგი მტერი წინ მოიწვედა, ამ ძნელდებობის ვაშს ფრონტის მოწინავე ხაზზე საშუაო კონცერტების ჩასატარებლად გაემგზავრნენ თბილისის თეატრების მსახიობთა ბრიგადები. მათ შორის იყვნენ ქართული სცენის თვალსაჩინო წარმომადგენლები: ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ვ. გომიაშვილი, ვ. ანჯაფარიძე, თ. ჭავჭავაძე, მ. დავითაშვილი, ა. გომელაური და სხვ. ფრონტზე გამართული კონცერტებითა და სპექტაკლებით ყველას თავისი წვლილი შეჰქონდა სამშობლოს დაცვის წმიდაფრთხილ საქმეში.

სამოქალაქო ომის გმირი ვ. კიკვიძე რევოლუციის მონაპოვარს იცავდა რუსთაველის სახელობის სცენიდან. ვ. კიკვიძის როლს დიდი წარმატებით განასახიერებდა ა. ვასაძე. სპექტაკლს ქართველ მაყურებელთან ერთად მაღალი შეფასება მისცეს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობებმა. ა. ვასაძის კიკვიძემ აღაფრთოვანა ვლ. ნემიროვიჩი-დანიჩენკო. დამთავლებები ექსპოზიციამ დიდი ინტერესით ეცნობიან ფოტოსურათს, რომელზეც ასახულია ვლ. ნემიროვიჩი-დანიჩენკო ქართულ მსახიობებთან ერთად.

ომის წლებში ქართული თეატრის რეპერტუარი მიდრდებოდა ისტორიულ-პატრიოტული თემით. მაყურებელს აღაფრთოვანებდა დ. ერისთავის „სამშობლო“, ს. შანშიაშვილის „ქრწანისის გმირები“ და სხვ. ქართველ ხალხს დღესაც

ასოსვს სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფის“ დიდი წარმატება, რომელშიც მთავარ როლს ასრულებდა ა. ხორავა.

ექსპოზიციამი ფართოდ არის წარმოდგენილი ომის დროინდელი ქართული თეატრის საქმიანობა და სცენები სხვადასხვა დადგებიდან. ფოტოსურათები დამთავლებულთა წინაშე აცოცხლებენ კ. მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ ლ. გოთუას პიესა „უძლეველნი“ და ნ. პოგოდინის სპექტაკლ „კრემლის კურანტების“ სცენებს. დაუვიწყარია ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, თვალწინ ცოცხლად წარმოგვიდგება ვ. გომიაშვილის სახე მეფე ერეკლეს როლში. წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს მნახველზე გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლები კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი“, ვ. სოლოვიოვის „ფულდმარშალი კუტუზოვი“, ი. ვაკელის „დიდი მოურავი“, „თეთ-თფრინავი ივვანეებს“ და სხვ.

სამამულო ომის მიძიმე დღეებში ახალგაზრდობის სამხედრო-პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის საქმეს სათავეში ჩაუდგნენ ქართული და რუსული შრომან მაყურებელთა თეატრები. ექსპოზიციამი წარმოდგენილი ომის დროინდელ თეატრალურ აფიშებზე ნათლად არის წარმოდგენილი აღნიშნული თეატრების მიერ გაწეული თავდადებული შრომა ახალგაზრდა მაყურებლის პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში. ხალხთა მშობისა და მეგობრობის ჭეშმარიტ დასტურად წარმოგვიდგება ექსპოზიციამი გამოყენილი ფოტოსურათი, რომელშიც ეხედავთ ი. კაჩალოვს და მასთან ერთად ქართველ მსახიობებს: ვ. ანჯაფარიძეს, თ. ჭავჭავაძეს, ი. თარხანოვს, ზანდუკელს.

აი, ჯგერე ქართული ხელოვნების ოსტატები-

ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ექსპო-
ზიციის ერთი უბნები.



სა, რომლებიც უშუალოდ თოფით ხელში ფრონტის სხვადასხვა უბნებზე იბრძოდნენ: თეატრის მხატვარი დ. თავაძე, მსახიობები: გ. ტატიშვილი, გ. ჩახავა, გ. ნაკაიძე, ბ. ქვიციანი, ა. ჩორგოლაშვილი და სხვ.

ჩვენი რესპუბლიკის თეატრის წარმომადგენლები მართავენ აგრეთვე კონცერტებს თავდაცვის ფონდისათვის. ერთ ფოტოზე ვხედავთ გ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობთა ბრიგადას, ჰოსპიტალში დაჭრილებთან კონცერტის ჩატარების დროს. მეორე ფოტოზე გამოსახული არიან გ. ანჯაფარიძე, თ. ჭავჭავაძე, ი. თარხანოვი ჰოსპიტალში საშუაო კონცერტის ჩატარების შემდეგ.

ქართველ ხელოვნების მუშაკთა დიდ ღვაწლსა და ამაგს დამთავალიერებებს ანობს კედლის წარწერა, რომელზეც ვკითხულობთ: „საქართველოს ხელოვნების მუშაკებმა გამართეს 27000 მეტი კონცერტი და წარმოდგენა ფრონტზე, ჯარის ნაწილებსა და ჰოსპიტლებში და თავდაცვის სახელმწიფო ფონდში შეიტანეს 7873000 მანეთი“.

თეატრალურ კოლექტივებთან ერთად სამამულო ომის დროს ფრონტზე და ზურგში თავდადებული ბრძოლითა და შრომით ფაშისმზე გამარჯვების საქმეს ემსახურებოდნენ საქართველოს კინემატოგრაფისტები. ომის პირველსავე დღეებში „სახკინმრწემთან“ ჩამოყალიბდა კინოლოკუმენტალისტთა გადამღები ჯგუფები, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ: მ. ხომერიკი, შ. ჩაგუნავა, ი. კანდელაკი, ვ. ვალიშვილი, ვ. კილასონიძე, თ. დევანოსიძე, ლ. არზუმაზიანი, გ. ასათიანი, ა. აკიბეგაშვილი, გ. უსუინაშვილი, ა. პოდლოსვი და სხვ. დამთავალიერებებს საშუალება აქვთ ექსპოზიციამში წარმოდგენილი ფოტოსურათებით გაეცნონ მამაც თანამემამულე-

თა სახეებს, ზოგიერთი მათგანი ხომ უშუალოდ ბრძოლის ველზე იღებდა საბრძოლო ეპიზოდებს. სწორედ მათი წყალობით შემოგვრჩა მემორებისა და ზურგის მშრომელთა უმაგალითო ბრძოლებისა და თავდადების ამსახველი კადრები, რომლებიც საბჭოთა მებრძოლებისა და ხალხის გმირული ყოფა-ცხოვრების უპირობასეს დოკუმენტებს წარმოადგენენ.

ერთ ხელში კინოაპარატით, ხოლო მეორე ხელში ავტომატით მიდიოდა სამხედრო ოპერატორი თ. დევანოსიძე ფრონტის ხაზზე. მის მიერ გადაღებული ბევრი ფირი შევიდა საბჭოთა დოკუმენტალური კინოს ოქროს ფონდში. თ. დევანოსიძემ სხვა ოპერატორებთან თანამეგობრობით შექმნა ისეთი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმები, როგორცაა „კავკასია“, „საბჭოთა ჯარების დარტყმა ორჯონიძესთან“, „კავკასიის დასაცავად“, „ქიტლუველთა ავანტიურის დასასრული კავკასიაში“, „სვესტპოლის აღება“ და სხვ.

ბრძოლებში გამოიწრთო ოპერატორ ვ. კილასონიძის მეგობრობა ლეგენდარული 18-ე არმიის მეთორებთან და მეთაურებთან. ფირე ალებდა გამოჩენილი მხედართმთავრებისა და მეთორების უკვდავი სახეები. მათგან აღსანიშნავია: „სვესტპოლის გმირი ა. გვერდიძე“, „გენერალ-პოლკოვნიკი კ. ლესელიძე“, „გენერალ პ. ჩანჩინაძის გვარდიელები“ აღნიშნულ ფილმებში ასახულია წითელი არმიის ბრძოლების ყველაზე მძიმე ეპიზოდებში საბჭოთა მხედართმთავრებისა და მებრძოლების უმაგალითო გმირობა.

ეს მოხდა სვესტპოლში. ოპერატორი ვ. კილასონიძე ერთ-ერთი საბრძოლო ოპერაციის გადაღების დროს მიმხედ დაიჭრა, მაგრამ დავალა მანინ შესარულა: გადაიღო სვესტპოლის

განათავსულებისათვის 414-ე ქართული დივიზიის საბრძოლო დაყოფები, თვითონ კი ბრძოლის ველზე ეპყრო.

აი, ფოტო, რომელზეც სასული არიან ვ. კივლასონიძე და მსახიობი ზ. ფედროვა ფრონტზე ვილანაშია მოწოდებები, ცნობა ვ. კივლასონიძის დაღუპვის შესახებ, მისი საფლავის გვირგვინის წითელი ლენტის წარწერით „კინოოპერატორ ვლადიმერ ვასილის ძე კივლასონიძე დაბადებული 1906 წელს, დაიღუპა 1944 წელს სვეაქტობლის განათავსულებისათვის ბრძოლაში“. აქვეა კინოპარატი „აიმი“, ავტომატთან ერთად ეს კინოპარატი ეჭირა ვ. კივლასონიძეს.

დიდ ამოცანას უსასავედა ამის რთული ვითარება მიზნად მხატვრული ფილმების შექმნელ ქართველ რეჟისორებსა და თეატრატორებს, რომლებსაც უნდა გადაეთქვა ისეთი ფილმები, რომლებიც გამარჯვების რწმენით ავლენდნენ და სიმხნევებს შემატებდნენ საბჭოთა ხალხს და მეორებს. კინოდოკუმენტალისტების მსგავსად მათაც მძიმე და რთულ პირობებში უხდებოდათ მუშაობა, მაგრამ მიზანს მაინც აღწევდნენ. როგორც ცნობილია, ანა ანტონოვსკაიას სცენარის მიხედვით რეჟისორმა მ. ჭიკურულაძემ შექმნა კინოფილმი „გოიორგი სააკაძე“, რომელიც გადიოდა თეატრალურად ი. დიდიმლოვმა. ფილმმა საერთო აღიარება და მოწონება ჰპოვა ხალხში, საბჭოთა არმიის მებრძოლებში დიდი გამოხმაურება გამოიწვია.

ექსპოზიციამი ფართოდ არის წარმოდგენილი ომის დროინდელი სხვადასხვა ფილმებიდან ცალკეული ეპიზოდები, რეჟისორები, თეატრატორები, მხატვრები და მთავარი როლის შემსრულებლები: ნ. შენგელაია, მ. ჭიკურული, დ. რინდელი, ლ. ესაკია, კ. მიქაბერიძე, ფ. ვისოცი, ა. პოლიკევიჩი, ა. დიდიმლოვი; ქ. ლებანიძე, შ. მამალაძე ვაწაძე, „სახეინმრეწვემი“ ევაკუირებული რეჟისორები ნ. ზარხი და ი. ხეიფიცი და სხვები, რომელთა მხატვრული ფილმები დიდ ინტერესს იწვევდა მაყურებელში.

1944 წელს საქართველოს „სახეინმრეწვი“ საუკეთესო მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების შექმნისათვის დაჯილდოებული იქნა ლენინის ორდენით. ეს საქართველოს კინოსელოვან შრომისა და შემოქმედების ოსტატობის დიდი აღიარება იყო.

ფაშისმის წინააღმდეგ საბრძოლველად მსგებნის დარაზმის საჩუქში დიდი ღვაწლი მიუძღვით ქართული მუსიკის დიდოსტატებსაც.

საბჭოთა არმიის მებრძოლთა და ჩვენს ხალხის გმირობამ ქართველ კომპოზიტორებს სხვადასხვა კანონის წინაშელოვანი ნაწარმოებები შთააგონა, რომლებშიც მკაფიოდ აისახა პატრიოტული და ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკა.

ექსპოზიციამი წარმოდგენილი ფოტოსურათების საშუალებით დამოთვლიერებლები ეცნობიან

საქართველოს კვარტეტს, რომელიც ჩამოყალიბდა 1944 წელს. აქვე არიან გამოჩენილი კომპოზიტორები: დ. არაკიშვილი, ა. ბალანჩივაძე, ნ. გუდიაშვილი, ს. მირიანაშვილი, პ. ნალბანდიშვილი, უ. აჯიბგეიცი, ა. ხაჩატურაიანი, ნ. მწველიძე, ს. პროკოფიევი, დ. თორაძე, რ. გაბინვაძე, გ. კილაძე, ა. წყნუნავა და სხვ.

სამამულო ომში თოფით ხელში იბძოდნენ კომპოზიტორები: ნ. გუდიაშვილი, პ. ნალბანდიშვილი, ს. მირიანაშვილი და სხვ. ს. მირიანაშვილი ლენინგრადის ბლოკადის მონაწილეა. მან ომის თემაზე ბევრი სიმღერა შექმნა. ქართველ კომპოზიტორთა და მომღერალთა მრავალი წარმომადგენელი მართავდა კონცერტებს ფრონტის წინა ხაზზე და საველე პოსტებში.

საფრონტო საკონცერტო ბრიგადებში მონაწილეობდნენ მსახიობები: მ. ყვარლაშვილი, ე. გოსტენინა, დ. ანდელუაძე, პ. ამირანაშვილი, დ. მჭედლიძე, ვ. დავიდივა, დ. ბადრიძე, დ. გამრეკელი, მ. შილდელი, ე. სოხაძე, ნ. ხარაძე, ბ. კრავიციშვილი და სხვ. მოცეკვავეები: ი. სუხიშვილი, კ. კილაძე, გ. პატარაია. მათ ოსტატობას ბევრჯერ აღუფრთვანებია მებრძოლები. დიდ სისასრულს იწვევდა მსმენელებში სახელმწიფო პრემიის სამგზის ლაურეატის ვ. დავიდივას და რესპუბლიკის სახალხო არტისტის მ. ყვარლაშვილის სცენაზე გამოჩენა. დასტურად ამისა, ვიტრინაში დევს ვ. დავიდივასადმი მიძღვნილი სამადლობლო წერილები, აქვეა დ. შოსტაკოვიჩის ბარათი, მიწერილი გ. კილაძისადმი, ქართველ კომპოზიტორთა ომის დროინდელი ნაწარმოებები, წერილები, დებუშები, პროგრამები, კატალოგები, ალბომები, ე. სანაძის „კანტატა კავკასიონი“, ო. თათაქიშვილის „საბჭოთა საქართველოს ქიშნა“, ა. ბალანჩივაძის „სიმფონია“, ნ. ნარიანიძის ორატორია „გამაყილე წითელ არმიას“ და სხვ.

ექსპოზიციამი დამოთვლიერებულთა იპყრობს დიდი ფოტოპანო, რომელზეც ვხედავთ დ. შოსტაკოვიჩის ქართველ კომპოზიტორთა შორის და ფოტოსურათი, რომელზეც სახული არიან ბ. სიმორი, ს. ფეინბერგი, კ. იგუმნოვი, ე. გუზიკოვი, ა. გოლდენგეზერი, ზ. ფალიანაშვილის სახელობის მუსიკალური ათლეტის პროფესორ-მასწავლებლებთან ერთად და კურსდამთავრებულებთან 1942 წელს. ექსპოზიციამი კიდევ სხვა მრავალი ღირსსახსოვარი ფოტოსურათია, რომლებიც მწახველის თვალწინ ავსებლებენ ქართველი მომღერლებისა და მსახიობების გამოსვლებს მებრძოლების წინაშე, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ ქართული მუსიკა, ქართველი კომპოზიტორებისა და მომღერლების მაღალი შემოქმედებითი ოსტატობა ფრონტისა და ზურგის კავშირის დიდ ძალად იქცა სამამულო ომის მძიმე დღეებში.

სამამულო ომის დროს საბრძოლო მწყობრში თავიანთი ადგილი ეკავათ აგრეთვე საქართველოს სახვითი ხელოვნების მუშაკებს. ისინი ფრონ-

ტელთა ხშირი სტუმრები იყვნენ, მათი შემოქმედება მძლავრი სულიერი იარაღი იყო, მემორათა პატრიოტულ გზობებს რომ აღვივებდნენ. ექსპოზიციამ წარმოდგინილი ფოტო და წერილობითი მასალები ნათლად მეტყველებენ ქართული საბჭოთა ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეების შემოქმედებამ პატრიოტული სულისკვეთებით აღსავსე ნაწარმოებზე.

ომის წლებში განსაკუთრებული მისია მაცხებუ იდური შემოქმედებისა დაეკისრა პლაკატს. ამ მხრივ აღსანიშნავია ცნობილი ქართველი მხატვარი ი. თოიძის სატყვეროდ აღიარებული პლაკატები „შურს ვიძიებთ“, „დედა-სამშობლო გვეძახის“ და სხვ. პლაკატი „დედა-სამშობლო გვეძახის“, რომელიც მოუწოდება მაცხებს საბრძოლო მზადყოფნისა და სამშობლის დაცვისათვის ირ. თოიძემ ომის დაწყების პირველ დღეებში შექმნა. პლაკატი გამოფენილი იყო მისკოვში, გორკის ქუჩაზე ცენტრალური ტელეგრაფის შენობის ფასადზე. ირ. თოიძის ტელეფონის აგრობვე ფერწერული ტილოები „არ გასცემს“, „ზოია“, „სახალხო შურისმაძიებელი“ და სხვ.

ექსპოზიციამ გამოფენილია ფოტოსურათები, რომლებიც საბჭოთა ადამიანების, ქართული სახვითი ხელოვნების მუშაკების თავდადებასა და მათ გმირულ პატრიოტულ სულისკვეთებას ასახვენ, ასეთებია: მამა-შვილი მოსე და ირაკლი თოიძეები სამხატვრო სახელოსნოში სამამულო ომის თემაზე მუშაობის დროს, მ. თოიძე ომის საწინააღმდეგე მიტინგზე გამოსვლისას, მოქანდაკე ა. ნიკოლაძე ქართველი გენერლების 3. ჩანჩიბაძისა და კ. ლესელიძის ძეგლებზე მუშაობისას, ლ. გუდიაშვილი სახელოსნოში, უ. ჯაფარიძე საქურებს უშვადებს მემორებს, 1942 წელი, აღ. ციმაკურიძე ჯარისკაცებს ასწავლის ზატვას, ყურადღებას იპყრობს ე. ასვლედიანის მიერ 1943-1944 წლებში უშვადოდ მოსკოვში ბრძოლებისა და თავდაცვის დღეებში შესრულებული ნამუშევრები „მოსკოვის ციკლი“. დამთავლებულ რეზელთა წინაშე წარმოდგებიან მხატვრები ა. ქუთათელაძე, ი. ვეფხვაძე, სევასტოპოლის საბრძოლო დიდების ძეგლის ავტორი კ. ჭანკვეტაძე.

ომის პირველ დღეებშივე მრავალმა ქართველმა მხატვარმა და მოქანდაკემ ჩაიკვა საბრძოლო ფარჯალ და სამშობლოს დამცველთა რიგებში ჩაება. მათ ფუნჯით თუ ხიმტით აქტიური მონაწილეობა მიიღეს ფაშისომის ეწინააღმდეგე ბრძოლებში. ასეთები კი მრავალი იყვნენ. ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ფონდებში დაცულია მხატვარ გრაფიკოსის თ. ყუბანეიშვილის მიერ ომის დროს ქ. ბრიანსკში შესრულებული ლინოგრაფიურა „პარტიზანის სიკვდილი“, აქვეა მხატვარ-მეომრის რ. ბოჭორიშვილის ომის დროინდელი ლინოგრაფიურები „არას“ და „შესვენება“, მ. გვაჯაიას 15 გრაფიკული ჩანახატი, კ. ჭანკვეტაძის ევროპის ქვეყნების განთავისუფლების დროს შესრულებული ნამუშევრები. ამჟამად ხელოვნ-

ბის დამსახურებული მოღვაწე მხატვარი კ. ნევეტაძე ომის დროს მეორე გვარდული ქვეყნის შემადგენლობაში იმყოფებოდა ოფიცრად. როგორც ფრანგულ მხატვარს, არმიის სარდლობა ხშირად სხვადასხვა სამხატვრო სამუშაოების შესრულებას ავალდებ. ყირიმის მიწა-წყალზე ჯერ კიდევ გაფთრებული ბრძოლები წარმოებდა, როდესაც სარდლობამ მას დაავალა პერსონალის, არმიანსკის, ომების განმართვის უფლება გმირ გვარდიელთა უკედნაცყოფი ძეგლების პროექტის შედგენა. პარალელურად კ. ჭანკვეტაძე სევასტოპოლის გმირ დამცველთა მონუმენტის აგების სამუშაოებსაც ხელმძღვანელობდა. სევასტოპოლის „დიდების ძეგლი“ საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა 1944 წლის 24 ივლისს ჯერ კიდევ ცხარე ბრძოლების პერიოდში. ამ დღეთა მოსაგონრად ექსპოზიციამი ვხევადავთ ფოტოსურათს, რომელზეც ასახული არიან კ. ჭანკვეტაძე და სევასტოპოლის მუზეუმის თანამშრომელი, ექსპონსიამდლოლი ვ კობი, — „დიდების ძეგლის“ წინ სევასტოპოლში სამამულო ომში გამარჯვების 25 წლისთავზე.

საბჭოთა არმიის სარდლობამ პერსონალის ძეგლის ავტორი კ. ჭანკვეტაძე დააჯილდოვა მედალით „საბრძოლო დამსახურებისათვის“. სევასტოპოლის ძეგლის პროექტის შექმნისათვის კი ქართველმა მხატვარმა მიიღო „წითელი ვარსკვლავის“ ორდენი.

ქართველმა მხატვრებმა მტრის ღრმა ზურგში პარტიზანულ ბრძოლებშიც ისახელეს თავი. ჩვენს ქვეყნის მომიჯნავე ხალხთა შვილების მხარდახმარებელორუსიის მიწაზე ფუნჯითა და ხიმტით უმისოდ ებრძოდნენ მტრის მხატვრები ჭოლა კაკულაძე და გრიგოლ კაკელიძე. ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ფონდში დაცულია, პარტიზანულ ბრძოლების შესახებელი გ. კაკელიძის 11 ჩანახატი. ეს ნამუშევრები მოგვიხსნობენ მამაკაცი ქართველი პარტიზანის ვ. თალაკავაის საბრძოლო ეპიზოდებს. მხატვარი პარტიზანი გ. კაკელიძე მტერთან ერთ-ერთი შეტაკების დროს ბრძოლის ველზე დაეცა.

საჭრეოლისა და ფუნჯის მრავალი ქართველი ოსტატი დაიღუპა მტერთან ბრძოლაში, მრავალი საჭრეოლი და ფუნჯი დაუქმდა. ბევრმა ქართველმა მხატვარმა ისახელა თავი ევროპის ქვეყნების წინააღმდეგობის მოძრაობაში. ლეგენდად არის ქვეული ქართველი ვაჟკაცი „კაპიტან მონტის“ სახელით ცნობილი მოქანდაკე გიორგი ვარაზაშვილი. იგი იტალიელ პარტიზანებთან ერთად შიშის ზარს სცემდა ფაშისტებს. მტერთან ერთ-ერთი შეტაკების დროს გ. ვარაზაშვილი სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე მამაცურად ებრძოდა კიბლემამდე შეიარაღებულ ფაშისტ ჯალათებს და სანამ ტყვი-წამალი არ გამოეოლია, დაუნდობლად ეტეკდა მოწინააღმდეგეს, მერე კი ტყვედ ჩააგრნას ვაჟკაცურად სიკვდილი არჩია და ასეც მოიქცა, როცა სხვა გამოსავალი არ იყო, თავი მოიკლა.

გ. ვარაზაშვილის თანამებრძოლი, იტალიელი პარტიზანი რენანდო დალ-მასის გადმოცემით, „კაპიტანი მონტი“ (გ. ვარაზაშვილი) დაიღუპა 1945 წლის 8 თებერვალს კოცულოში და დასავლურად ვიტორიო ვენეტოს სასახლაოზე, შემდეგ კი მისი ნეშტი გადასვენეს ჩიზონ დელ ვალმარი-ნოში, ტრევიზოს პროვინციაში, სადაც განისვენებს ქართველი გმირი.

ერთ-ერთი ფოტო გვაცნობს გ. ვარაზაშვილის საფლავის ეპიტაფიას: „გამგელოო, შერქერდი, ამ ადგილას განისვენებს პატროტი, რომელმაც სისხლი დაღვარა შენი განთავისუფლებისათვის. მან შენ თავისუფალი იტალია გაჩუქა, — „კაპიტანი მონტი“.

იტალიის მთავრობამ დააფასა ქართველი მოქანდაკე-პარტიზანის ღვაწლის და განსაკუთრებული გმირობის გამოჩენისათვის სიკვდილის შემდეგ იგი დააჯილდოვა ბრინჯაოს მედლით „მხედრული მამაცობისათვის“.

იტალიიდან მყოფა ბანდეროლი-ალბომი, რომელიც ეძღვნება გ. ვარაზაშვილს — „კაპიტან მონტის“, ალბომის თითოეული ფურცელი სიყვარულით გაუფორმებიათ მის მეგობრებს — იტალიურ პარტიზანებს, „თავისი სამშობლოდან შორს დაღვარა მან სისხლი თავისუფლებისა და სამართლიანობის მალღი იღვალისათვის“, — ნათქვამია იტალიის პრეზიდენტის ბრძანებაში.

ვიტრინაშია ალბომი, გ. ვარაზაშვილის წერილები, მისი სამახსოვრო მედალი, რომელიც იტალიის მთავრობამ გადასცა გ. ვარაზაშვილის აღმზრდელ თბილისის სამხატვრო აკადემიას.

1976 წლის სექტემბერში ხალხთა მეგობრობის მუზეუმს ეწვია იტალიიდან საქართველოში სტუმრად ჩამოსული გ. ვარაზაშვილის ვაჟი ჯორჯი ძამბონი, რომელმაც დიდი ინტერესით დაათვალიერა ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის გამოფენა და დიდად გაიხარა, სათუთად მოვლადი და მალაღმსტერულად გაფორმებული მამის კუთხე რომ იხილა, პირველად მან აქ გაიცნო მამა სურათით. ჯ. ძამბონი ინახულა მამის მშობლიური სოფელი კახეთში, ნათესავები...

ორი ასალგაზრდა ქართველი მოქანდაკე გ. ცომია და გ. ხოფერიას შრომისმოყვარეობითა და ნიჭით გამოირჩეოდნენ, მათზე მშობლები და პედაგოგები დიდ იმედებს ამყარებდნენ. სახელმწიფოებმა მოქანდაკემ ი. ნიკოლაძემ ყურადღება მიაქცია ასალგაზრდა შემოქმედთა საქმიანობას, მოსწონდა მათი შეუპოვრობა და სწრაფვა შემოქმედებითი დაოსტატებისაკენ და ერთ-ერთი მათგანი გ. ცომია მაღლ ლენინურადის ასპირანტურაში მოქანდაკე მიხანდარის ჯგუფში მიაღიონა. მაგრამ, სამწუხაროდ, არც გ. ცომიასა და არც გ. ხოფერიას არ დასცალათ ოცნების განხორციელება, ორივე სამამულო ომმა იმსხვერპლა. ექსპოზიციაში დამთვალიერებელთა თვალწინ ცოცხლდება ი. ნიკოლაძის სახელოსნო და იქ ვ. ხოფერიასა და მისი პედაგოგის სახეები, წარმო-

დგენილი შრომის პროცესში. ვიტრინაში ვხვდებით ქართველი მოქანდაკეების წერილს მიძღვნილს ი. ნიკოლაძისადმი.

1940 წელს კარლო გოგიბერიძემ ჯერ კიდევ მ. გრეკოვის სახელობის სამხედრო მხატვართა სტუდიაში სწავლის პერიოდში მიიპყრო მხატვართა და მეგობართა ყურადღება და მოიპოვა ავტორიტეტი.

1942 წელს კ. გოგიბერიძე ფრონტზე გაწვივის, ის დასავლეთის ფრონტზე კ. როსინოსკის 16-ე არმიამი იბრძოდა. შრომაში მამაცი ქართველი მხატვარი, ბრძოლაშიც ტოლს ახავის უდებდა. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს კ. გოგიბერიძემ და ნ. ბელიავემა ფაშისტური პატალიონის დროშა ჩაიგდეს ხელში, ამისათვის მათ სარდალობის მაღლობა და ჯილდოები დაიმსახურეს.

1942 წლის 20 აპრილს მტრის ავიაციის თავდასხმის დროს დაიღუპა კ. გოგიბერიძე, ნ. ბელიავეი და გ. პროკოპინსკი კი მიიმუდ დაიჭრნენ. ნიშნად ქართველი და რუსი მოქანდაკეების სამშობლო თანამეგობრობისა, ექსპოზიციაში წარმოდგენილია გრეკოვის სახელობის სამხატვრო სტუდიის ყოფილი მოსწავლეების კ. გოგიბერიძის, ნ. ბელიავეისა და გ. პროკოპინსკის ფოტო, რომელიც ქართველი მოქანდაკის დაღუპვამდე ერთი საათით ადრე ყოფილა გადაღებული 1942 წელს.

მეგობრებმა კ. გოგიბერიძის ნეშტი დიდი პატივით დაკრძალეს ქ. სუხანიის მიწაზე. მისი ფრონტული ჩანახატებითა გამოფენა მოაწვეს საჩერებში. ქ. სუხანიის სამართლებრივების მუზეუმში მოწყობილია ექსპოზიცია, სადაც გამოფენილია გოგიბერიძის ფრონტული ჩანახატები.

არც ქართველი მხატვარი ქალბი ჩამორჩებოდნენ მამაკაცებს. ომის დაწყებისთანავე ფრონტზე წავიდნენ გრაფიკოსები რიმა ბოჭორიშვილი, ელენე თულაშვილი, ნინო ჩარნცყავა და სხვები. 1942 წელს რ. ბოჭორიშვილს თბილისის დამცველ სახენიჭო არტილერიაში ვხვდებით, შედეგ კი მონაწილეობას იღებს მდინარე დნეპრის გადალახვაში, ხიდების დაცვაში, ექსპოზიციაში წარმოდგენილია ფოტო „რ. ბოჭორიშვილი თანამამემულებთან ერთად ბელორუსიაში“.

ცხადია, მეტი შეიძლება ითქვას დიდი სამამულო ომის წლებში ქართველ ხელოვანთა მოქალაქეობრივ და შემოქმედებით აქტიურობაზე, მათ წვლილზე მტერზე გამარჯვების საქმეში; მაგრამ ერთ პატარა წერილში ამ საკითხზე სრული სურათის შექმნა შეუძლებელია.

ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ფონდებში და ექსპოზიციაში თავმოყრილი სახვითი ხელოვნების ნიმუშები და ცალკეულ შემსრულებელთა ნამუშევრები, კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ საქართველოს ხელოვნების მუშაკებმა დაუღალავი შემოქმედებითი შრომით, ხელოვნების მაღალი ქმნილებებით და ბრძოლით ღრისეულად მოახადეს ვალი სამშობლოსა და ხალხის წინაშე.



ჩეხოსლოვაკი თანამედროვეობა და კლასიკის პეროიკული სულიკვეთება

წერილი მეორე*

ნოდარ გურბანიძე

რეჟისორმა შესძრა თეატრალური ხელოვნება, ახალი, გმირული სული შთაბერა მას, მისცა ახალი თემები, გაქანება, ბუნებრივი სულისკვეთება, ალავსო სამყაროს გარდაქმნის ენით. თავის მხრივ, არც თეატრი უნდა დარჩენილიყო ვაღში «Пришла революция...» — წერდა ა. ლუნარსკი — «Станиславский, театр и революция». — Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом доме и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо помясться и «отвести душу». Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советчик. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов... Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мой подвиги и мои жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мой ошибки, мои изъязны и мои шрамы и сделал это правдиво, ибо я этого не боюсь. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школов и никаких узких правил, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, центрируй, стилизуй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты твоего

большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самое».

სწორედ კონცენტრაციით, სტილიზებით, ფანტაზიით და პალიტრის თვალისმომჩრელი მრავალფეროვნებით და ელვარებით იყო შექმნილი ქართული საბჭოთა თეატრის პირველი სპექტაკლი ლოპე დე ვეგას „ფუნტე ოვეუნა“ („ცხვრის წყარო“).

რატომ შეჩერდა კ. მარჯანიშვილის ყურადღება ლოპე დე ვეგას სწორედ ამ პიესაზე, რატომ არ აირჩია თავისი უურცელი რეპერტუარიდან რომელიმე სხვა დადგმა, რომლის რეტროსპექტივა მას თავისუფლად შეეძლო შეექმნა?! უეჭველია, გარდა წმინდა თეატრალური, ესთეტიკური ამოცანებისა, რაც დაკავშირებული იყო ქართული სცენის განახლებასთან, რეჟისორულად ითვალისწინებდა იმ პოლიტიკურ სიტუაციას. საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესებს, რასაც იმდროინდელ საქართველოში ჰქონდა ადგილი.

კიევი დადგმული (1919 წლის 1 მაისი) „ფუნტე ოვეუნას“ ფანტასტიკური წარმატების შემდეგ, როცა ამ სპექტაკლს უკვე ეწოდა „ლევინდარული სპექტაკლი“, მისი გამოჩენა თბილისში გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული; რადგან გამოჩენის ცდა ერთხელ უკვე მარცხით დამთავრდა — „მცირე დრამატული თეატრის“ სცენაზე მოსკოვში (1919 წლის ივლისი-აგვისტო), თუმცა აქაც პიესა გადაწყვეტილი იყო „სახალხო-გმირული ქმედების“ პლანში, მაგრამ ა. ფერულსკის მოწოდებით «Восприятие зрителей было пониженным» («Театр», 1972, № 6).

საქართველოში ამ დროს (1922 წ) პოლიტიკური და რევოლუციური აქტივობის სულისკვეთება მსჭვალავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების და სულიერი მოღვაწეობის ყოველ სფეროს. ყოველ ახალ წამოწყებას, რაც განახლებასთან, პროგრესთან იყო დაკავშირებული, მხურვალედ ხედვოდნენ საქართველოს მშრომლები. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი წლები, ქვეშაირიტად, აღბეჭდილი იყო ჰეროიკული განწყობით, რომანტიკული აღმადრებით. მიმოვლის დრმა რწმენით, რაც სათავე იდებდა ხალხის მიერ უკვე გასწავილებულ ძლევა-მოსილებებში. ქართველმა ხალხმა ნათლად იგრძნო და ირწმუნა საკუთარი ძალა, კონკრეტული საქმეებით დაინახა თუ რა შეუძლია მას და რა ისტორიული როლის შესრულება ეკისრება ქვეყნის წინაშე. ეს იყო ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი პერიოდი ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, პერიოდი, აღსავსე გმირული სულით და მისი გამოხატვა, როგორც ჩანს, ხელოვნების კანონზომიერებებზე უნდა და ქვეყნიყო. სწორედ ეს იგრძნო მარჯანიშვილმა და თეატრის ესთეტიკური განახლება ხალხის განახლებული სულისკვეთების გამოხატვას დაუმორჩილა. ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით ეს იყო გენიალური მიხედვრა, უმთავრესი დამთავრება ცხოვრებისა და ხელოვნების, „გზავარდლინების გადაჭედებისა“. დიახ, ეს იყო „მიხედვრა“, მაგრამ მას მხოლოდ რეჟისორის ინტუიცია კი არ ჰკვებავდა, არამედ ცხოვრების დიდი გამოცდილება და რევოლუციის ხმების ბუნებრივი „წვდომა“. ერთის მუხედვით ასეთივე განსაკვირებელი მიხედვრა იყო კიევი „ფუნტე ოვეუნას“ დადგმა.

* იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1977 წ.



სწორედ 1919 წელს, როცა ქალაქს პეტლიურელები უტყე-
დნენ და ლაურენსისა მოყოლებდა ბრძოლის ღირით აღათებ-
და თეატრში მოსულ წითელარმიელებს, რომელთა შორის
სრულიად ჭაბუკი ეს. ვიწვევსკი იყო, რომელმაც შემდგომ
მწვენიერი სტრეინოები უძღვნა ამ სპექტაკლს. მაგრამ, ერ-
თის წამით გამოთვითთ ემოციური მომენტი, ინტუიციის ბე-
ნდირი განახლება და ჩვენ ნათლად დავინახავთ, თუ რა გაა-
ზრებით, ლოგიკით მოვიდა კ. მარჯანიშვილი თავის პერიო-
კულ სპექტაკლებთან.

გმირული საბჭოთა თეატრის სათავეებთან დგას რუსული
ლიტერატურისა და თეატრის ორი გიგანტი მ. გორკი და ვ.
მაიაკოვსკი, რომლებთანაც კ. მარჯანიშვილს განსაკუთრებუ-
ლი სიახლოვე აკავშირებდა. გმირული თეატრის „ტრაგედიის,
რომანტიკული დრამის და მალღობ კომედიის“ თეატრის შექ-
მნის იდეა ჯერ კიდევ 1914 წელს დაებადა გორკის, ხოლო
1917 წლის ზაფხულში ვ. მაიაკოვსკი გატაცებული იყო „ჰე-
როიკულ-სატირული მიმოხილვის“ შექმნის აზრით. ამ მის-
წარაფებების ხორცშესხმა მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების
დამყარების პირველ წლებში გახდა შესაძლებელი. 1919
წლის 1 მაისის „ფუნტე ოფენსას“ დადგამამდე დიდი ხნით
ადრე კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ ესთეტიკულ დიდი ზე-
გავლენა მარჯანიშვილს მ. გორკის ლიტერატურულ-თეატრალურმა
იდეებმა, ახალი ადამიანის წარმოსახვის იმ პრობლემამ, რო-
მელიც რევოლუციის პირველსავე დღეებში დადგა თეატრის
წინაშე.

«В наше время необходим театр героический, те-
атр, который поставил бы целью своей идеализа-
ции личности, возрождал бы романтизм, поэтиче-
ски раскрывал бы человека». (См. «Дела и дни
БДТ». 1919, № 1, стр. 13).

წერდა მ. გორკი, რომელსაც გმირულ-რომანტიკული (ჰე-
როიკული) თეატრი ესახებოდა, როგორც უპირველესი მხატვ-
რული ფუნოქნი, იმისათვის, რომ ადამიანში გაეღვიძებინა
მისწრაფება გმირულსაკენ, დაიდი საქმეების ქმედებისაკენ.
მასტატური აზროვნებისაკენ — ადამიანს ქვეყნის ბატონ-ბატ-
რონად უნდა ეგრძნო თავი, რომელიც პასუხისმგებელია დღე-
ვანდღობაზე და ქვეყნის ხვალისდელ დღეზე. სამართლიანად
შეინნნას ეს ზალესკი თავის ოცენში «Героя я вижу!..»

«Все советские театры, независимо от своей сти-
левой направленности, искали героический репер-
туар. Искали его МХАТ и Малый театр, театр им.
Е. Вахтангова, театр Революции...» (стр. 37)

რუსული რეალისტური თეატრის დიდი კორიფეები, რომ-
ლებსაც შემდგომ საბჭოთა თეატრის შექმნის მივლი ნიხნე-
ნების გადალახვა მოუხდათ, იმთავითვე ითვალისწინებდ-
ნენ რევოლუციის მიერ წამოჭრილი კითხვის მთელ სირთუ-
ლეს — „როგორი თეატრი გვჭირდება დღეს ჩვენს? აი, კითხ-
ვა, რომელიც მოითხოვდა ზუსტსა და ისტორიულად გამა-
რთულად პასუხს. ამ კარნიზალური პრობლემის გადაჭრაზე
ფიქრობდნენ მ. გორკი და ვლ. მაიაკოვსკი, ა. ბლოკი და ა.
ლუნარსკი, კ. სტანისლავსკი და ა. ოუნიანი. კ. მარჯანიშვილი
დაც და ვს. მიერპოლიდი, ა. თაიროვი და ვ. ვახტანგოვი. მათ
შესანიშნავად ესმოდათ, რომ «Когда в воздухе собира-
ется гроза, то великие поэты чувствуют эту грозу»
(ბლოკის გამოხილვად „დონ კარლოსის“ დაწყების წინ ლინდენ-
გარდის დრამატულ თეატრში) და რომ ამ ქარიშხლის დამოსახა-
ტავად ავიცილებელი იყო „სასუეტონი“, „ქვიხარე სიტყვა, დიდი
არტისტული ტემპერამენტი, ელვარე ხელფეხმა (კ. სტანის-

ლასკი), საჭირო იყო ახალი თემები, რომლებიც უზუზნებოდა
„იიხიოვენ დიდი მასშტაბებს განსაზოცილებულად“ („ს. ქვი-
შტეინი), საჭირო იყო „ხალხის ამოხეხული სულის თამაში“
(ვ. ვახტანგოვი), ხოლო სცენაზე უნდა სულიყო გმარი,
„შეუნიდნეს ქმედების და დიდი გმირობის“ (მ. გორკი)
ადამიანი. ამ საერთო განწყობითვის კონტრესტული იძ-
ვლოდა „გმირული თეატრის“ მესიტყვე და თეორეტიკოსი
ვ. ლოკენშტეინი, რომელიც საბჭოთა თეატრალურ მოღვა-
წევებს ახალი ეპოქის გარიჟრაჟზევე მოუყოლებდა გმირულ-
თეატრის საწყისებისაკენ დაბრუნებას — სწორედ 1919 წელს
ამბობდა იგი: „თუკი რუსული თეატრი სიცოცხლისუნარა-
ნია, მაშინ იგი გმირული თეატრი უნდა იყოს“ (ფრანკ საგუ-
ლისხმო პარალელია ა. ახმეტელთან, რომელიც 1933 წელს.
როცა საბჭოთა თეატრმა დიდი გამოცდილება შეიძინა სცენა-
დახსება ეანრისა და სტილის სპექტაკლების შექმნისა — ამ-
ბობდა: „რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია იყოს ყოფითი
თეატრი... ვერ წარმოიმდგინა, რომ ახალი საბჭოთა სინამ-
დვილის ასახვა ყოფილიყო თეატრმა შესძლოს... საბჭოთა თეა-
ტრმა ამ დიდი ფორმით უნდა იაროს. პერიოკული თეატრის,
დიდი აზრის თეატრის გაჩეუე ჩვენ მუშაობა არ შეგვიძლია...
როდესაც რუსთაველის თეატრი გადაუხვევს ამ გზიდან, შეუ-
ყვევებს მუშაობის როგორც მერიტული თეატრი, მაშინ იგი
შეწყვეტს არსებობას“). რევოლუციისა და თეატრის აუდიტო-
რიისაკენ დაბრუნე მასები სწორედ ამ კითხვაზე იხიხოდნენ
პასუხს, მაგრამ ამისათვის აუცილებელი იყო პერიოკული სტი-
ლის დრამატურეის არსებობა. რევოლუციური ხასიათის მ-
სობრივი თეატრალზეებული სანახაობანი, რომლებმაც გარკ-
ველი როლი შეასრულეს თეატრალური ფორმის სიახლეთა
იციების სფეროში, ყურნებოდნენ პრობლემით, სქემატურ ლი-
ბრეტოებს, ერთობ დაზოვრებულთ დრამატული ლიტერატურ-
რისაცან, სადაც მხოლოდ მოქმედების ძირითადი ხაზი იყო
გამოკვეთილი. საბჭოთა თეატრი და თეატრალური ხელო-
ვნება სათილოდ მუშავე ალტერნატივის წინაშე იდგა, მაშ უნ-
და შეექმნა თავისი დრამატურგია ანდა მიემართა კლასიკური
დრამატურეის იმ ნიშნისათვის, რომელშიც ვსვლადე მკა-
ვთოდ იქნებოდა გამობატული გმირული საწყისი. რასაკირ-
ველია, რადიკალური და ისტორიული პერსპექტივის თვალ-
საზრისით უქობისი იყო ახალგაზრდა საბჭოთა დრამატურ-
გია დასდგომდა თვისობრივად ახალი დრამატურეის შექ-
მნის გზას და ამ მიმართულებით გადადგა კიდევ პირველი
ნაბეჯები. 1919 წელს მ. გორკი ფიქრობდა, რომ სოციალური
გრძნობების ახალდებისა და განწყენის საუკეთესო ფორ-
მაა ეანრი მელიორამისა, რომელიც დაუპირისპირდებოდა
ყოფით ფსიქოლოგიურ დრამას. ამასვე იხიხოდნენ ა. ლუ-
ნარსკი და ვს. მიერპოლიდი. მაგრამ ამ მიმართულებით
გაწვეული ორგანიზატორული მუშაობა, საშუალოდ, დიდი
შედეგანობით არ გამოიჩინა. იყო მთოვე, პალიატირი
გზა, რომლის თეორეტიკოსი იყო პ. კერენცევი, პრობლემ-
კულტის ლიდერთაგანი. პ. კერენცევის მიხედვით, საბჭოთა
თეატრი უფლებამოსილი იყო ნებისმიერი კლასიკური თუ
თანამედროვე დრამატული ნაწარმოების აქციო, როგორც სა-
ფუძველი, რომელზეც ახალი კონსტრუქცია უნდა აშენებუ-
ლიყო, ქვეულიყო რეჟისორის შემოქმედების ქარგად. კერენ-
ცევის მიყოლებას — ძირს მთოერი პიეტეტი ტრადიციების
მიმართ, — ცხადია, ვერ გაკვევიდა საბჭოთა თეატრის არც
იმ ეტაპზე და ვერც შემდგომ. მასმასდამე, პირველ ხანებში,
რჩებოდა კლასიკური რეპერტუარი, განსაკუთრებით კი ჰერო-



იკლ-რომანტიკული დრამა, რომლის მთავარი გმირი, კეთილშობილებით, სიღაღით, ჰუმანიზმით აღსავსე — სა-ზრგავლობისათვის, მაღალი ზნეობისათვის, რომანტიკული იდეალებისათვის თავდადების ბრწყინვალე მაგალითს იძლე-ვდა. სწორედ ამ დრამატურგიაზე შექმნილ სპექტაკლებს შეეძლოთ ახალი მკაყურების სულში მაღალი იდეალისა-საკე მისწრაფების მძლავრი იმპულსების ამოქმედება, მისი სუ-ლიერი სამყაროს შეძერა და გაწმენდა, სიცოცხლის სისარ-ულის შეგრძობა, ყოფიერების ისრულის განცდის მინიჭება. სწორედ იმ მიზნით, რომ აშვარი სპექტაკლები ებნოსაღური ხასიათის არ ყოფილიყო, შეიქმნა, როგორც აღინიშნა, ლენ-ინგრადის დიდი დრამატული თეატრი, რომლის რეპერ-ტუარი უპირატესად კლასიკური დრამატურგიაზე აიგო (შალო-ვის „ფანტაზია“ და „დონ კარლოსი“, შეჰსპირის „დავითი“, „ოტელო“, „იფე ლირი“ და „ვენეციელი ვაჭარი“), მაგრამ თეატრი, ამავე დროს, მისი ერთ-ერთი სულისმამდგმელისა და ორგანიზატორის, ა. ბლოკის თქმით, მზად იყო გაეხსნა კარი „всему тому, в чем слышимую музыку, способную создать волевой напор, волевой порыв“ (იხ. Де-ла и дни БДТ. 1919 г., № 1, стр. 7).

მანამდე კი თეატრი მიმართავდა დრამატურგიას, რომლის პათოსი ემბანებოდა ახალ განწყობლებებს, ენორჩილებოდ-ნენ თანამედროვე ხასიათის ადაპტაციას (ცხადია, არა ჰ. კე-რენციევის რეცეპტით). საერთო ჰუმანიტური პათეტურო-ბა კლასიკური დრამატურგიას, რომელსაც ძალუდა დაეკ-ვიდებინა ჰუმანიტად „დადამიანური საწყისი დადამიანი“, ესწრაფებინა მისთვის თუ როგორ განეკლო გზა „через терни к звездам“ (მ. გორკი), შესაძლებელია ყოფილიყო — და ასეც მიხვდა სინამდვილეში — მხოლოდ ერთი, თუცე ფრიად მნიშვნელოვანი ეტაპი თეატრის განვითარებისა, თეატრის წინსვლისა ჰუმანიტად რევოლუციური სპექტაკლის შესაქ-ნელად. შემთხვევითი არ იყო ის გარემოება, რომ ლენინგრა-დის დიდი დრამატული თეატრი — „ტრაგედიის, რომანტი-კული დრამის და მაღალი კომედიის თეატრი“ — მალე იძუ-ლებული გახდა ამ კლასიკური მაგისტრალიდან გადაეხვი- (1922 წელს დადგმულ შეჰსპირის „იულიუს კეისარს“ ს. მო-კულსკიმ თეატრის აკედის სიმღერა უწოდა) და ჯერ ექს-პრესიონიზმის გზას დასდგომოდა, ხოლო შემდეგ — 1925 წლიდან, უკვე კანონზომიერად, რევოლუციური პროიოკისა და საბჭოთა თემატიკის ჰუმანიტად თეატრად გადაექცეულიყო. თუ ერთდერტებს მთელი საბჭოთა თეატრის პანორამა, როგორც ერთდერი ფონი კ. მარჯანიშვილის ჯარული სპექტაკლისა-თვის („ცხვრის წყარო“) — მაშინ თეატრის ერთი გადაკლე-ბითაც ცხადი გახდება საბჭოთა თეატრების დრმა და საუკუ-ვლიანი დაინტერესება (1921 — 1922 წლების სეზონი) კლასიკური რეპერტუარით, სადაც უპირატესობა ენიჭებოდა პეზნენარე, მეამბოხე სულისკვეთების გამომხატველ პიესას მაკ, მეიერ თეატრი ახორციელებს ან ხელახლა აღადგენს მილერის „მარიამ სტიუარტსა“ და ა. სუმბათაშვილის „ლა-ლტას“, შეჰსპირის „ოტელი“, ა. ლუჩანსკის „ოლივერ კრომველს“, რომლის თემა რევოლუციაა. სამხატვრო თეატრი, რომელიც განსაკუთრებული გულისყური ირჩევდა დასადგმე-ლად პიესას, და რომელმაც 1919—1920 წლების სეზონში განახორციელა ბაირონის „კაინი“, მთელი კატორბობის რე-ვოლუციური მისწრაფებების გამოსახატვად — მომდგმე-სეზონში ხან რომენ როლანის სოციალურ-უტოპიური დრა-მის „მოხუცი კრომლეირის“ დადგმას ფიქრობს, ხან ეს-

ქილეს „პრომეთეს“, ხან კი ბოპარმეს „ფიგაროს ჰერმენე-ბას“, მაგრამ „კაინის“ მწარე გამოცდილება (სპექტაკლუ-რით კ. ტანისლავსკის მოწმობით, გამოვიდა ირაციონალუ-რი, დროისა და სივრცის გარეშე მდგარი) უკარანხებს მის უფრო ნაცად გზას დაადგეს და მიმართოს ნ. გოგოლის „რევიზორს“ და აღადგინოს კ. მარჯანიშვილის მიერ თორ-მეტი წლის წინათ დადგმული კ. კამსუნის „ცხოვრების ბრწყალბეში“. ვს. მეიერჰოლდი, უკვე თავის თეატრში, ახორციელებს ა. სუხოვ-კობლინის სატირულ კომედია „ტარ-ღლინის სიკვდილს“, სადაც უღრესად „მკვეთრი ფეიქურია გამოსატული ის საშინელებანი, თითქმის ფანტასტიკური ყო-ფიერება რუსების სამოქალაქო ცხოვრებისა, რაც იყო 1917 წლის ოქტომბრამდე... ამ ზრით ბიესა რევოლუციური უღრესობა რიგს მიეკუთვნება, რადგან ბოლოდღე აშინელებს ცა-რიზმის სიმახინჯეს“ (იხ. «Советский театр», Документы и материалы, 1921—20. გვ. 202). „კამერული თეატ-რის“ შემქმნელის ა. თაიროვის საპროგრამო სპექტაკლი იუ 1921-22 წ.წ. სეზონში იყო ჟ. რასინის „ფედრას“.

თეით სპექტაკლის ავტორის აღიარებით, «мы имели перед собой объективную действительность нашей эпохи с ее тяжелой поступью, с ее силой, с ее взрывчатыми наклонностями, со всем тем количеством рожденных революцией элементов, которые в этой эпохе заключались... отсюда в спектакле (возникла) не нежность, не изысканность, не ажурность рисунка, а простота, суровость, твердость — не легкая поступь эпохи XVII века во Франции, а тяжелая поступь революционной эпохи наших дней в нашей стране!».

საღლის მიერ უკვე გაცნობიერებული შინაგანი თავისუფ-ლება, ოპტიმიზმი, რასაც ი. ლენინმა უწოდა Праздничная энергия масс., საბჭოთა სენეზაზე ახალი თეატრალური ფორმების მეშვეობით მკვიდრდებოდა. თითქმისა ხელახლა აღორძინებული სტილი კლასიკური რომანტიკული დრამი-სა, რომელმაც მკვეთრი და უადრესად მეტყველი სცენური ფორმები შექმნა, გამოირიცხავდა ახალი თეატრალური იდე-ების წარმოქმნას, მაგრამ, ისტორიული მნიშვნელობა საბჭო-თა თეატრის განვითარების პირველი ეტაპისა იმამო მდგო-მარეობს, რომ მან კლასიკური და რომანტიკული თეატრის სა-მყარობით პოვა სათავე ახალი საბჭოთა თეატრის შესაქმნე-ლად. ყოფილი, ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკას ორი მიმართულებით, „შუტია“ ახალაზრდა საბჭოთა თეატრმა — ერთის მხრივ, იყო ეს. მეიერჰოლდის პოლიტიკური მოედ-ნის თეატრი, მამფერი პოლიტიკური და სასოვადდებოები გენ-ბეგით, — რომელიც ეყრდნობოდა ვლ. მაიაკოვსკის პიესების პათოსს, ხოლო მეორეს მხრივ — რომანტიკული აღმადრენა, ჰეროიკული შემართება და მგზნებარე სულისკვეთება. მაგრამ, თუ რომანტიკული თეატრისა და დრამის შინაგანი ძალა და მამოძრავებელი იმპულსი იყო მისი გმირის განსაკუთრებული თვისებები, რომელიც მას მასზე, ხალხზე ამაღლებდა, მოაქ-ცევდა მოქმედების ცენტრში და თავის თავში ატარებდა ეპო-ქის პროგრესულ იდეალს, ახლა საბჭოთა თეატრის სცენაზე წინ გამოვიდა თეით ხალხი, რომელმაც შექმნა ეს გმირი.

რომანტიკული თეატრისაკენ სწრაფვა ორი მიმდინებელი აქვს ახსნილი გ. ბოიაჯიევის თავის წიგნში «Душа театра». ერთი — რევოლუციის აღქმა, როგორც განსხვავება ჰუმანიტა-რული იდეალისა, რაც ახასიათებს რომანტიკულ თეატრს და

მეორე — შესაძლებლობა იმისა, რომ რომანტიკული თეატრის ფორმების მეშვეობით გადმოცემულიყო თანამედროვე რევოლუციური იდეები, ბუნტარული რომანტიკული სახათის მეშვეობით გადმოეცა ერთგვარი „წინასწარ“ თანამედროვე რევოლუციონერის ტიპისა. სწორედ ამიტომ:

«Из всего многообразия стиливых течений русской дореволюционной школы наиболее созвучной требованиям нового времени стала линия романтической. Свое движение к революции театр начал через классический репертуар романтической трагедии и драмы» (იხ. დასახ. წიგნი გვ. 81). ამავე აზრს ავითარებს ვ. ზალესკიც თავის წიგნში. «Героя я ищу».

«Все советские театры, независимо от своей стиливой направленности, искали героический репертуар» (სტრ. 37).

საბჭოთა თეატრის განვითარების ამ პირველ ეტაპზე, რაც ჩვენთვის ნათელია მთელი ფონი თეატრალური ძიებებისა და ახალი თეატრების აღმოცენების პროცესის, ქართული თეატრის სცენაზე განხორციელებული „ცხვრის წყარო“ სრულად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ცხადზე ცხადია, რომ კ. მარჯანიშვილის არჩევანი ყურდნობა ეპოქის სულისკვეთებისა და თეატრალური ხელოვნების წიაღში მიმდინარე რევოლუციური პროცესების ღრმა ანალიზს. ეს „ეპოსის კაცია“ („ჩვენ ვფეხვავართ ბოლოშეკვების, და ჩვენ ვაგაყობთ ამ სიყვარულით, ვინაიდან ჩვენი სფერო — გულის სფეროა“ — ამბობდა იგი), რომელსაც არ შეუქმნია თავის შესხედულებათა მწყობრი სისტემა, ისტორიულ გარდატეხათა პერიოდებში უჩვეულო ფხიზელი ანალიზის, ღრმა საზოგადოებრივი აზროვნების მავალითებს იძლევა. ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს არა კვიგში დადგმული „ფუენტე იფუნასა“ რეპროდუქციასთან ახალ ვითარებაში, არამედ ეპოქისა და ხელოვნების, საზოგადოებრივი და ესთეტიკური აზროვნების წარმმართველ ტენდენციების თავმოყრასთან. კ. მარჯანიშვილმა ერთბაშად, აკორდულად ქართული თეატრის მოაკმა რევოლუციის წინა ხაზზე: — იგი — უპირველესად — საერთო საკავშირო, საყოველთაო თეატრალური მიმდინარეობის ფარვატერში დააყენა; მხოლოდ ამ თვალსაზრისითაც კი მას აარიდა ჰეგლის პროვინციული თეატრებისა, რომლებიც უკან მისჩანაწლებენ ხოლმე თეატრალურ სიახლეებს და ეპიგონურად იმეორებენ მათ. ქართული საბჭოთა თეატრი უკვე თავისი პირველივე სპექტაკლით — გმირულ რომანტიკული სპექტაკლით — სახელგანთქმულ საბჭოთა თეატრებს გაუტოლდა პერიოკული მიმართულებითა და მხატვრული დონით. ამ სპექტაკლის მიმართ, სპექტაკლისა, რომელსაც უჩვეულო წარმატება ჰქონდა ახალ მაყურებელში, განსაკუთრებით კი მუშათა კლასში (ამინაწერი კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის დღიურიდან: „1922 წ. 1 დეკემბერი. „ფუნტეა“ მთელი დეკემბრისათვის არის დადგმობილი. შაბათობით მას მხოლოდ მუშებისათვის წარმოადგენენ, გაისადაც შაბათობით მარტო მუშებისათვის გამართავენ სპექტაკლებს“²), შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კლასიკური პიესის ფორმის მეშვეობით პირველი რევოლუციური მიზანის სპექტაკლი შეიქმნა საქართველოში. სპექტაკლის მნიშვნელობა ამით არ ამოიწურება — ქართული თეატრი, რომელიც კატასტროფულად იწლებოდა, ახლა, ამ სპექტაკლით რევოლუციური სინამდვილის, რევოლუციური განწყობილების გამოხატული გახდა. ამგვარად, როგორც პოლიტიკურად, თავისი შინაარსის მიზანსწრაფულობით, ასე-

ვე ესთეტიკურად, თავისი პერიოკული თეატრალური ფორმებით — ქართული თეატრი ერთდროულად აღწევდა ეპოქის იდეურსა და ესთეტიკურ კრიზისს. ამავე დროს, „ფუნტეა“ უკვე ხუნა“ თეი კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალია, რომელიც აჭირვრავდა ნათესაურებს რეჟისორის იდეურ სიმწიფეს, მის რევოლუციურ ტენდენციას, რაც შეიძლება მოქმედის შინაგანი თავისუფლების ბუნებრივი გამოვლინა იყო. რევოლუციის ტალღამ აიტაცა მარჯანიშვილი და ამ სიზლიდან მან მთელი სასაგარო დაიხანა. თუ ჩვენ თვალსა დავაგლებთ კ. მარჯანიშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მთელ გზას, მის თეატრალურ ძიებებს, მის ურთიერთობებს რუსეთის რევოლუციური და საზოგადოებრივი აზროვნების დიდ წარმომადგენლებთან (რომელთა შორის, იდეური ზეგავლენის თვალსაზრისით, უპირატესობა მ. გიორგის უნდა მიენიჭოს) და ბოლოს, თუ გავივალისწინებთ მის პირად ადამიანურ თვისებებს, ტემპერამენტს, მიერცილებებს, მამროსრულიად კანონზომიერად მოსჩანს მისი მისვლა გმირულ რომანტიკული თეატრის ესთეტიკურ სასაყრდისთან, რომელიც მისი აზრით, ყველაზე უკეთესი გამოხატული იქნებოდა რევოლუციური კომპოზიციისა, ისევე, როგორც კანონზომიერად იყო მისი მისვლა რევოლუციისთან: „სხვადასხვაგვარად, მაგრამ ერთბაშად და მტკიცედ მიიღეს რევოლუცია ბლოკის ბრიუსელში, მარჯანიშვილმა, მეიერჰოლდმა, გახატა ჩვენთა“³.

ლაკონური ფრაზა: „მე... საბჭოთა რუსეთიდან ჩამოვიდოდი“ სრულიად გამოხატავს კ. მარჯანიშვილის დამოკიდებულებას ახალი ცხოვრებისადმი, იმ ღრმა აზრს, რომ მან ბევრი რამ გაიკეთა და შეიგრძნო ყველაზე რთულსა და დამაბრუნებელი პერიოდში. ცხადია, მისი გამოსვლებიდან, სტატოებიდან, ინტერვიუებიდან შეიძლება ერთიანი მოდელის შედგენა, რომელიც ნათესაურად მისი მისვლასთან, რაც შეიძლება ჰქონდოდა რევოლუციისთან, რევოლუციურ სიმოქმედებასთან, მაგრამ ამ შემთხვევაში, როცა იგი უბრუნდება საქართველო „საბჭოთა რუსეთიდან“, ყოველი მისი სიტყვა და საქმე იზრუნება ორმხრივად — განვლილი გზისა და პრესტიჟიკის გათვალისწინებით. განახლებულ საქართველოში დაბრუნების მისთვის, როგორც ეს მშენივრად გვიჩვენა თავის წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი“⁴, გ. უკუშვილმა, შინაგანი აუცილებლობა იყო. აქ მან თეიტი გააიზარა მთელი თავისი ცხოვრება და განაზოგადა ის, რაზედაც ორ ათეულ წელზე მეტს ვიცორობდა. ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის გამოვლას თბილისის კონტრავტორიაში, „ცხვრის წყარო“ დადგმამდე ორი თეიტი ადრე; სადაც მან ჩამოაყალიბა თავისი პოზიცია გმირულ-რომანტიკული თეატრის შესახებ და პროგრამა თავისი თეატრალური მოღვაწეობისა. ამ უღრესად სანტიკრეტესო გამოსვლიდან შეეჩრდებოდა მხოლოდ იმ დებულზე, მაზე, რომელიც უშუალოდ ახალი ეპოქის თეატრალურ ესთეტიკას გამოხატავს.

მისი გამოსვლის ამომავალი თეხისი, რომელსაც უკავშირდება თეატრალური იდეების და შესხედულებების მთელი კომპლექსი, ამოდის ახალი, რევოლუციური ცხოვრების არსებულში: „უკვე შენდება ახალი ცხოვრება და არა მხოლოდ ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მთელს მსოფლიოში უგუნველსაც ცხოველდოსილი მიმავლის გამჭვადი ურობით... და თუკი... კვლავ ვარდებულებს ვეძიებ, ვაგეთ გამოიჭრება ტემპარიტად შეუნივრებს ერთმანეთს მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას... მთელი ამ თეხისის პათოსი თავის თავის ჩაკეტული თეატრის წინააღმდეგაა მიმართული, თეატრის



რომელსაც მისი დროის მოთხოვნები, ეპოქის მაჯისცემა, ჩარიზმების ხსენება და ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენებში ჩაფლული, განცდებზე და „გრძობათა სიმართლენა“ ფიქრობს. „მსოფლიო ომის შემდეგ, უდრედესი ტრავო უცინის დროს ხელოვნებაში მონაწილეობის უნდა იყოს, არა კაპარა მხოლოდ რიტმები თანამედროვეობისა, მომავალშიც უნდა ვავიმეორებთ ისინი (ხაზი ჩემია—გ.) როგორ სახით გამოვლინდება ეს? მე არ ვიცი, მაინარევე უკლები იქნება ეს, დაუბრუნდება თეატრის საბურთეთის ოლიმპიური თამაშობების მაგვარ სანახაობას, თუ თეატრის დამი შეოქმედნი — ავტორი, მსახიობი, მსატარი, მუსიკოსი, რეჟისორი შეძლებენ იმ პატარა კოლოფშიც კი, რომელსაც ჩვენ თეატრს ვუწოდებთ, ღრმად და ხალისიანად შესძრან, ააღვლინონ მასურაზე, სენსათან გააფრთხიან იგი. ვიცი მხოლოდ ერთი რამ — ხელოვნების დაუღა დრო, როდესაც იგი ისეთივე დაიდი უნდა იყოს, როგორცაა ჩვენი თანამედროვეობა, დაღმრთობანი, არაფრით არ მჯერა, რომ მილიონიანი არმიების შეტაკებათა შემდეგ, ქუჩებში გამართული მანიფესტაციების შემდეგ შესაძლებელი იყოს თეატრის ხუნაკებში შეყვება და პაწაწინა დრამით ტკობა. არა, ცხოვრება მოელის ხელოვნებისაგან რაღაც დასად, ზოგადასაკაბობით...“ უღერსად მნიშვნელოვანია კი. მარჯანიშვილის მოსაზრება დროისა და ხელოვნების ფორმების დიალექტიკური განსაზღვრულობის, ურთიერთგანპირობების შესახებ. „ყოველ ეპოქას აქვს თავისი თეატრი, ისეთივე როგორც მისი სინამდვილე“; დასძინდა იგი. ამგვარად, ცხოვრება, რეალური სინამდვილე, უფრო სწორედ, ამ სინამდვილის არსი (ამ შემთხვევაში რევოლუციური სულისკვეთება) განსაზღვრავენ თეატრალური ხელოვნების არსსა და ფორმებს. „მონუმენტური ხელოვნების“ იდეა, ამოწმადილი ახალი საბჭოთა სინამდვილის არსებითი მოთხოვნებიდან (გავისწინოთ საბჭოთა ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი — „მონუმენტური ხელოვნების პროპაგანდას“), რომლის მოთავე გ. ი. ლენინი იყო, უშუალოდ დალუგებოდა — მარჯანიშვილის შემოქმედებითი პრაქტიკის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ — საბჭოთა რუსეთის თეატრალურ სინამდვილეს (გავისწინოთ რეჟისორის მიერ დადგმული „მასობრივ-რევოლუციური ქმედება“ პეტროგრადში და „ფურცელი ოფენბა“ კიევიში) და ახალი საბჭოთავლის სინამდვილეს — ქართული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი აღმართოვანებული სპექტაკლით „ცხრის წყარო“.

მეორე, ასევე უღერსად მნიშვნელოვანი მომენტი — განსაზღვრული შედეგომ არა მხოლოდ კი. მარჯანიშვილის შემოქმედებისა, არამედ მთელი ქართული საბჭოთა თეატრისა — იყო მონუმენტური ხელოვნების იდეასთან დაკავშირებული თეატრალური ხელოვნების სხივმოსილი, სისარულის მომნიჭებული არსი.

ცნობილია, რომ კი. მარჯანიშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი წამყვანი, განსაზღვრული ტენდენცია იყო შინაგანი გაიცხროვნება, ოპტიმიზმი, სიციხლდის სიყვარული. თავისი მოღვაწეობის ყველაზე მისტიკურსა და ადამიანის ირავლური არსებობის პირქუში ფილოსოფიის მოძალადის პერიოდშივე იგი გრძობდა შინაგან გაორებას, თავისი ბუნების კონფლიქტურ წინააღმდეგობებს და ამ გროხის დაძლევის ცდილობდა სწორედ ნათელი და ოპტიმისტური მსოფლაქმით. თუკი აქმედეს ეს იყო მისი ბუნების იმანენტური ლტოლვა, მისი შე-

მოქმედებითი არსის ემანაცია, რწმუნა ზოგადი უქმანესტეფუცი იდეალებისა, სოციალური სამართლიანობის აუქმანესტეფუცი შეგრძნებით გამოწვეული, უფრო გაბედულად რომ ვთქვათ, მისი შემოქმედებითი ბუნების ქვეშეყვნილი ლტოლვა, ახლადიდი ფიქრისა და განსჯის შედეგად, რომელსაც საფუძვლად ედო საკუთარი შინაგანი ბუნება, საზოგადოებრივი და პიროვნული იდეალების თანამისხვევა, იგი მივიდა უკიდურესად მნიშვნელოვან დასკვნამდე: ეს შინაგანად თავისუფალი, სიციხლდის ხალისის მომიტეხელი ხელოვნება განსაზღვრულია საბჭოთა სინამდვილის მონუმენტური არსით, მისი გაკანთებით, მისი სოციალისტური ჰუმანიზმით. კორმის ყოფილი თეატრში გამართულ შეხვედრაზე (1930 წ. 30 აპრილი) ა. ლუნახარსკი ცხროვრებას კი. მარჯანიშვილის მისამართით ამბობდა:

„მარჯანიშვილის სახე ამ ფონზე ძალიან მკვეთრად გამოიხატა. იმ დროს, როცა სხვები ეძიებდნენ უაღრესად დახვეწილი ფორმებისა და ნიუანსების თეატრს, ეძიებდნენ ზედმიწევნით ნატყვი იმპრესიონიზმს ახალ ფორმებში, მარჯანიშვილმა თავის სამხრეთულ ქართულ ტემპერამენტთან ერთად მოიტანა, უპირველეს ყოვლისა, სიხალისე, ნათელი ფერები, რეკონსტრუქციონიზმი (ხაზი ჩემია—გ.) და როგორც რეჟისორი, უცებ გამოიკვეთა, უცებ შექმნა საკუთარი „მე“, რომელიც სრულად არ შეესაბამებოდა მასინდელი ძიების ყველა მხრეს და თავისი საწვიმო განწყობილებით, რეალობით თითქმის რამდენიმე ამოვარდა ჩვენი პოეზიის, ფერწერის, თეატრის ფონიდან.“

ამ დახასიათებას მოსდევს უღერსად მნიშვნელოვანი ფრაზა: „რევოლუცია ერთბაშად, ღრმად, შინაგანად თანახმირი აღმზრდა მისთვის და ასევე ღრმად, შინაგანად თანახმირი მარჯანიშვილის თეატრალური ტემპერამენტისათვის“. ეს ღრმა შინაგანი კავშირი რეჟისორის შემოქმედების მთავარ ტენდენციასა და რევოლუციას შორის, რაც ა. ლუნახარსკიმ აღნიშნა, კი. მარჯანიშვილის ხანგრძლივი სცენური მოღვაწეობის დასასრულს, როცა ყველაფერი ნათელი იყო, მამინ, საქართველოში ახლად დაბრუნებული რეჟისორისაგან ღრმა თვითინაოხსა და ტენდენციის ერთ დიდურ ცენტრში გაერითიანებას მოითხოვდა. ამავე დროს, ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის მიჯანსაღ მდგარს, კარგად ესმოდა, რომ გიბრული თეატრის მოთხოვნა მარტობადნ რევოლუციური აღმართოვანებით, ენთუზიაზმით კი არ არის გამოწვეული, ეს საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მხოლოდ გარდამავალი, ხანმოკლე ეტაპი კი არ არის, არამედ განსაზღვრული ხელოვნების შემადგომი განვითარებისა, რადგან ახლა ეპოქის რევოლუციური სულისკვეთება მარადილია, წარმართყოლია და ეპოქის შეცვლასთან ერთად თავის გამომსახველ ფორმებს გარდაქმნის იცე, რომ არსი, სოციალისტური შინაგანი, უცვლელი რჩება. „არა კაპარა მხოლოდ რიტმები თანამედროვეობისა, მომავალშიც უნდა ვავიმეორებთ ისინი...“ რადგან ყოველგვარი ხელოვნების (განსაკუთრებით კი თეატრის) ამოცანაა წარსული და მომავალი შედინერ, ე. ი. თანამედროვე ეპოქის რიტმით გამოსატყლ აწმუხად აქციოს, ამიტომ ნათელია, რომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი თეატრი, ისეთივე, როგორც მისი სინამდვილე“.

ამ საზოგადოებრივ-ესთეტიკური ცნებების დიალექტიკური კავშირი, შესანიშნავად განმარტა თეატრმცოდნე ე. გუგუშვილი: „აი, ეს არის სწორედ არსებითი! რაზეც არ უნდა ფიქრობულს მსატარი თავის შემოქმედებით ლაბორატორია-

საბჭოთა ხელოვნება
პედაგოგიკური
საქ. სსრ
ბიბლიოთეკა



ში — იქნება ეს ხალხის წარსული თუ მომავალი, მან თავი-ნი წარმოსახავს უნდა გარდატეხის თანადროული ეპოქის რიტმში და დროის სუნთქვათ „გამსჭვალოს“.

რიტმი მას ესმის არა როგორც ფორმის თვითმიზნური გამოვლინება, არა როგორც რაღაც მექანიკური, განყენებული ცნება, არამედ როგორც ცხოვრებისა და თეატრის სისხნო თვისება, როგორც ცხოვრებისეული და თეატრალური იმპულსების ურთიერთგადახლართვა, როგორც შინაარსისა და ფორმის ურთიერთგანსაზღვრება რთული პროცესის „კონტაქტებისა“.

ესადა, არც არის იმის საუფლებო და არც ვატირობა, ვამტკიცოთ, თითქოს კ. მარჯანიშვილი 1922 წელს მწყობრ მეთოდოლოგიურ სისტემას ფლობდა, რომ იგი ღრმად და შეუმცდარად ეკუთვნოდა საბჭოთა სინამდვილემი მიმდინარე ყველა სოციალურ და საზოგადოებრივ გარდაქმნათა პროცესში. ჩვენთვის მთავარია მისი დამოკიდებულება რევოლუციონარული, რევოლუციური საქართველოსადმი და რევოლუციური ხელოვნებისადმი, რომელმაც სრულიად თავისებური ფორმები მოითხოვა სხვათაგან მჭრელის გამოსახატვად, ახალი ქვეყნის მშენებელი ადამიანის აზრებისა და ემოციების გამოსატყობლად. ჩვენ ვხედავთ, რომ კ. მარჯანიშვილმა უწყალობად სცნო გმირული სულისკვეთების გამოხატვები თეატრის პრინციპები, საფუძველი ჩაუყარა და, როგორც შემდგომ უნახავთ, განავითარა, სრულყო ამ თეატრის შესატყვის თეატრალური ფორმები. ამის სათავე კი „ცხვრის წყარო“, რომლისგანაც როგორც მაცოცხლებელი წყაროდან, ახალ სიცოცხლეს პპოვებდა ქართული თეატრის ახალი და ცხოველყოფილი ნერვები. იგი ამბობდა: „ღიადი იდეები ფრთხვთ ასახაზე სცენას ბრწყინვალე და ხალისიანი ფერებით“.

ამ ღიადი იდეების შთაგონებით შეიქმნა სწორედ პეტროგრადში ფონდის ბირთვზე გაართული განადიოხული მასობრივი ქმედების „მსოფლიო კომუნისაკენ“ — მონუმენტური ფორმები, ამავე იდეებმა აავსეს „ხალისიანი ფერებით“ და რევოლუციის ჩმებით სოლოკვევის თეატრის სცენა კივეში. „ხელოვნების მიზანი ერთია — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული“, — ამბობდა იგი. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი ეტაპის წინ მდგარი ეს ფრაზა — ამოღებული მისი შემოქმედების კონტაქტიდან, იმის გაუთვალისწინებლად თუ რა გააკეთა მან ამ ფრაზის წარმოთქმამდე და წარმოთქმის შემდეგ — შეიძლება რაფინირებულ ესთეტიკით გატაცებულ ხელოვანს მივაწეროთ და წარმოვიდგინოთ იგი, როგორც ქუჩის „წმინდა ხელოვნებისა“. ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორი გ. კოზინცევი თავის მშენებრივ წიგნში „ღრმა ეკრანი“ „ფუნქტე თეატრისა“ ბრწყინვალე ანალიზს გვაძლევს — „ეს იყო რომანტიკული ხელოვნება, ამ ცნების ყველაზე მაღალი გაცემები... ეს იყო თეატრის არახული აჯვავება — რევოლუციონადე შემოღობება. შეუდარებლად უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე სასულიერო თეატრების უდიდესი დადგმები. ხელოვნების ამ აღმავლობამ გამოიხატა ახალი ეპოქის ცხოვრებისეული აღმადრენა. მარჯანიშვილმა შექმნა რევოლუციური ენების თეატრი... ამ რევოლუციური სპექტაკლის ექოჯერ დამცხრალი არ იყო და კ. მარჯანიშვილი იწყებს მუშაობას ისკარ უაილის პიესაზე „სალომა“. თითქოს უცნაურად და მოულოდნელი, გაეზარალებული და ულოგიულო სვლა — რევოლუციური კივეში ამ უაღრესად რაფინირებულ, დეკადენტური სულისკვეთებით აღსავსე ავტორის პიესის გამოჩენა... „ვიინ იყო ეს ესთეტიკი ორბიდიის ყვავილით, —

კითხვლობს გ. კოზინცევი, — სილოს ძვლით ნაგებ, გუმბათიანი და, რომელმაც გარბე გაეპარებინა დეკადენტობა რევოლუციური ქალაქში, რომელიც მძაფრად ებრძოდა მეტრსა და საყოველთაო ნგრევას, გაეპარებინა იმავე სცენაზე? იგივე მარჯანიშვილი, ეს სპექტაკლიც, ამოღებული კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების კონტაქტიდან (მსგავსად ფრაზის „ხელოვნების მიზანი ერთია...“), ესადა, ყალბ წარმოდგენას შევეციხის რეცესიის სულიერი მისწრაფებებზე. მხოლოდ მთლიანი შემოქმედების, მისი განმარტების, სიტუაციების, წერილობის მთლიანი პანორამის გათვალისწინება მოგვეცემს საშუალებას ზუსტი ადგილი მივეჩინოთ, ისტორიულად განვსაზღვროთ ყოველი მისი სპექტაკლი, ყოველი მისი მოსაზრების კავშირი და მნიშვნელობა წინარე და მომდევნო მოვლენებთან. ამავე მოკონტებში გ. კოზინცევის აქვს ფრიად მნიშვნელოვანი ფრაზა.

...„მის დღეადღელ დღეში უკვე იწყება ცხოვრებას სხვა-ნადადელი დღე, მაგრამ არსებობას კვლავ განაგრძობდა გუშინდელი დღე“.

ამ თვალსაზრისით — მისი შემოქმედების კრედოს გამოხატვული ფრაზა, თმული სწორედ რევოლუციურ საქართველოში, იქნეს დიდ მნიშვნელობას და გამსჭვალულია დღიადეტიკური კანონზომიერებით, ახალი ცხოვრებისა და ახალი ხელოვნების ურთიერთკავშირით და ურთიერთგანპირობებულობით. დიადი იდეების, მაღალი საზოგადოებრივი მისწრაფებების გარეშე არ არსებობს ხალხთა მასების რევოლუციური ერთუზიაში, ვიტკოდი, რევოლუციური სხიხარული. ხალხის გამარჯვების, ამ სულიერი აღორბინების, შინაგანი აღმადრენის გამოხატვული ხელოვნება, ბუნებრივია, ხალისითა და სიხარულით უნდა ახსენებდეს მყარებელსა და მსმენელს. ამგვარი ხელოვნება შესაძლებელი იყო მხოლოდ რევოლუციის შემდეგ, როცა რეალური გახდა კაცობრიობის ყველაზე ნათელი იდეალის განხორციელება, ყველაზე თამაში, ფრთაშესხმული ოცნებების კონკრეტული სინამდვილედ ქცევა.

„მარჯანიშვილის მთელი ცხოვრების დევიზი იყო ორი იდეა, — წერს თავის წიგნში ე. გუგუშვილი, — თანამედროვე თეატრისა და დღესწაწალებრივი თეატრის იდეა. ამ იდეების ერთობლიობით შეუდა იგი ქართული საბჭოთა თეატრის შენებას. თანამედროვეობას ხელოვნებაში იგი აღიქვამდა არა ნიღურ თეატრალური მიმდინარეობათა პოზიციონებად, არა-ნდ ეპოქასთან თეატრის ღრმა და ზუსტი თანახმობის პლანში. თანამედროვეობა მისთვის, უწინარეს ყოვლისა მსოფლმხედველი თეატრის იყო. დღესწაწალებული იგი მიიჩნევს ადამიანის განახლებას (ხარის ჩემბა — ნ. გ.) სტილიურად. მისი მოქალაქეობრივი და მონარული-ესთეტიკური იდეალის აღზრდის და მშენებრივების დამკვიდრების თავისებურ საშუალება“. სწორედ მსოფლმხედველობრივი პოზიციის, გარკვეული, მიზანწარაფული აზრის გამოხატვული იყო ქართული თეატრის განხორციელებელი — „ცხვრის წყარო“, რამაც შემდეგ უფრო სერიოზული და ღრმა დადასტურება პპოვა შესპირის „ჰაილეტში“ (1925 წ.) ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს ამ „თეატრალური რევოლუციის პარტიზანთან“. როგორც მას ადრე უწოდებდნენ რუსეთში, არამედ ღრმად მოაზრონე, მოვლენათა განზოგადებისა და პერსპექტივის წყობით დაჯილდებებულ შემოქმედთან. ამას ადასტურებს მისი შემოქმედება საბჭოთა საქართველოში და მისი მრავალი საყურადღებო მოსაზრება ამის თაობაზე (ყველა დროში, ყველა ეპოქაში თეატრი იყო გაბატონებული კლასის



იდევლოების გამოშავებული. „მოვიდა ახალი კლასი და, რადიკალიზაცია, თეატრი მისი იდეების გამოშავებული უნდა გახდეს“ — ამბობდა იგი. კ. მარჯანიშვილი დრამა სწავლებლად პიესის მთელ არქიტექტურას, ატეორის მსოფლმხედველობის მიმართულებას და ამის საფუძველზე ახდენდა მის „მოდულიკაციას“. ამგვარად, იგი წარმოაჩენდა ხოლმე პიესაში უკვე არსებულ მომენტს, სიღრმეებში დაფარულ პლასტს და ახლებურად ააეღარებდა თითქოსდა უკვე ნაცნობ მომენტებს. „ყოველგვარი პიესის დადგმა შეიძლება სხვადასხვაგვარად, შეიძლება ისე დადგმა, რომ იგი სრულიად სხვანაირად აღიქმებოდეს. როგორ მოვიქცევი მე ამ შემთხვევაში? (კ. მარჯანიშვილის მკვიდელოებაში აქვს „ცხვრის წყარო“, რომლის გამოც მისი ძეგლებს, როგორ აამტყვევებთ პიესა სამჭოური ვნით). ეს პიესა წმინდა ინდივიდუალისტურადაა დაწერილი. აქ ყოველივე მეფის პიროვნების, სხვადასხვა ფეოდალთა და მათ მსავსეთა რეგულივთა კონცენტრირებული. უპირველეს ყოვლისა, მე ყველაფერი ეს ფაქტები ამოვსავლავ პიესიდან და, პირიქით, გაავსდიერე და გამოვავლინე ისეთი „დეილები, სადაც კოლექტივი მოქმედებს... ჩვენ შევძელით ერთ მილიანობად შევკავშირებელი მასის ჩვენება...“

მართლაც, „ცხვრის წყაროს“ მარჯანიშვილისეული ეგზემპლარი, რომელიც საფუძვლად დაუდო ქართულ სპექტაკლს, ნალოდ დასტურებს რეჟისორის ნათელ მსოფლმხედველობაზე პრინციპს, პიესის სტრუქტურული ცვლილებებით მისი ხალხური ხასიათის გამოვლენას და, ამავე დროს, საბოლოოდ ასამარებს იმ მოსაზრებას, თითქოს კ. მარჯანიშვილი ძირითადად რეპეტაციას, შემოქმედებითი აღმოაჩენის დროს პიროვნება სპექტაკლის ძირითად, განმსაზღვრელ ტენდენციას და მსატერულ ფორმას. პიესის მსატერული და მასვილოგორული მონტაჟი, მისი დაყოფა, ტექსტების გადანაწილება იდეური აქცენტების გაძლიერებით არის განაკარგებული. მხოლოდ ამ „მონტირებელი ტექსტის“ გადათხროვაც კი დღევანდელ მკითხველს შეუქმნის მიჯანსაჩუფული სახალხო აჯანყების ემოციურ სურათს. რა უფრო უნდდა ამ მომენტში რევოლუციურ საქართველოს, მის დინამიურ ცხოვრებას? ეს იყო ის უპირველესი ამოცანა, რომლის ამოსხნასა და პასუხს ერისადაიმავე დროს ეძებდა კ. მარჯანიშვილი ამ სპექტაკლში.

რევოლუციური გაღვივებულ და აბოთქრებულ იმთუზიანში და ოპტიმისტური სულსიკვეთება, რომელსაც ვ. ლენინმა — როგორც ვთქვით — „მასების დღესასწაულებრივი ენერჯია“ უწოდა, ცხოვრების ყოველ სფეროს ახალი მიჯანყებისადაცავდა. ასეთ ვითარებაში თეატრის წინაშე იდგა ამოცანა სწორედ ამ „დღესასწაულებრივი ენერჯიის“ პლასტიკური ჩვენებისა. ეს ამოცანა — მას შემდეგ, რაც რევოლუციურმა სანაბობითმა ხელოვნებამ უკვე შესანიშნავი ტრადიცია შექმნა მიედგებუე გამართული მრავალათასიანი „ქმედებისა“ და ინსცენირების სახით, ახალ ვითარებაში სულ სხვა გადაწყვეტის მოითხოვდა. ეს უკვე თვისობრივად ახალი ეტაპი იყო, რადან ხალხის მასას უუქველად კონკრეტული, ინდივიდუალიზირებული სახე უნდა მინიჭებოდა, ხოლო სიმბოლოები ცოცხალი, ქმედითი ხასიათებით უნდა შეცვლილიყო. მართლაც, სცენაზე მოქმედება ხალხი, რომელმაც გაღვივის გრძნობა თავმოყვარეობისა, შეიგნო თავისი ძალა, მიმართული სიკეთისაკენ. ახლა იგი „ფონიდან“ ავანსურაზე გამოვიდა და ამოქმედდა როგორც მთავარი გმირი, „რომელიც ყველა ადამიანურ გრძნობებს გამოვლენდა ყოველგვარ ვითარე-

ბაში და თავისი წაიდიდან ხან ერთ გმირს წამოსწყვედა, ხან მეორეს, ხანაც ზღვასავით ზვირთდებოდა მტარვალთა დასასრულს მხოზად. მასის ცხოვრება ისე თანმიმდევრულად ვითარებოდა სცენაზე, როგორც სახე ყოველი მოქმედი პირისა¹⁷. ამ სპექტაკლში თვით ხალხი განავებდა თავის ზღს, თვით წარმოადგებდა ბრძოლას, და ერთიანობის სულსიკვეთებით გამსკვავებული, ერთიანობისა, რომელიც მას სიხალისით და სიხარულით ავსებდა, გამარჯვებით ტტებოდა. სახალხო სცენები, რიტუალები, დღესასწაული, მასობრივი გმირობა, აჯანყება მძაფრი შინაგანი რიტმით იყო დამუხტული და მჩქეფარე, ხალხისანი ფრეებით წარმოდგენილი. მასის ეს აბოთქრება, მისი გამოსვლა სტორიის დემიურების როლში, რასაკვირველია, თეატრული მოსული მავურების სულსიკვეთების თანახმით იყო, როგორც ა. ვასაძე ამბობს თავის მოვონებაში, ამ სპექტაკლში საშუალება მოგვცა „უპირის შესაფერი სულიერი სიმაღლე მოგვეჩვენა“ (გვ. 130). მაგარმ, თავისთავად, ამ მნიშვნელოვანი ამოცანის გადაწყვეტა არ იგმარა კ. მარჯანიშვილმა. მას ახლა სურდა არა მხოლოდ ხალხის სულიერი განწყობის თანახმობის სპექტაკლი შექმნა, არამედ გვეფრთხიანობის სცენა და დარბაზი, მავურებელი ჩართული სპექტაკლში, იმგვარ კულმინაციამდე მიეყვანა მოქმედება, რომ სუნთქავებრულ მავურებელს შევიხიხაზე — „ვინ მოჰკლა კომანდორი“ — მსახიობებმა ერთად ამოცხა: „ფუნტტეფუნტტეზნაშ“! ეს ამოცანა მან იმთავითვე დაისახა, რადან სა-მართლიანად მიანდა, რომ რევოლუციური ხელოვნების უპირველესი ამოცანა ხალხის დარბაზი, მისი კოლექტიური სულსიკვეთების განმტკიცება და მალე მისი მიზნისაკენ წარმართვა. ამიტომაც ეს სახალხო სცენები მან განსაკუთრებით ტონით წარმართა. ეს იყო უჩვეულო ფერადღებება, თეატრალიზა, რაც მან ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტად აქცია. ხალხი ბუნების ჩანსლი ძალების გამოვლენა იყო, აღსავლეს უშუალოდობით, დაუდგრობობით, გიგანტოსილიებით. „ვინ არ დამტკარა“ „ცხვრის წყაროს“ თეატრალიზობით — წერდა რ. ჩხეიძე — მისი ფერადღებებით, რომლის ყოველ ნაკვეთში მოჩანდა სიცილიტობის სახე ცხოვრება: პანასლი სიცილიტულ და სიხალისე ჩქეფდა მთელი სპექტაკლის მანძილზე — იყო ეს საქორწილო სცლა, კომანდორთან მოსული გულუბრყვილო მცხოვრებნი თავისი უხვი და მრავალფეროვანი საჩუქრებით, ცაქვე ცვევები, თუ აჯანყების ცეცხლით აგზუნული სცენები“¹⁸.

განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა ხალხის მასების მოქმედების კულმინაციური მომენტები. შეურაცხყოფილი, ნაკვეთ-ნაკვეთი ლაურენსიას მრისხანებით სახე მონილოგის შემდეგ:

რა დ გინდათ ხმლები? დაიჭიროთ თქვენ ხელში ჯარა!
რა, გვეცივითი, მე მინდა რომ მართო ქალბენა!
მარტო, უთქვამთ, თვის დამსუხი გამოსიცილინ
მტარვალთა დასჯით, ავასჯათა სისხლის დაქვევით,
მსურს რომ ჩაკვლიონ თქვენ ქვევითა, ნახევრად კანთო,
ნახევრად ქანო, საზოხლადრო, დაიკებო მხდლნო,
დაიკებო ჯნდა ძაფსა რთავდეთ!..

სალხში თანდათან ღვივებოდა შურისგების გრძნობა, ლავსავითი იფრველოდა ცხარე რეპლიკები; სიძულვილი, აღმფრთხება საყოველთაო გამაყრანიანებულ და დამარზმულ ძალად იქცეოდა, სცენას ავსებდნენ სოფელ ცხვრის წყაროს მიწის მუშაკნი და ხელოსანნი, ახალგაზრდები და მოხუცები, ეს კონფლიქტი პლასტიკურად იყო განხორციელებული სცენა-



ნურ მოქმედებასა და გაფორმებაში. ხალხის და მისი შეი-
 ლების — მენგოს, ლაურენსისა, ფრონდოზოს მოქმედება იყო
 ლაღი, თავისუფალი, „მუსკალური“, ხილი სამეფო კარის
 მსახურთა მოქმედება სტილიზებული, შებოძალი, კონტრუ-
 ლი. სცენაზე ასვე „ორი“ ესანბნო იყო გამოსახულ —
 მცხუნვარე, ფერადოვანი და რიტმული პიესაჲი (მწველი
 მოყვითალო-მოწითალო კოლორიტი, თითქოსდა ცეცხლის
 ენებთა ალოკალი ქონებები, ფონზე კი მწვანელი ჩაფუთული
 წითლარამბიტიანი სახლები) და ლურჯ-მოშავო-მინცაყრის-
 ფრო გამაში შესრულებული მთორე ფარდა, რომელიც ფარავ-
 ნად მთორე სცენას — ამა ქვეყნის ძლიერთა სამშობლოს.
 ამგვარად ან მხოლოდ ფერში, არამედ თათ მკარებში,
 „სამყაროს კონსტრუქციით“ შეჭირბო იყო სამყაროს ორად
 გამსღერი ძალა, რაც შემდგომ თავის გამოსატყულებას ქპო-
 ვებდა მსახიობთა მოძრაობის ტემპორიტიზში და სინათლის
 შუქ-ჩრდილებში. კ. მარჯანიშვილისადმი მიძღვნილ ლიტერ-
 რატურაში სამართლიანად აღინიშნება რეჟისორის ესთეტი-
 კის, თეატრალური მსოფლადქმის კონსტრასტული პრინციპი,
 აგებული ტრაგიკულსა და კომიკურს, მწუნარებისა და
 მხიარულების, რიტუალისა და სტიქიური მოქმედების მონა-
 ცვლობაზე — რომელიც მთელი სპექტაკლის არქიტექტონი-
 კის უცვლელი პრინციპი იყო. თვითნაც ასე მიმართადა
 „ფუნქტარ თეატრს“ მონაწილეებს: „პიესა განუსაზღვრელად
 მდინარა შუქ-ჩრდილებით, რომლებიც მთელი სპექტაკლის
 მანიჭილზე ელვისებურად იცვლიან ფერებს. ავტარტაგიკულ-
 მა ვითარებამ თავის განვითარებაში მწვერვალს მიაღწია, რომ
 მის უკვე კომიკური მდგომარეობა შეცვლის. აი, ამ მოვარ-
 ხას უნდა მივყვეთ, რომ პიესის გმირები განვასახიეროთ.“⁸
 ამავე აზრს ავითარებს უ. ჩხეიძეც: „... ეს თანმიმდევრული ნა-
 თელ-ჩრდილებით შენაცვლება სპექტაკლში ერთ-ერთი შესა-
 ნიშნავი მეთოდი იყო მარჯანიშვილის შემოხიბვა, რომელიც
 ძალიან მაფიოდ მოსჩანდა „ცხვრის წყაროში“. ამ მხარეს
 ისეთი დიდი ადგილი ჰქონდა მის შემოხიბვაში დაიბოძებო, ისე
 გარკვევით მოსჩანდა იგი მის სპექტაკლებში, როგორც
 მოსჩანან რემბრანტის საუცხოო სურათებზე. ეს „ნათელ-
 ჩრდილები“ მას სილამაზისათვის კი არ ჰქონდა სპექტაკლე-
 ბში შეტანილი, არამედ ისინი ყოველთვის გამართლებულნი
 იყვნენ იდურად ამა თუ ის სცენის შინაგანი არსით.“¹⁰

სწორედ „შინაგანი არსით“ იყო განსაზღვრული კონტრას-
 ტული ბუნება მისი სპექტაკლებისა. მაგრამ, და ეს არის
 მთავარი, საერთოდ, კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებაში და კე-
 რძოდ ამ სპექტაკლში — ეს კონტრასტი არ არის გარეგანი
 ნიშანი, მარტოდონდ თეატრალური ხერხი. იგი კ. მარჯა-
 ნის შვილის მსოფლადქმის შემადგენელი ნაწი-
 ლი იყო. კ. მარჯანიშვილისათვის კონტრასტი (შეიძლება ვი-
 მარათ — შინაგანი კონფლიქტი) ცხოვრების არსისა და აზრ-
 სის გამოვლენის (ფორმის) გარდაუვალი მომენტია. იგი გას-
 ულდგმებულბულია სპეციფიური რიტმით — ფერების დაპირის-
 პირებით და შუქ-ჩრდილების თამაშით — გაფორმებაში, ამაღ-
 ლებულისა და მიწიერის მონაცვლობით — სცენური ცხოვ-
 რების დინამიზმში. ის გარემოება, რომ მის სპექტაკლში თავისუფლბა
 ემტრის ტრანსის, სისხლისე — მწუნარების, სინათლე — სინთელს, ადასტურებს კ. მარჯანიშვილის ცხოვ-
 რებისეული სინამდვილის აქტის დიალექტიკას, ახლანამ მო-
 ნხდარი რეკლუციის შინაგანი მოტივების ამოცნობის მხატ-
 ვრულ ნიჭს. მან საგანებოდ „გახლია“ „ცხვრის წყაროს“
 თეატრალური სამყარო, უფრო გაამძაფრა და რელიეფური

გახადა კონფლიქტის შინაარსი, რათა ამით ეჩვენებინა ახ-
 ლად დამდგარი ცხოვრების რეკლუციური კონფლიქტის
 ვრცელი რეტროსპექტივა. ეს „გახლია“ პირდაპირ ესაღგე-
 ბოდა მის თეატრალურ იდეალსაც, ცხოვრების კონტრასტ-
 ტული ფერებით გამოსა, რადგან შესანიშნავ საშუალებას იძ-
 ელოდა. სპექტაკლის დეკორატიულ გადაწყვეტაში უკვე წი-
 ნასწარვე განსაზღვრული იყო ორი სამყაროს ერთმანეთის და-
 პირისპირებულ ალტერნატიული მომენტი. სპექტაკლის
 მთავარი გმირი — ხალხი — მოქმედებდა სცენის მთავარ
 მოედანზე. აქ იშლებოდა მასობრივი სახანაბო — საჭირწი-
 ლე სულა, მხიარული ცეკვა-თამაში, სახალხო ზეიმი და,
 ბოლოს, სპექტაკლის დამაგვირავებელი სურათი — საყო-
 ველთაო აჯანყება. სცენის სიღრმეში, მარჯვენა მხარეს დია-
 გონალურად ამაღლებული იყო მთორე სცენა — კამარითა და
 ფარდით. საკმარისი იყო ამ მთორე ფარდის გახსნა, რომ მა-
 სურებულს ეხილა სამეფო სასახლის დაძრაბითი თავისტრო-
 სის ან სასამართლოს ტალანი. ამ ორ სცენაზე დინამიკური
 მონაცვლობით მიმდინარებდა მოქმედება, რაც მამდრი მა-
 ტმის ბოლომდე შენარჩუნებას საშუალებას იძლეოდა. სპექ-
 ტაკლს განსაკუთრებულა ამ სპექტაკლის სინათლის პარტიტურა,
 რომლის აღდგენა შესაძლებელი ხდებდა მრავალი დოკუმენ-
 ტიდან, სტატეიზმით თუ მოგონებებიდან. იგიზათია ალბათ
 სპექტაკლი, სადაც ასე ორგანულად იყოს ქვეული ეს ტექნი-
 კური ელემენტი ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ ფენო-
 მენად. მთავარი (პირველი) ფარდის ახდისს გარემო ლურჯ
 ფერში იყო გახვეული, რაც საგნებს სილუეტურ გამოსახულე-
 მას აძლევდა, ხოლო ცარიელ მოედანს იღუბალი მილდინით
 ავსებდა. სინათლე აქ ერთგვარად მუსიკალური პრელუდიის
 როლს ასრულებდა. საკმარისი იყო სცენაზე გამოსილიყვნენ
 სოფლის ახალგაზრდები ლაურენსია, მენფო, ფრონდოზო, ვას-
 კვალა, ბარბოლო, რომ მოედანსა და ლურჯ შენიბებს ეპი-
 თელი სინათლე ეცემოდან და სცენა ივსებოდა მზის ელვარე
 სხივებით და ეს ახალგაზრდები ამ მცხუნვარე შუქში თავდა-
 ვიწყებთ მხიარულბოდნენ. ღირბიული სცენა ლურენსისასა
 და ფრონდოზოს შორის განათების იმავე, ოღონდ შერბილე-
 ბულ ტონში მიდიოდა, რომლსაც მალე ამუქებდა „კომან-
 დორის ფერი“ — ჩრდილივით რომ „დაეცმობა“ შეყვარე-
 ბულებს. საჭირწილო მსვლელობა და მეჭორწინეთა დღესას-
 წული ასვე მზის სხივებით იყო განათებული და კვლავ
 კონტრასტული მუქი ფერი მტრბოდა მას. აჯანყების წინ კ.
 მარჯანიშვილი თითქმის აბნელებდა სცენას, რაც უფრო
 ამძაფრებდა მოლოდინის სიტუაციას. კომანდორის მოკვლის
 შემდეგ კი სიხარულითა და გამარჯვების სიხარულით აღტაცე-
 ბული მუსიკის ნამდვილ დღესასწაულბოდნე ზეიმი მართავ-
 დნენ, ზუსტის პანეს აყოლოდნენ, მზის სხივებით განათბუ-
 ლნი მღერბდნენ, ცეკვავდნენ, იმართბოდა „ფერთა თამაში“
 წამოსახამებისა და კოსტუმბის ფეიერვერკული „ფეთქე-
 ბებით“ — ეს იყო ჭეშმარიტად სიცოცხლის დამამკვიდრებელ
 ელ, გამარჯვებული ხალხის ზეიმი, სცენიდან პარტიტურა შა-
 დრევიანით გადმოვარდნილი. კ. მარჯანიშვილის ეს თვისებ
 ჰქონდა უთუოდ მხედველობაში ტიციან ტაბიქს, რაც ამბო
 ბდა: „მას აქვს მოზგაბებული მიწიერის შთაგრება და თუ
 ზგავად წამბოვდა, არ გაჩრბდა, სხვაგვარ გაიბნდა და თუ
 თონვად დაფიერბლბოდა... მისთვის თეატრი არ იყო ერთი რო-
 მელიმე თეატრი. მისთვის მთელი ცეკვანა იყო ერთი უზარმა-
 ზარი თეატრი და როგორც რეჟისორი, ცველვან იყო, სადა
 კი თეატრის თავბრუდამხვევი მტკერი დადგებოდა, მხოლოდ



ეს მიგვიჩივს არ იყო პირდაპირ მიტევი — ეს იყო მზის ნაფერ-
ული და კოტეჯ ამ ბრწყინვალეობისა და დღესასწაულის შე-
უდარებელი ოსტატი იყო!¹¹ „კოტეჯ მარჯანიშვილი სპექტაკლს
წვდავდა ფერებისა და მუსიკის პრიზმაში. სინათლის გამა-
თან ახლდა მუსიკას. ეს კი თავისთავად შეთანხმებულ იყო
სივსკასთან და ყველაფერთან რაც კი სცნუნეუ ხდებოდა“¹².
ამბობდა სპექტაკლის მუსიკის ავტორი თ. ვახვაშვილი.

ამ სპექტაკლის ისტორიული მნიშვნელობა, მისი ნოვა-
ტორული სული, ბუნებრივია, ამ ამოიწურება ხალხის მასების
რევოლუციური ენთუზიაზმის ჩვენებით, ერთიანი მოქმედი
გმირის ნიშნით მისი გამოყვანილ. ხალხთან ერთად, მის წია-
ღში მოქმედებდნენ სრულყოფილი სცენური ხასიათები, რო-
მულთა ისტორიაში (პირველ რიგში იგულისხმება ლაურეან-
თა და მენგო) გარდატეხა ხალხის ცხოვრების უნიშვნე-
ლოვანესი მომენტები. ხალხი და გმირი ამ სპექტაკლში ერთ-
თან ცნებაში უნდა ვიგულისხმეთ. ამავე დროს სპექტაკლში
განსხვავდა მარჯანიშვილის სინთეტური და დღესასწაულე-
რივი თეატრის იდეალი. ამ თვალსაზრისით ეს იყო „სრულქ-
მილი სპექტაკლი, სადაც დრამატურა, რეჟისორი, მსახიობი
და სცენური შემოქმედების სხვა კომპონენტები დასრულებულ
იქნა სხვით შედითხა საერთო მხატვრულ პარამეტრში, კქმინდა
სრულყოფილ ანსამბლს. „ანსამბლი მისთვის არ ნიშნავდა
ყველა ელემენტის მართლოდენ „შემმატკილებას“. ესეც ეს-
თეტური კატეგორია იყო — შემცველი ბივის ერთიანი მთლი-
ანი ფილოსოფიური და ზნეობრივი აზრის (ხელო და ეს აზრი —
უქვეყნად თანადრული, საზოგადოებრივი ცხოვრების თანა-
ხიოერი და გამომხატველი) „ცხვრის წყაროს“ დადგამში
თითოეულ პერსონაჟს თავისი ინდივიდუალური ნიშანი გაა-
ჩნდა; მაყურებლის წინაშე წარმოსდგა ცხოვრებამყოფლობით,
მრავალმხრივობითა და საცარი დინამიკით აღსავსე ხალ-
ხის ერთიანი კოლექტიური სახე. მარჯანიშვილმა სასუქველი
ჩაუყარა მასობრივი სცენების ისეთ ხელოვნებას, რომელშიც
ხალხი ძირითადი მოქმედების თანმხლები ელემენტი კი არ
იყო, არამედ მოქმედების წარმმართველი აქტიური ძალა, ერთ-
თი ფაქტით შეპყრობილი — მრავალსაზრისი და მგრძობ-
იბარე გმირი სპექტაკლისა“ (ა. ვეფხვაშვილი).¹³

ამიტომაც, როგორც კინტექნიკა ყოველივე შემოთქმუ-
ლისა, ვერეს ა. ლუნაჩარსკის სიტყვებით — „მარჯანიშვილმა
განავითარა არა უბრალოდ ქართული ეროვნული თეატრისა,
არამედ რევოლუციური პროლეტარული თეატრის და ამ თე-
ატრს მიანიჭა ყველაზე მახილი ფორმები.“

ამგავსად, „ცხვრის წყარო“ იყო დასაწყისი ქართული
თეატრის ყოველმხრივი რეფორმისა — როგორც შინაარსის,
ასევე ფორმის თვალსაზრისითაც. ქართული თეატრი პირვე-
ლად შემოიბრუნდა რევოლუციური სინამდვილისაკენ, ქართველ-
მა მაყურებელმა ასევე პირველად იხილა სცენაზე ხალხთა
მასების რევოლუციური ავითრება, ხალხის წიაღიდან გა-
მოსული გმირების ბრძოლა ტირანიის წინააღმდეგ, ბრძოლა
თავისუფლებისათვის და გამარჯვებით გამოწვეული საერთო-
სახალხო დღესასწაული, რომელიც ეუფლებოდა მთელ სცენას
და ვადადღეს პარტურში, სადაც ერთგვარაფერი მასა როდრ
იჯდა. საყოველთაო აღტაცების ფონზე გაისმოდა ხმები, რომ-
ლებსაც ვევი შეჰქონდათ სპექტაკლის წარმატების კანონზო-
მიერებაში. ერთიანი ამბობდნენ თითქმის „ეგვეტიქანი აფეთ-
ქება“¹⁴ რეჟისორის დახმარება და ქართული მსახიობი,
რომელიც საძირკველი იყო ქართული დრამისა, ამ წარმატე-
ბას ვერ გაიზარებდნენ. მეორენი ამტკიცებდნენ — ეს მხო-

ლოდ ფორმის ერთგვარი გადახალისება „უცხო მეთოდით“¹⁵
და იგი მოწყვეტილი ქართული თეატრის ეროვნულ ძირებს!
ამ მოსაზრების კვლევებიც გაეცლებით სერიოზული იყო. იგი
ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურად განწყობილი ინტელიგენ-
ციის პოზიციას გამოხატავდა არსებითად, რადგან ეროვნული
თეატრის სუვერენიტის დროშით ეგამოიღებდა. ტ. ტაბიძემ
თავის წერილში „რუსთაველის თეატრი“ მწვერივად გახსნა
ბრტყალები. იგი სასუბით სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ
„ეროვნულ-პათეტიკური“ ხაზი უმოავლესი იყო ძველ თეატრ-
ში, „და რამდენადაც მას მიუხედავად იყო საუკუნის განმავლობაში
კვებავდა ობიექტური პირობები, იმდენად, მეტი კანონი დაა-
ჩნია მან ქართული თეატრის ხასიათს და, ამიტომაც, უფრო
დიდი და გამძლე გავლენა დარჩა.“

აქ მოქმედებდა მებრძოლი ტემპერამენტი და ქართული
ეროვნული გმირობის კულტი; თუ ამ საგმირო პათეტიკურ-
თა შინაარსი შეეცვლება, მისი აღორძინება დღესაც დროის
მოთხოვნილებაა, ვინაიდან რევოლუცია წარმოუდგენელია ამ
საგმირო მოტივის გარეშე. ეს გმირული ტონი ზედმიწევნით
უდგება ჩვენს ქარიშხლიან, რევოლუციურ ეპოქას და უმტკიე-
ნიულოდ შეუძლია შესისხლხორცება...¹⁴

„ცხვრის წყაროში“ სწორედ ახალი შინაარსით იქნა მო-
წოდებული „გმირული ტონი“, „საგმირო მოტივები“, პათე-
ტიური აღტაცება და ამით განახლებული ქართული თეატრ-
ის ორგანული გაგრძელება იყო ეროვნული ქართული თეატრ-
ის უნიშვნელოვანესი ტენდენციისა, რომლის სათავესთან
მე-19 საუკუნის ეროვნულ გამანათავისუფლებელი მოძრაობის
უთვალსაზრისო წარმომადგენლები იდგნენ.

„ცხვრის წყაროში“ მრავალმხრივ განსაზღვრა ქართული
თეატრის შემდგომი გზა — მისი იფერი მიმართულება —
რომელსაც ღრმად შინაარსიანი, გმირულ-რომანტიკული დრა-
მატურება განაპირობებდა, მისი მხატვრული ძიებანი საბჭო-
თა, ეროვნული თეატრის ფორმის ჩამოყალიბებაში, რასაც
სინთეტური თეატრის ესთეტიკა დაედო საფუძვლად.

ნათელია, რომ ამ სპექტაკლში პირველად გამოიმდგინდა
ქართული საბჭოთა თეატრის შემოქმედთა მსოფლმხედველობ-
რივი კრედი — გამოსაბული სინამდვილისადმი რევოლუ-
ციურ დამოკიდებულებაში და თეატრალური, ესთეტიკური
კრედი — გამოსაბული დღესასწაულეობრივი თეატრის იდეა-
ში, რომელიც აერთებს ამ ხელოვნების სინთეტურ ბუნებას.

ყველაზე მთავარი — რაც აღნიშნულია კიდევ კი. მარჯა-
ნიშვილისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ლიტერატურაში, ეს
იყო, რომ საქართველოს რევოლუციურ განახლებას დაეუკ-
შირდა ქართული თეატრის განახლება, რომ რევოლუციის
დღესასწაულში და ენთუზიაზმში იმედა შემდეგ მისი სისხ-
ლხორცეული ნაწილი გახდა დღესასწაულეობრივი თეატრის
იდეა, რადგან უდავლივი განახლება, — რევოლუცია — რომ-
ელიც მრავალსაფეხლო მსოფლიოს ისტორიული განვითარების გზა
და ძირფესვიანი გარდატეხა შეიტანა მის სოციალურ-პოლი-
ტიკურ განვითარებაში, უდიდესი სიხარულისა და დღესას-
წაულის წყაროდ იყო ერთსადამიჯნე დროს.

აი, ეს გახლავთ ქართული საბჭოთა თეატრის პირველი
რევოლუციური სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ ისტორიული,
ვიტყვიდი პირდაპირ — რევოლუციური მნიშვნელობა.

რევოლუციური განახლების ეს სიხარული საყოველ-
თა ხასიათისა იყო. აღსანიშნავია, რომ 1922
წელს, როცა აქტიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ საბჭოთა სცენის
კორიფეები ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო (ა. სტანისლავსკი სამ-



მატრო თეატრის ერთ ჯგუფთან ამერიკაში იმყოფებოდა), ვს. მიერპოლდი, ა. თაიროვი, ა. იუვინი, ი. ირევი. ყველა-ს უფრო ცხოველი ინტერესი აღძრა და მიუღი თეატრალური ფრონტი, როგორც მაშინ უკავრდათ ხილმე თქმა, შეს-ბრა სახმატრო თეატრი სტუდიის ხელმძღვანელმა კ. ვახტანგის სპექტაკლმა კ. გიცის „პრინცესა ტურანდოტმა“. თითქოს უცნაურია ამ ზღაპარი-ფაბლიო — სადაც კომედია დელ არტეს იმპროვიზაციული ხერხები და ნიღბები სადეკორაციული სიუჟეტის განვითარებისა, ასეთი ფენომენალური წარ-ბეგება. მაგრამ ეს „უცნაურია“ კანონზომიერი ხასიათს იღებს თუ ისტორიულ ვითარებას გავივთვალისწინებთ. ე. ვახტან-გოვმა — კ. სტანისლავსკის უნიკიერესმა მოწაფემ, ერთ-ერთმა პირველთაგანმა იგრანო, თავისი დიდი მასწავლებლის თეატრალური პრინციპების განახლების ადეკვატობა განახლებულ-ღი დროის ვითარებაში, იგრანო, რომ უზარმაზარი, ეპიკა-ლური კატაკლიზმების შემდეგ საჭირო იყო ოპტიმიტიკური, ხალისიანი, ცხოველმოსილი ხელოვნების დამკვიდრება. მარ-თლაც, დამატევეველი აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის ყოვლის-წამლკავი მხარული ირონია, ხალისიანი ფერებით, იმპრო-ვიზაციული მახვილონიერებით აღსავსე თეატრალური ფორ-მები, რომელიც ზეაწვეულს თეატრალობას უზამებდა მსახიობ-თა შესრულების ზუსტ მანერას. ეს ბოთაჯივე წიგნში «Душа театра» წერდა: «Самым неожиданным образом он оказался созвучным суровому времени 20-х годов. И тайна блистательного успеха этого зрелища, переполненного остроумием, поэзией и оптимизмом, была в том, что суровая и еще не завершившаяся борьба была борьбой победоносной... Революционные массы воспринимали ее именно так.» (გვ. 92).

გადაავლთ თვალი იმდროინდელი თეატრალური ცხო-ველების (1921-22 წწ) სეზონების პანორამას—ერთის მხრივ, გმირული დრამისა და ტრაგედიის გმირები თავიანთი თავ-განწირული ბრძოლით, სამართლიანობის და თავისუფლების იდეალებისათვის თავდადებით აღაფთოვებებენ საბჭოთა მ-ყარებელს, მეორეს მხრივ, კლასიკური კომედიის გმირები, დაშინის და მოსახსამის რაინდები — თავიანთი მხარადილ თავგადასავლებითა და გადადებში ხალისიანობით კომედიურ სტიქიაში ხვევენ მაყურებელს. ერთის მხრივ, ა. ლუნაჩარ-სკის „ოლივერ კრომველი“ (მთავარ როლი ა. სუმბათაშვი-ლი), ვ. შილერის „მარიამ სტეურტი“ და შექსპირის „ოტელი“ (მცირე თეატრში), პ. ისენის „ნორა“ (მეი-პროლდის თეატრში) ვ. რასინის „ფედრა“ (კამერულ თეატრში), ვ. პიერის „ლუი ბლანს“ და შექსპირის „იულიუს ცეზარი“ (ლენინგრადის დიდ აკადემიურ თეატრში), ლოპე დე ვეგას „ცხვირის წყარო“ (რუსთაველის სახ. თეატრში) და ა. სტრინდბერგის „იერიკ XIV“ (ე. ვახტანგის სტუდიაში); ხლო, მეორეს მხრივ, ნ. გოგოლის „მრეხიზორი“ და სხეო-ვო-კომბინის „კრეჩინსკის ქორწინება“ (მცირე თეატრი), შ. ლეკოვის „ეირიფლე ეირიფლია“ (კამერული თეატრი), კრომოლიკის „დიდსულთვანი რქოსანი“ (მეიერპოლდის თეატრში), კ. გოლდონის „ირო ბატონის მსახური“ (ლენინგრადის დიდი აკადემიური თეატრი) და კ. გიცის „პრინცესა ტურანდოტი“ (ე. ვახტანგის სტუდია) და ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ (1 იანვარი 1923 წლისა, რუსთაველის სახ. თეატრი). ამ ვრცელსა და თვალშეუდამ პანორამაში ორ უმნიშვნელოვანეს მწვერვალს: ოპტიმის-ტური ტრაგედია-სპექტაკლი „ცხვირის წყარო“ კოტე მარჯა-

ნიშვილისა და ხალისიანი, კომედიური სპექტაკლი „ტურან-დოტი“ ევგენი ვახტანგისა. ჯერ კიდევ არ იყო დამწერებულ მარჯანიშვილის სპექტაკლით გამოწვეული აღფრთოვანება, რომ თბილისს საგასტროლოდ ეწვია ვახტანგის თეატრი-სტუდია.

„ტურანდოტი“ სენსაციური წარმატება მოიპოვა თბილი-სკლ მაყურებლებში, — იგრანეს აკაცი ვასაძე, — მისი ზეგა-ვლენის ძალა და მხატვრული სიღრმე გაუტლდა რუსულ თეატრის ცნობილ შედეგებს. ახალი საშუალებების ასეთი ეპიკურული გამოყენება ამ სპექტაკლით რეჟისორს თეატრალურ სასწაულომქმნედად გვისახავდა. მართლაც, თავიშე-დამხვევი თეატრი იდგა ჩვენს წინაშე. „ტურანდოტი“ უნიკა-ლური სპექტაკლი იყო, განსუერებელი, ისეთი სპექტაკლი, რომლის მხატვრულ თვისობრივ მხარეებს ვერც მხატვარი და ვერც მაყურებელი უშუალოდითა და სისადავით გვერდს ვერ აუვლიდა. ეს იყო თეატრალური პოეზიის ნამდვილი შემოქმედი.“¹⁵

ძალზე ადვილია ქართული საბჭოთა პიესების არარსებო-ბით აიხსნას ის ვარემოება, რომ კ. მარჯანიშვილმა „ცხვირის წყაროს“ შემდეგ პირდაპირ ზ. ანტონოვის კომედიის მიმარ-თა. ზოგიერთი რეჟისორის უცნაურობას მიაწერდნენ ამ ამ-ბავს და ამგვარად ხსნიან ამ ყოფითი კომედიის დადგმის ფაქტს. სინამდვილეში — თუ გაეთვალისწინებთ მთელი სა-ბჭოთა თეატრის გამოცდილებას (კ. მარჯანიშვილიც კი ერთის წუთითაც არ მოსწყვეტია საბჭოთა თეატრში მიმდინარე პრო-ცესებს) და ისტორიულ ვითარებას, ხალხის გუნება-განწყო-ბილებას, გამოვლინდება კ. მარჯანიშვილის არჩევანის კანონ-ზომიერება. ამ არჩევანში მხოლოდ დასის შემოქმედებითი პოლიტიკის გამდობრება, კანონრივი, სტილიტიკური მრ-ვალოფეროვნებისათვის ზრუნვა კი არ იგულისხმებოდა, არამედ — და ეს არის მთავარი — მაყურებლის ხალხისს აწვება, თავისუფლების შეგრძნებით აღდროლი სიხარულის გამოხატ-ვა. მაგრამ, ქართული ყოფის გამოიმხატველი ეს კომედია, — მოკლებული სოციალურსა და ფსიქოლოგიურ სიღრმეს, ვერ გადაიქცა თეატრის სარეპერტაჟო სიცოცხლის ძარღვად — და დარჩა გონებაშავილი სიტუაციები, კოლორტული სცენებით სავსე სპექტაკლად, რომელიც, მიუხედავად კ. მარჯანიშვილის თვალისმომჭრელი იმპროვიზაციებისა, ვერ გა-სცდა გარკვეულ ჩარჩოებს, რადან ერთზე ნაკლები იყო ასოციაციები და „გედაბილები“ თანამედროვეობისთან. ამ შემთხვევაში, თამამი და უშრტი ფანტაზიის კ. მარჯანიშვი-ლი მხოლოდ გარკვეული ამოცანი შემოიზღვდა, მისი მიზა-ნი იყო ძველი თბილისის კოლორიტილი სურათების გაცოც-ხლება, თუ შეიძლება ითქვას, „ხალისიანი ნო“ ალგია“ წარ-მავალ ყოფით მიმენტებზე, რომელთაც რველში კარგად ხალხმა წამოუჭერდა და გააქრო, როგორც მგვერის ნაპირზე-სხე ჩამწერიებული პრიმიტიული წისქვილები ინდუსტრიის ცხელმა პარმა. ვენილურ იმპროვიზატორის უხვად შევლო შეეტანა მასში ახალი დროის ნიშნები, აქტუალობისა და ცხოველმყოფელობის მიზნით შევლო სოციალური შტრისო-ბის გაულებაც, მაგრამ ამ მიმართულებით მან არ ისურვა წა-სვლა, რის გამოც სპექტაკლი გარკვეულად შემოიზღვდა და თავის თავში ჩაიკეტა. ეს განსაკუთრებით გამოვლინდა მის შემდეგ, რაც ვახტანგის თეატრმა-სტუდიათ თბილისში წამოიტანა კ. გიცის „პრინცესა ტურანდოტი“, რომლის მხატ-ვრულ-სცენური ფორმა უშუალოდ ემხარებოდა აგრეთვე თანამედროვე ცხოვრების საჭირობოტო საკითხებს.

ს. ანტონოვის კომედიის ბედი გაიზიარა მომდევნო სეზონში დადგომულმა გ. ერისთავის „გაყარამაც“, რომელშიც ძალზე ცხოველად, მხატვრულად იყო წარმოდგენილი ქართული ფეოდალური სოფლის ყოფა, მისთვის დამახასიათებელი ყოველი დეტალით. თუ „მზის დახლებულმა საქართველოში“ ერთგვარ კრიტიკულ პათოსს შეიცავდა, „გაყარა“ უფრო „მჭკრეტლობითა“¹ სექტაკლი იყო, უფრო დამორბეული ცხოვრებისეულ პრობლემებს. ა. ვასაძე ივრონმა: „ამ პიესის ყოფა ცხოვრებითი მხარე ისეთი რეგისორული ხერხებით — იყო ამოწყვეტილი, რომ მარტო ამ სანახაობის მხარეს უნდა მოეზიდა და მაყურებელი და უცებ, სულ საპირისპირო რამ მოხდა. პირველად ვხედავ, რომ მარჯანიშვილის სექტაკლი ხალხმა არ მიიღო... რაშია სექმე! გაყოცხლებული მეორე პლანი უფრო საინტერესო აღმოჩნდა პირველ პლანზე? თვითონ პიესა რეგისორულ ოპუსებს შორის გაუფერულდა, ძარღვი დაიკარგა, დაანარკვდა, დამცირდა, მისი რეპლიკაც პრიმიტიული აღმოჩნდა.“²

თანამედროვეობის ცხოვრების პრობლემებისაგან დასორებულმა, ქართული კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშებზე შექმნილმა ამ სექტაკლებმა რეჟონანსი ვერ ჰპოვეს მაყურებელთა გულში, რადგან ახლა მაყურებელს სწყუროდა თეატრის სცენიდან მოესმინა სიტყვა ყველა იმ პრობლემებზე, რომელიც მას აწუხებდა.

კლასიკური პიესის ღრმა ინტერპრეტაციის, მისი პრობლემების თანამედროვე პრობლემებთან გადაჭდობის კემშირიც მაკალითი მოგვცა მარჯანიშვილმა შექპირის „ჰამლეტის“ დადგმით. ეს სექტაკლი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო თეატრის განვითარებაში, რომელმაც განუსაზღვრელად დიდი როლი ითამაშა არა მხოლოდ ქართული შექსპირიანას მატინაჟში, არამედ მრავალმხრივ — შესაძლოა უფრო მეტად, ვიდრე თვით „ფუენტე ოვენსუამ“ — განსაზღვრა ქართული საბჭოთა თეატრის დამოკიდებულება კლასიკისადმი, და, ცხადია, განსაკუთრებით შექსპირისადმი, რომელიც შემდგომ ქართული თეატრის რეპერტუარის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფენომენი გახდა.

„საერთოდ „ჰამლეტი“, მე მგონია, ვრ-თ-ერთი ყველაზე აღიარებული სანოინსანაციონამუშევარი იყო მარჯანიშვილის სექტაკლებს შორის (ხაზი ჩემია — შ. გ.).“

შეიძლება გარეგნულად იგი ნაკლებ დასრულებული იყო, ვიდრე რომელიმე მისი საუკეთესო სექტაკლი, მაგრამ მთლიანად, როგორც თვით ტრაგედია, ისე ცალკე სახეები მეტად ორიგინალურად იყო გახსნილი და გაგებელი“ (უ. ჩხეიძე).¹⁷

თუ ბრწყინვალე „ფუენტე ოვენსუამი“, ხალხის მასების რევოლუციური ბრძოლა თვით პიესის სიუჟეტის განვითარებას განაპირობებდა, სადაც რელიეფურად იყო ურთიერთის დაპირისპირებული ბოროტებისა და სიკეთის ძალები, თუ აქ ქს ბრძოლა აშკარა ხასიათს ატარებდა და მასში ჩაბმული იყვნენ მტრული ბანაკების მიხედვით განლაგებული პიესის პერსონაჟები, ერთის სიტყვით, თუ ამ კონფლიქტს — ცხადია, კ. მარჯანიშვილის ჩინებული მონტაჟის მეოხებით — უფრო მეტად „ლია“, მასობრივი ხასიათი ჰქონდა და — რაც ასევე რიგად შეესაბამებოდა და შეესატყვისებოდა ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს, „ჰამლეტში“ ეს ბრძოლა შეუდარებლად რთული ბუნებით ხასიათდება, რადგან მისი ასპარეზი ადამიანის — ჰამლეტის შინაგან სამყაროშია გადატანილი, მისი პერიპეტები ფარულია, ადამიანის სულის ხვეულებშია ჩამა-

რული. „ჰამლეტის“ დადგმის წინ (1925 წ. სეზონი) თბილისში გამართულ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის განხილვებს (საგასტროლო რეპერტუარი მთლიანად რუსულ კლასიკურ დრამატურგიაზე იყო აგებული: ფ. დოსტოევსკის „მეზობელი კარამაზოვები“, ა. ოსტროვსკის „ზოფერ ბრძენი ცხედება“, ა. ტოლსტოის „მეფე თეოდორე ივანეს ძე“, მ. გორკის „ფსევრუ“) ფრიად საგულისმბო რეზიუმეს უკეთებს ა. ვასაძე: „სამხატვრო თეატრის გასტროლებმა მამონ, კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ქართული თეატრის რეფორმატორის — კოტე მარჯანიშვილის გზის სისწორში: როდესაც თეატრი დადგამს იპოვის ღრმა შესაბამისობას თავისი დროის მაყურებლის სულიერი მითხვეობებთან და ატარებს დემოკრატიულ ტენდენციებს შორის, ამ დროს მისი მობრუნება კლასიკური დრამატურგიისაკენ ისტორიულად და მხატვრულად ანაწარმოერი და გამართლებულია“ (გვ. 187).

შენიშვნები:

- 1 А. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи. Беседы, Речь. Письма. М. ВТО. 1970, стр. 206—207.
- 2 თ. ვახუშვილი. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. გამ. „ხელოვნება“ 1976 წ. გვ. 15.
- 3 История советского драматического театра, т. I. Из «Наука» М., 1966, 71.
- 4 თ. გულუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი. სსს. 1972 წ. გვ. 363.
- 5 იხ. დასახლებული წიგნი გვ. 366.
- 6 იხ. კრებული „ცხვის წყარო“ ს. თ. ს. „ხელოვნება“, თბილისი 1959 წ.
- 7 ავ. ვასაძე. „მოკლებები, ფიქრები“. ს. თ. ს. თბილისი 1977, გვ. 130.
- 8 იხ. კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“ გამ. „ხელოვნება“ ს. თ. თბილისი, 1961, გვ. 115.
- 9 ა. ვასაძე. დას. წიგნი. გვ. 124.
- 10 იხ. დას. კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“, გვ. 116.
- 11 ტ. ტაბიძე. თხულებანი. ტ. 2, გვ. 312, 313.
- 12 კრებული „ცხვის წყარო“, გვ. 49.
- 13 იხ. კრებული „ლიდი ხელოვანი“ გამ. „ხელოვნება“, თბილისი 1972 წ. გვ. 64.
- 14 ტ. ტაბიძე. თხულებანი. ტ. 2 გამ. „ლოტარტატი და ხელოვნება“ თბილისი, 1966 წ. გვ. 312.
- 15 იხ. დასახლებული წიგნი, გვ. 136.
- 16 იხ. დასახ. წიგნი, გვ. 145.
- 17 იხ. კრებული, კოტე მარჯანიშვილი, გამ. „ხელოვნება“ 1961 წ. გვ. 124.

(გარეშელება შემდეგ ნომერში)

„მიმსი-მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირვებლათა და ძნელებათა არა გრძნებთა, არამედ ხელოვნებითა“... — ასე განმარტავს სულხან-საბა ორბელიანი პანტომიმის ხელოვნებას.

პანტომიმა, რომელსაც საფუძველი საზოგადოების განვითარების ადრეულ ხანაში ჩაეყარა და რომლის პირვანდელი ფორმა პრიმიტიული იყო, დროთა განმავლობაში წარმოუდგენლად მაღალ საფეხურზე ავიდა. დღეს, როცა ვუყურებთ მარსელ მარსოს, ჩარლი ჩაპლინს, ჟან ლუი ბაროს, ფიალკას, ტომასეფსის ხელოვნებას, ვხვდებით, რომ მიმოსი მართლაც „იქმს საკვირვებლათა და ძნელებათა“.

ძველი თეატრალური სისტემების სამშობლო აღმოსავლეთია. ინდური თეატრალური ხელოვნების ძველ სახელმძღვანელოებში გვხვდება ტერმინი — „დრამის ცეკვა“. ინდურ თეატრში არსებობს ამგვარი, ერთი შეხედვით მოულოდნელი, სიტყვაშერწყმის მიხეზი. ინდოეთში დრამა და ცეკვა საუკუნეთა მანძილზე ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იყო და არის.

დღეს ინდოელები პანტომიმას თავისი თეატრის ეროვნულ ფორმად თვლიან. ისინი პანტომიმას ცეკვას, ბალეტს, დრამას უწოდებენ, რადგანაც ძირეულად არ განასხვავებენ ცეკვასა და დრამას. ეს მათ ლექსიკაში კარგად მორჩანს. სიტყვათა: ცეკვა, პანტომიმა, დრამა ერთი სანსკრიტული ძირისაგან შედგება. სწორედ ცეკვითი დრამისა და დასავლური ქორეოგრაფიის, ნაწილობრივ კი რუსული ბალეტის, შეწყობით წარმოიშვა პანტომიმის ინდური საბალეტო სკოლა.

დუმილი პანტომიმის მართლაც ანათესავებს ბალეტთან. მართალია, ბალეტში ემოციურ-ლირიკული კულმინაციით მთავარ როლს ცეკვა ასრულებს, მაგრამ სპექტაკლის ფაბულა და სიუჟეტური ხაზის განვითარება უმთავრესად პანტომიმის საშუალებით გადმოიცემა. ამიტომაც, პანტომიმა აუცილებელი ნაწილია ბალეტის ხელოვნებისა, მაგრამ თუ ბალეტში უმთავრესად ცეკვავენ, პანტომიმში თამაშობენ. პანტომიმისათვის დამახასიათებელი დრამატული საწყისი მის დრამასთან ანათესავებს. ასე რომ, მიმოსის ხელოვნება სადღაც ბალეტსა და დრამას შორის დგას.

ევროპული პანტომიმის სამშობლოდ საბერძნეთს თვლიან. იქ პანტომიმა ანტიკურ მითებთან და რელიგიურ დღესასწაულებთან ერთად დაიბადა. როგორც ცნობილია, დღესასწაულებზე ცეკვავდა ყველა—დიდი თუ პატარა. ანტიკური ცეკვა კი პანტომიმურ ხასიათს ატარებდა. ამას პლატონიც აღნიშნავს. დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი ცეკვას იმ მოძრაობათა იმიტაციად თვლის, რომელსაც ადამიანი აკეთებს ყოველდღიური საქმიანობის დროს. რომელიც ესთეტი და ფილოსოფოსი ლუკიანე ამტკიცებს, რომ შინაარსით ცეკვა სრულებით არ განსხვავდება ტრაგედიისაგან, „მისი ამოცანაა აჩვენოს ადამიანის ცხოვრება და ვნებანი“. პლუტარქე კი საოცრად მოხდენილად შენიშნავს, — ცეკვა „მუნჯური საუბარი“, „მოლაპარაკე სურათია“.

პირველი პანტომიმური წარმოდგენები სრულდებოდა დი-

ს რ ა ბ რ ა ქ ნ ე ბ ი თ ა,



„ოცნება და სინამდვილე“. პროლოგი

ს რ ა მ ე ლ ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი თ ა

მანანა გოგოლაშვილი

ონისა და დემეტრის დღესასწაულზე. თავდაპირველად მსახიობი სახეს ნიღბით იფარავდა და მხოლოდ პლასტიკური მოძრაობებით სწინადა შინაარსს. ძირითადი ყურადღება გადატანილი იყო ხელების მოძრაობაზე, რასაც შეისწავლიდა მთელი მეცნიერება, რომელსაც ხირონიზომა ეწოდებოდა. ხირონიზმის ნაწილი იყო დაქტილოლოგია, რომელიც სწავლობდა თითების მდგომარეობას და მათ პირბით მინიმუმ-ლობას პანტომიმის დროს. ანტიკური პანტომიმა მოკლედ ასე შეიძლება დავახასიათოთ — ფეხები ცვეკვდნენ, ხელეუ კი ლაპარაკობდნენ. კიდურების მოძრაობა შესამებულად იყო ტანის დეკორატიულ მდგომარეობასთან. მოცეკვავეს ქესტებით უნდა გამოესატყა ყველაფერი.

ბერძნული და რომული დრამის, ყველაზე მეტად კი პანტომიმის საფუძველზე აღმოცენდა იტალიური ხალხური „ნიღბების კომედია“, ანუ როგორც მას მეორენიარად უწოდებენ, „კომედია დელ არტე“. იტალიური თეატრის მსახიობების სინთეზური ტექნიკა მათ საშუალებას აძლევდა გამოეყენებინათ არა მარტო სიტყვები, არამედ სიმღერა, ცეკვა. აკრობატთა, განსაკუთრებით კი პანტომიმთა. იტალიური „კომედია დელ არტეს“ გავლენით ინგლისში შეიქმნა ბუფონადების თეატრი და დაიბადა XVIII საუკუნის „ბუფონადების მიქელანჯელო“ — ჯოზეფ გრინალდი. კომედია „დელ არტეს“ პოპულარობაზე მიუთითებს ფრესკები და ტილოები, რომლებიც ამ თეატრის სპექტაკლების მიხედვითაა შექმნილი — ტრაუსინის სასახლეში (გერმანიაში) XVI საუკუნის ფრესკა, ჟაკ კალოსის შესანიშნავი გრაფიკული სერია ვატისა და ლანკრეს ტილოები (როკოკოს ხანა). ამ უკანასკნელებთან შშირად ვხვდებით იტალიურ კომედიაში უფრო მოვლენებით გაჩენილ ორ ნიღბს — მეცეტინს და პიეროს. პირველი მაგანი არტეკინის ნიღბის თავისებური განმეორება იყო, პიერი კი იტალიელმა კულეპე კერატინიმ შექმნა, მაგრამ ამ ნიღბის საფუძველს, მის საწყისს ფრანგული ლიტერატურა, ფრანგული თეატრი წარმოადგენდა. პიეროს სახეს ფრანგულ პანტომიმაში ნამდვილი უკვდავება მოუხეჭა დიდმა ფრანგმა ჩიმიზა — გასპარ დებიურომ.

დებიუროს შემდეგ პანტომიმის ტრადიციები შესანიშნავად განაგრეს მისმა გაქმა შარლ დებიურომ, შემდეგ ჟან ლუი ბარომ და, ბოლოს, დღეისათვის ყველაზე პოპულარულმა მიმმა — მარსელ მარსომ. მარსომ შექმნა თავისი ნიღბი — ბიპი, რომელსაც შეიძლება პიეროს ტრადიციული, მეოცნებე პოეტური სახე მოვკვირონს. სიყვარულში უიღბლო, სამყაროში ზგახანებული ბიპი მუდამ გაუგებრობისა და დაცინვის მსხვერპლი ხდება. მიუხედავად ამისა, მის მინც ენერგიული, სიცოცხლის მოყვარული ენთუზიასტია. საფრანგეთი დიდი სიხარულით შეხვდა ბიპის დაბადებას, მალე გამოვიდა ოქროს მედალი, რომელზედაც დიდი ასოებით აწერია: 1947 ans naissance de Bip (1947 წელი ბიპის დაბადება) მარსოს ხელოვნების განვითარებას ხელი შეუწყო აგრანზე გენიალური მიმის, უკვდავი ჩარლი ჩაპლინის გამოჩენამ.

პანტომიმას საქართველოშიც ჰყავდა წინაპარი. ეს იყო ნაყოფიერებისა და აღორძინებისადმი მიძღვნილი თეატრალიზებული სანახაობანი — ბერეკაობა და ყვენობა. ხანგრძლი-

ვი წლების მანძილზე მრავალი ხალხური დღესასწაული სა-მუდამო დავიწყებს მიეცა. ბერეკაობა და ყვენობა კი მისთვის დამახასიათებელი მასობრივი თეატრალიზებული ხასიათის გამო დიდხანს შემორჩა საქართველოს ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში, როგორც ტრადიციული ყოფის ერთ-ერთი კოლორიტული ელემენტი.

ბერეკაობა — ყვენობის დღესასწაულმა უკვე XIX საუკუნეში მიიპყრო ქართველ მოღვაწეთა ყურადღება. გაისხნ ბერეკაობის წარმართული ბუნება და ქართული თეატრის უძველესი სათავეებიც იქ მოიძებნა. ჩვენთვის ეს დღესასწაული საინტერესოა, როგორც პანტომიმის პირველი ნაბიჯები საქართველოში. ცნობილია, რომ ბერეკაობაში სრულდებოდა ბერეკაობა და დედოფლის დაქორწინება, ჯვრისწერის აქტის ამსახველი მოქმედებანი, შემდეგ, ბერეკას სივადილი, დედოფლის დატირების და ბერეკას გაცოცხლების სცენები. გარდა ამისა, ყოველ დღესასწაულზე თამაშდებოდა იმპროვიზირებული სცენები. ყვენობა ბერეკაობის საფუძველზე ჩამოყალიბებული დღესასწაულია, რომელშიც ბერეკაობიდან მომდინარე წარმართული ხასიათის ელემენტებთან ერთად ქართველი ერის ისტორიული წარსულის ცალკეული ეპიზოდები აისახა. ცარიზმის დროს ყვენის მავიერად მეფის პოლიციების მუნდირში გამოწყობილი პარი დასვეს და მეფის მოხელეების მიერ ქალაქის აწიოების, მოქალაქეთა დატყვევებისა და გაციმბირების ინციდენტებებს აწიობდნენ. ასეთი სახის ყვენობას მეფის მთავრობა ვერ შეურიგდა და აკრძალა იგი. ურუნდა „კავალი“ 1894 წელს გავუწყებდა: „ყვენობა რამოდენიმე ხანი აკრძალულია და ტფილისის ჩვეულებრივ მყუდროებას ვერ არღვევს“.

პანტომიმის ელემენტები ქართულ ხალხურ ცეკვებშიც შეიძლება მოიხიოს. მავალითად, ცეკვა „სორუმში“ ბევრი სტილიზებული ქესტი და სიუჟეტური ხაზის განვიითებისათვის აუცილებელი ელემენტია. ასევე ცეკვები: „ფარეკაობა“, „ხეგურული“, „ფურხული“ და მრავალი სხვა.

ქართული კლასიკური თეატრის ისტორიაში პირველი პანტომიმური სპექტაკლები კოტე მარჯანიშვილის სახელთანადაცააგორებული, როცა რუსეთში მივირპოდილი, ევრეინოვი და და თაიროვის პანტომიმების იდგმებთან, მათ გვერდში ედგა საქართველო მარჯანიშვილისეული სპექტაკლებით: 1922 წელს რუსული დრამის თეატრში კოტე დადგა ე. მეტეცის „მიმზიდელი სინათლე“, 1926 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე „მუთა-მუა“, ქუთაისში 1930 წელს დაიდგა მარჯანიშვილის უკანასკნელი პანტომიმური სპექტაკლი „ხანძარი“.

კოტე მარჯანიშვილი რუსეთშიც ამ ჯანრის ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე დიდი პოპულარიზატორი იყო. მოსკოვში 1912 წელს მან დადგა ვოხნესენსკის „ცრემლები“, 1913 წელს თავისუფალ თეატრში — „პიერეტას საბურველი“.

კ. მარჯანიშვილის „უსიტყუო დამის“ შესახებ (როგორც თვითონ უწოდებდა) საკუთარი თეორიული შესვლილებები ჩამოყალიბებია. 1912 წლის „სახალხო გაზეთი“ და 1913 წლის გაზეთი „ტეატრი“ ბეჭდვენ საუბრებს კოტე მარჯანიშვილითან, სადაც ის ასკენის, რომ მიმოდრამაში ქესტი

სიტყვას კი არ ცვლის, არამედ დამოუკიდებელი და თავის- თავადია. მსახიობის განცდები მიმოდრამაში ფესვით გამო- იხატება.

მარჯანიშვილი პანტომიმის დამოუკიდებელი თეატრის შექმნაზეც ოცნებობდა. მოსკოვში ჩასულმა ამ მიზნით შემო- იკრიბა დრამისა და ბალეტის მსახიობები, მაგრამ მისი წა- მოწყობა შენობის უკონობის გამო მარცხით დამთავრდა. პანტომიმის თეატრის შექმნა სიცოცხლის ბოლო დღეებამ- და კოტის განუზრუნლ ოცნებად დარჩა. 1933 წლის 26 მარტს, მოსკოვში წასვლის წინ, კოტეს თამარ ვახვახიშვი- ლისთვის უთქვამს: „მამ ასე, „დონ კარლოსს“ და „დაშუ- რასს“ გამოუშვებ და მაშინვე დაებრუნდები, ჩამოვალ და ჩვენებურად ჩავეყვადი სამუშაოს. ადენი რამ გეპასუხე გასა- კეთებელი. პირველად პანტომიმის თეატრს ვაგზხნი, რა თქმა უნდა, საქართველოში, ახალგაზრდების ძალეებით“ (თ. ვახ- ვახიშვილი, „თერთმეტი წელი კ. მარჯანიშვილთან“, გვ. 154). სამუშაოდ, კოტე მალე გარდაიცვალა და პანტომი- მის თეატრის შექმნა არ დასცალდა.

მარჯანიშვილის შემდეგ საქართველოში დიდხანს არ მიბ- რუნებია პანტომიმის ჟანრს, თითქმის სამუდამოდ დაივიწყ- ყვოს ეს სანტიგრესო ხელოვნება, მაგრამ აი, 1976 წლის იანვრის პრესა იუწყება, რომ შეიქმნა საქართველოს პან- ტომიმის სახელმწიფო თეატრი ამირან შოთიაშვილის უშუ- ალო მონაწილეობით და ხელმძღვანელობით.

თეატრის შექმნის იდეა ა. შალიაშვილს 1960 წელს დაე- ბადა, როდესაც ნახა მოსკოვში გასტროლებზე მყოფი იტა- ლიური თეატრის Pico di Milano-ს (პიკოლო დი მი- ლანო) შესანიშნავი სპექტაკლი „ორი ბატონის მსახური“. სპექ- ტაკლში უხვად იყო პანტომიმური სცენები. 1961 წელს ჩვენს ქვეყანაში საგასტროლოდ ჩამოსულ მარსელ მარსოს ნახ- ვის შემდეგ პანტომიმის თეატრის შექმნა ამირანს უმთავრეს ოცნებად გქცა. თავდაპირველად მარტო მიჰყო ხელი პანტო- მისის შესწავლას. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტმა პანტომიმის საღამოე კი გამართა. ძალიან მალე შალია- შვილმა ამ ჟანრის მოყვარულთა ჯგუფი, შემდეგ კი სტუ- დია ჩამოაყალიბა. დაიწყო დაუღალავი შრომა. „დღემი შვიდ-რვა საათს ვვარჯიშობდით, შემდეგ ვსაუბრობდით პან- ტომიმზე, თეატრის ხელოვნებაზე, — იგონებენ მსახიობე- ბი, — ვმეცადინებოდით რკინიგზელთა სახლის პატარა სარ- დაფში, სადაც მოდიოდნენ ჩვენი პირველი მაცურებლები — ნათესავ-მგობრები. გვიჭირდა, მაგრამ მუდამ გვეჯროდა, რომ ჩვენი საქმე გაიმარჯვებდა, რომ გვექნებოდა ჩვენი თე- ატრი, გვეყოლებოდა ჩვენი მაცურებელი“. ამ შთაგონებუ- ლი და გატაცებული ახალგაზრდების პირველი სერიოზული გამარჯვება გახლდათ ნოველების სერია „ოცნება და სინამ- დვილე“. კომიკური და ლირიკული ნოველებისაგან შემდ- გარი სპექტაკლი დღესაცაა თეატრის რეპერტუარში და მა- ყურებელთა აღტაცებას იწვევს.

პანტომიმური ნოველები „დღეს ფეხბურთია“, „ქალის მოტაცება ძველ საქართველოში“, „სტურფა“, „რთველი“ და მრავალი სხვა დარბაზს ატყვევებს თავისი ტემპერამენტით, გრძობათა გულწრფელი გადმოცემით. ხალხური სიბრძნით აღსილი ნოველები განანაჭვალულია ოპტიმიზმით, მუსიკა- ლობით, ყოველ მათგანში კოლექტივი ჩანს, როგორც ერთი მთლიანი მტკნარნი.

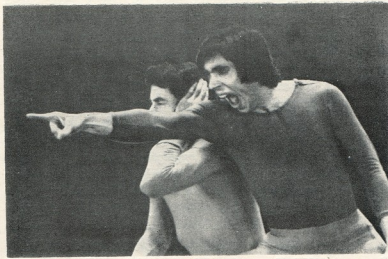
„ოცნება და სინამდვილე“ ფართო დიაპაზონის თემებს აერ-

თიანებს. აქ ერთ დონეზე მეზობლობენ და ერთმანეთს ცვლი- ან ხუმრობა და სატირული გროტესკი, პოლიტიკური სპე- კატი და ლირიკული ეტიუდი. ფეხბურთზე თავდავიწყებამ- დე შეყვარებულთა ამაგი („დღეს ფეხბურთია“), თავგა- დასავალი უიღბლო ვაჟკაცებისა და მოსაზრებელი გოგონა- სი („ქალის მოტაცება ძველ საქართველოში“), ქმნიან მწვავე კომედიურ სიტუაციებს. თეატრი იოლად იტრება ეს- ლოდენ მწილისა და კაპრიზის სასაცილოს სტიქიაში, რაც გან- საკუთრებულ ნიჭსა და საოცარ სიზუსტეს მოიხიხვს. სასი- ამოვნოა, რომ ახალგაზრდა შემოქმედეთა ჯგუფი ამ სტიქი აში თავს ერთობ დამაჯერებლად გრძობს.

ნოველა „ხიროსიმა“ მეორე მსოფლიო ომის მსხვერპლთა სადიდებლად შეიქმნა. ეს არის მოწოდება ახალი ომის გამ- ჩაღებულთა, „კუმანური“ ბომბის შემქმნელთა წინააღმდეგ. ხი- როსიმის საშინელი ტრაგედიის გადმოცემა ახალგაზრდა მსა- ხიობებმა დახვეწილი პლასტიკითა და ღრმა ემოციურობით მოახერხეს. ხიროსიმის ოპტიმისტურ ფინალს წარმოადგენს მომდევნო ნოველა „მშვიდობის მტრედიბი“. თითქოს წა- მოიპარებოდა ატომური ომის მსხვერპლნი და ხელის მტკვნების ქნევით ქმნიან მშვიდობის მტრედის აფერ- ტის შთაბეჭდილებას. ეს უკანასკნელი ყველაზე სუს- ტის სპექტაკლის სხვა მოვლენებთან შედარებით. თით- ხელის მტკვნების მიძრაობა დიდი ხნის წინათ მარსელ

„ოცნება და სინამდვილე“. ხიროსიმა





„ფუხბურთი“

მარსო პეპლების ფრენის მისაბაძად გამოიყენა. ნოველის დრამატურგიაც ზედმეტად მარტივი და მოძველებულია. მიუხედავად ამისა, ჩვენი მაინც ვუსვამთ ხაზს „მშვიდობის მტრედებს“ ნოველა ხიროსიმასთან ერთად, რადგან მათში პირველად გამოჩნდა თეატრის ძირითადი ამოცანა, ჩაყენებინა პანტომიმის მომხიბლავი ხელოვნება ახალგაზრდების სწორი იდეოლოგიით აღზრდის საქმეში, რომელიც შემდეგ ჩამოყალიბდა და განვითარდა დადგემებში: „ტათავისუსფლოთ სიმღერა“, „უკანასკნელი ზარი“, „წიროები“.

1970 წელს სტუდია გადაკეთდა ფილარმონიასთან არსებულ პანტომიმის თეატრად. შეიქმნა ორი ახალი სპექტაკლი: გალაკტიონ ტაბიძის „მესაფლავე“ და ვერიპიძის „ელექტრა“. ეს უკანასკნელი თეატრის რეპერტუარში დღემდე რჩება ერთ-ერთ უძლიერეს სპექტაკლად.

ვერიპიძის ტრაგედია ერთმომქმედებია. ვარაუდობენ, რომ დაწერილია 413 წელს ჩვენი წელთაღრიცხვამდე. მასში გადამუშავებულია კლიტემნესტრას მოკვლის ამბავი, რომელმაც თავისი მეუღლის აგამემნონის ომში ყოფნისას, სიყვარული და მეფის გვირგვინი შესთავაზა ეგისტეს. ეგისტე კლავს აგამემნონს, ადის სამეფო ტახტზე, ჭეშმარიტ მეფის შვილს ელექტრასა და ორესტეს სასახლიდან აძევენ. ელექტრას ათხოვენ უბრალო გლეხზე. და-ძმა შემთხვევით ხვდებიან ერთმანეთს, მოილაპარაკებენ და საერთო გადაწყვეტილებით ორესტე კლავს ეგისტეს. შემდეგ ელექტრა კლიტემნესტრას ატყუებს, შვილი შემეძინაო და შვილიშვილის სანახავად მოსულ დედოფალს ორესტე კლავს. უღირსი დედის მკვლელობამ და-ძმასვე მძიმედ იმოქმედა და ორივენი ფსიქიკურად ავადდებიან. ასე ვითარდება მოქმედება ვერიპიძის ტრაგედიისაში. თეატრის ახალგაზრდულმა კოლექტივმა შესძლო თავისებურად, ახლებურად გაესხნა ამ ტრაგედიის სიუჟეტური ძაფი, ახლებურად აექვედრებინა ფინალიც, ავესო იგი ოპტიმისტური სულისკვეთებით. ელექტრასა და ორესტეს სისხლიანი შურისძიება სპექტაკლში გადაიზარდა სამაროლიანობისათვის ბრძოლაში. და-ძმას მხარში ხალხი ამოუდგა. ფინალურ სცენაში ნაჩვენებია არა შემოილი და-ძმისა და დიოსკურების წინასწარმეტყველების ასრულების

სცენები, არამედ ხალხის ტრიუმფალური სვლა, რომელთა სათავეში არიან ელექტრა და ორესტე. სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება ხაზს უსვამს მოქმედების დრამატულობას, აპოკატურებს მას (გამოყენებულია როგორც კლასიკოპოზიტორების — ჰენდერეცკის, ონეგერისა და იანჩეკის ნაწარმოებები). სპექტაკლში ორიგინალურადაა მოძებნილი სურათების ცვლის ფორმა. თავისებურადაა გადაჭრილი დეკორაციის საკითხიც. ორი ადამიანი შავი ფერის მოსასხამებით ხელში განასახიერებს ქოხს და ვერც გრძობ, რომ ეს დეკორაცია კი არაა, არამედ ცოცხალი ადამიანები არიან. ანდა, აი, პატარა კუბი, რომელიც სწრაფად სამეფო ტახტად გადაკეთდება.

სპექტაკლში, ჩვენი აზრით, მაინც ყველაზე საინტერესოა გოგონების ქორი. ქობიდან გასისხლიანებული მოსასხამებით გამოცვივდებიან ელექტრა და ორესტე. ისინი ცდილობენ როგორმე მოიშორონ დედის სისხლი ხელებიდან, ტანიდან, ბოლოს კი უსულო ეცემიან ძირს. მათი სულიერი ტანჯვის გაგრძელებას აქ ქორი წარმოადგენს. ყოველი გოგონა ელექტრას აფორიაქებული სულია, რომელიც ხან გრიკოლში მოქანავს ხესავით იმტკრევა, ხან კი უბედურების მოლოდინში მიწაზე გაწოლილა მშეკვივით. ბერძნულ ტრაგედიაში სტატეკური ქორი თავისი მოთხრობით სიუჟეტურ ხაზს ავითარებდა. აქ კი გრანტობების, ვნებების გამომხატველი პლასტიკური ქორი მთავარი გმირების სრულფუნქციანი პარტიორია.

ჩვენი აზრით, სპექტაკლის სხვა მოქმედ პირებთან შედარებით ორი სახე — გლეხი და გამზრდელი ოდნავ უფერული, უსტატია. ალბათ, უკეთესი იქნებოდა, რომ ზოგიერთი მათი მოძრაობა უფრო მეტად გამომხატველი პლასტიკითა და სტილიზებული ფესტით იყოს შეცვლილი. თუმცა, ეს ხელს არ უშლის სპექტაკლის წარმატებას, რასაც ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში საგასტროლოდ ყოფნისას მიღებული რევენუები მოწმობენ: „არ წარმომედგინა, თუ აზრობრივად ასე სავსე შეიძლებოდა ყოფილიყო ფესტი, მიმიკა და ტანის პლასტიკა! დარბაზი ტირის, როცა განიცდის



ელექტრას ტრანსმისიის, მაგრამ თვით კირა მუხეჯეც ხომ ტარის სცენაზე! ის არ თამაშობს, ის ცოცხლობს თავისი გმირით. სხვა მომენტებზე მთელი საოცრებაა, როგორც მაგალითად, მსახიობი ჯურაბ გუგუშვილი ავამშინონის სიკვდილის სცენაში, ან კიდევ მოგონებებში დადგმული მოძრაობები, რომლებიც მხოლოდ ეტრუსკული ვახტანგის ფრესკებს შეიძლება შევადაროთ („სოვეტსკიე ზურაღიე“, 1977 წ.).

პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის ერთ-ერთი დამსახურება მისი მოქალაქობრივი ხასიათი, თანამედროვე პრობლემებისადმი სწორი დამოკიდებულება. ამას მოწმობს თეატრის რეპერტუარი, რომელშიც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სპექტაკლს — „გათავისუფლეთ სიმღერა“ (სცენარის ავტორები: გ. გოგუა, ი. ხიმშიაშვილი). იგი ჩილეს პრეზიდენტის — სალვადორ ალიენდეს სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებზე მოგვითხრობს.

სულ რამდენიმე მასობრივი ეპიზოდით ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება ჩილეს თავისუფლებისათვის მებრძოლა სურათები. ამბოქნებული ხალხი ამხობს არსებულ რეჟიმს და სახელმწიფოს სათავეში ექცევა. შემდეგ მოქმედება გადადის პრეზიდენტის სასახლეში, სადაც მშობიარე და სიკეთე სუფევს, ალიენდე ყვავილებს უვლის, იწყება შეთქმულება, ბრძოლა. ალიენდეს კლავენ. სრულ სირუქმში ნელ-ნელა იწყება ვიქტორ ხარას სიმღერა. სცენაზე უაღრესად შენელებული ხელით გამოდის ციფერ ტანსაცმელში გამოწყობილი პოეტ; ესერანი, მაგრამ ის მაინც მოიწვევს წინ, მისი სიმღერის ავომანიანენტზე ცოცხლებიან ყვავილები (წუთის წინ ასე უღმერთოდ გაუღებელი ადამიანები). ისინი მაღლა შემართული ხელებით მოუწოდებენ წინ ბრძოლისაკენ, სიცოცხლისაკენ, თავისუფლებისაკენ.

თეატრის კრიტიკოსები ასკენიან, რომ კარგი, პროფესიული პანტომიმური სპექტაკლისათვის აუცილებელია ალგორითა. თუ ეს ასეა, მაშინ სპექტაკლ „გათავისუფლეთ სიმღერა“ უპირველესად ამით შეიძლება დასაწყეს. საინტერესოა სპექტაკლში ალგორითული სახე პოეტისა, რომლის შემოსვლას სცენაზე ყოველთვის სიწმინდე და გამარჯვების იმედი მოაქვს.

ახლანდელ გამომცემლობა „სოვეტსკაია როსიაში“ მოსკოვში გამოუშვა ი. რუბენრეგის საინტერესო წიგნი — „პანტომიმა — ცდები მიმოდრამაში“. მასში საუბარია პანტომიმურ ალგორითის შესახებ. მაგალითისათვის ავტორს სხვა თეატრების სპექტაკლებთან ერთად მოჰყავს ქართული თეატრის სპექტაკლი „გათავისუფლეთ სიმღერა“: ერთ-ერთი მთავარი სცენა პრეზიდენტის სასახლის წინაში, რომელიც ლაკონიურად ყვავილების მრგვალი გასწონიათა მიანიშნებელი. ეს კოლექტიური, ალგორითული პერსონაჟი შედგება გოგონებისაგან, რომელთა ხელებზე ჩამოშვებული სხვადასხვა ფერის ხელთათმანები ყვავილების გოგონების შთაბეჭდილებას ქმნის. გაზონი არა მარტო პოეტური, არამედ ალგორითის სუსტად გადაწყვეტილი ელემენტია. გაზონი ასევე პრეზიდენტის სრულუფლებოვანი პარტნიორი, მისი მოქმედების ობიექტი და წყაროა. პრეზიდენტი გულისყურით უვლიდა ყვავილებს ჩვენს თვალწინ, ახლა კი ცდილობს ისინი უკვე მოვარდნილი „გრიგალისაგან“ დაიცვას. მიმოდრამა ალგორითის პარალელურად არსებობს. დიანალი ყვავილები ჩვენ თვალწინ გადაიქცევიან ახალ ალგორითულ სახედ — ხალხის მასებდა.

1974 წელს პანტომიმის თეატრმა კიდევ ერთი ახალი, საინტერესო სპექტაკლი შექმნა — „მუშვეტრის სეგნალიზაცია“ ვახტანგ გოგოლაშვილის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით.

სპექტაკლში ნაამბობია სრულიად ახალგაზრდა სპორტსმენის, მოფარევე მალხაზ ადგიშვილის მოკლე, მაგრამ საინტერესო ცხოვრების ლირიკული ისტორია. მასში ჩანს ყმაწვილის მიერ განკლილი გზა — სწავლა, შეპიანბნავე მეგობრების პოვნა, პირველი სიყვარული, სპორტთან დაკავშირება. სცენაზე ყველაფერი ბედნიერად, მხიარულად მიდის. მხოლოდ დედის შემოსვლას შემოაქვს დარბაზში რაღაც სიმძიმე და მოსალოდნელი სამიშრობის გრძობა. მშობლებს ქალის თავადობა, მოცასება ხელეშში, ნერვიულ, მფთვთავარ ძილში იგრძნობა სამინდელის მოლოდინი და იგი თანდათან იპყრობს, აღელვებს მაცურებელს. და აი, ბოლოს ეს სამინებლებაც — მთავალი ხელნაწერი სრულიად უდანაშაულოდ კლავს მალხაზს (მსახიობი ზ. გუგუშვილი). უზარალოდ, უმიზეზოდ, ისე როგორც ცხოვრებაში ხდება ზოგჯერ.

სცენაზე მალხაზის დედა, ლეილა (მსახიობი თამარ ჯაჯანიძე) და მეგობრები დგანან. ისინი ბელისცემა — არასწორი, შენელებული, რომელიც თანდათან იშვიათდება და ბოლოს სულ წყდება. დარბაზს შემზარავი მუსიკა ჰკვდის, ახალგაზრდები მუხლებზე იჩქებენ, შემდეგ ნელა წამოდგებიან და ხელებს იმეგრეს პარტიზმი უდრადელად მოსიყრენე მკვლელისაკენ, რომლის უტყვი სახეც პროექტორის შუქით მკვეთრად გამოიყოფა ჩანებლებული დარბაზის ფონზე. პარტიზნისკენ გაწვილი ხელები მარტო მკვლელს კი არ ამატებს, არამედ ყველა გულგრილ ადამიანს უკვირებენ, რომლებიც თავიანთი გულციგობით, უდრადლობით ბოროტმოქმედის ხელშეწყობი და მგობრება ხდებიან.

მკვლელის როლის შესწარულებლისათვის — გიორგი გომურაშვილისათვის ეს როლი ყველაზე უფრო საყვარელია, იმუხედავად იმისა, რომ ის აქ უარყოფითი გმირის თამაშობს. „ერთხელ, — იგონებს გიორგი, — ქუთაისში, სპექტაკლის შემდეგ სასტუმრომდე ძლივს მივაღწიე. თეატრის კარებთან შეტარა ბიჭების ჯგუფი მელდა. იმუხედავად — ცხვირპირის ამოუნაკავად არ გავუშვებო. შიშით მივედი სასტუმრომდე. მაგრამ აქ ისინი უფროს ცრმელები წამომცივედა. მე მივაღწიე მთავარს, მაცურებელს მკვლელი შევახიზნე. სიხარულით ვიგონებ იმ წუთებს.“

ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლას, ქვეყნად სიკეთის დამკვიდრებას მიუძღვას თეატრმა კიდევ ერთი საინტერესო სპექტაკლი — „უკანასკნელი ზარი“, რომელშიც გიორგი ბონერი გოგონას, ზინა პორტნოვას, ამბავია მოთხრობილი. ესაა სპექტაკლი იმ გოგონებისა და ბიჭების შესახებ, რომლებიც 1941 წელს დარკილი სკოლის უკანასკნელი ზარი წყრილობაზე წაადრევედ გადაცილეს ბავშვობის ბედნიერი წლები.

ისევე, როგორც სხვა დანარჩენ სპექტაკლებში, „უკანასკნელ ზარშიც“ ორიგინალურადაა გადაჭრილი დეკორაციების საკითხი. მრავალი უსულო საგანია გაცოცხლებული. აი, ნამდვილი მატარებელი მოგუგუნე მსახიობთა გადაბმული სხეულები, ანდა ასევე ცოცხალი ადამიანებით შექმნილი პარტიზანების დაზგა. საინტერესო სცენების გვერდით სპექტაკლში არის სუბტი, გაჭიანურებული, ზემოქმედი ადგილები. მაგალითად, დედისა და დების გამზავრების სცენა, პარტი-

ზანების ბანაკში ცხოვრების პერიოდი, სცენა კაბარეში. მიუხედავად გამოთქმული შენიშვნებისა, „უკანასკნელი ზარი“ მაინც საკმაოდ კარგად შეკრული სპექტაკლია, რომელშიც საინტერესო სახეებს ქმნიან მსახიობები: კ. მეტეუცი, გ. ოსეფაშვილი, თ. ჯაჯანიძე, უ. ხიმშიაშვილი, რ. გრიგოლია და მრავალი სხვა.

თავისი არსებობის განმავლობაში პანტომიმის დასმა მრავალი სპექტაკლი დადგა. ბევრი მათგანი ახალი გზების ძიება იყო, ზოგიც მსახიობთა დაოსტატებას ისახავდა მიზნად. თეატრის დღევანდელ რეპერტუარს მხოლოდ შინაარსიანი, იდურად და მხატვრულად სწორად გადაწყვეტილი სპექტაკლები შემორჩა, რომელთა ზარისხს საგრძნობლად აქვეითებს ცუდი მხატვრული გაფორმება. თეატრს სჭირდება ნიჭიერი მხატვარი, რომელიც შესძლებს შეახამოს მსახიობთა კოსტუმები, დეკორაცია და რეკვიზიტი სპექტაკლის პლასტიკურ ფორმასთან. ჯერ არ არის მოწესრიგებული მხატვრული განათების საკითხი. ყველაზე მთავარი ის არის, რომ თეატრს არა აქვს იაეთი შენობა, რომელიც ხელს შეუწყობს ნორმალური სპექტაკლებისა და რეპეტიციების ჩატარებას. მაყურებელს კი შეუქმნის სასიამოვნო, თეატრალურ ატმოსფეროს.

ახლახან თეატრმა მაყურებელს უჩვენა თავისი ახალი

სპექტაკლი „წირობი“, რომელიც ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-60 წლისთავს მიეძღვნა. ოდნავ ჩაბნელებულ დარბაზში ძმათა სასაფლაო მოჩანს. საფლავები თითქოს ცოცხლდებიან, ნელ-ნელა ამოიზიდებიან და წირობად გადაიქცევიან. — „ოქვენ კი არ დაიღუპეთ, წირობად იქვეით“. ისმის რასულ გამზათოვის ცნობილი სტრიქონები. მაყურებელთა თვალწინ ცოცხლდებიან რევოლუციის დღეები, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების ეპიზოდები. საითათოდ ეცემიან რევოლუციის გმირები და ისევ მწყობრად მიფრინავენ წირობი.

მომდევნო ეპიზოდს სამოქალაქო ომის დღეებში გადავყავართ. მსახიობები ახლა სენაზე ლეგენდარულ ტაჩანკას განასახიერებენ. ნაზ მელოდიას ტყვიამფრქვევის კაკანი ერთის და შეტაკებაში დაღუპულნი მიფრინავენ ფრთაფარფიტა წირობეივით.

გაისმის ალექსანდროვის „წმინდათა წმინდა ომის“ ნაცნობი მელოდია. სცენაზე ფრთავაშლილი წირობი უკვე სამამულო ომის უდრეკ მემორებად გარდასახულან. ავტომატებით, ხელუშუბარებით შემართულნი მიდიან წინ. შემდეგ გმირთა საფლავები და მარადიული კოცონი... ოპტიმიზმით სავსე წარმოდგენის ფინალი „გამარჯვების დღე“. სცენაზე ჯარისკაცის მამა (ა. შალიკაშვილი რ. ჩხეიძის ფილმის გმირი)

„გაათავისუფლეთ სიმღერა!“



შემოდის ყვავილების თაიგულით ხელში. შემოდის, როგორც დაღუპულთა ცოცხალი ხსოვნა.

ასეთია პანტომიმის თეატრის ამ კამერული სპექტაკლის ფაბულა. სცენაზე არ ჩანს რეკვიზიტი თუ დეკორაცია. შემსრულებელთა ჯგუფი არც „კომედია დელ არტეს“ მსახიობებით იცვლიან ნიღბებს და არც ავტორი ან ქორო მოგვითხრობს მომხდარ ამბავს, როგორც ეს ბერძნულ თეატრში ხდება. მიუხედავად ამისა, ყველაფერი ნათელია. ჩვენ ხან წეროებს ვხედავთ, ხან მეომრებს და ხან კი სასაფლაოზე ძველებად ამართულ ქვის უბრალო ფილებს.

პანტომიმის სახელმწიფო თეატრს სულ რამდენიმე წლის ისტორია აქვს. რა თქმა უნდა, ის ჯერ კიდევ ვერ იქნება მთლიანად სრულყოფილი. ნამდვილი მიმის ჩამოყალიბებას ცხრა-ათი წლის დაუდალავი შრომა სჭირდება. პანტომიმისტებს კი ჩვენს ქვეყანაში არცერთი ქორეოგრაფიული სასწავლებელი და თეატრალური ინსტიტუტი არ ამზადებს, ამიტომაც ასე მკაფიოდ გამოირჩევიან ძველი მსახიობების გვერ-

დით ახალი მიმები, რომელთა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი მოძრაობანი აქვეითებენ სპექტაკლის ხარისხს. მაგნიტისგან გარდა თეატრში არსებული პანტომიმის სტუდია, რომელიც ახალ მიმებს მოამზადებს. იმედია, სტუდიის გახსნა, წლების განმავლობაში დაუდალავი შრომა, ქართული პანტომიმის თეატრს გაიკლებით უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანს.

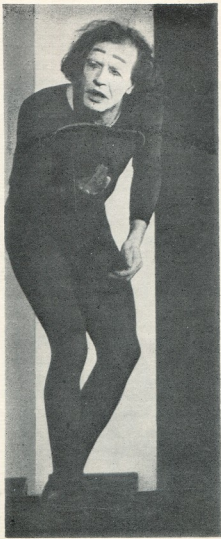
პანტომიმის სახელმწიფო თეატრი თავისი ფორმით, სტრუქტურით ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. უდავლო ნიჭიერ, ახალგაზრდადელი კოლექტივს წინ ბევრი სამუშაო, ახალი სპექტაკლები ელოდება. ამიტომაც თეატრს სჭირდება საზოგადოების მხარდაჭერა, თეატრმცოდნეთა სწორი, ობიექტური კრიტიკა და შეფასება. და რაც მთავარია — კარგი მსაყურეები.

„ჩვენ აღვადგინეთ საესტრადო, საციკო, კომედიური პანტომიმი, მაგრამ რატომღაც აქამდე ნამდვილი დრამატული, ტრაგიკული პანტომიმი მიძინებული რჩება“, — წერს ჟან ლუი ბართ. პანტომიმის ქართულმა სახელმწიფო თეატრმა სწორედ ეს ძნელი გზა აირჩია — ნამდვილი ტრაგედია პანტომიმის ენით. ქართველებს ხომ ყოველთვის იტაცებდა ტრაგედია. შექსპირის პიესების დადგმა და თამაში ყოველი ქართველი რეჟისორისა და მსახიობის ოცნება იყო და არის. პანტომიმის თეატრსაც აქვს გადაწყვეტილი შექსპირის „მაკბეტ“ დადგას.

ა. შალიკაშვილის აზრით, ეს ტრაგედია მოჰფლობით მცირეა, აქ მოქმედებები საოცრად კონცენტრირებულია, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს პანტონიმური სპექტაკლის წარმატებას. არის კიდევ ერთი მიზეზი — ქართულ სცენაზე „მაკბეტ“ არ დადგმულა, თუმცა, მის დადგმაზე ბევრი ოცნებობდა...

საოცარია ადამიანის ფანტაზია. მას შეუძლია ათასი ხერხით აღწეროს თავის ირგვლივ განფენილი რეალური სამყარო, გადმოსცეს მისი სიღამაზე და სირთულე ლექსით, დრამით, სიმღერით, ბალეტით, ქანდაკებით, ფერწერით. სულერთია, მთავარია სარგებლობა მოციტანოს, დაგამზვიდოს, დაგაინფლოს.

პანტომიმაც, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი უმშვენიერესი და უძველესი ჟანრი, ყოველთვის დაატკობს ადამიანს თავისი სიღრმით, სინატიფითა და სიღამაზით. პანტომიმის ქართული სახელმწიფო თეატრი დროთა განმავლობაში შეიძენს უფრო მეტ გამოცდილებას, ოსტატობას, პროფესიულობას, შექმნის საინტერესო სპექტაკლებს და ღირსეულად ამოუდგება მხარში ქართულ ეროვნულ თეატრალურ ხელოვნებას.



„უშუაშვილის ბედით“
ამირან შალიკაშვილი

თანაპეიდროვე ქართული სამსახირო ხელოვნება*

ეთერ გუგუშვილი

ახალგაზრდობა თეატრში თამამად, რწმენით მოდიოდა, მსახიობთა 40-50-იანი წლების თაობაში ჰეროიკულ-რომანტიკული ტენდენციები თავისებურად იჩენდა თავს. სასადავოსა და ცხოვრებისეულობის მოთხოვნა, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, სულაც არ უპირისპირდებოდა მსახიობის თამაშის გმირულ, რომანტიკულ ხასიათს. ახალგაზრდებს ეს კარგად ესმოდათ, მაგრამ ახლა ჰეროიკა და ჰეროიკული მათ შემოქმედებაში რაღაცნაირად ახალი, გარდასახული იერით ვლინდებოდა და, ხშირად, ვერ აღწევდა მოთუხმენტურობის, მას-შტაბურობის, ეპიკურობის იმ ძალამდე, რითაც აღბეჭდილი იყო, ვთქვათ, აკაკი ხორავას და თამარ ჭავჭავაძის მსახიობური შემართება. შესაძლოა ასეც სჯობდა. აქ არ შეიძლებოდა საქმე გვეჩინოდა კობირებასთან, მიწაძველუბასთან, სტერეოტიპთან. ახალგაზრდათა შემოქმედებით ძიებებს საშოშრობებს არც ის უქმნიდა, რომ ზოგჯერ ისეთი როლების შესრულებაც კი უხდებოდათ, რომელთა თამაშითაც თავი გამოიჩინებს მათმა უფროსმა კოლეგებმა. ამხეტლიესეული „ყაჩაღების“ განახლებულ დღეგამში ახალგაზრდა ნიღარ ჩხეიძემ შესასრულა

ფრანგ მითის როლი, რომელშიც მაყურებელს ახსოვდა ბრწყინვალე ა. ვასაძე, ნ. ჩხეიძე თამაშობდა ნერვიულად, აღზნებით, თრთოლვით, გატაცებით, შესაძლოა, თავის ჭარმაგ წინამორბედზე უფრო აღზნებულადაც კი. ისინი ერთმანეთში არ აგერეოდა, მიმბაძველობაზე ხომ ლაპარაკიც კი შედგებოდა იყო, და ალექსიძის „მეფე ოიდიპოსში“ ოიდიპოსის როლი უფროსი თაობის მსახიობებთან ერთად ე. მანჯგალაძემაც შეასრულა. მან ამ როლის შესრულებისას უერთგულა თეატრის ტრადიციებისა და რეჟისორის ჩანაფიქრს, ოღონდ თავისებურად, უფრო „მიწიერად“, ვიდრე „კლასიკურად“. და ანა მარტო იმიტომ, რომ „ხორავასებურად არ შეეძლო“, არა-წინდ, უბრალოდ, არ სურდა გამეორებულიყო, სურდა ანტიკური გმირის თავისი გაგება დაემკვიდრებინა სცენაზე, მისი ოიდიპოსი ჭაბუკურად შემართული, აღზნებული, მშფოთვარე, თითქმის ბავშვურად მიაბიტი, უშუალო იყო. ეს იყო დიდებული და ამავე დროს საუსცხოოდ უბრალო, მიწიერი ოიდიპოსი, განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო შეილებთან დამშვიდობების სცენა. მსახიობს არ შეეშინდა, რომ მისი გმირი ჩვეულებრივი „მოკვდავის“ დონემდე „დაეშვებოდა.“ ოიდიპოსი ტიროდა, მაგრამ ეს მელოდრამული ტირილი არ იყო. ვაკეკაციური და უდრევი ოიდიპოსი ასეთად რჩებოდა ბოლომდე და თითქმის ბავშვური, მართალი ცრემლი სულაც არ აყენებდა ჩრდილს გმირის ნებისყოფასა და შემართებას. ამაყი ოიდიპოსი სცენას სტოვებდა კვლავინდებურად ალალ-მართალი, უდრევი ნებისყოფის გმირი. ასეთი — თავისი ეთიკური, მორალური ნორმების ერთგული გმირი — დარჩა მესხიერებაში მაყურებელს. და ეს იყო როლის თანადროული წაკითხვა, უფრო სწორად, მსახიობის მიერ ახლებურად გააზრება როლისა.

პოეტური შთაგონებისა და ჭაბუკური მგზნებარების ძალა. გრძნობათა ემოციურობა და ვნებათა უშუალოა ქართული თეატრის ნიშანდობლივი თვისებები იყო ახალ, ომისმდგომი პერიოდში და ამით კიდევ ერთხელ დასტურდებოდა მსახიობური ხელოვნების ახალი თაობის შემართება და ნიჭიერება. შეიძლება ითქვას, რომ შთაგონებულობა და მგზნებარება იმ წლებში ყველაზე შთამბეჭდავად გადმოსცა იმ დროს ახალგაზრდა გიორგი გვეგუკორმა რომანტიკოს ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლიში. მგზნებარე მოცენების, გულფიცხი მიჯნურიხა და გრძნობათაგაქიზი პოეტის როლით მსახიობმა სცენაზე შექმნა ახლებურად შექმენილი, ამაღლებული ნასათი — გვეგუკორი ამ როლით თითქმის მთელი მისი თაობის სახელმთ ცხოვრობდა სცენაზე, თაობისა, რომელსაც სწამდა, სჯეროდა. უკვარდა, თაობისა, რომელიც იტანჯებოდა, მზად იყო ბრძოლისა და თავგანწირვისათვის.

მაგრამ ქართული თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებს მხოლოდ რომანტიკა და პოეტური შთაგონება როდი ასულდგმებოდა. ტრადიციები, როგორც იტყვება, „ყველა არსიში“ იჩნდა მათს ცხოველყოფილ ზემოქმედებას და სინთეტური მსახიობის მარჯანიშვილისეული იდეა ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებაში მზიარული, გიჟაყური კომიზმით ვლინდებოდა კლასიკურ კომედიებში, რომლებიც ასე გულუჭავდ იდგმებოდა ომისშემდგომი წლების ქართულ სცენაზე.

* გაგრძელება დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1978 წ.

აქ, ისევე, როგორც დიდი ემოციური დატვირთვის დრამატურგიის მასალაზე, იბადებოდა აქტიური ხელოვნების იმპროვიზაციისა და რიტმული დახვეწილობის ის დაუკლებელი სტიქია, რაც ცხადყოფდა მსახიობთა ერთთვისგან განსხვავებულ სცენურ სტილს, განრულ თავისებურებებს და, ამის შემსაბამისად, მათს უნარს — სახისთვის მოქმედებით გარეგნულად მწვავე, სახასიათო ფორმები.

ლოპე დე ვეგას, გოლდონის, მოლიერის, ქართველი და რუსი კომედიოგრაფების გმირებს სცენაზე თავისი კუთვნილი ადგილი ეკავათ. მწვავე, მძაფრი კომედია იყო ის „სადელი ჭკა“, რომლითაც ირკვეოდა, თუ რამდენად დახვეწილი და სცენურად მარტივი იყო მსახიობის ხელოვნება. ამ მომენტების შესაბამა ქმნიდა მსახიობის ოსტატობის მრავალწინააღიფების, სინთეზურობის საფუძველს. ეს ნიშნავდა უარის თქმას ამპლუის ცნებაზე, რომელიც, როგორც წესი, ზღუდავდა სცენურად ცოცხალი ადამიანის შესაძლებლობებს.

ისტორია მეორდებოდა. ახალგაზრდა თაობა ამჯერდაც „კვლავი მიყვებოდა“ თავის მასწავლებლებს. ფაქტები მეტყველებენ ამაზე. ე. მანჯგალაძემ მეფე ოდიშისთან ურთიდა ზომიერი ითამაშა (გ. სუნდუკიანის „პეპო“), ნ. ჩხვიძემ ფრანკ მოიროს შემდეგ შეასრულა გიჟის მწვავე-სატირული სიყვ, შემდეგ კი ისევ ტრაგედია მიუბრუნდა და ჰამლეტის როლი შესარულა. კ. მახარაძეს პატევი ქმნიდა „ესახნელ მღვდელში“ ბართოლომოს როლის შესრულების შემდეგ ვ. დარასილის „კიკვიძეში“ ლეგენდარული ქართველი მხედართმთავრის როლი შეასრულა. ლადად, მხიარულად ითამაშა მ. გაფარიძემ ჭირინა-მარინე გ. ბარათაშვილის კომედიაში, შემდეგ კი განსახიერა დამატყვევებლად ქალური კლოპოატრა (მ. შიოს „იულიუს და კლეოპატრა“). გ. ვეგუკორის შთამოგონებული ბარათაშვილის სახე დონ სუზარ დე ბაზანის გროტესკული როლის მხარდამხარ ცხოვრობდა, მედია ჩახავა ასრულებდა სიცილით დამაოსებელ მეგზოვე სარეს (კ. ბუაკორის „უქოსი ავი ძაღლი“) და ფურჩიკე შექმნილ სპექტაკლში ლიდა პლასან ღრმად დრამატულ როლს. მძაფრად კომედიურ ლიდა პლასან ღრმად დრამატულ როლს. მძაფრად კომედიურ მსახიობი ელენე ყიფშიძე ბრწყინვალედ ასრულებდა მია ყწყითლის გმირულ როლს. ზ. კვერციანილემ სპექტაკლ „ფილოსოფოსის დოქტორში“ თითქმის ექსცენტრული გმირ: ითამაშა, მაგრამ ამას მსახიობისთვის ხელი არ შეუშლია, რომ არ აღდგინებოდა ვლის შემდეგ განესახიერებინა ფედრა, მედია და ანუის ანტიგონე: კიდევ რამდენი ანბარია მავალითის მოყვანა შეიძლება! ეს მავალითები კიდევ და კიდევ ნათელყოფენ იმ აზრს, რომ ქართველი მსახიობის ხელოვნება, ტრადიციულად, განრობრივი თვალსაზრისით მრავალმხრივი და სტილურად მდიდარია.

მაგრამ პროცესების გამოერება „ასლების გადმოღებას“ არ გულისხმობდა, ხომ უტყვიველთ და ბუნებრივი ჩანდა „უფროსებისა“ და „უმცროსების“ უთითორმწერწყმის ფაქტი, მაგრამ, მაინც, მწიფდებოდა ნიდაგი გარდაქმნილობისთვის. ეს ცვლილებები თავიდან ზედაპირზე არ ჩანდა და მათი შემენება არცთუ იოლი იყო. დღეს გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს ცვლილებები ჩაისახა თეატრში ახალგაზრდა თაობის მოსვლასთან ერთად. მაგრამ იმგამად არც მამინ-

დელი ახალგაზრდები და არც მათ კვალზე მომავალნი არა თუ არ გრძობდნენ მთელ ამ პროცესებს, არცაი შეძლოთ წარმოედინათ რა და როგორ წარინართებოდა. ცვლილებები, გარდაქმნები თანდათან, ძნელად შესამჩნევად მწიფდებოდა. უწინარეს ყოვლისა, ეს გარდაქმნები დაუკავშირდა თეატრში ახალი რეჟისორის მოსვლას, რომელსაც საკუთარი რეჟისორული ხმის დაყენება სურდა.

40-იანი წლების მსახიობთა თაობა ჯერ მხოლოდ ფეხს იკიდებდა სცენაზე, როცა ქართულ თეატრში თავი იჩინა მისა მხატვრული პრინციპების, მსახიობის თამაში მანერის „გადახედვის“ ცდებმა, განაცხადებმა. ეს ცდები თავდაპირველად არ ჰგავდა ტრადიციების წინააღმდეგ აშკარად გალაშქრებას, კატეგორიული და შეურიგებელი ხასიათისა არ იყო, რეჟისურის ექსპერიმენტებიც არ იყო გამოკვეთილი და რეჟისურის ყოვლისდამმორჩილებელი პრინციპისგან სწრაფვაც არ ჩანდა „შეუიარაღებელი თვალით“, თუმცა, ყველაფერი აქედან მიდიდა.

ახალი განაცხადები მჭიდროდ უკავშირდებოდა დრამატურგიის და, ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, ვლინდებოდა სარეპერტუარო პოლიტიკაში. ომისშემდგომი წლების თეატრში, ისე, როგორც არასდროს, იდგა პრაბლემა გმირისა — თანადროული ადამიანისა, რომელმაც ომის სიმძიმე თავის თავზე გადაიტანა და, თუ არა ახალგაზრდობა, ვინ უნდა ჩაიბულიყო მთელი არსებითი საკუთრი ცხოვრებისეული პრობლემების წყდომის პროცესში! ქართულ თეატრალურ ინსტიტუტში, რომლის კვლებისთვის გოლოვის ხმები უცხო არ იყო, სადაც ნაომარ, ახლა უკვე სტუდენტ ამხანაგებთან შეხვედრის სისხარული ჯერ განუღებიათ არ იყო, დაიდავ საბჭოთავლი იულიუს უნიკევი — „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ მისი ავტორები — სტუდენტი-რეჟისორი მ. თუმანიშვილი და სტუდენტი-მსახიობი კ. მახარაძე ცდილობდნენ დოკუმენტურ მოვლენებს კვლავდაკვალ მიეყოლოდნენ და იმანაც, რომ თითონაც მ თუმანიშვილი ომიდან იყო მისული თეატრში, მისი მეგობრები მებრძოლი ხელოვნებით გამოსჭვალა, მათთვის ახლობელი გახდა ბედი უნიკევისა — ფაქტურად მათი თანატოლისა. — ეს ბედი გამოირგვდა რაიმე „თეატრალურობას“, სიყვბებს, ხელოვნურობას, სურდათ სპექტაკლი ეთამაშათ ბუნებრივად, უნრალად, ელვანაკათ და ემოქმედათ წრველად, ორთოლავით, სხვაგვარად ვერც წარმოედგინათ.

სპექტაკლი რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე გადაიტანეს. მამინ სპექტაკლმა ყურადღება მიიქცია, რამდენადვე მგზნებელი ჩეხი მწერლისა და კომუნისტის გმირულ ცხოვრება და სიყვბილი ამაღლებული იყო, მსახიობებს აქედან მათი შთაგონებული თამაშის გამო, მაგრამ არავის მოსულა აზრად (ეს იმ წლებში ბუნებრივი იყო), რომ ამ სპექტაკლში დაინახა კლორტები იმ ახლისა, რაც ცოტა ხნის შემდეგ იქცა კრულად ახალგაზრდა რეჟისორისა, რომელმაც თავისი შთაგონებული თამაშისა და მსახიობის თამაშის ბუნებრივი, ცხოვრებისეული თამაშის თვისისი, თამაშისა, რომელიც ვერ იგუებდა ძველ, ჩვეულებრივ სტილურ ნორმებს.

დაიხ, იმხანად ეს იყო ჯერ კიდევ პირველი, გაუბედავი ცდები, რომლებიც თეატრის პრაქტიკაში არცთუ იოლად იკი-

დებდნენ ფეხს. ზღვის მიქცევა-მოქცევასაგით, ეს ცდები ხან თვალნათლივ ჩანდნენ, ხან კი შორს, სივრცეში ინთქმებოდნენ, შერე ისევ და ისევ მიიქცეოდნენ და მოიქცეოდნენ, ითქვიფებოდნენ იმაში, არსებითად რის წინააღმდეგაც იყვნენ მიმართულნი. პარადოქსია? შესაძლოა, მაგრამ ამ პარადოქსულობაში იყო თავისი იდუმალებაცა და თავისი ლოგიკაც. ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციების კონფლიქტი აშკარად იგრძნობოდა. ცოცხალი თეატრალური პროცესი, ისევე, როგორც ყველაფერი, რაც ამჟვეყნად ცოცხალია, ბრძოლითა და

ტრალურად განსხვავებულ სპექტაკლში — ფლექტჩრის „ესპანელი მღვდელი“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ — რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მ. გორკის „ფსკერზე“ — კ. მარჯანიშვილის თეატრში. ამ სპექტაკლების ერთურობისგან განსხვავებულობა გაპირობებული იყო თვით დრამატურგიულ მასალათა ჟანრული თავისებურებითაც, მათი სტილისტიკითაც; და, — იგულისხმება, — ამ თავისებურებებიდან გამომდინარე განსხვავებული სადადგმო ხერხებითაც. ლად და ხალისიან „ესპანელ მღვდელში“ რეჟისორი მ. თუმანიშვილი იოტისო-



სცენა სპექტაკლიდან „ანტიგონე“
ანტიგონე — ზ. კვარნახილიძე, ჩაფრები — ბ. წიფურია, ს. ისნელი, ო. ზაუტაშვილი

ძიებებით იმკვიდრებდა არსებობის უფლებას, ახლის ძიების ფაქტი არ იძლეოდა იმის გარანტიას, რომ იგი ურყევად დამკვიდრებოდა, მაგრამ მიწისქვეშა წიაღში ფუთფუთს და ბორგვას იწყებდა ის ახალჩასახული ნაყოფი, რომელიც წლების შემდეგ, ძალამოყრებილი, ახალ სიმართლედ უნდა ქცეულიყო.

აქტიორული ხელოვნების სფეროში ახალგაზრდა რეჟისორის ძიებებმა, შეიძლება ითქვას, ყველაზე უკეთ, თუმცა სხვადასხვაგვარად, თავი იჩინა ომისშემდგომი წლების სამ დიამე-

დენადაც არ უდებოდა კრიკაში ჩვეულებრივ კომედიურ საშუალებებს, მაგრამ სპექტაკლში ამ ხერხებსა და საშუალებებს, ამ კომედიურ „ანტიგონეტებს“ სიღრმისეული გააზრებით, იყენებდა, ისე, რომ გულწრფელ, ადამიანურ კომიკურ ემოციებს სულაც არ ანელებდა. რეჟისორმა თითქოს სადავე მიუშვაო. იმპროვიზაციული სინაუქით იყო აღბეჭდილი მსახიობთა თამაში, ხოლო მოძრაობათა მჩქეფარე რიტმი და მძაფრ, მწვავე ფორმათა გასაოცრად სწრაფი მონაცვლეობა ადრევე

თვითმიზნად დასახულ ამოცანად არ აღიქმებოდა, არამედ თითქმის თავისთავად იგულისხმებოდა, სპექტაკლის გმირთა შინაგანი ბუნებიდან, იმპულსებიდან გამომდინარე გაულევებები იყო, რომლებიც, უწინარეს ყოვლისა, გმირთა ხასიათიდან, მათი ბუნებიდან გამომდინარე. ძველი, გულისთვის ძვირფასი ესპანეთის ცხოვრების ამსახველ ამ სპექტაკლში მაინცდამაინც არ დაგიდგენდნენ მანერულ მოძრაობებს (პირიქით, სასაცილოდ იგდებდნენ!), აქ უფრო გმირების ზოხილ-პიპილა რომლებიც კი არ გაუზუპირებიათ, გმირების ხასიათის სინაღდეზე (უფრო სწორად — დამაჯერებლობაზე), ბუნებრიობაზე; ფიქრობდნენ. და წარმოიშვა ლოგიკური კითხვა: როგორ მიაღწია რეჟისორმა მოქმედების ასეთი დინამიური, ექსპრესიული რიტმისა და კამკაშა ფორმის შეხამებას მსახიობთა თამაშის ბუნებრიობასთან, ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობასთან? ცხადია, მსახიობებთან მუშაობის მეთოდილი! იგი აუქჩარებლად, გულდაღნიჭვებით მუშაობდა. ყოველ სცენას აშალაშინებდა, ხვეწდა, ეძებდა იმ სცენურ დამაჯერებლობას, მას იქით კი ხატოვანებას, სახიერებას და მსახიობთა თამაშის შინაგანად კანონზომიერ, გაპირობებულ ხაზს. იგი მსახიობებს ახალ და ახალ სიტუაციებს უქმნიდა — ხან ჭადრაკის თამაშს ავა-

ლებდა და ამ საჭადრაკო ორთაბრძოლის დროს წყვეტდა კონფლიქტურ სიტუაციებს; ხან ღვთისმსახურთ ეკლესიის კედელზე აკრავდა და ამ „არაკოფითი“ პოზაში მყოფთ ამუსაიფებდა, ვითომდა არაფერიც. სცენურში წრე კი ბრუნავდა და ბრუნავდა და მასთან ერთად ინტარტობდა ინტრიგები, რთულდებოდა სცენური კოლონიები.

სპექტაკლი „ჩვენებურები“ (რეჟისორი ა. დვალისვილი) ომს გვიჩვენებდა, მაგრამ ეს იყო ომი ბატალური სცენების, ჭურჭების სკდომის, გვაგებისა და სისხლის მდინარეების გარეშე. ეს იყო ომისდროინდელი ჩვეულებრივი ქართული სოფელი, სცენაზე ვეღადვდიოთ ადამიანებს, რომლებიც ერთ მონოლითად, ერთ ოჯახად შეუკრავს ქვეყნის ავადმართობას, გამარჯვების უწყვეტ რწყენას, რამაც ისინი ადამაძლავა, სულთმა და ზორციით კიდევ უფრო გაამშვენებდა. მთლიანად სპექტაკლიც და მასში მონაწილე მსახიობთა მიღწევებიც თვალნათლივ გვიჩვენებდნენ, ცხადყოფდნენ რეჟისორის სანატრესო, ღრმა ჩინაფიქრს, ოსტატურ მიგნებებს, რისი მეოხებოთაც ჩავწვდით ადამიანთა სულის ფაქიზ მოძრაობებს, ფსიქოლოგიურ ნივანებს. სპექტაკლი დადგმული არ იყო რუსთაველის თეატრისთვის დამასასიათებელი ტრადიციით, შეიძლება ითქვას, რომ ამ სპექტაკლის მანერა მხატვის აქტიორული სკოლიდან მომდინარეობდა.

ამვე მანერით დადგა ლილი ოსულიანმა გორკის „ფსევრზე“. სცენაზე სიმარტლე და დამაჯერებლობა სუფევდა, მაგრამ ეს თვითმიზნად არ იყო დასახული. ცხოვრებისეული სიმარტლე და დამაჯერებლობა არ ამიძიმება სცენურ ატმოსფეროს, ხელს უწყობდა მსახიობთა ფიქიან, გულისყურიან თამაშს. სწორედ მსახიობთა ღრმა მგრძობებოთა და წრფელი ემოციები ქმნიდნენ ხელოვნების ჭეშმარიტად რეალისტურ ნაწარმოებს, რომელშიც წინა პლანზე გამოდიოდა ადამიანი — სცენური სიმარტლის განმასახიერებელი პიროვნება.

საკიოხავია, რატომ მაინცდამაინც ამ სამმა სპექტაკლმა გამოხატა სხვებზე უკეთ იმ წლებების აქტიორული ხელოვნების ახალი ტენდენციები, ტენდენციები, რომლებიც წინა წლების ქართული თეატრის ესტეტიკურ ტენდენციებს მაინცდამაინც ვერ ეგუებოდნენ? რა აქონდათ საერთო ამ სტილისტურად, სადადგმო ლექსიკით ასე განსხვავებულ სპექტაკლებს?

ფიქრობ, რომ ტენდენციების ერთიანობა იმდენად აქტიორული შესრულების მანერაში არ უნდა გვეძია (თუმცა იგი აქაც უნდა ვეძიოთ), რამდენადაც მსახიობურ სახეებზე რეჟისორული მუშაობის სპეციფიკაში, კიდევ იმაში, რომ მსახიობები ფორმების „გამსხვილებას“, მათს „ეპიკურ სიღაღეს“ კი არ ესწარფოდნენ, არამედ აქტიორის სცენური სახის ყოფითი, ადამიანური, „მიწიერქმნილი“ პლანით აქცენტირებას.

რეჟისურის ახალი განაცხადები იოლად და უტყვილოდ როდი იკავდებდნენ ზვას. ისინი ფრთხილად, ნაბიჯ-ნაბიჯ, მაგრამ მაინც იმკვიდრებდნენ თავიანთ ადგილს სცენაზე და, უწინარეს ყოვლისა, აქტიორის ხელოვნების სფეროში ამობედნენ სიტყვას, ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი გულისყურიანი, ჩადრავებითი დამოკიდებულება სულ უფრო და უფრო ძლიერი მოთხოვნითება ხდებოდა ქართული თეატრისათვის. ნიშანდობლივია, რომ ეს მოთხოვნითება ყველაზე უფრო თვა-

სცენა სპექტაკლიდან „ბერნარდა ალბას სახლი“. ბერნარდა — ს. ანაქილი, პანსია — ლ. ძიგრაშვილი



ლნათავ გამოიკვეთა ომის თმაზე შექმნილ პიესებსა და სპექტაკლებში. ტენდენციასა და მისი ხორცშესხმის ფორმებს შორის თავისებური კონტრასტი იყო ომისშემდგომი წლების ქართული თეატრის მიმზიდველობის ყველაზე არსებითი ნიშანი. ომის ჩვენება საარტილერიო ზალბებისა და გრანდიოზული სამხედრო ოპერაციების გარეშე, ნავალიანად, ყრუ ტკივილთ ფიქრი მასზე, ღირსიში და იუმორი, უზარალო ადამიანის კავშირი და სისარული, — აი, იმ წლების ახალგაზრდა რეჟისორებისა და მსახიობების პოეზია.

უნდა შევნიშნოთ, რომ იმ წლებში შექმნილი ყველა პიესა როდი უწყობდა ხელს რეჟისურის ძიებებს, ყველა როდი იძლეოდა ჭკუმარითად ცოცხალი, სისხლსასვე რეალისტური სცენური სახეების შექმნის საშუალებას. სიღრმისეულ კონფლიქტებზე უარს თქმა (50-იან წლებში ჯერ კიდევ არ იყო მთლად გაქრალი დრამატურული „კონფლიქტობის“ კვალი), ცალმხრივი, შედაპირული, სწორსაზოგადი დრამატურული ნასიათები ხელს უშლიდნენ აქტიურიველი შელოვნების განვითარებას, აქტიურიველი შესრულების მაღალი დონის მიღწევას, და სცენაზე, ართუ იზვიათად, ჩნდებოდა უღიმიამო, უსახური სპექტაკლები, სტერეოტიპური ნასიათები, რომლებიც, უდავოდ, საფრთხეს უქმნიდნენ ქართული თეატრის განახლების ვერსს.

მაგრამ 50-იან წლებში იქმნებოდა ისეთი პიესებიც, რომლებიც მსახიობებს ხელ-ფეხს უხსნიდნენ და სახის შესაქმნელად სერიოზული, შთაგონებული შრომისკენ უბიძგებდნენ. შოგერითი პიესის პერსონაჟთა ბუნების „სწორსაზოგად“ გახსნა შეუძლებელი იყო, რადგან თვით ამ პერსონაჟთა ხასიათი იყო რთული და წინააღმდეგობრივი უნაწყობის შემცველი. ასე დადგა ვ. გაბისკირიას „უფსკრულთან“ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გ. ლორთქიფანიძემ — ეს იყო სერიოზული, საგულისხმო სპექტაკლი. ამ სპექტაკლში ვიხილეთ მსახიობთა ოსტატობის მაღალი რეალისტური ეტალონები — ს. თაყაიშვილი ევას როლში და შ. დამბაშიძე ანთიმოზის როლში. ასეთი იყო და ალექსიძის მიერ დადგმული თ. იოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ“, — ამ სპექტაკლის დიდ დრამატიზმს, უწიარეს ყოვლისა, ქმნიდა მთავარი გმირის — მინათის სახე, რომელსაც ს. ზუკრაძემ ასრულებდა. რამდენიმე წლის შემდეგ გ. ლორთქიფანიძე შეუდგა ნ. დუმბაძის პროზაული ნაწარმოების ინსცენირებას და მათი მეოხებითაც სცენაზე ამკვიდრებდა სიკეთისეულ საწყისთა ყოვლისმძლეობის იდეას, რაც სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ასე პრწყინდავდ წარმოაჩინეს ს. თაყაიშვილმა (ბებია), ა. ფორტოლიანმა (ილარიონი); გ. კოსტავამ (ილიკო) და ლ. ანთაქემ (ზურჩიკულა).

ნიშანდობლივი იყო ამ თვალსაზრისით სპექტაკლი „ზღვის შვილებიც“, რომელიც 60-იანი წლების დასაწყისში გ. ხუბაშვილის პიესის მიხედვით დადგა ზ. თუმანიშვილმა. ომის წლების მკაცრი, სუსხიანი ყოფა კვლავ გაეცხლდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მან თავისი კვალი დააჩნია მსახიობთა თამაშს. მოვლნათა განვითარების ცენტრში იდგა ჭარბავი მეზღვაური ბოცო, რომელსაც ე. მანჯგალაძე ანსახიერებდა. ომის თამაში ღრმა ფსიქოლოგიზმით იყო აღბეჭდილი,

უსაშველო ხალველად და ჭირსა შიგან გაძლების უნარმა ბოცო თითქმის ტრაგიკულად, მაგრამ უხმაურად, უპათეტიკოდ ტრაგიკულ სახედ აქცია.

პათეტიკი დაცხრომის ტენდენცია, ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპების დამკვიდრება, საზგასმულად ყოფი, ცხოვრებისეულ ხასიათების შექმნასთან დახვეწილ ფსიქოლოგიზმის შეხამება იმ წლებში სასებით გამართლებული გამოდგება. ეს იყო თავისებური რეაქცია ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებებზე. მაგრამ 50-იან წლებში წარსულის სტილურ ჩვევებსა და ხერხებზე ხელის ალების დრო ჯერ კიდევ არ იყო დამდგარი. თვით ისეთ რეალისტურ სპექტაკლშიც კი, როგორც იყო „ზღვის შვილები“, რეჟისურა აქა-იქ მაინც უბრუნდებოდა ამალბებული რომანტიკულობის ხერხებსა და საშუალებებს: მოხუცი ბოცო იხსენებს ომში დაღუპულ ვაჟიშვილს. ოდნავ იმის მისი ხმა, ჩუმაღ, გულისდამთუთქველად ტირის და მისი ეს უხმაურო მწუხარება მართლაც რომ ტრადიციულია. ამ უთქმელი გამოიღ, ამ უხმაურობით უფრო ძლიერა გამოხატული მწუხარება, ვიდრე ნებისმიერი პათეტიკური მოთქმა-გოდებით. მაგრამ რეჟისორს მონუნდა, რომ სწორედ პათეტიკური ინტონაცია გაეძლიერებინა და მსახიობს „ანაკნა“ გადაუდლო“. სცენაზე გამოიღ, ამის დაღუპული ვაჟი და იწყება მათი უცნაური (უფრო ზუსტად — ემგებური) დიალოგი, რომელიც ვერა და ვერ ეხამება სპექტაკლის ტრანლობას და არდევს პარამონიას, რომელიც მიღწეულ იქნა რეჟისორის თავდაპირველი ჩანაფიქრით და მსახიობთა შესანიშნავი თამაშით.

თუმცა, საზგასმით უნდა ვთქვათ, რომ დახვეწილი, ღრმად ფსიქოლოგიური სპექტაკლი „ზღვის შვილები“ მართო „ძველი“ პათეტიკის გავლენით კი არ იყო აღბეჭდილი, არამედ იმ „ახლის“ (უფრო ზუსტად — „ნოვატორული“) ნიშნებსაც შეიცავდა, რომელიც კვებ იდგა დღის წესრიგში და თითქოს „გაფორმების“ დღეს ელოდა. მაგრამ ამაზე ქვემოთ მოგახსენებთ.

წარსულთან კავშირი მთლად რომ არ იყო გაწყვეტილი, ეს აქტიურიველი ხელოვნების სფეროებში ჩანდა. აქტიურიველი ხელოვნება მხელად ეკუთვნოდა ახალი სტილური ხერხების ჩარჩობებს. საუკეთესო ქართული მსახიობები ყოველთვის პირდაპირი, მთელის ძალით გამოხატავდნენ ძრწოლვას, სასოწარკვეთილებას, ისინი მღებდნენ უსახურებას თუ სისარულ გამოხატვადნენ მთელი არსებით და არა მინიშნებით. ძველი თაობის მსახიობებს უჭირდათ, არც საშუალო თაობის წარმომადგენლებს ეიოლებოდათ ხელის აღება იმ სტილურ ხერხებზე, რაც წლებში მანძილზე გაიმინავენ და როცა ცოცხა მოგვიანებით, ეს „მინიშნებები“ დამკვიდრდება ქართული თეატრის ცხოვრებაში, როგორც კეთილშობილური ძველი ტრადიციების მიმართ დაპირისპირებული ნიშანი, ვითარება გართულდება, შექმნება სინქლეგები, რომელიც ამადლეასაც წლები დასჭირდება. მაგრამ ამაზეც ქვემოთ მოგახსენებთ.

ტრადიციებთან კავშირის შენარჩუნების მესამე მომენტში იყო რეპერტუარი. დასამალი არაა, რომ 50-იანი წლების ქართულ სცენაზე ე. წ. „ფსიქოლოგიური წყობის“ პიესების გვერდით იდგმებოდა მონუმენტური, პერიოდიული პიესები —

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ი. მოსაშვილის „მომავლის გზა“, შილერის „მარიამ სტიუარტი“ და შექსპირის „რიჩარდ III“, ვერიბიდეს „მედეა“, ვაგა-ფშაველას „მოკვეთილი“, „ბახტარვანი“, ლ. გოთუას „გზაჯვარედინზე“, ეს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ და ვ. დარასელიის „ეკივიტ“. ამათგან ზოგიერთი სპექტაკლი საეტაპო იყო ქართული სცენისთვის. ალბათ, გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ბევრმა მათგანმა შეიწოვა ყოველივე საუკეთესო, რაც ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის სტილური ხერხებისა და საშუალებების მიღიარ არსენალში მოიპოვებოდა, განაზოგავდა ამ თეატრის შესაძლებლობები და მიღწევები. საკმარისა და დასახელოთ ქართული ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება, დ. ალექსიძის რეჟისორული შემოქმედების გერგინი — „ოიდიპოს მეფე“.

თეატრში ორი სტილური მიმდინარეობის თანარსებობა უნეტარი ბადებდა ლესეუთი კატეგორიულ კითხვას: რომელი გზა უნდა გაბატონებულიყო თეატრში, რა გზით უნდა წარმოეთუღიყო აქტიორული ხელოვნება?

უკიდურეს თვალსაზრისებს მათი დიფერს დროს ასევე უკიდურესობამდე მიჰყავდა საქმე. ამ უკიდურესობებს, ბოლოს, შეიძლება, „ოქრის შუალედამდე“ მივეყვანეთ, თუკი მხატვრულ შემხვედრ, ურთიერთგადამტყვერტრების გამოყვეუდით, მაგრამ, „ამუშავდა“ ის უნებურით თეატრალური პროცესი, რომელიც დაეკვირვებოდა თეატრში ახალი თაობის მოსვლასთან.

აქ აღწერილი პროცესებიდან სულ ერთი-ორი წლის შემდეგ თეატრალურ ასპარეზზე გამოვა ახალი შემოქმედებითი რაზმი, რომელიც გაბედულად და გადაჭრით განაცხადებს: დროა ღირებულებები გადავფასოთ. ამ რაზმისთვის, მისი თვითდაჯერებისა და ახალგაზრდული მჯნუნებების გამოისისით, უცხო იყო მერყეობა და თავის თავის მიმართ ეჭვი. ეს თაობა წინამორბედებზე გაყვლიებით უფრო შემტკვი და გაბედული აღმოჩნდება. იგი დაუფიქრებლად კავავსა და ჩეხავს მარტყნივ და მარტყნივ ყველაფერს, რაც ცხოვრებასა და თეატრზე მის წარმოდგენებში არ თავსდება, ქედს არ მოიხრის უფროს თაობის ავტორიტეტთა წინაშე და საკუთარი შეცდომების გამო დიდ ბდილიშებს არ ბიძგის. აქტიორების საშუალო თაობამ, თაობამ ომისშემდგომი პირველი წლებისა, მხოლოდ მონიშნა ძველი ტრადიციების გადასინჯვის შესაძლებლობა, ის შესაძლებლობები პირწმინდად კი არ ურყო, არამედ მხოლოდ მათი ევოლუცია, მათში გარკვეული მხატვრული კორექტივების შეტანა მოითხოვა. 50-იან წლებში თეატრში მოსულმა ახალგაზრდობამ წინა თაობის მიერ მოფატრული „თესლი“ ნაყოფად აქცია და ტრადიციების მიმართ ბუნტარულად, ფორონტისტულად განწყობით გადამწყვეტი და აშკარა ბრძოლა გამოუცხადა და ტრადიციებს. რამდენადაც გასაოცარი არ უნდა იყოს, ახლა ბრძოლაში ჩაებნენ აქამდე „თვინიერი“ 40-50-იანი წლების „საშუალო“ ასაკის მხაზიობებიც. თუკი თავიანთი ფიცილები სიჭაბუკის წლებში ისინი მორჩილად თუ მოტყუებოდნენ მხარდამხარ უფროს თაობის მსახიობებს („მოწყვეტ-მასწავლებლის“ იდეას ისინი გარკვეულ დრომდე წმინდად ინახავდნენ!), ახლა „საშუალო“ თაო-

ბის მნიშვნელოვანი ნაწილი უმცროს კოლეგებს შეუერთდა, რადგან ჩათვალა, რომ ეს გზა მისთვის იქნებოდა წარსულის „ფერფლისგან“ განწმენდის, განახლების გზა. „შუათანანი“ და „ურჩემენანი“ ჰეროიკასა და რომანტიკას უკვე ერთხმად აცხადებდნენ ანაქრონიზმად, ჰეროიკასა და რომანტიკას აიგივებდნენ ხელოვნებისათან, ყალბ პათოსთან, ხილო „ძველებს“ რეტორგარდებდა და კონსერვატორებად რაცხავდნენ. ახალგაზრდობა გულმშვიდად მოიწმენდა „ტლახის ბელტებს“, რითაც მას შეხვდებინა კრიტიკა და უფროსი კოლეგები, იგი არ შეუმინდება პოლემიკასა და თვით მოსალოდნელ მარტყსაც კი და თავდაჯერებულად დაადგება თავის გზას.

ქართულ თეატრში ჰეროიკულს მიუყვების ხანა მთავრდებოდა. მისი მობრუნება ძნელი საქმე გახლდათ, ჰეროიკული ახალგაზრდობის შეგებაში უკვე ეთივებოდა ხელოვნებაში „პარადულ“, წინააღმდეგობრიობათა მიჩქმქალავ ტენდენციებს, რომლებსაც არცთუ დიდი ხნის წინათ ავკვიდრებდა ძლევამოსილება და ნება კანონისა, რაც წარმოსახებოდა ერთი პიროვნების ძლევამოსილებად და ნებად. ახლა სცენაზე ჰეროიკის კვლავ გაბატონების გაბუბდავი ცდები ღიმლის-მომტყვერით იყო. მაგრამ თეატრები მაინც დილობდნენ მისთვის ხარკის გაცემას. სწორედ ასეთ ხარკადა მისაჩნვეი „ამირანი“ (რუსთაველის სახ. თეატრი), „დალიატი“ (მარგანიშვილის სახ. თეატრი) და ზოგი სხვა სპექტაკლი, იბრძობისთვის ეს სპექტაკლები აშკარად შეუფერებელი ჩანდა და ნამდვილად ვაყვალასულ, თავისი ჭეშმარიტ არსისგან დაცილდომგვლენებად აღიქმებოდა. ჩანდა, რომ მათ უკვე „ჩაილურის წყალი“ ჰქონდათ დალეული, ხოლო ამ სპექტაკლებით დემონსტრირებული აქტიორული ხელოვნება მართლაც რომ უღიმღამო, ფერმტრალა სცენურ ცხოვრებად აღიქმებოდა.

აშკარა იყო, რომ ახალი პროცესები დაიწყო.

50-იან წლებში მ. თუმანიშვილმა დადგა უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ვინ იცის, იქნებ სწორედ ამ სპექტაკლმა მისცა უშუალო ბიძგი იმ წლების თეატრალური ახალგაზრდობის მნიშვნელოვანი ნაწილის ახალ, უფრო სწორად, „ნოვატორულ“ მისწრაფებებს.

50-იან წლებში წარმოიბილი ტენდენციები, როგორც პროტესტ ტრადიციების წინააღმდეგ, უსადგებოდა მოღის ინერციას, რომელიც, ასე ვთქვათ, „გარედან“ მოდიოდა. ტენდენციებისა და ინერციის შერწყმა ნიადაგ ქმნიდა ახალი ესთეტიკური პოზიციის ფორმირებისათვის.

ეს ახალი ესთეტიკური პოზიცია ექსტრაორდინარული, განსაკუთრებული არ ყოფილა. გარკვეული აზრით, ეს პოზიცია ასახავდა იმ ეტაპზე საბჭოთა თეატრისთვის ნიშანდობლივ საერთო პროცესებს. ქართული თეატრის პირობებით ყოველივე ეს თავის სპეციფიკურ სახეს და იერს იღებდა.

თუმცა, როგორც გაირკვა, ნოვატორების პოზიცია ძალზე სუსტი, სერიოზულ სუფიფელს მოკლებული აღმოჩნდა. ამა, სხვაგვარად როგორ უნდა ყოფილიყო? რეჟისორული ექსპერიმენტი (სწორედ ასეთი კავალიერაკაცია შეიძლება მივეყვ 50-იანი წლების ახალგაზრდა რეჟისორის ძიებებს) უკვე აქტიურად და თამამად მთარვევდა გზას, ხელმძღვანელობდა

რა პრინციპით — „რაც გნებავთ, ყველაფერი, ტრადიციებს გარდა“ მსახიობები კი მოდას ფუნდაფუნ ვერ მისდევდნენ, ვერ ასწრებდნენ ამას. უფროს და თვით „შუათანა“ თამაზსაც კი არ შეეძლო საბოლოოდ გაეწყვიტა გავიძირი თამაზის შესისხლორცეულ მანერასთან, ხერხეთან და საშუალებებთან; ახალბედები, რომელთაც საკმაო გამოცდილება და ტექნიკა არ გააჩნდათ, ძნელად ეუფლებოდნენ თამაზთან და მეტყველების „ძველ“, ზეაწეულ ფორმას, ამიტომ მსახიობთა თამაშში გამოისახა იოლად ფონს გასვლის ტენდენცია. შესამჩნევი გახდა ზერელე, ზედაპირული დამოკიდებულება მეტყველებებისათვის (მოდად იქცა სცენაზე ჩუმი, მოთენთილი, მიგვედული ხმით საუბარი), ამას კი, თავის მხრივ, შედეგად აქტიორული ტექნიკის დავეციოთება მოჰყვა. ყოველივე ამან, მთლიანობაში, გამოკვეთა აქტიორთა თამაშის გარკვეული სტილი (მანერა), რამაც მსახიობები იქმნა მიიყვანა, რომ მათ არა მარტო არ სურდათ, არამედ არც შეეძლოთ სხვაგვარად თამაში, და ეს მეორე ტენდენცია პირველზე გაცილებით უფრო საშიში აღმოჩნდა. ბოლოსდაბოლოს, შეუდარებლად უფრო ადვილი იყო გათავისუფლება „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენისგან“, ვიდრე პრინციპისგან — „ვითამაშობ ისე, როგორც ცხოვრებამაში“, რომელიც მარჯვედ შენიღბული „სისტიმში“ საფრთხი არსებობდა. ამ თვისების რეალიზაციისთვის „თსლი“ რამდენიმე წლით ადრე იყო დათესილი — ამაზე უკვე მოგახსენებ, მაგრამ იქ „თსლი“ მართლაც რომ ნოყიერ, მაღალი მიწაში ხვდებოდა — მსახიობებს შეეძლოთ ცხოვრებისეული მასალა მისი შესატყვისი თეატრალური ფორმით შეემოსათ. მსახიობთა საშუალო თაობისთვის იოლი გზით ფონს გასვლის წადილი ისეთი საშიშროებას არ ქმნიდა, როგორც ჯერ მუსულგამგარებელი ახალბედებისთვის. საშუალო თაობის მსახიობებს, ასე თუ ისე, უკვე მიღებული ჰქონდათ წირობა, ახალგაზრდები კი ჯერ ვერ ფლობდნენ ამ არსებას და იგი მათთვის შეიძლებოდა დარჩენილიყო „საგანად თავისთვის“.

ასევე მოხდა. თუხისი — „ვითამაშობ, ისე როგორც ცხოვრებამაში“ — უძლეური სულაც არ გამოდგა და ამის შედეგად თეატრიდან თანდათან გაქრა სახიერება, ხატოვანება, ყოვალისა თუკრი დღესასწაულის შეგრძნება, რაც, უწინარეს, თეატრალის, მსახიობების თამაშის შედეგად იქმნებოდა. თეატრიდან ქრებოდა ის, მთავარი, კაცმა რომ თქვას, რითვისაც არსებობს თეატრი — ხელმეორება მსახიობის გარდასახვისა. ამის ადვილს იმკვიდრებდა ის, რასაც მსახიობის გამომსახველობითა საშუალებათა მომჭირნეობა, სცენური უბრალოება, ლაკონიზმი შეერქვა.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა „მცირე სცენაც“ გახსნა, სადაც სრულს შეექმნათ ლამის ახალი კამერული ელერაობის თეატრი, რომელშიც მსახიობებს უნდა ეთამაშათ „ისე, როგორც ცხოვრებამაში“, — ამ თეატრის ტონის კამერულობა, „ხუნტირები“ მეტყველება და ემოციურის დაცხრობა, მიხეზერთვარი მხატვრულ კრედიდ წარმოისახეს. ახალი ტენდენციის „მეზოირი“ გახდა სპექტაკლი „ბრალდება“. პიესის ავტორები და რეჟისორები რ. სტურუა და გ. ჭავჭავაძე სპექტაკლის მონაწილეთაგან ბევრს არ მოითხოვდნენ. სპექტაკლის

გმირები მთელი მოქმედების მანძილზე უსდნენ სასადილო მაგიდას, ჭამდნენ, სვამდნენ, კამათობდნენ. მართალია, შეტად საჭირობოროტო ცხოვრებისეულ პრობლემებზე დაობდნენ, მაგრამ ეს განაპირობებდა არც სცენური სახიერებისა და გამომსახველობის, არც რისიმე განზოგადების მიღწევას. მსახიობები „თავიანთ თავს“ თამაშობდნენ, არაფრად ავდებდნენ, რომ კაცი ვერ გაიგებდა, რა ჯანრის სპექტაკლზე უყურებდნენ. ასეთივე პროცესები გამოვრდა მთელ რიგ სპექტაკლებში, ხოლო სპექტაკლში „ვანშობის წინ“ სცენაზე უნივერსალად გამოტანილი ნამდვილი ავეჯი იდგა — თეატრის სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე არც უფიქრია. იმ დღეებში ყოველივე ამაზე კარგად წერდა მ. თუმანიშვილი: „უკანასკნელ წლებში ჩვენთან გამოჩნდა სპექტაკლები, რომელთა დამკვეთებიც ცდილობდნენ, რომ სცენაზეც ყოფილიყო „ისე, როგორც ცხოვრებამაში“. და, აი, სცენა გადაიტვიტრა ყოფილი დეტალებით, ნატურალური ბინების, სამაქროების, ვაგონების წვრილმანებით. ასეთი სპექტაკლები, თუნდაც, ისინი დღევანდელ დღეს ასახავდნენ, რადიკალი სამუშეუმი ექსპონატს მოგვაგონებენ — აი, ბასრუშინის მუზეუმში პავლოვას ფესისცემელები რომ ინახება, ისეთს“.

მ. თუმანიშვილს ამგვარი განზოგადების უფლება ჰქონდა. რეჟისორის, რომელიც ყოველთვის ნათელი, მკვეთრი თეატრალური ფორმისკენ ისწრაფვოდა, შეეძლო ეს ფორმა შეეხამებინა სცენაზე მსახიობის „მუშაობის“ ღრმად ქმედით არსთან. ცდილობდა მიეღწია ბუნების დღე და ცხოვრებისეული აქტიორული შესრულებისათვის, არ შეეძლო შეზღუდებოდა ამ ცნებების ეულგარეზხაცვას, ორგანულად ვერ ითვისებდა „ცხოვრებისეულობის“ ახალმოღეული მიმდევართა პოზიციასა და ე. წ. „სიმართლეს“, რასაც ჭეშმარიტ სცენურ სიმართლესთანა საერთო არაფერი ჰქონდა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სპექტაკლი „ვაფხულის ღამის სიზმარი“ რეჟისორის თავისებური პროტესტი იყო კართული თეატრის იმდროინდელ სპექტაკლებში დასადგურებული უღიმამო და უფერული ატმოსფეროს მიმართ.

მაგრამ შექსპირის პიესის ამ დადგამაში მ. თუმანიშვილი, ასე თუ ისე, მოიდას ტყვეობაში აღმოჩნდა. რეჟისორის პროტესტი ამ შემთხვევაში, რამდენიმე, იმასვე უსაგამა ზახს, რასთანაც, თუ პირდაპირ არა, ირიბად მაინც, თავდაცე ჰქონდა შეხების წერტილი და რის წინააღმდეგაც იგი შიზანანად ყოველთვის ილაშქრებდა. სულ სხვა იყო სპექტაკლი „კინგრაქა“ — გ. ნახუციანიშვილის ამ კომედიის ხორცმესხობა რეჟისორის ძიებებში ბევრ რამეს მოაფინა ნათელი. ამ სპექტაკლში კვლავ შეეხა ხორცი რეჟისორის პრინციპებს, რომლებიც მის შესაშური გულუხეობით განაზავ თავის „ეისანელ ნიღდედში“. აქტიორები (განსაკუთრებით ს. ზაქარიაძე და რ. ჩხიკვაძე) მაღალი გროტესკის ბეჭის ხილზე გადიოდნენ და არსებობის სრულ უფლებას ანიჭებდნენ მას, რადგან ამ შემთხვევაში წარმატების საფუძველს სცენურ სახეთა სცენურ-რეალისტური გააზრება წარმოადგენდა.

* „ტატიკა“, 1960, № 2, გვ. 70.

მაგრამ „ჭინჭრაქა“ ბედნიერი გამოხალკისი გახლდათ. სხვა ვეველაფერი ძველებურადვე რჩებოდა. თეატრში ძვრები არ ხდებოდა. დახშულ-მოთენილი ინტონაციები და დუნე მობარბოზე „ამორფულ“ სახეები ბაგედდნენ, რომლებიც, უწინდელივით, მკვერი, მკაფიო ფორმებით არ იყვნ ხორცშესხმული, არ იყვნ სახიერების, ხატოვანების, პლასტიკურობის, ემოციურობის დემონსტრაცია. ისეთი სუზონებიც ვგვქონდა, რომ ვერ გარკვევდით, თუ რომელი იყო საუკეთესო აქტიორული ნამუშევარი — უბრალოდ რომ ვთქვათ, აშკარად გამოსარჩევი, კარგი აქტიორული ნამუშევრები არც იყო! მეტ-ნაკლებად კარგი როლები კი იყო, მაგრამ მათ შორის ზღაგან, სხვაობას თვალით ვერ დაგვიჩინა. მერედ, ხომ გვახსოვს სხვა დრო, როცა ესა თუ ის ბრწყინვალედ, დიდებულად შესრულებული როლი არამარტო თეატრის, მთელი რესპუბლიკის ცხოვრებაში მოვლენა იყო!

ზემოთ რაც ითქვა, მხოლოდ აქტიორულ გამოხსახველობით ხერხებსა და საშუალებებსზე როდი გვეუბნის, არამედ თეატრის მოქალაქეობრივ პოზიციასზეც. სცენურ სახეთა უღიმღამობა ხორცშესხმული სახისადმი აქტიროთა დამოკიდებულების უღიმღამობასა და ამორფულობასაც გულისხმობდა, ეს კი, თავის მხრივ, მილიანად სპექტაკლების გადაწყვეტათა პოზიციასზეც ახდენდა გავლენას. იმ წლებში ხშირად ვისტეგბდით დიდი მასიბითის — უშანგი ჩხეიძის სიტყვებს, რომ „ცხვრის წყაროში“ ლაურეანთისა როლის ბრწყინვალედ შემსრულებელზე: „თეატრის მედროში“ თეთინ შერწყმა ამ სიტყვების უკვე დამუშტული იყო იღმალი მუსტით და განსაზღვრავდა იმ ადგილს, რომელიც უნდა ეჭირათ თეატრსა და მსახიბოს თანამედროვთა ცხოვრებაში.

60-იანი წლების ქართულ თეატრს და მის აქტიორულ ხელოვნებას აშკარად აკლდა მოქალაქეობრიობის, მაღალი საზოგადოებრივი, სოციალური ჟღერადობის ეს პაიოსი. ეს „უკმარისობა“ კონტრასტულად ჩანდა ისეთ ბრწყინვალე და „პრობირებულ“ სპექტაკლებშიც, როგორიც იყო გ. ტუსტინოვოვის „მდაბიონი“ (შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში ივ. ლენინგრადადული რედაქციით იდგმებოდა). ნილის როლს ახელაგრად მსახიბობი გ. ქავთარაძე ასრულებდა ისევე იმ ნეიტრალურ-უწყინარი განწყობილებით, „ისე, როგორც ცხოვრებაშია“ და ვერ აღწევდა იმ სოციალურ ჟღერადობას, რომელიც ამ სახეს დაკარგეს ავტორმა და რეჟისორმა და რომელიც ასეთი ძალით, დამაჯერებლობით წარმოიჩინა ტუსტინოვოვიცხვრისა დადგმამ ლენინგრადაში. და განა პარადოქსული ამბავია არაა, რომ იმავე ხანებში ქ. ანუის ინტელექტუალური დრამის ანტიკონე ზ. კვერენჩილაძის შესრულებით მოქალაქეობრივ ჟღერადობის თვალსაჩინოთა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, ვიდრე გორკის ნილი?

დაბს, მაინც იყო ეს გავლევებიც, ეს აფეთქებები აქტიორული ენებათლევისა. ასეთი გავლევები, აფეთქებები იშვიათად იყო, მაგრამ მაინც იყო, ყოველ შემთხვევაში, წლიდან წლამდე ისინი სულ უფრო და უფრო მეტი იყო და ტრადიციებზე მიტანილი იერიშის ყიფინა თანდათან ცხრებოდა და მას ენაც-

ვლებოდა ჭეშმარიტად რეალისტური ტენდენციები აქტიორული ხელოვნებისა.

ისინი, როგორც იტყვიან, ბითუმად კი არ ჩნდებოდნენ, არამედ ცალკობით, როგორც გაულევებანი და ირაველი გაწულილი რუხ, მრუხე სიყვრეს ანაებდნენ. აქ შეიძლებოდა უფროსი თაობის ზოგიერთი მსახიბობის ნამუშევრის გახსენება და იმათიც, ვინც ის-ის იყო იმკვიდრებდა ადგილს სცენაზე. ამ უკანასკნელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ბ. მირიანაშვილი, რომლის დებიუტიც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში „როცა ასეთი სიყვარულია“ წარმატებული გამოდგა — მხედველობაში გვაქვს ლიდა მატისოვას როლი. ბ. მირიანაშვილმა იმ წლებში ახალგაზრდა ქალების მთელი რიგი როლები შესარულა, რომლებიც აღბეჭდილი იყო სიწმინდით, უშუალოდ, პლასტიკის ფაქტურ გრძნობით, გრაციოზობითა და მომხიბველობით. სულ უფრო და უფრო ხშირად ჩნდებოდა იმავე თეატრის აფიშებში ი. ვიგორშვილის, რ. ლაღანიძის, ქ. საკანდელიძის, ლ. ჭავჭავაძის, გ. კავსადის, ს. ლალიძის, გ. ტყეშელაშვილის, ნ. ფირანიშვილის, ნ. ფარაშვილის, ზ. ბოცვაძისა და სხვათა სახელები. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლებში „მე ვხედავ მუსეს“ შესანიშნავად გამოვიდნენ ქ. კიკნაძე (ხატია) და გ. ქავთარაძე (სოსოია). ამ თეატრის მთელ რიგ სპექტაკლებში გამოვლინდა აშკარა ცენური ნიჭიერი და ს. ბიბურულიშვილი, კარგად გავავსენს თავი ნ. ბაზუნაშვილმა, მ. ბიბურულიშვილმა, ჯ. მონიავამ, მ. ეგუტამ და სხვ. „გაასალგაზრდადების“ ანალიტიკური პროცესები მიხდინანარებოდა საქართველოს სხვა თეატრებშიც.

თავისი აქტიორული მიწვევებით მიიღო გავუზარებივართ რუსეთის ახალგაზრდადულ თეატრს, რომელიც მარჯანიშვილის შემოქმედების კეთილისმოფლურ ტრადიციებზე აღმოცენდა ტრადიციულისა და ნოვატორულის პრობლემებსც ესაბრ პოლიტიკის პერიოდში. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრიდან ახალგაზრდობის მთელი ჯგუფი იმისთვის კი არ წავიდა, რომ მოდურ ესპერინენტატობის შედგომოდ. ტრადიციულისა და ნოვატორულის კონფლიქტს ამ თეატრის პრაქტიკაში უკიდურესი სახე არ გამოუვლენია. „სირანო დე ბერჟერაკიდან“ (ამ სპექტაკლით გაიხსნა თეატრი 1967 წელს) მოვიდებით, ბოლო დროს შექმნილ სპექტაკლებში („ფორსმაში“) თეატრის რთული ძიებების გზა დღეს. თეატრის რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე ამკვიდრებდა თეატრალური ისტატობის მაღალ პრინციპებს, პრინციპებს, რომლებიც თეატრალური გზებისა და სტილების შესაყარ-გასაყარზე თითქის აქტიორული ძალების მიზანსწრაფული განვადების შესაძლებლობას ამტკიცებდა. შედეგად მივიღეთ ისეთი ბრწყინვალე სცენური სახეები, როგორიცაა სირანო, ნიკოლოზ 1, ბანკ-ბანი, სატიანი და ფორისმანი — თ. მელიქიანოვსკისისა, რილევი და მსახიბობი („ფსევრზე“) — მ. მგალობლივილი-სა, ვასკა პეპელი — თ. არჩვაძისა, ბუბნოვი და შოშია — თ. ზისურაძისა, დედაბერი („ასი წლის შემდეგ არყის ჭლადში“) და ნასტია („ფსევრზე“) — ზ. ლებანიძისა, გორნი და ბუბნოვი — ი. უჩანიშვილისა, ტიგრანა („საბარადებო დასკვნა“) — გ. პერიკაშვილისა, ზაზა (იმავე სპექტაკლებში) — მ. გორგილაძისა, გ. სიხარულიძის, ქ. კიკნაძის, დ. შოთა-

ძის, ო. სეთურიძის, თ. სხირტლაძის, გ. თოლორაიას, ი. ხო-
ბუას, გ. გაბუნიას, მ. მაჩაბლის, ზ. გურიიშვილის, ნ. მუსუ-
ლიშვილის და სხვათა მიერ შესრულებული მთელი რიგი
როლები.

ვერ იცნობდით, ისე გაახალგაზრდავდა, ვთქვით, სოხუმის
თეატრის აფხაზური კოლექტივი, რომელიც თითქმის ყოველ
წელს ივსებოდა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის აღზ-
რდილებით. აქ, ახალგაზრდა რეჟისორ ნელი ეშბას მხატვრუ-
ლი ხელმძღვანელობით ნი-იან წლებში ქართული თეატრის
ანალოგიური პროცესები მიმდინარეობდა. აქტიორული ხელო-
ვნების სირთულეთა წედომბა ყოველთვის როდი ხერხდებოდა,
მაგრამ ნ. ეშბას სპექტაკლმა „შიშველმა ხელმწიფემ“ თითქოს
სინთეტურად წარმოსახა ნათელი, დღესასწაულებრივი თეატ-
რალურობის გაბედული სინთეზისა და აქტიორული ხელო-
ვნების ღრმა, რეალისტური მანერის სინთეზი.

მაგრამ ყველგან და ყოველთვის როდი მიმდინარეობდა შე-
მოქმედებითი ძიებების ნიშნით პროცესი ასაკობრივი „გახა-
ლგაზრდავებისა“. უნდა ითქვას, რომ რესპუბლიკის ყველა
თეატრმა (განსაკუთრებით ეს ითქმის რაიონულ თეატრებზე)
როდი აუბა ფეხი ახალგაზრდაობას. ის შევდომებით აღბეჭდი-
ლი ტენდენციები, ის „საყმაწვილო სენიც“ კი, რაც მოიხადეს
დედაქალაქის მსახიობებმა, რაც, ასე თუ ისე, ახალგაზრდო-
ბისთვის თავისებური შემოქმედებითი შეჯანჯღარება იყო, ეს
საკმაოდ უსწორმასწორო გზაც კი არ გავუვლიათ რაიონების
თეატრებს. ამ „ზრდის სინდელთა“, ამ აფეთქება-გაყვებე-
ბათა გარეშე კი ქვეყნის რეალისტური გაახალგაზრდავება, ალბათ, შეუძ-
ლებელი იყო. ვინ იცის, ცხარე დაფა-კამათში, ხელჩართულ
ბრძოლებში მონაწილეობის გარეშე წინსვლა შეუძლებელიც
გამხდარიყო.

წინსვლა კი აუცილებელი იყო და რუსთაველის სახელო-
ბის თეატრი, რომელიც პერიოდიული თეატრის ტრადიციების
დალატით სხვებზე მეტად „სცოდავდა“, ამ ტრადიციული
პერიოდიული სპექტაკლების საპირისპიროდ არცთუ იშვიათად
დგამდა უსახურ, უდიდამო, მოსაწყენ სპექტაკლებს, ან მეორე
უკიდურესობაში ვარდებოდა — ქარაფუტულ, ზედაპირულ,
თავშესაქვებ, ღრმა სოციალურ აზრს მოკლებულ სპექტაკ-
ლებს გვიყვარებდა. თითქოს პარადოქსული ამბავია, მაგრამ
სწორედ რუსთაველის სახელობის თეატრი, საქართველოს
სხვა თეატრებზე მეტხანს ეძებდა სიმბოლისკენ მიმავალ გზა-
სილიკებს. „შემარცხენების“ სენზიცილი, კირიტკის ქარცე-
ხილში გამოვილი ეს თეატრი წლიდან წლამდე იკრებდა ძა-
ლას, მისი რეჟისორის ძიებები სულ უფრო და უფრო მნიშ-
ვნელოვანი შედეგებით მთავრდებოდა. ამას პირდაპირი და-
მოკიდებულება ჰქონდა აქტიორულ ხელოვნებასთან, განსაკუ-
თრებით ვერ კიდევ დაუღვინებელი მსახიობებისთვის, რომ-
ლებიც თეატრის სცენაზე ნი-იანი წლების მიწურულს მივიდ-
ნენ. ეს ახალი თაობა, მასთან ერთად კი ისინიც, ვინც შიდა
თეატრალური პერსპექტივის მთელი სიძიძე თავის თავზე გა-
დატანა, ახლა ერთად დადგენ ცრუ ექსპერიმენტატორების
ტენდენციის უარყოფის წინაშე — ეს ტენდენცია ახლა მთლად
უარყოფილი თუ არ იყო, ყოველ შემთხვევაში, უკვე გაწირუ-
ლი იყო უარსაყოფად.



„ევაჰი კვაპიტარაჲ“. ევაჰი — კ. მახა-
რაძე, ლელი ჰარევი — მ. ჯაფარიძე.

ამ გზაზე ჩაგარდნილიც იყო და წარმატებებიც. წარმატე-
ბად უნდა მივიჩნიოთ რ. სტურუას მიერ დადგმული ა. მი-
ლერის „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის სახელობის თეა-
ტრის სცენაზე. სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის მანაფიჭ-
რის სიღრმე და მნიშვნელობა, მსახიობთა ფიქრანი, გულის-
ყურანი თამაში. სპექტაკლში შეიქმნა სახეები, რომლებიც
ნათელყოფდნენ, რომ მსახიობები, განსაკუთრებით ახალგაზ-
რდები, თანდათან ეუფლებოდნენ. ხასიათის არის წედომის
ოსტატობას, თანაც, ისინი ხასიათის მხოლოდ და მხოლოდ გა-
რეგნულ ნიშნებს როდი გამოგვეყვამდნენ. აქტიორულ წარ-
მატებთა შორის უნდა მოვისენიოთ: ე. მაღალაშვილის ჯონ
პროქტორი, ზ. კვერენჩილაძის ელისაბედ პროქტორი, გ.
სალარაძის პასტორი, ი. გიგოშვილის ამიგაილი და სხვ.

სცენური ფორმის სრულქმნელობა, შერწყმული ღრმად
რეალისტური სახეებთან, რომლებსაც მსახიობები ქმნიდნენ,
ვიწოდებ მარჯანიშვილის სახელობის სპექტაკლ „კახაბერის
ხმალი“. გარდასულ დროთა ამსახველი იქნას ა. კაკაბაძისა
რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ სახეებით თანადროული პო-
ზიციიდან წაიკითხა. თეატრალური ნიღბის ხერხი სპექტაკლს
ქართული ხალხური თეატრის საუკეთესო ტრადიციებთან აკა-

ვიწინებდა, მის ეროვნულ სულს გამოხატავდა. მეტიც, თვითონ ნიღბი განაპირობებდა პირობითისა და ნამდვილის ურთი-
ფრომიპრობობას, განაპირობებდა სპექტაკლში თეატრალური
ირონიის არსებობას, და სახელდობრ ამ უკანასკნელს ჰქონ-
და პირდაპირი კავშირი მთელი რიგი პრობლემების გათანად-
რობულესთან — სპექტაკლი, მისი უაღრესად ტრადიციულო-
ბის მიუხედავად. მეტად თანადროულად ეფერდა, ახლებურად
უნთქავდა. ძნელი მისახვედრი არაა, რომ ამგვარი რეჟისორუ-
ლი გადაწყვეტა, პირველ რიგში, აქტიურულ ოსტატობას და-
საყობა ვკლას. მსახიობებს არც ნიღბები პორკავდა, არც
რამდენიმე მიახლოებითი, მაგრამ მაინც ისტორიული ტანსაც-
მელი, არც მთელი რიგი ხერხები, რომლებიც ეძლეოებოდა ქა-
რთული საწესრეგულიო რეჟისორებს გამომდინარებოდა. მსახიობებს არაფერი ზღადავდა და მათ, თითქოს, არც არა-
ფერი აკავშირებდა ეთნოგრაფიულ წარსულთან. მათი თავდა-
ჭერის ბუნებრიობა და ძალდაუტანებლობა, პიესის რთულ,
გარკვეულად ფილოსოფიურ მასალასთან ორგანული თანა-
ზიარება განსაკუთრებით ცხადად იკვეთებოდა სპექტაკლის
საერთო პირობითი თეატრალური გადაწყვეტის ფონზე.

ამოვსება უკანასკნელი წლების „უფერკრუსისა“, რომელიც
წარმოიჭრა ქართული თეატრის პოტენციურ შესაძლებლობებს
და ზედაპირულ ექსპერიმენტებს შორის, ერთი მხრივ, და,
მსახიობთა თავიანთი შორის, მეორე მხრივ, აშკარად შემოქმე-
ნოდა, უფსკრული სწრაფი ტემპით არ იყვებოდა, მაგრამ იც
შესამჩნევად, თვალნათლივ იყვებოდა.

ტრადიციებსა და ნოვატორობას შორის ხელნართულ
ბრძოლის პერიოდში დადგა დ. ალექსიძემ ბ. ბრეტის „სამ-
გრომანი ოპერა“. დ. ალექსიძემ, სცენაზე პერიოდიკოსს და
თეატრალურბის ერთვულმა მიმდევარმა, ეს თავისი პრინცი-
პები მოულოდნელად შეუხამა ბრეტის ეპიკურ თეატრს და
სპექტაკლი დადგა ფართო პლანით, შესაშური სილამითა და
პოლემიკური სულისკვეთებით, თითქოს სურდაო, თავისი მო-
წინააღმდეგეობისთვის, „ნოვატორების“ ბანაკის წარმომადგენ-
ლებისთვის დაემტკიცებინა, რომ მას თანაზრად ხელუწყოფო-
ბა ენებოდა „დამომბედაც“ და „შემსუბუქებედაც“ და სცენურ
სახელებსაც სწრაფვა სულაც არ აშიენდა, უვალ გზებით
სიარულს კი უფრობობდა.

სპექტაკლი დასრული გულისყურით მიიღეს. დაძაბულად
უყურებდნენ მას „ნოვატორები“, — ჩვენმა მასწავლებელმა
გამომხატებლობაში ხომ არ გადავყავართა... „მოხუცი“ და-
იბანძენ — „შენცა, ბრეტოს?“, „შენც იმითათნო ხარო, — თი-
თქის კითხვობდნენ ისინი, — რა მოკვეცა ამას?“, კრიტიკაც,
რომელცა განუვლიბის პოლიტიკა აირჩია (მცირე გამონაკლი-
ისს გარდა). ეტყობა, დაიბნა, და პრინციპით — „ზოგჯერ დუ-
მილიც ოქროაო“, პირში წყალი დაიგუბა და საქმე თვითდი-
ნებაზე მიუშვა.

დ. ალექსიძემ კი თავისი სიტყვა თქვა! მან პირველმა გაა-
ცნო ქართულ მყარებულს ბრეტის, პირველმა მონიშნა და
მისხზა „განახლების“ ის კონტურები, რაც ქართულ აქტიო-
რულ ხელოვნებაში ბრეტის დრამატურგებთან მოტიანა. თუმცა,
იმ წლებში ეს არავის შეუნიშნავს...

მით უფრო, პარადოქსული ამბავი კია (დღეს ამ ფაქტის

შეფასება დროის პერსპექტივით გახდა შესაძლებელი), მაგ-
რამ, სწორედ ბრეტსმა განაპირობა ბევრი რამ ახალგაზრდო-
ბის ძიებაში, მის წაღილში, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში
გადატრიალება მოეხდინა.

გადატრიალება არ მომხდარა, მაგრამ ბრეტსმა თავისი სა-
ქმე გააკეთა. ყოველ შემთხვევაში, მან მონიშნა ასობი, უფ-
რო გააზრება ლემისკია და აქტიურული პლასტიკა, მსა-
ხიობებს დაეხმარა ზოგიერთი რთული პრობლემის გარკვევაში,
რომლებიც, ბუნებრივია, იმ წლებმა წარმოშვა, მაგრამ რეა-
ლური საფუძვლით, უფრო სწორად, დრამატურგიული საფუ-
ძვლით არ იყო გამაგრებული.

ბრეტის კი თვითვე იყო საფუძველი მისი ესთეტიკა, თავი-
დან ბოლომდე არა, მაგრამ თავისი ზოგი დებულებით ესაღ-
ვებოდა ქართული თეატრისა და მისი აქტიურული ხელოვნ-
ების ბუნებას. ბრეტის დებულებათაგან განსაკუთრებით მი-
წმიდველი იყო ეპიკური თეატრის იდეა. თვით ცნება ეპიკუ-
რობისა, არა თუ უცხო არ იყო ქართული აქტიურული ხელო-
ვნებისთვის, სწორედ რომ პირიქით, მისი მსოფლანაცნისა და
ემოციების სამყაროში შემოდიოდა. მართალია, ყოველივე ეს
ბრეტისეული გააზრებით თავისებურ სახეს იღებდა, მაგრამ
შესაძლებელი იყო ეპიკური თეატრის ბრეტისეული დებულე-
ბა სასვეებით შესამებოდა ქართული თეატრალური ახალგაზრ-
დობის მისწრაფებებს, აქტიურული ხელოვნების ტემპმარტივ
გათანადროულებას.

რეჟისორები და მსახიობები ჯერ კიდევ არ იყვნენ ჩაწე-
დომილი პრობლემის არსს, მაგრამ ცხადი იყო, რომ ისინი
ეძიებდნენ იდეაში, მაცდენებელი სამყაროს გზა-ბილიკებს.
მაშინ მათ ჰქვიადევ არ შეეძლოთ გაეგოთ, რომ თავიანთი
ერთვული საეტიკების, ეროვნული ბუნების ძლიერების გამო
არც ძალუდნათ მთლიანად, ბოლომდე ჩაწედომოდნენ ბრეტ-
ტის დრამატურგიულ კრედისს, ხორცი შეესხათ მისთვის. სა-
კუთარ თავს ვერ გაეცქერე, შენს ბუნებას, მშობლიურს, ძვალ-
რიბიში გამჯდარს თვალს ვერ მოუხუჭავ.

ასე იკიდებდა ქართულ სცენაზე ბრეტის ფეხს „ნაწილობ-
რივი“. სპექტაკლი „სქრუნელი კეთილი კაცი“ რ. სტურუა-
რის ბრეტის ესთეტიკის ყველა კანონის გათვალისწინებით და-
დგა, სოფიო ჭიატურელი კი, რომელიც შენ-ტეს როლს თამა-
შობდა, მოგწენებოს, ვითომურ, „გაუცხოებულს“ კი არა, ნამ-
დვილ ადამიანურ ემბოციებს წარმოსახავდა, ასევე გაიასრუ-
ლიათიანი მონიშნე სხვა მსახიობებმაც. ეს კი ბრეტის ესთე-
ტიკას ვერ ეგებოდა, ეწინააღმდეგებოდა მას. წლები გაავა და
რუსთაველის სახელობის თეატრი კვლავ შეხვდებოდა ბრეტს,
დადგამს „კავკასიურ ცარცის წრეს“ და აქაც, ისევე, როგორც
ბრეტისის პიესების ხორცშესხისთვის პირველ ოპუსებში,
„მეწარმეებ სენისან“ გათავისუფლების მიუხედავად, ვერ
და ვერ შესძლებს მთლიანად, ბოლომდე „ბრეტსად გადაქ-
ცვას“. თეატრი ბევრ რამეს აიღებს ბრეტისის ესთეტიკიდან,
განახლებული წარმოვიკიდება, მაგრამ ესაა განახლება, გა-
მომდინარე „ადამიანის სულის სიცოცხლის“ ძირფესვეული
სცენური—რეალისტური, სიღრმისეული ჰიპოთოლის პრინცი-
პებიდან. მაგრამ ეს მხოლოდ ათი წლის შემდეგ მოხდება.

ჯერჯერობით კი, ჯერჯერობით, ბილიკები იკვებება და გზა იჭრება ამ მრავალნაცადი, დღევრძელი რეალობისკენ.

პროცესები, რომლებზეც აქვეა საუბარი, პირდაპირაა და ვაკვირებულ თაობათა ურთიერთობისა და ურთიერთმოქმედების პრობლემასთან. საიდუმლო ხომ არაა, რომ იმ ბრძოლებსა და დავა-კამათში აუცილებლად იბადებოდა არა მარტო კონტრასტული, ერთმანეთის გამომრიცხველი ტენდენციები, არამედ ისეთი ტენდენციებიც, რომლებიც ერთმანეთზე კეთილ გავლენას ახდენდნენ, ერთმანეთს ამდიდრებდნენ. სწორედ ეს უკანასკნელი ტენდენციები გამოვლინდა 60-იანი წლების მიწურულს, ოღონდ, არა ხელჩართული ბრძოლის დროს, არამედ, როგორც იქვეა, ცოტა მოვლანებით. თუმცა, შესაძლებელია ასეთი ვარიანტიც: სწორედ აქ აღინიშნული ტენდენციების წარმოშობამ შეუწყო ხელი ვენებით დაცხრობას და პროცესების „გამყარებას“. ასეა თუ ისეა, „უხუცესთა“ და „უმრწამსთა“ ურთიერთობა, დროთა განმავლობაში ლოკუკური კალაპოტით განვითარდა.

ასეც ხდებოდა და ისეც, აქტიურულ ხელოვნებაში ახალ მიმართულებებს ვერ ურიცხვებდა, და, მათ აშკარად უარყოფდა აკაკი ხორავა. არსებითად იგი თავის ავადმყოფობამდე დიდი ხნით ადრე ჩამოშორდა თეატრს, არ შექმლო შერიგებულ და ახალ რეპერტუარს, არ შეველო შევეცალა თავისი თამაშის მანერა, თავისი მოქალაქეობრივი და მსახტრული პრინციპები, რომლებიც ასე ცხადად ჩამოყალიბა თავისი ცნობილი ფორმულით: „...ჩემთვის პერიოკული ხელოვნება ჩვენი დღევანდელობის ასახველი ხელოვნებაა, რადგან გინიშული, პერიოკულია ჩვენი დრო, პერიოკულია მისი ყოველი დღე, ყოველი ადამიანი, რომლისთვისაც მისი ცხოვრების, მისი ყველა საქმის მუდამეგამულ „მეორე პლანად“ იქცა ფიქრი საერთო მომავალზე, კომუნისტურზე“*.

თავისი შემოქმედებითი კრედიტისთვის არც ვერიკო ანჯაფარიძეს — ჩვენი დროის დიდ ტრაგიკულ მსახიობს უღალატნია. მართლაც, იგი მხარს უჭერდა ახალგაზრდობის ძიებებს, ხშირად ტრიბუნდინადც უთქვამს, ამ ძიებებს სიმპატიით ვეცხვებით, მაგრამ თავად არ აპყვა დინებას, უარი არ უთქვამს თამაშის თავის (და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ) მანერაზე, რომელშიც ისეც ისევე, ძველფურად ეკლავა ფეხები და მართალი ადამიანური ემოციები, ვერიკო ანჯაფარიძის ხელოვნების თანადროულობის დამადასტურებლად იქცა 60-იან წლებში მის მიერ შექმნილი ჩაპეის დედა, რომელზედაც ზემოთ ვისაუბრებე. ე. ანჯაფარიძე კ. ჩაპეის დრამის ფარგლებში ცდილობდა წარმოეჩინა თავისი ამალეული ტრაგიკული ხელოვნება, რითაც ამ დრამას დიდ სოციალურ განზოგადობამდე ამაღლებდა. მეტიც, იგი ძალ-ღონეს არ ხარჯავდა იმისთვის, რომ თავისი მგზნებარების ცეცხლი გაედავდო სპექტაკლის სხვა მონაწილეებისთვის და თვითონაც იღებდა მათგან ყოველფერ საუკეთესოს. დედისა და უმცროსი ვაჟის (ამ როლს შთაგონებულად და გულისშემძვრელად თამაშობდა ახალგაზრდა მსახიობი ნ. მგალობლიშვილი) სცენამ

პირდაპირ შეგვიადრწუნა ტრაგიკული ძალითა და უზარმაზარი ადამიანური ტკივილით.

სხვა აქტიურულ ინდივიდუალობათაგან (აქ მხოლოდ ასაკობრივი კი არა, უფრო სტილური განსხვავებები გვაქვს მხედველობაში) ურთიერთგამდიდრების პროცესი უფრო და უფრო ნათლად იჩენდა თავს, რაც იმას მოწმობდა, რომ ტრადიციებსა და ნოვატობობას შორის გაჩენილი უფსკრული თანდათან უნდა ანოვალბულიყო და დაპირისპირებული ძალები თანდათან ორგანულად უნდა დაახლოებოდნენ, შეერთებოდნენ ერთმანეთს. და აქ გამოიკვეთა საინტერესო და ძალზე თავისებური პროცესი, რომელიც დიდ ყურადღებას იმსახურებს. ნაწილობრივ ეს უკვე თვალისასცემი გახდა ვერიკო ანჯაფარიძეული დედის როლით.

თუ 40-50-იანი წლების ახალგაზრდა თაობის მსახიობებს — მ. ჩახავას, ს. ყანჩელს, მ. თბილულს, მ. ჯაფარიძეს, ე. და გ. გვეგუკორებს, ვ. ნინუას, ე. მანჯგალაძეს, ე. ყიფშიძეს, ე. მაღალაშვილს, ე. და ტ. საყვარელიძეებს, ი. ტრაპოლსკის, ორივე თამარ თეთრაძეს, რ. ჩივიჭავჭავს, გ. საღარაძეს, მ. მახვილაძეს, კ. მახარაძეს, ბ. კობახიძეს და სხვებს უხდებოდათ „უფროსებისთვის“ შეეკითხა ხმა, ახლა, უფროსი თაობის მსახიობები, თეატრალური სიბრძნითა და გამოცდილებით დამძიმებულნი, ცდილობენ ფეხი აუბან ახალგაზრდობას.

იველისხმება, რომ ვიხიბე დირისების დამცრებიაზე ან „უფროსებისა“ და „უმცროსებისა“ დაპირისპირებულობაზე რიდასა საუბარი, არამედ სხვადასხვა თაობების შემოქმედებით ურთიერთობის რაღაც ახალ ნიშნებსა და თვისებებს ვესვამთ ხაზს, რამაც მათი სამშენებლო ხელოვნებისთვის თვისობრივად ახალი სტილური თავისებურებები წარმოშვა.

რუსთავეის ახალგაზრდულ თეატრში (იმ დროს თეატრის მსახიობთა საშუალო ასაკი 30 წლით განისაზღვრებოდა) მივიდა უკვე ხანდაზმული აკაკი ვასაძე. მას სხვა თეატრის არჩევაც შეეძლო, მაგრამ მან მაინც რუსთავეის თეატრი აირჩია. იგი ახალგაზრდულ თეატრში მივიდა და ამ მღიერ აქტიურულ კოლექტივში თავისი დირისული ადგილი დაიჭვივდა. მივიდა და, თითქოს გაახალგაზრდადმო კიდევ, თამაშა მეფე ლირი, მაესტრო პოლონელი დრამატურგის საეროსისის ამავე სახელწოდების პიესაში. მოხუცი მაესტროს როლზე მუშაობა მისთვისაც და თეატრისთვისაც სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა.

სცენაზე გრძელი დიალოგი იმართება — მოხუცი და ახალგაზრდა მსახიობები ბაასობენ. მათ უნდათ ერთმანეთს გაუკონ, უფრო სწორად, უფროსს უნდა გაუკონ უმცროსს, ასეა გაახრებელი დიალოგი მსახიობებისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს ერთმანეთის გულსფეფეკვა ესმით, თითოეული მათგანი შინაგანად მიდრდება, მაღლდება. უფროსის გამოცდილება უმცროსის (თ. არჩავაძე) თამაში, ფრთაშესხმული აღტკინებით იცვება, მოხუცის დარბაისლური თავდაჭერილობა გზას უშუქებს ახალგაზრდას, განსაკვირებულად თანადროული ინტონაცია ამ დიალოგის, რომელიც მივლ რიგ მორალურ-ეთიკურ პრობლემებს წამოჭრის, მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს ცხოვრებისეულობის და თეატრალური სურათის მონულოდნელად ურთიერთგადამკვეთ ხასზეზე, იწვევს კონკრე-

* „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1957 წლის 5 ნომერი.



„მეფე ლორი“. მეფე ლორი — ა. ვასაძე, დღგარი — შ. გოგილაძე.

ტულ, ხელშესახებ ასოციაციებს. ამ ასოციაციების პრიზმიდან სხვადასხვა თაობის ამ ორი ადამიანის ურთიერთობა რაღაც სულ სხვა შუქით ნათდება და ა. ვასაძის არტიკულში, თითქოს ახალგაზრდა, ცნობისწადილიანი თანამოსაუბრის გავლენით, თითქოს ზაზგასმულად ფიქრიანი, გულსწყურიანი ხდება. ა. ვასაძე, თავის მხრივ, ამდიდრებს პარტიზორის თა-მაშს, ფორმის რაფინირებისკენ უბიძგებს მას. აი, ჭეშმარი-ტად, პარმონია კონტრასტებისა, განსხვავებულ ნაწილთაგან შექმნილი განუყოფელი მთელი!

დიალექტიკურად გაგებულ პარმონიისა და ერთიანობის მიღწევას ხელს უწყობდა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრ-და ბირთვის მეგობრობა სერგო ზაქარიაძესთან. დადგა რა თეატრის სათავეში, გამოცდილებითა და ოსტატობით უფრო-სი სერგო ზაქარიაძე ახალგაზრდათა შორის ყველაზე ახალ-გაზრდა გამოჩნდა, საქმე მართის ის როლი ახლავდა, თუ ახა-ლი ტენდენციები როგორ ვლინდებოდა ბოლო წლების მის ნამუშევრებში, არამედ იმ საერთო „მომართავშია“, რომლი-თაც ცოცხლობდა და ქმნიდა ეს დაუცხრომელი ენერჯის ცნობისწადილით შეპყრობილი, გუნებაზე მსახიობი, როგორ სრულყოფდა იგი თავის ოსტატებას, რა მრავალმხრივი იყო ხისი ნამუშევრები, ახალგაზრდული რიტმის როგორი განცდა ჰქონდა, როგორ შეეძლო ახალგაზრდობის ენაზე საუბარი. თა-ვისი უმცროსი კოლეგების ყველაზე აუტანელ „სიცივეტებსაც“ კი იგი სტიკურად და მომთმულურად ხედებოდა. თითქოს-და ამბობდა: „მაჭარია, ვაცაკოთ, დაღვინდება!“. და ამით — მოთმინებით მოიგო, იმკიდა კიდევ თავისი დათესილი თე-სლის ნაყოფს. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „ანტიგონე“ ჭან ანუს პიესის მიხედვით ამის საუკეთესო დადასტურება იყო.

ამ სპექტაკლში დაიბადა სრული, თითქმის იდეალური შეთა-ნხმება განსხვავებული აქტიორული ინდივიდუალობებისა (კრეონი — ს. ზაქარიაძე, ანტიგონე — შ. კვერენჩილაძე), რომლებიც რეჟისორის ნებამ ერთ განუყოფელ მთელად, პარ-მონიულ დუეტად შეკრა. სპექტაკლის ხასიათი განაპირობა არა მარტო ანუს ინტელექტუალური დრამის პრინციპებმა, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანის სულის სიღრმეთა კვლევის რეჟისორულმა მეთოდმა, მისმა სწრაფვამ ამ სიღრ-მეთა პერიპეტეტიებისა და ნიუანსების წარმოჩენისკენ, ერთი სიტყვით, იმ ძიებებმა, რომლებიც სახის შესაქმნელად, ამ სა-ღის გასაანალიზებლად დასჭირდა რეჟისორს. და სწორედ ამ მეთოდმა განაპირობა სიმკვიდრე ფუნდამენტისა, რომელ-ზეც აღიმართა განსაცვიფრებელი, ტიტანური ძალა ტრაგიკუ-ლისა, რაც ანტიგონესა და კრეონის სასტიკი, უღმობელი ორ-თაბრძოლის ქვაკუთხედად იქცა.

თაობათა ურთიერთობის პროცესი, რომელიც ახლა ურთი-ერთისადმი ფრთხილი, დაძაბული ურთიერთობით კი არ იყო აღბეჭდილი (ანტიგონეზე ლაპარაკი ხომ უხედვითაა), არამედ დაახლოების, შეხვედრის წერტილების მოძიების ტენდენციით ხასიათდებოდა, ჭეშმარიტი აქტიორული განახლებისთვის ხე-ლუსაყვლი კლიმატი შექმნა. მხოლოდ ასეთ, ურთიერთდობი-სა და შეთანხმებულ ძიებების ატმოსფეროში გახდა შესაძ-ლებელი ვაჯერება რთული კონფლიქტებისა, რომლებიც წარ-მოშვა ცხოვრებამ, და რაკი ამ კონფლიქტების სიღრმეთა წვდომა მოხერხდა, ისინი თანადროულ თეატრალური სახი-ერების სიმძლავრედ იქნა აყვანილი.

ეს სახიერება თავისი არსით ამ ეტაპზე უკვე ახალ და სი-ცოცხლის უნარიან მოვლენად აღიქმებოდა, ეს უკვე არ ჰგავ-და, რაც წინა წლებში ხვდებოდა თვალს. იმიტომ კი არა, თითქოს წინამორბედი რაღაცას სათანადოდ ვერ ამჩნევდნენ ან საჭირო სიღრმით ვერ წვდებოდნენ მოვლენებს, არამედ იმიტომ, რომ „ყოველ ეპოქას, არა მარტო სინამდვილე აქვს თავისი, არამედ თეატრისაც“, — როგორც თავის დროზე ამ-ბობდა მარჯანიშვილი.

მწელი მისახვედრი არაა, რომ ეს სიტყვები შეხება არა მარტო თეატრის ცხოვრების იდეურ-თემატურ სფეროს, არა-მედ მხატვრული გამოხმავებლობის, მხატვრული ლექსიკის სფეროსაც.

ლექსიკა (იგივე საზოგადოებრივი თანამედროვე ქართული თეა-ტრისა ექსტრარინდინარული, არაწვეულებრივი რამ არ გახ-ლავთ. იგი თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური ხელოვნე-ბის მიღწევათა გაუთვალისწინებლად რძლი ყალიბდება, პი-რიქით, ამ მიღწევებს თავის გამოცდილებად იხილს ისე, რომ ერთწველი ტრადიციების სპეციფიკას არასდროს ივიწყებს). მა-გრამ შეჩვევის პრინციპი, ყველაზე უფრო ზუსტი და ერთად-ერთი შესაძლებელი გადაწყვეტის მიცემების გზას (ათასი შე-საძლებელიდან ერთადერთი უნდა შეარჩიო) და ის ერთადერ-თი მიზანს კაკალ გულში უნდა მიხვდეს!) უნდა მივყავდეთ იმ საყოველთაოდ მნიშვნელოვან შედეგამდე, რომელიც თანა-მედროვე ეპოქის, ამ ეპოქის ადამიანთა (მაყურებლების) შე-მეცნებით — აღქმით დონით, საზოგადოებრივი ცნობიერე-ბისა და საზოგადოებრივი მსოფლგანცდითა გაპირობებელი.

ყველა ამ კომპონენტის გაუთვალისწინებლად თანამედროვე აქტიორულ ხელოვნებას არსებობა გაუჭირდებოდა. და როცა მის მიღწევებზე ვლასარაკობთ და ვაღვანთ, თუ რა იქნა ბოლო ხანს აქტიორული ახალგაზრდობის ნოვატორულ ძიებათა მთავარ ნიშნად, შეიძლება იმ დასკვნამდე მივიდეთ, რომ ეს სიახლე ხელოვნებაში თანამედროვე რეჟისორული ძიებებისა და ამ ძიებათა აქტიორულ გააზრებაში პრობორციის, თანახმიანობის მიღწევა.

საიდუმლო არაა, რომ თანამედროვე თეატრის რეჟისურის ენა, მისი ჟანრული და სტილური მიმართულების მიუხედავად (ეპიკური, პოეტური და ა. შ. თეატრები), ემყარება მაყურებლის წარმოსახვისადმი ნდობას, მეტიც, რეჟისურის ენა გულისხმობს მაყურებლის მიმართ ამ ნდობას — მაყურებელი გათვითცნობიერებული უნდა იყოს თანამედროვე რეჟისორული ლექსიკის პრინციპებში, ხოლო ეს ლექსიკა სულაც არ გულისხმობს ჩანაფიქრთა და გადაწყვეტათა „დაღმკვას“, უარყოფს ყოველგვარ ყფითობას. თანამედროვე თეატრის ენა გულისხმობს მსახიობისადმი, მისი წარმოსახვისა და ინტუიციის ვირტუოზულობისადმი, პლასტიკისა და მუსიკალურობისადმი, გამჭირაობისა და სიწრფელისადმი რწმენასაც.

აქტიორს არ შეუძლია ყოველივე ამას ანგარიში არ გაუწიოს. იგი გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევაში უნდა იყოს გულისყურიანი, ალღოიანი, მიზანწრაფული — თანამედროვე ეპოქაში ამ ცნებების უგულვებელყოფა არ იქნება. აქტიორის ლაქონიზმი, ზომიერების გრძობა, ინტელექტი გაპირობებულია რეალურ სამყაროსთან, ამ სამყაროში მიმდინარე გასაოცარ მოვლენებთან, ცხოვრების რიტმთან აეატრის კავშირის მთელი კომპლექსით. და ის მსახიობი, რომელიც ეს გააზრებული აქვს და ეპოქის აღნიშნული მაღალ-

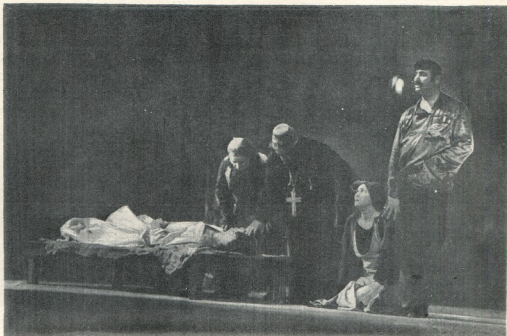
პრინციპებით მოქმედებს, უფლებამოსილია ეძიოს და რისკიც გააწიოს ამ ძიების პროცესში.

თანამედროვე ქართულ თეატრში გაბეულ ძიებათა სფეროები საკმაოდ თვალნათლივ გამოიკვეთა. ამ თვალსაზრისით გვინდა უკანასკნელი ოთხი სპექტაკლი დავასახელოთ: ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (რეჟ. რ. სტურუა); დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დღენაცვალი“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა); შ. დადიანის „გუშინდელი“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე) და ვ. კოროტილიოვის „ფიროსმანი“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე). აქტიორულ მიღწევათა მისხედით ეს სპექტაკლები საერთო მოვლენებიდან ცალკე არ დგას და მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ახლებურად გააზრებულ, პრინციპულ (და არა უბრალოდ ორიგინალურ-ნოვატორულ) მიმართულებას მიჰყვება. მათგან გვინდა გამოყოფთ რამდენიმე, რაღაცნაირად სრულიად მოულოდნელი შარავანი და ადგანაზა გიგოშვილს გრუმა ვანჩაძის როლში („კავკასიური ცარცის წრე“). მსახიობი იმდენად დიდ სულიერ სიწრფელს, გულითადობას აღწევს, იმდენად ნატიფი, დახვეწილი, მჭვირვალეა მისი ნაღველი და მრისხანება, სიხარული და ტკივილი, რომ გაოგნებული რჩები — სად ქჷონდა ამ მთრთოლვარე, კაფანდარა ქალს ახვლა აქტიორული ძალა და ენერგია, ამხელა გაუმხეველი მხატვრული პოტენცია!

იღუმალი, თვალისთვის დაფარული ტალანტი! რამდენ რამეს ნიშნავს ეს თეატრისთვის, რაოდენი სიხარული იღვრება ყოველთვის მაყურებლის სულში, როცა იგი მოულოდნელად აღმოაჩენს მსახიობში რაღაც ახალ, აქამდე დაფარულ, გამიანგავ სცენურ ნიშანს თუ თვისებას.

მხედველობაში გვყავს რამაზ ჩხიკვაძე, ვეულისხმობთ სასწულებრივი გარდასახვის ჩხიკვაძისეულ უნარს, მისი იუმო-

სცენა სპექტაკლდან „კავკასიური ცარცის წრე“.



რის დაუოკებელ სტიქიას, ამ სტიქიის თითქმის ტრაგიკული ინტონაციით შემსჭვალვის უნაჩს, —ყოველივე ეს მსახიობმა ზრწინებულად შეგავგრძნობინა აზდაკის სიმღერა-მონოლოგი („კავკასიური ცარკის წრე“). რაკი ვინდასების უნაჩრ ჩამოვადან საუბარი, არ შეიძლება არ გავისახეთ გურამ სადა-რაძე, რომელიც იმავე სპექტაკლში სამი სცენური სახით, სამი აქტიორული „განზომილებით“ (თავადი ყაზბეგი, ეფრატორი, მთვრალი ბერი) მოგვევლინა. თითოეული ამ როლთაგანი დემონსტრირება აქტიორის შესაძლებლობათა მდიდარი კომპლექსისა, მისი მხატვრული აზროვნების არასტერეოტიპულობისა. გამოცალკევებით შეგვიძლია ვისაუბროთ ჯანრი ლოლა-შვილზე (წამყვანი), რომელიც ლაღად, თამამად, ბრეტის თეატრის მანერით წარმართავს მთელი თეატრის რიტმს. შეგვიძლია ვილაპარაკოთ კახი კავსაძის უშუალობასა და ამაღლებულ სარწმუნოებზე (სიმონ ჩანავა), თ. თარხნიშვილის, კ. საკანდელიძის, ჯ. ლაღანიძის, მ. გამცემლიძის, ლ. დამბაძის, ლ. ჩხეიძის, დ. პაპუაშვილის, გ. ფერაძის, თ. დოლიძის სცენურ სახეთა სიმძაფრეზე, ლ. ძიგრაშვილის მიერ დედამიწის ჭეშმარიტად ბრეტისებური სიმკაცრით შექმნილ სახეზე უკანასკნელ წლებში სცენურ აღმოჩენებს მიეკუთვნება გვეგვეტორის პლატონ სამანიშვილი, რ. ჩხეიძის კირილე და თ. შევიდინეთუხუცესის ფირისმანი. გ. გვეგვეტორის პლატონში, როგორც ფოკუსში, აისახა აქტიორული ხელფენების სტილისტიკაში რეჟისურის აქტიური შეჭრის ტელდენცია და მსახიობების საპასუხო ტალღა, როგორც რეჟისორის მიზანსწრაფვის რეაქცია. გ. გვეგვეტორს ორმაგი ტვირთი აწევს, ფაქტურად ის ორ — მიხრობილობისა და პლატონის როლს ასრულებს სპექტაკლში. იგი რამდენჯერმე „ითმობა“ თავისი გმირის „სახიდან“ მერე ისევ „ერთვის“ მას, ბრეტისეული მანერით უშუალო კონტაქტს აწყარებს მაყურებელთა დარბაზთან და თავის თავზე იღებს სპექტაკლის სიუჟეტური (და იდეური) საწყისის ლოგიკური დასაბუთების რთულ მისიას. შესრულების აკადემიური სტილი მსახიობს, როცა საჭიროა, ხელს არ უშლის „აწყვეტაში“, ხოლო გამომსახველობით საშუალებათა ლაიონისმი არ ჩქმალავს სახის ღრმად დრამატულ არსს. თავდაჭერილობისა და ძალის შერწყმა სცენური ნაწარის გასაოცარ მთლიანობას ქმნის.

ასეთვე მთლიანობა ახასიათებს რამაზ ჩხეიძის კირილე მიმინიშვილის როლის შესრულებას იმავე სპექტაკლში. აქ, როგორც ფოკუსში, თავი მოიყარა თანამედროვე სამსახიობო ხელფენების ბეგრმა საკვანძო მომენტმა: შინაგანი უშუალობა და სახის უსუსტი, სურპულბოზური გახარება. სრული თავისუფლება და მკაფიო ფორმის მთლიანობა, იმპროვიზაციის უნარი და თამამი გროტესკი, ნაციონალური თეატრის საუკეთესო ტრადიციები და ნოვატორული ძიებანი.

გვიტორის ვინმე გამოყოფა სპექტაკლ შეშინდებში. ამ შემთხვევაში აქტიორული ნამუშევრები წარმოდგენას გვიქმნიან მთლიან სპექტაკლზე. თავის მხრივ, სპექტაკლის დახვეწილობა განაპირობებს მსახიობთა მიღწევებს. და, ვინ იცის, იქნებ სწორედ მსახიობთა ამ თანადგომმა, შეკავშირებამ, აქტიორული ანსამბლის ერთიანობამ, მთლიანობამ (და არა „ცალკეობამ“), სპექტაკლის ძირითადად პირობითად და სულაც არაყოფითად გადაწყვეტამ განასაზღვრა მისი მაღალი მხატვრული დონე.

კიდევ ერთი მაგალითი. თ. მეღვინეთუხუცესი ფირისმანი თამაშობს.

მაყურებელი ფირისმანს პირველი გამოჩენიდანვე მილიანად ენდობა. ეს განყენებულ ნდობა არაა, ეს ნდობა ეყარება მხატვრის სულის სიღრმისეულ წვდობას, გმირის სულიერ სამყაროსთან აქტიორის აბსოლუტურ შერწყმას. თ. მეღვინეთუხუცესის ფირისმანი სადაა, უბრალოა, იგი „გახსნილია“, მას შეგიძლია ხელით შეეხო, მასში არაფერია უჩვეული. და, ამავე დროს, იგი დიდებული, გრანაზრებულია, იგი შეგავრძენიბნებთ შემოქმედის სულიერ შთაგონებულობას, მის ენებათაღელვას, მის თითქმის ბავშვურად წრფელ ბუნებას.

როცა იწერებოდა ეს წერილი, ჩვენს თეატრში დაიბნა კიდევ ერთი აქტიორული სასწაული — ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ გ. ლორთქიფანიძის დადგმით), რომელიც უსათუოდ შევა ქართული რეალისტური თეატრის ისტორიაში, როგორც კიდევ ერთი აღმოჩენა, როგორც ამ თეატრის ახალგაზრდა, მაგრამ მომწიფებული და გაეკაცური თაობის უდიდესი გამარჯვება.

აქ შეგვეძლოს შევხილავთ დავეცვა. თითქმის ყველა პრობლემა გადაჭრილია, თითქმის შედეგები შევამბუღოლა.

მარამ თეატრი თეატრი არ იქნებოდა, რომ მის კანონებს გამონაკლისები არ არღვევდეს, და ეს გამონაკლისები, ეს დარღვევები არავითარ კონცეფციებში არ თავსდება, არავითარ, თუნდც ყველაზე წყვიბონ თეორიებში არ ეფორმდება. ასევე შემთხვევებში ამბობენ ხოლმე, გამონაკლისები თეატრის საოცრებადია, მის, როგორც მარჯანიშვილი იტყობდა, ჯაღჭირბასთანაა გადაწყვენილი.

ამს წინათ ჩვენ სწორედ ასეთი საოცრების, ასეთი ჯაღსნობის მოწმენი გაგვხდით.

გ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ დადაგა ა. იბსენის „მოჩვენებანი“. ფრუ აღმინგის როლი ვერცე ანჯაფარიძემ ითამაშა, პასტორ მანდრესისა — აკაკი ვასაძემ. ამ სპექტაკლმა კვლავ გააცოცხლა „ძველი“ თეატრის გაეკაცურა და მაღალი რეალიზმი, დაბა, ჩვენს გენს სიერებამ გააცოცხლა გარდასული დრო და ის ხალხი, ვინც დგამდა „ურიულ აკოსტას“ და „ოტელოს“, „ოიდიპოს მეფეს“ და „მედვას“ — სცენაზე შემთავიჯა ძველმა დრომ, სწორედ იმ ძველმა დრომ, მავანს და მავანს შეეძლო ზურგი შეეყვანა მისთვის, ხელი აეყვანა და შეეძალა: იმ დრომ ჭირი შეეგზამა, მორჩა, გათავდა, დღეს სხვანაირად უნდა ვითამაშოთ და სხვა-ნაირად უნდა დადგათო...

თუმცა, არ მოუჭამია იმ დროს კირი, არა და არა! როცა უყურებ, თუ როგორ „ლაღი და უკადრია“, როგორი მტკიცე ნაბიჯით, მსუბუქად შემოდის სცენაზე უზერებელი ვიკიკო, როცა ისმენ სპექტაკლის ორი მთავარი გმირის სიმკაცრით შემსწვალულ, ალტინებულ, მძაფრ მონოლოგებს თუ დიალოგებს, უნებლიედ, მარტო იმაზე როდ ფიქრობ, რომ საოცრებასთან ეს შესხვედრა მრავალ და მრავალ თეატრალურ აღმოჩენას უდრის, არამედ იმაზეც, რომ ჭეშმარიტი აქტიორული ხელფენება ზღვარდაუღებელია. იგი ცხოვრებასავით უსაზღვრო და უკიდევანია.

თემო ზაფარიაძე

მარინე კერესელიძე

შპანსანძლი წლების ქართულ ფერწერას ერთ-ერთ კოლორიტულ ფიგურად მოვლინა ორიგინალური ხედვისა და თავისებური ხელწერის მხატვარი თემო ჯაფარიძე.

ფართო შემოქმედებითი ინტერესების მქონე ნიჭიერი ხელოვანის ნამუშევრები პირველად ჩვენმა საზოგადოებრიობამ ამ ათიოდე წლის წინ იხილა საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მგებობრიობის საექსპოზიციო დარბაზში მოწყობილ გამოფენაზე აქ წარმოდგენილმა ტილოებმა, ძირითადად აბსტრაქტულმა და აბსტრაქტულ-დეკორატიულმა კომპოზიციებმა, მხატვარს მრავალი თაყვანისმცემელი მოუპოვა ხელოვნების მოყვარულთა შორის, თუმცა არც აშკარა ოპონენტთა რიცხვი ყოფილა მცირე. აზრთა სხვადასხვაობა და ცხარე კამათი მოჰყვა თემო ჯაფარიძის ნამუშევართა მეორე პერსონალურ გამოფენასაც, ა.ე. ხორავას სახელობის მხაიხიობის სახლში რომ გაიმართა 1976 წლის გაზაფხულზე და ახალი კუთხით წარმოაჩინა მხატვრის შემოქმედებითი შესაძლებლობები. თავად ეს ფაქტიც უკვე ხელოვანის სასარგებლოდ მტკიცელებს, რადგან კამათს მუდამ ნიჭთან შეზავებული ორიგინალობა, შემოქმედებითი სითამამე და მაძიებელი სული წარმოშობს. ჭეშმარიტი მხატვარი ხომ წარმოუდგენელია ძიების, კოლორისტული თუ კომპოზიციური გადაწყვეტის ორიგინალობისაკენ სწრაფის, გარემოს საკუთარი ხედვის გარეშე.

თემო ჯაფარიძე მაძიებელი მხატვარია. დაძაბული ძიებებით, საინტერესო მხატვრული თუ

ტექნოლოგიური ექსპერიმენტებით აღინიშნა მისი მოღვაწეობის გზა, რომლის ქრონოლოგიური ჩარჩოები დღემდე თხუთმეტოდე წელიწადს მოიცავს და რომლის ყოველი მონაკვეთი აღსავსეა მხატვრის სწრაფვით იმ ღრმა, უშუალო და მართალი ხელოვნებისაკენ, რომელიც დღეს მის შემოქმედებით სახეს განსაზღვრავს. ამ ხნის მანძილზე შექმნილი ნამუშევრები შესაძლებლობას იძლევა თვალი გავადგენოთ მხატვრის შინაგანი სამყაროს ევოლუციას, მისი შემოქმედებითი კრედოს ჩამოყალიბებას, განწყობილებათა, შინაგანი იმპულსების ცვალებადობას.

თემო ჯაფარიძის ბოლდროინდელმა ნამუშევრებმა კიდევ უფრო ნათელი გახადა მისი ფერწერული ნიჭი და შესაძლებლობები. მხატვარმა შექმნა საოცრად ცოცხალ და ემოციურ მხატვრულ სახეთა სამყარო, რომელმაც განსაზღვრა მისი ხელოვნების თვითმყოფადობა და განუმეორებლობა.

სახვითი ხელოვნებით გატაცება თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის უცხო ენათა ფაკულტეტზე სწავლის პერიოდში დაიწყო. თავისი ძალა თემო ჯაფარიძემ პირველად პორტრეტის ჟანრში სცადა. სხვადასხვა გრაფიკული მასალით განხორციელებულ პორტრეტებს (ნაწილი ამ პორტრეტებისა ზეთოვანსა და ქაღალდზე ფერადი ფანქრებითაა შესრულებული) მოჰყვა ფერწერული კომპოზიციები, რომელთა სახვით სტრუქტურას ინტენსიური ლოკალური ფერისა და მტკიცე, ზუსტი ნახატის შეფარდება დაედო საფუძვლად. მხატვარი ოსტატურად ფლობს ნახატს. ხაზი ამ პერიოდის ნამუშევრებში მოქნილი და დენადია, ნაწარმოებთა კომპო-

ზიციურ საფუძველსაც ფიგურათა მოძრაობებისა და შესტების რიტმი წარმოადგენს. ფერთი კომპოზიცია ნახატის კონტურში მოქცეული ლოკალური ფერადოვანი ლაქების დაპირისპირებითაა აგებული, რაც განსაზღვრავს კიდევ ნამუშევართა დეკორატიულ გამომსახველობას.

მომდევნო კომპოზიციებში ფორმა უკიდურეს აბსტრაგირებას განიცდის, ნაწარმოებები თანდათან კარგავენ ფიგურატიულობას, მათ ადგილს წმინდა აბსტრაქციები იკავებენ.

თემო ჯაფარიძის აბსტრაქციები, ნატიფ ფერწერულობასთან ერთად, ყურადღებას იქცევენ დიდი გემოვნებით, ზომიერების გრძნობით და უმრეტეო ფანტაზიით, რაც ხელოვანის ერთ-ერთ დიდ ღირსებას წარმოადგენს. ამ ნამუშევრებში თემო ჯაფარიძე განსხვავებულ მხატვრულ ამოცანებს ისახავდა მიზნად: ფერთა განვითარებისა და ურთიერთშეხამების მუსიკალობასა თუ რიტმიზირებულ ფორმათა და ფერთა „მუსიკას“ (ეს აბსტრაქციები მართლაც იწვევენ მუსიკალური გლერადობის შეგრძნებას) ცვლის გეომეტრიულ მოცულობათა და სტრუქტურათა კარმონია, რომელშიც მკაცრი კომპოზიციური არქიტექტონიკა ბატონობს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თემო ჯაფარიძის ძიებები არა მარტო მხატვრული, არამედ წმინდა ტექნოლოგიური ექსპერიმენტებითაა აღსავსე. ერთ-ერთი ასეთი ექსპერიმენტი ფორმის მოცულობითობის ძიებამ განაპირობა. ამ ექ-

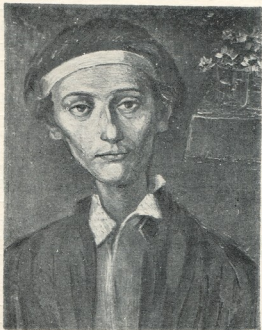
სპერიმენტის არსი ზეთის საღებავებითა და მიწით ე. წ. რელიეფური ფერწერის ნიმუშთა შექმნაში მდგომარეობდა. ამ ტექნოლოგიით მხატვარმა განახორციელა რამდენიმე პეიზაჟი და ნატურმოტი, რომელთა კოლორიტი (უმეტეს წილად მათ მიწის ფერი დაკარგავს) თვით მასალამ განაპირობა (სამწუხაროდ, დროთა განმავლობაში მიწა დასკდა და ამ ნამუშევართა უმრავლესობა დაიღუპა).

ტექნოლოგიურ ძიებათა გზაზე მხატვარმა არერთხელ მიმართა კოლაჟის პრინციპსაც, რომელიც საფუძვლად დაუდო მთელი რიგი ნატურმორტების მხატვრულ სტრუქტურას.

მოცულობითობის ძიების პერიოდშივე (1970-1973 წ. წ.) შექმნილი რამდენიმე რელიეფური და პორელიეფური პორტრეტი („პიერო“, „დავითი“, „ლუკა“ და სხვ.) ამ საოცრად მეტყველ ნამუშევრებში, წმინდა პლასტიკური ამოცანის გადაწყვეტასთან ერთად, მხატვარი, უპირველეს ყოვლისა, ესწრაფვის ადამიანის ხასიათის, მისი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემას. უკვე ამ ნამუშევრებში გამოვლინდა ის შინაგანი დაძაბულობა და დრამატიზმი, რომელიც ესოდენ მკვეთრად იჩენს თავს თემო ჯაფარიძის შემდგომი დროის ფერწერულ პორტრეტებში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ რელიეფებმა და პორელიეფებმა წარმოაჩინეს თემო ჯაფარიძის მხატვრულ-პლასტიკური აზროვნების თავისებურება, რომელიც ფორმათა ფერწერულ აღქმაში მდგო-

მაგული

ელკო



მარტობს. ამ მომენტით უნდა იყოს განპირობებული პლასტიკურ ნამუშევართა ფერთი დამუშავება.

ფორმის მოცულობითობის შემდგომ ძიებებს მხატვარი ფერში განაგრძობს და ძირითადად მოვერცხო-ნაცრისფერ ან მოყავისფრო ფერთა ვამაში ცდილობს დასახული ამოცანის გადაჭრას (ამ პერიოდის ნამუშევრებს ძირითადად შტუდიური ხასიათი აქვს). სწორედ აქედან იწყება დაძაბული ძიებები საკუთარი მხატვრული სტილის, საკუთარი მხატვრულ-სახეობრივი სამყაროს ჩამოყალიბების გზაზე.

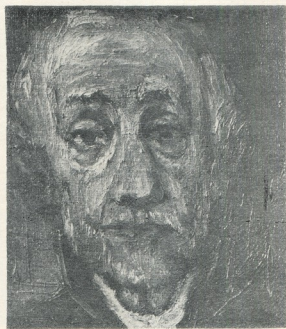
თემო ჯაფარიძის წინაშე განსაკუთრებული სიმწვავეთ აღმოცენდა ადამიანის სულის, მის უფაქიზეს განცდათა გადმოცემა, რადგან მხატვრის ღრმა რწმენით, სწორედ ეს წარმოადგენს ჭეშმარიტი ხელოვნების მაღალ დანიშნულებას. (ცხადია, აბსტრაქტულ-დეკორატიულ ხელოვნებას ამ რთული ამოცანის გადაჭრა არ შეეძლო). მეორე, და არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემა იყო საკუთარი შემოქმედებითი სტილის ეროვნულობა, ვინაიდან „მხოლოდ ეროვნულ ჩარჩოებში წარმოშობილ ფორმას ძალუქს მიიღოს საყოველთაო მნიშვნელობა...“ (შ. ქიქოძე, პირადი წერილები. 1920 წ. მარტი, „ლიტერატურნაია გრუზია“, 1963 წ., № 7). ცხადია, აბსტრაქციები და დეკორატიული კომპოზიციები ვერც ან მნიშვნელოვან ამოცანას გადაჭრიდნენ.

მხატვრის წინაშე წამოჭრილ პრობლემათა ან



ლუკა
შემოღობის ქარი

პიერო
მოხუცი მასწავლებელი





სოლოლაკელი ქალბატონი

რთულმა კომპლექსმა ერთიანად შეუცვალა გეზი თემო ჯაფარიძის შემოქმედებას. საკუთარი სტილისტური სისტემის ინიციატივით ხელოვანი დიდ ფიროსმანთან მიიყვანა. სწორედ ფიროსმანი გახდა მისთვის ნიმუში და ერთგვარი სტიმულიც, რომლის წყალობითაც მხატვარმა შესძლო საკუთარი ხელოვნების სულ სხვა გზით წარმართვა. და თუკი საკუთარი თავის აღმოჩენის ამ გზაზე გვხვდება თემო ჯაფარიძის ნაწარმოებთა ფიროსმანის ქმნილებებთან სიახლოვის მომენტები (უფრო დაწვრილებითი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ადგილი აქვს ამა თუ იმ მოტივის ან ხერხის წმინდა გარეგნულ მსგავსებას), მათ სულ სხვა მხატვრულ შედეგებამდე მიყავთ მხატვარი.

ე. წ. „ნაცრისფერი პეიზაჟების“ სერიას და რომდებში პერიოდის პეიზაჟებსა და ჟანრულ კომპოზიციებში თემო ჯაფარიძე ცდილობს ასახოს თბილისის უბნების, მისი ქუჩების, ეზოებისა თუ საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილების (კაფე, სასადილო და ა. შ.) ემოციური ატმოსფერო. ღრმა ინტერესს იჩენს იგი ქალაქის ცხოვრების უმნიშვნელო, პროზაული ყოფითი სიტუაციების მიმართ და გადააქვს რა ისინი ტილოზე, გამოყოფს მათში დამახასიათებელს. მხატვარს ყურადღების გარეშე არ რჩება წვიმიან ამინდში ქუჩაში მიმავალი ქოლგიანი მამაკაცი და დიდი ქალაქის სანაპიროზე მარტოდ ჩამოძვარი მეთევზე, დახლთან გადმომდგარი გამყიდველი თუ განათებული კაფეს ვიტრინიდან ღამის წყვილიდში მოშორალი მოხუცი, წვიმის გადაღების მოლოდინში სადარბაზოს თავშეფარებული წყვილი თუ ქალაქის ძველ, მკუდრო ეზოში, ხის ჩრდილქვეშ მოკალათებულ „მოჭადრაკეთა“ ჯგუფი. მაგრამ ამ ნამუშევრებში მხატვარი მხოლოდ დამახასიათებელი მოძრაობების, პოზების თუ ფესტების მასტილგონივრული ასახვით როდი იფარგლება. მთავარი ამ ნამუშევრებში ის სუსტი ემოციური ატმოსფეროა, რომელსაც მხატვარი სახეთა ფსიქოლოგიასაც, ასთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერული ენის თავისებურებებითა და კოლორითთ ალწევს.

როცა თემო ჯაფარიძის ნამუშევართა კოლორიტზე ვსაუბრობთ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის ნამუშევრებში მხატვრის პალიტრა ლაკონური და სადა ხდება. მაგრამ ეს მარტივი სისადავე კი არაა, არამედ ოსტატობასთან და სინატიფესთან შერწყმული თავშეკავებულობა და სიმკაცრე, სიმდიდრისა და სისავის შთაბეჭდილებას რომ ქმნის და ქართული სულის არტიტიზმს ავლენს.

თემო ჯაფარიძე იშვიათი ფერწერული ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანია. მის ფერთა გამაში ჭარბობს მუქ ტონთა შეხამება. ამ თავშეკავებულობის მიუხედავად, თემო ჯაფარიძის ნამუშევრები გამოირჩევა ნატიფი ფერწერულობით. ვი-

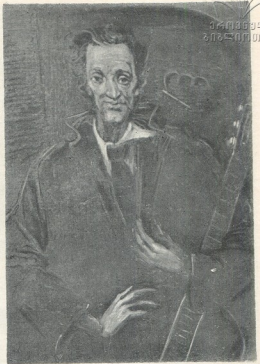
კამბახა



საც უნახავს მხატვრის ნამუშევართა გამოფენა აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის საექსპოზიციო დარბაზში, უთუოდ ემახსოვრება მცირე ზომის ფერწერული კომპოზიცია „ქოლგანი მამაკაცის“, რომლის კოლორისტულ საფუძველს შავისა და ყავისფერის ტონალური გრადაცია (ისიც ძალზე ძუნწი) წარმოადგენს. ეს კოლორისტული საფუძველი წამყვანია თემო ჯაფარიძის სხვა ფერწერულ ნამუშევრებშიც. მაგრამ იქ იგი გაცოცხლებულია წითელი, ყვითელი, იშვიათად მწვანე, ცისფერი, ძალზე ძუნწი და ლაკონიური მონასმებით, რომლებთანაც კავშირში ქმნის ნამუშევრების იშვიათ, დასვეწილ ფერწერულობას. ფერთა სიმუქე სვედით ავსებს მხატვრის თითოეულ ტილოს. ეს სვედიანი ინტონაციები შეინიშნება თემო ჯაფარიძის თითქმის ყველა ნამუშევარში — გარეგნულად მშვიდ, მაგრამ შინაგანად დაძაბულ და იდუმალებით მოცულ პეიზაჟებშიც და ფსიქოლოგიურად გამომსახველ პორტრეტებშიც. ამასთანავე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თემო ჯაფარიძის ნამუშევართა სარჩული ძირითადად შავია. ახალი ფერწერული კომპოზიციის დაწყებამდე მხატვარი შავით ფარავს ტილოს და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ჩანაფიქრის ხორცშესხმას. მუშაობის ამგვარი მეთოდის წყალობით ყველაზე მარტივი ფერიც კი ერთგვარ სადაფისებურობას იძენს და მოძრავი ხდება. (ამავე მეთოდით იქმნებოდა ქართული ფრესკები, მას მიმართავენდნენ ელ-გრეკო, XVI-XVII სს-ის ესპანელი და პოლანდიელი ოსტატები, და ბოლოს, ფირსომანი).

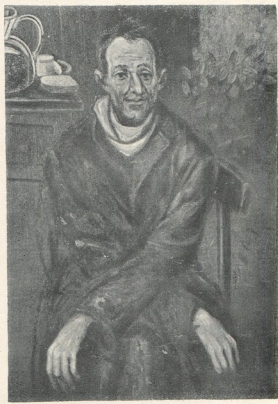
თემო ჯაფარიძის პეიზაჟებსა და ჟანრულ კომპოზიციებზე საუბრისას შეუძლებელია არ ვახსენოთ ის ნამუშევრები, რომლებიც ასახავენ ქალაქის უბნებსა და ქუჩებს წელიწადის სხვადასხვა დროს, დღის სხვადასხვა მონაკვეთსა და სხვადასხვა ამინდში. განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს მხატვარი ღამის ქალაქისადმი, რომლის ატმოსფეროს გადმოცემაც მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის საინტერესო ფერწერულ ამოცანებს უსახავს ხელოვანს. ამ სერიის ნამუშევრებიდან ყურადღებას იქცევს ფერწერული ტილოები „თოვლჭყაპი“, „ლუღხანა ღამით“, „ღამის ტრამვაი“ და სხვ. ღამის ქალაქის მოტივს მხატვარი ხშირად იყენებს ფონად თავის ჟანრულ და პორტრეტულ კომპოზიციებში.

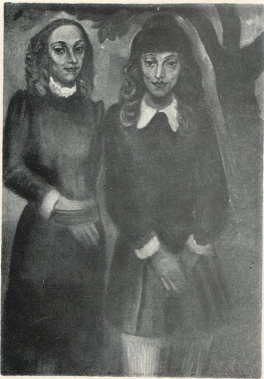
გარკვეული ევოლუცია განიცადა თემო ჯაფარიძის წერის მანერამ. თუკი ადრეულ, ე. წ. „ნაცრისფერ პეიზაჟებში“ და ქრონოლოგიურად მათთან ახლოს მყოფ ნამუშევრებში ფერწერა ძირითადად მკვრივი იყო და ნამუშევარი გლუვი ან დუნჯის მოკლე, წვრილი, ერთმანეთთან ახლო-ახლო მდებარე მონასმებით შესრულებუ-



მობეტიალე მუსიკოსი

სანდრა





ორი ქალიშვილი
ქალბატონი ტასო

ლი, მომდევნო პერიოდში იგი უფრო მსუბუქი ხდება, ყალმის მონასში უფრო ფართო და თავისუფლად მოქნილია. მხატვარს ერთიანი ფერწერული ლაქით გამოყვავს ფორმა, მისი დამახასიათებელი სილუეტი, რამდენიმე ზუსტი მონასშით ახდენს მის მოდელირებას. მრავალრიცხოვანი ტონალური გრადაციებიდან თემო ჯაფარიძე გადმოსცემს მხოლოდ მთავარს (ესეც ეროვნული ფერწერული აზროვნების თავისებურებაა), რაც ვალიორის სიძუნწეს განაპირობებს.

თემო ჯაფარიძის შემოქმედებაში ძალზე მნიშვნელოვანია მისი პორტრეტული ფერწერა, თუმცა ამ პორტრეტების გვირგვინი იმავე სამყაროს პერსონაჟები არიან, მხატვრის ქალაქურ პიუნაჟებსა და ქანრულ ტილოებში რომ კპოვა ასახვა.

ამ სურათებს შორის ცალკე გამოვყოფდი მამაკაცთა მცირე ფორმატის პორტრეტების სერიას: „მოხუცი მასწავლებელი“, „ტკბილი წყლების გამყიდველი“, „ბერეტინი მოხუცი“ და სხვ. ღრმა დრამატიზმით აღსავსე ეს ნამუშევრები ერთდროულად მრავალფეროვან, ძალზე ინდივიდუალურ ადამიანურ ხასიათთა გალენეცა და თვით მხატვრის შინაგანი სულიერი მდგომარეობის ხორცშესხმაც.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია თითოეული პორტრეტისასხის მოდელირების მანერა, რადგან ფერწერის სწორედ ამ ხერხით ე. ი. მოდელირების გზით აღწევს ადამიანთა ხასიათის გადმოცემას. წერის

მანერა სამივე პორტრეტში ფართოა, ყალმის მონასში პასტოზური, ზოგ ადგილას რელიეფურიც კი. მაგრამ თუკი „მოხუცი მასწავლებელთან“ ეს მონასში შედარებით სწორი და ნაკლებად მოძრავია, რაც კომპოზიციის ფონტალობასთან ერთად, სიმკაცრესა და სიღარბიანულს ანიჭებს გამოსახულებას, „ბერეტინი მოხუცის“ სახე, ოდნავი რაკურსისა და მონასშია დინამიკური მოძრაობის წყალობით, ერთგვარ მოუსვენრობასა და მშფოთვარე იერს იძენს. იმავე მიზანს ემსახურება პორტრეტის ფერიით გადაწყვეტა. თუკი „მოხუცი მასწავლებელთან“ ფერთა გრადაცია ყავისფერის ტონთა ფარგლებში მიმდინარეობს თეთრასთან შეხამებით, „ბერეტინი მოხუცის“ ფერთა გამა თეთრის, ვერცხლისფერის, ღია ოქრისფერის, ალაგ-ალაგ ბაცი წითლისა და ღვივნისფერის უფაქიფესი შეხამებითაა აგებული ისე, რომ შორიდან შეხედვით ყველა ეს ფერი ღია მოყავისფრო-მოვერცხლისფრო კოლორიტით ერთიანდება.

პორტრეტულ ნამუშევრებში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა თემო ჯაფარიძის პიროვნება, მისი მსოფლშეგრძნება. ყოველი პორტრეტი ადამიანის მიმართ უდიდესი თანაგრძნობითა და თანაღმობითაა გამთბარი, თითოეულ სახეში მხატვარი თავის უსაზღვრო სიყვარულსა და დიდ ტკივილს აქოვს. ადამიანში თემო ჯაფარიძე ეძებს ინდივიდუალურს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელს, იმას, რაც შეადგენს თითოეუ-



ლია სასადილო
მამაკაცი შანლით



ლის პიროვნებას და ამგვე დროს, იმ საერთოს, რაც მას სხვა ადამიანებთან აახლოვებს და რაც ადამიანური ბუნების ერთიან საწყისს გამოხატავს. პორტრეტებში ხელოვანი ემპირიული, გარეგნული მსგავსებისაკენ ჯი არ ისწრაფვის, არამედ შინაგანი, ესთეტიკური მსგავსებების გადმოცემას ცდილობს, იმ მსგავსებისა, მხატვრის ნიჭს, მის ინტუიციას და ფაქიზ, დახვეწილ გემოვნებას რომ ემყარება.

თემო ჯაფარიძის საუკეთესო პორტრეტულ ნამუშევართა რიგშია შინაგანი ექსპრესიით აღსავსე „მაგულის პორტრეტი“, რომელშიც ფერწერული ხერხების ლაკონურობითა და მსუყვე, მკვირივი ყვიისფერისა და გამჭვივრადე, პაერთოვანი ცისფერის უფაქიზესი ფერადოვანი შეხამებით მხატვარი საოცარი მხატვრულ ეფექტს აღწევს, სულს შთაბერავს ქალის გამოსახულებას. სახის ინკარნატი შედარებით გლეგია. პირისფერს ოდნავი სიციხფრე დაჰკრავს. ცისფერნარევი თეთრათია დაწერილი ბერანგი, თავსაკარგი, მონიშნულია მაგიდა და ყვავილებიანი ლარნაკი. მუქ ფონზე გამჭვივრადე ფერთა მოძრაობა სინაშესა და სინატიფეს ანიჭებს ნაწარმოებს.

პაერთონება გამოარჩევს სევდიანი ლირიზმითა და სინაზით აღსავსე „ელოის პორტრეტს“. ამ ნამუშევარში კიდევ ერთხელ გამოვლინდა თემო ჯაფარიძის ფერწერული მეტყველების „მდიდრული სისადავე“, კომპოზიციური ოსტატობა და მაღალი გემოვნება. წინა პორტრეტთან შე-

დარებით კარნაცია ამ ნამუშევარში მოცულობით-ფერწერულია. პორტრეტის კოლორისტულ საფუძველს შავი, მუქი ყვიისფერი, რუხი და ცისფერი ფერების მონაცვლეობა წარმოადგენს. მუქი ტონების ეს სისადავე ნატიფადაა გამიღვრებული წითელი და ალაგ-ალაგ ყვითელი (მაგალითად, საყურის ყუნწი) წვრილი ფერადოვანი მონასმებით.

თემო ჯაფარიძის შემოქმედებით ხედვას კარგად ამჟღავნებენ მისი ბოლოდროინდელი პორტრეტული კომპოზიციები: „სანდრო“, „ქალბატონი ტასო“, „ჯამბაზი“, „მოხეტიალე მუსიკოსი“, „სოლოლაკელი ქალბატონი“, „მამაკაცი შანლით“, „ორი ქალიშვილი“, „ძველმანების გამყიდველი“ და სხვ. ამ პორტრეტებით თემო ჯაფარიძემ შექმნა უჩვეულო, განუმეორებელი და თვითმყოფადი მხატვრულ-სახოვანი სამყარო, თვით მხატვრის უდიდესი სიყვარულითა და თანაგრძნობით გამოზარი ყველაზე უკეთეს წარედ აქ ჰპოვა გამოსახულება ტრაგიკულობის იმ შეგრძნებამ, იმ უსაზღვრო სევდამ, რომელსაც ადამიანის უშუქობა, მიუსაფრობა, უნუგეშობა და შინაგანი დაუცველობა იწვევს ხელოვანში.

ამ პორტრეტებში კიდევ უფრო ამაღლდა და დაიხვეწა თემო ჯაფარიძის ფერწერულ-კომპოზიციური ოსტატობა, ფართო და ლაღი გახდა წერის მანერა, მოცულობითობა შეემატა სახეთა მოდელირებას, ახალ სიმაღლებს მიაღწია კოლორისტული აზროვნების დონემ.

ჭემშიარტი არტიტიზმი და მაღალი ოსტა-
ტობით შესრულებულ ამ პორტრეტებში შეიგ-
ნნობა XVI-XVII საუკუნეების უდიდეს პორტრე-
ტისტა — რემბრანდტის, ჰალსის, ველასკესის,
გოიას გაკვეთილები. მაგრამ პოლანდიური და
ესპანური პორტრეტული ფერწერის ამ დიდე-
ბული ოსტატთა მხატვრული მიღწევებით
ჯაფარიძის ნამუშევრებში ტრანსფორმაციას გა-
ნიცდის მისი შემოქმედებითი ტემპერამენტის,
ხელოვნების თანამედროვე მოთხოვნებისა და თა-
ვად ქართული ფერწერის ეროვნული თავისებუ-
რების გათვალისწინებით.

„ქართველ მხატვარში ფიროსმანისივე უნდა
აღმოაჩინო, როგორც ლეონარდოში ჯოტო“, —
ხშირად ამბობს თემო ჯაფარიძე ეროვნული
ფერწერის თავისებურებათა შესახებ საუბრისას და
მხატვრის ბოლოდროინდელ პორტრეტებში მართ-
ლაც შეიგრძნობა ფიროსმანისიველი ფერ-
წერის ის ძირითადი პრინციპები, რომლებ-
მაც ბიძგი მისცა თემო ჯაფარიძის ფერწერული
აზროვნების განვითარებას. მაგრამ ყოველივე,
რაც მის ყალმს შეუქმნია, უადრესად პირვნე-
ლია, ყოველ ნამუშევარს გარემოს საკუთარი, ორი-
გინალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი
ხედვა გამოარჩევს.

რომანტიკული ამაღლებულობითა და იდუმა-
ლი ტრაგიკულობითაა აღსავსე სახე მოხეტიალე
მუსიკოსისა, რომელსაც განსაკუთრებული ადგი-
ლი უჭირავს ამ პერიოდის პორტრეტებს შორის.
თითქოს ღამის წყვედიდან ამოზრდილა მისი
იერი — ნაცნობი, ბავშვობის მოგონებებით გა-
ცოცხლებული. ყალმის რამდენიმე, ძალზე გამო-
მსახველი მონასმით გამოიკვეთს ფონიდან მხატ-
ვარი მის ფიგურას, აღნიშნავს მხოლოდ მთავა-
რსა და დამახასიათებელს. ესკიზურად დაწერილი
ხელების მანერული ფესტი, აშლილი თმა, სამო-
სის კონტურის მომხაზველი ხაზის სიმსუბუქე და
დინამიზმი წარმოაჩენს მუსიკოსის არტიტულ
ბუნებას, მის ტემპერამენტს.

ჯერ კიდევ ცდილობს შეინარჩუნოს გარდასულ
დროთა მომხიბვლელობა „სოლოაკლმა ქალ-
ბატონმა“, რომელიც მხატვარს ღამის ქალაქის
ფონზე გამოუსასვს. მოცულობითად დამუშავე-
ბული, სხვადასხვა მიმართულებისა და ტონალუ-
რი სიძლიერის მონასმებით მოდელირებული მი-
სი სამოსის მოლივივე ფერცლისფერი გამა-
ლამავ კონტრასტშია წითელ ცხვირსახოცთან,
რომელიც ერთგვარი კამერტონის როლს ასრუ-
ლებს უნაზეს ფერადოვან შეფარდებათა ორგა-
ნიზებაში.

ღრმა ფსიქოლოგიზმი გამოარჩევს მაღალი გე-
მოვნებით შესრულებულ „სანდროს პორტ-
რეტს“, რომლის კოლორიტი მუქ ყავისფერთან
სხვადასხვა ინტენსიობის წითლისა და ღრმა,
რადაც შინაგანი სინათლის გასხვივონებული
მწვანე ფერების შესამებობაა აგებული. ქალბა-
ტონი ტასის გულბრწყინობით აღსავსე სახე
ხომ ვერავის ვერ დატოვებს გულგრილს. ამ მე-
ტად თავისებური პორტრეტის სვედიანი იუმო-
რით აღსავსე განწყობილებას ნაზ, ლირიკულ
ელფერს ანიჭებს ის ფერადოვანი გამა, რომე-
ლიც მხატვრის აპსტრაქტული პერიოდის ძიე-
ბათა რემინისცენციადა აღიქმება.

თემო ჯაფარიძის პორტრეტულ ნამუშევართა
ფონი, ანტურაჟი, ზუსტად მიგნებული ემოციურ-
ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, კოლორისტულ და
ფერწერულ გადაწყვეტასთან ერთად, კიდევ უფ-
რო სრულად წარმოაჩენს მისი ტილოებიდან სა-
ოცრად მეტყველი — ზოგჯერ სვედიანი, ხან კი
გაოცებული თავლებით მოზირალ პერსონაჟთა
სულიერ სამყაროს.

უკანასკნელ ნაწარმოებებში მხატვრის კოლო-
რიტმა საგრძნობი ცვლილებები განიცადა. მუქი
ფერადოვანი შესამებები ნათელმა პლენერულმა
ფერებმა შეცვალა. ამაგარი კოლორისტული
სტრუქტურა დაეღო საფუძვლად თემო ჯაფარი-
ძის პეიზაჟებსა და განრულ კომპოზიციებს „მე-
მოდგომის ქარი“, „სასადლო სანაპიროზე“,
„მწვანე ეზო“, „ღია სასადლო“ და სხვ.

როგორი იქნება თემო ჯაფარიძის კოლორის-
ტული ძიებები, ამაჲ მხატვრის შემდგომი ნამუ-
შევრები გეიგვწყნებს. მაგრამ ამ ძიებათა მიმარ-
თულების მიუხედავად, თემო ჯაფარიძის შემო-
ქმედების მთავარ ამოცანად მუდამ დარჩება
სწრაფვა უშუალო, ამავე დროს ორიგინალური,
მართალი და ღრმა ხელოვნებისკენ.



ახალგაზრდობასთან გუგაობის სისხარული

ნანა ვოლინა

შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი დიდი ოქტომბრის 60 წლისთავის შესახებ დრად ემზადებოდა. ინსტიტუტის დრამისა და ტელეხედიის რეჟისურის კათედრის გამგემ, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, ტარას შევჩენკოს სახელობის პრემიის ლაურეატმა, პროფესორმა დიმიტრი ალექსიძემ ამ ისტორიული თარიღის აღსანიშნავად დასადგმელად აირჩია ბორის ლაერენცის პეისა „რღვევა“.

დადგმაში მონაწილეობდნენ დ. ალექსიძის მოწაფეები, სამსახიობო განყოფილების მესამე-კურსელები, რუსული, დაღესტურის, ოსური თუ სხვა ჯგუფის სტუდენტები.

დაკვირვებები და მომთხონი პედაგოგი შეუღდა თავის ყველაზე საყვარელ სამუშაოს — რეპეტიციებს.

„რა ზედნიერება იქნებოდა, მთელი ჩემი მოღვაწეობა მხოლოდ რეპეტიციებისაგან რომ შედგებოდეს!“, — ამბობს სახელოვანი რეჟისორი.

ამრიგად, დაიწყო დაძაბული და ბეჯითი მუშაობა სპექტაკლზე. მომავალი მსახიობები გაატყვებით, ენერჯის დაუზოგავად ასრულებდნენ თავიანთი მასწავლებლის მითითებებს და სცენაზე პირველად, სერიოზულ ვითარებაში ქმნიდნენ მხატვრულ სახეებს.

აღსანიშნავია, რომ ლაერენცის „რღვევა“ თავისებურ საეტაპო პიესად იქცა დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

ჯერ კიდევ მოწაფეობის წლებში თბილისის პირველი საშუალო სკოლის სცენაზე წარმოადგინეს „რღვევა“. დადგა იგი გამოსაშვები კლასის მოსწავლემ დოდო ალექსიძემ. რეცენზია სპექტაკლზე დაწერა ცნობილმა კრიტიკოსმა ბესო ჟღენტმა. წარმოდგენის წარმატება უდავო იყო და მან პროფესიის არჩევანის გუშანი გაამყარა, ახალგაზრდის ბედი საბოლოოდ გადაწყვეტილი იყო — დოდო ალექსიძე მოსკოვს გაემგზავრა სასწავლებლად.

„რღვევა“ დ. ალექსიძის შეუყვარდა უფრო ადრე, როდესაც სრულიად ჭაბუკმა საბჭოთა თეატრის დიდი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული „რღვევა“ იხილა. სწორედ სანდრო ახმეტელი იქცა შემდგომ ალექსიძის შემოქმედებით მოძღვრად. დამწყები რეჟისორისა და უკვე ცნობილი შემოქმედის მჭიდრო საქმიანმა კონტაქტმა შეუწყო ხელი დ. ალექსიძის მოსვლას რუსთაველის სახელობის თეატრში, სადაც გაატარა კიდევ ოცდაათი წელი, რომელთაგან ათი — მხატვრულ ხელმძღვანელად იმუშავა.

მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში იგი სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უახლოესი თანამუშაოკმედის, რეჟისორ ი. სუდაკოვის მოწაფეა, სუდაკოვასა, რომელსაც ეკუთვნის ვიენისის „ჯაეშნოსანი 14-69“, მ. ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეების“, ლ. ტოლსტოის „ადდგომის“ დადგმა სამხატვრო თეატრში. გამოჩენილი პედაგოგი თავის მოწაფეებს გადასცემდა სამხატვრო თეატრის გამოცდილებას, სადაც ყალიბდებოდა დაუღალავი რეფორმატორისა და ექსპერიმენტატორის სტანისლავსკის ისტეპია.

სუდაკოვი, თავის მოწაფეებს სამხატვრო თეატრის საქმიანობას აცნობდა და ამით უხსნიდა მათ თეატრის კორიფეებს შემოქმედებითი სახელოსნოს კარს.

ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში შეძენილი ცოდნა დ. ალექსიძემ შემოქმედებითად გააცნობიერა და გამოიყენა ქართულ თეატრში პრაქტიკული მუშაობის პროცესში, ამასთან, მან გაავრ-

ძელა ქართული თეატრალური ხელოვნების ტრადიციები.

მრავალმა წელმა გაიარა იმ დროიდან და ლაერენციის „რღვევა“ კვლავ ადღვლევა უკვე პროფესიულად მოწოდებული ოსტატი. 1967 წელს დ. ალექსიძემ ჩვენი ქვეყნის 50 წლის-თავთან დაკავშირებით, კიევის ლესია უკრაინკას სახელობის თეატრში მეორედ დადგა ეს პიესა.

დიდი ტემპერამენტით, შემოქმედებითი წვით ატარებდა იგი ყოველ რეპერტუარს, მომავალ მსახიობებს აღანთებდა და მათთან ერთად მაღალმსატრეულ დონეზე წყვეტდა რთულ შემოქმედებით ამოცანებს, კვლავად გმირთა სახეებს.

პრემიერა შედგა იუბილუს წინა დღეებში, თეატრალური საზოგადოების სცენაზე — აკაკი ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში.

სპექტაკლის დადგმისადმი სერიოზული მიდგომით დ. ალექსიძე ინსტიტუტის სტუდენტთა ახალგაზრდულ კოლექტივს ჩააგონებდა პასუხისმგებლობას — დიად თარიღთან დაკავშირებით მათზე დაკისრებული შემოქმედებითი ამოცანის გამო. ამასთან ერთად, მუშაობის პროცესში იგი წერგავდა იმ პრინციპებსა და მეთოდებს, რომელთა პროპაგანდა ჭეშმარიტი ხელოვანის ოსტატის მოწოდებაა — ეს პროფესიულობის გრძნობის აღზრდაა სტუდენტობის წლებში, და, ბოლოს, ძალზე მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ფაქტორი — სტუდენტებში ნამდვილი ადამიანური თვისებების აღზრდა, რომლებიც ახალგაზრდა მსახიობს საბჭოთა თეატრის გამოწევილ ოსტატთა რიგებში ჩააყენებს.

შემდგომში ხომ ამ ახალგაზრდებს დაეკისრებათ დიადი მისია — ახალ თეატრალურ თაობათა აღზრდის მისია.

აღსანიშნავია, რომ „რღვევის“ მონაწილე სტუდენტი-მსახიობები ენერჯისკის მშენებლებთან ჩავიდნენ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტის გახსნის დღეს. იმ საღამოს სპექტაკლის მავურებლები სტუდენტთა მსახიობური ნათლობის მოწმე მშენებლები იყვნენ. წარმოდგენამ ენერჯისკელთა უდიდესი ინტერესი გამოიწვია.

სპექტაკლის შემდეგ თავიანთი აზრი გამოთქმეს მშენებლებმა, საპასუხო სიტყვებით გამოვიდნენ წარმოდგენის მონაწილენი. ენერჯისკის კულტურის უნივერსიტეტის რექტორმა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა დიმიტრი მჭედლიძემ აღნიშნა, რომ ეს საჭირო წამოწყება უნდა განვითარდეს და შემდგომშიც ამ დიად მშენებლობას ეწვიოს ხოლმე სხვადასხვა შემოქმედებითი კოლექტივები და კულტურის მოღვაწენი.

დიდი წარმატება ხვდა აგრეთვე „რღვევას“ ქალაქ ქუთაისში, სადაც სპექტაკლის მონაწილენი მიწვეული იყვნენ, როგორც ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის მომავალი მსახიობები. ეს ჯგუფი ხომ საგანგებოდაა შეკრებილი ქუთაისის დრამატული თეატრის დასის შესავსებად.

მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის მსატრეულმა ხელმძღვანელმა და მთავარმა რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ გულთბილი მადლობა გადაუხადა მომავალ მსახიობებს და გამოთქვა რწმენა, რომ ჯგუფი ქუთაისის თეატრის ღირსეული შეესება იქნება.

რაც შეეხება ამ სპექტაკლის ჩვენებას მოსკოვში, ამაზე თავად დ. ალექსიძე აღნიშნავს: „ამ მიწვევის ინიციატივა ეკუთვნის საკავშირო ალექცენტრალურ კომიტეტს და დაკავშირებულია სკკპ ცენტრალურ კომიტეტის დადგენილებასთან „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“. საკავშირო ალექცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენლებმა, როდესაც სპექტაკლი ნახეს თბილისში, აღნიშნეს თეატრალურ ინსტიტუტში პარტიულ-აღმზრდელი მუშაობის მაღალი დონე და სხვა ახალგაზრდულ შემოქმედებით ორგანიზაციებთან ერთად ლაერენციის „რღვევა“ იქნა რეკომენდებული ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში სარჩვენებლად“.

საკავშირო თეატრალური ინსტიტუტის ახალგაზრდულ სცენაზე შედგა სპექტაკლის გასინჯვა. ინსტიტუტის რეჟისურის კათედრის გამგემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა პროფესორმა ი. თუმანოვმა მაღალი შეფასება მისცა ახალგაზრდების ნამუშევარს, საზი გაუსვა ჯგუფის ხელმძღვანელის დ. ალექსიძის უდიდეს შემოქმედებით ენერჯისკის, მის ახალგაზრდულ შემართებას და აღნიშნა: „გამოცა იმ სახალხო, ტემპერამენტმა და უმუალობამ, რაც შეინიშნება გმირთა სახეების განხორციელებაში“.

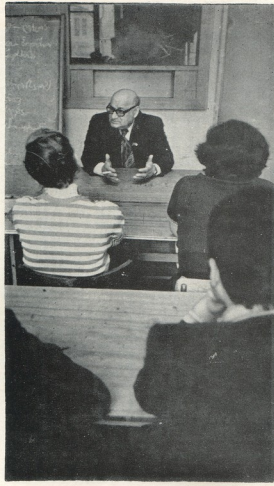
მოსკოვში, საკავშირო თეატრალური საზოგადოების იაბლოჩკინას სახელობის მსახიობის სახლი სტუმრებს შეხვედრა მოუწევს. შეხვედრის ორგანიზატორი იყო საზოგადოების შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის საბჭოს გამგებმა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის მარის ლიუპას ხელმძღვანელობით.

ორატორებმა ილაპარაკეს თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის პრინციპულ განსწავებაზე ზოგი სხვა უმაღლესი თეატრალური სასწავლებელსაგან, რომლებიც საჭიროდ არ სთვლიან, რომ მომავალი მსახიობები სტუდენტობის პროცესში გაეცნონ რთულ და მწვავე თეატრალურ

ლურ ფორმებს. ეს უფრო გვიანი ეტაპებისთვის გადააქვთ, რაც ხელს უშლის მომავალი მსახიობის ბუნებრივ თვისებათა და შესაძლებლობათა გამოვლენას ინსტიტუტის კედლებში. ზოგან ახალგაზრდა ინსტიტუტს ტოვებს თეორიული ცოდნით აღჭურვილი, მაგრამ ძალზე მწირია მისი პროფესიული ჩვევები და მიღებული ცოდნის პრაქტიკული რეალიზების უნარი, გამოცდილება. ეს რთული პროცესი მხოლოდ თეატრში მიმდინარეობს. დ. ალექსიძის „რღვევა“ დაასახელებს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში დანერგილი აღზრდის მეთოდის შედეგიანობის საუკეთესო მაგალითად, ინსტიტუტის მიერ აღებული სწორი მიმართულების აშკარა გამოხატულება.

საინტერესოაა გადაწყვეტილი საქტაკლის

დ. ალექსიძე თეატრალური ინსტიტუტის 111 კურსის სტუდენტებთან რეპეტიციის დროს



მასობრივი სცენები, რომლებიც ასახვენ მასების რევოლუციური განწყობილების ზრდას. ეს აქცენტი ქართული საბჭოთა თეატრის ტრადიციების გაგრძელებას მოწოდებს.

ბუნებრივია, ვისაც ახსოვს ს. ახმეტელისეული „რღვევა“, მას ამ საქტაკლის ნახვისას უნდება მეგვიდრეობითობის შეგრძნება და არაერთარ შემთხვევაში დაესხებოდა. ეს იმ ტრადიციის განვითარებაა, რამაც თავის დროზე ქართულ თეატრს მსოფლიო აღიარება მოუტანა.

შემდეგ გამოვიდა დ. ალექსიძე. მან აღნიშნა, რომ საქტაკლის განხილვა უნებურად გადაზრდება მსახიობთა ახალგაზრდა თაობის აღზრდის საკითხებზე დისკუსიაში, ხაზი გაუსვა იმ ასპექტებს, რაც აღნიშნულ ეტაპზე მნიშვნელოვან ადგილს იმკვიდრებს თეატრალურ ახალგაზრდობასთან პედაგოგიურ მუშაობაში.

კერძოდ, მან თქვა — „მაღლებებს, ჩემის აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემები. ერთი მათგანი გარდასახვის პრობლემაა. როდესაც სტანისლავსკი მოუწოდებდა, რომ მსახიობისთვის სახეზე მუშაობისას ამოსავალი ყოფილიყო საკუთარი თავი, რა თქმა უნდა, ის არ გულისხმობდა თავის თავთან დაბრუნებას, არამედ თანდათანობით გადასვლას თავისი თავიდან გმირის წარმოსახვაზე. ჯერ კიდევ ინსტიტუტის კედლებში უნდა შეიცნოს მომავალმა მსახიობმა ამ მეთოდის მთელი სირთულე. გმირის განსახიერებისას მოვითხოვთ ორგანულობას, მაგრამ ვვარაუდობთ არა მხოლოდ ორგანულად ყოფნას სასცენო მოედანზე, არამედ სახის წარმოსახვას ორგანულად. აქ ლაპარაკია ფსიქოლოგიურ გარდასახვაზე, ფსიქიკის გარდაქმნაზე მთლიანად, რაც სცენური სახის მსოფლმხედველობასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

თანამედროვე თეატრში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება აგრეთვე ეთიკურ მხარესაც. თეატრი შეიძლება გარდეროზიდან არა, მაგრამ ეთიკიდან კი უნდა დაიწყოს. სხვაგვარად თეატრი უსიცოცხლო შემოქმედებით ორგანიზმად იქცევა.

დღეს ახალგაზრდობას ბევრი შესაძლებლობა აქვს. მასვე კუთვნის ხვალისდელი დღეც. ამიტომ, სასურველია, რომ თეატრი საიმედო ხელში მოხვდეს“.

დ. ალექსიძემ აღნიშნა ხელოვნებისა და კერძოდ, თეატრის საქმიანობისადმი პარტიისა და მთავრობის ის მუდმივი ზრუნვა და ყურადღება, რომლის კიდევ ერთი დადასტურება იყო პარტიული დოკუმენტი „შემოქმედების ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“.

მსოკველმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა ვ. რიკოვამ, დ. ალექსიძის თეატრალური პედაგო-

გიკის შესახებ თქვა: „ალექსანდრის „რღვევა“ ალექსიძის დადგენით პირველ რიგში მსახიობურის სპექტაკლია. სამწუხაროდ, ხშირია შემთხვევები, როდესაც პედაგოგი ჩრდილავს სტუდენტ-მსახიობს ოსტატურად დადგმული სცენებით, ნიღაბს მის პროფესიულ უცოდინარობას და არ ხსნის მის შესაძლებლობებს. ასეთ შემთხვევაში მაყურებელზე შემოქმედება რეჟისორული ხერხებით ხდება. „რღვევაში“ კი ასე არ არის.

სტუდენტთა ნაწილმა ჩინებულად გაართვა თავი რთულ აქტიურულ ამოცანებს, ნაწილმა ნათლად დაინახა რა შეუძლია და რას უნდა დაეუფლოს შემდგომში.

ეს სპექტაკლი მესამეკურსელებისაა, ჯგუფი პერსპექტიულია და საფუძვლი გვაქვს, ვთქვათ, რომ ქუთაისის დრამატული თეატრი ღირსეულ შესვლას მიიღებს“.

შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მომუშავე საბჭოს თავმჯდომარემ მარის ლიებამ აღნიშნა, რომ აუცილებელია მჭიდრო კონტაქტის დამყარება მოკავშირე რესპუბლიკის თეატრალურ საზოგადოებებთან, და კერძოდ, საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან. ჩვენთანაც და იქაც გროვდება გამოცდილება, რომლის ურთიერთგაზიარება აუცილებელია იმ საპასუხისმგებლო ამოცანების უკეთ გადაჭრის თვალსაზრისით, ჩვენი კავშირის წინაშე რომ დგას.

შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მომუშავე კავშირის თავმჯდომარის მოადგილეს ო. პიოვაროვს „რღვევა“ ჯერ კიდევ თბილისში ენახა. მან თქვა, რომ ამ სპექტაკლში წარმატებითაა გადაწყვეტილი კოლექტივის წინაშე დასმული ამოცანები. ეს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მთელი კოლექტივის დიდი მიღწევაა.

ცნობილმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა გიორგი შერბინმა გამოთქვა იმედი, რომ ამ სპექტაკლს ფართო საზოგადოებრიობა ნახავს, ვინაიდან იგი წარმატებით და სერიოზული პედაგოგიური ნაშრომია დ. ალექსიძისა — თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორისა.

კრიტიკოსმა ა. ვოლფსონმა დაწვრილებით განიხილა სპექტაკლი და აღნიშნა მოსკოველი მაყურებლის გულწრფელი ინტერესი საერთოდ ყოველი ქართული კოლექტივის მიმართ.

„არც ამ სტუმრობამ გაგვიმტყუნა იმედები, — თქვა მან, — სპექტაკლ „რღვევასთან“ შეხვედრა ჩვენთვის ზეიმაღ გადაიქცა. ჩვენ ვნახეთ ახალგაზრდა შემსრულებლები და კიდევ ერთხელ ვეზიარეთ გამოჩენილი რეჟისორისა და პედაგოგის დ. ალექსიძის ტალანტს. განსაკუთრებით

აღსანიშნავია, რომ ამ სპექტაკლში კიდევ ერთხელ გაიბრწყინა მასობრივი სცენების დადგმის ალექსიძისეულმა ოსტატობამ, კომპოზიციის აზრობრივი და გრაფიკული აგების მისმა ხელწერამ, რაც ბევრ თეატრში მივიწყებულია.

ქართველ სტუმრებთან შეხვედრაზე ყველანი საერთო თვალსაზრისს გამოთქვამდნენ იმის შესახებ, რომ თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტს სწორი მიმართულება აქვს ალბუელი, რაც განსაზღვრავს საერთოდ თეატრალური სკოლის განვითარების გზას.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე დიმიტრი ალექსიძე დიდი დატვირთვის მიუხედავად, განუწყვეტილი ფიქრობს და ზრუნავს იმაზე, რომ თავისი მდიდარი ცოდნა და გამოცდილება გადასცეს ახალგაზრდა თეატრალურ თაობებს და, რა თქმა უნდა, შექმნას ახალი საინტერესო სპექტაკლები.

სცენა თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლიდან „რღვევა“.



თანამედროვე გვირის პრიზმაში ქართულ კინემატოგრაფში

ირინე კუჭუხიძე

შემოქმედებითი პრაქტიკა გვარწმუნებს, რომ ხელოვნების თანამედროვეობას იმდენად მასალა არ განსაზღვრავს, რამდენადაც მხატვრის აზროვნების თავისებურება, მისი უნარი ჩასწვდეს ისტორიულ მომენტს, ცხოვრების ქაოსში ამოიკითხოს მთავარი და არსებითი. არცთუ იშვიათია მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც თანამედროვე მასალა ცხოვრების მხოლოდ და მხოლოდ ზედაპირულ და გარეგნულ სახეს აღმოგვჩვენებს. მეორეს მხრივ, თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი მოვლენების, კონფლიქტების, პრობლემების ასახვა შესაძლებელია კლასიკური ლიტერატურის საფუძველზე, აგრეთვე სხვა დროისმიერ განზომილებაში ანდა გამოგონილი, პირობითი სამყაროს საშუალებით. მიუხედავად ამისა, თანამედროვე სინამდვილის მხატვრული შეცნობა, მასალათა და არსით ჭეშმარიტად თანადროული ნაწარმოებების შექმნა, სადღე მოქმედებენ ჩვენი თანამედროვე გმირები ჩვენთვის ნაცნობ რეალურ დროსა და სივრცეში, ხელოვნების (განსაკუთრებით კი კინოხელოვნების) უმთავრესი და საპატიო დანიშნულებაცაა, და ამავე დროს, ძნელად გადასაჭრელი და რთული ამოცანა.

ცოცხალი სინამდვილე ჩვენს წინაშე სვამს ახალ კითხვებს, წამოჭრის ახალ პრობლემებს. მათში გარკვევა, მთავარისა და ძირითადის ამოკითხვა არცთუ ისე ადვილია. აქ იკარგება ისტორიული დისტანცია, ვინაიდან საუბარია ჯერაც დაუსრულებელ მოვლენებსა და პროცესებსზე. თანამედროვეობის ასახვის პრობლემა, კინოხელოვნების წინაშე ყოველთვის წყვედელ იდგა. ბუნებრივია ისიც, რომ დღეს ეს პრობლემა ესოდენ აქტუალურად გამოიკვეთა ქართული კინემატოგრაფისათვის.

საუბარი თანამედროვე ფილმის მხატვრული სახის გადაწ-

ვეტის პრინციპულ საფუძვლებზე, ნაწარმოებზე როგორც ხელოვნების მოვლენაზე — ჩვეულებრივ, გვირის პრობლემით იწყება. გვირის მეშვეობით ავტორი გამოხატავს თავის აზრს სინამდვილის შესახებ და ნაწარმოების ზნეობრივ-ეთიკურ იდეალსაც გვაზიარებს. ამდენად, გვირის პრობლემა ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა იყო და კვლავაც დარჩება.

ხელოვნებაში, მართალია, არავითარი მიღწევა არ იკარგება, მაგრამ ყოველ დროს მოაქვს ახალი, თვით ცხოვრების ცვალებადი ხასიათით ნაკარნახევი მხატვრული საშუალებები, ახალი სტრუქტურები, ახალი შინაარსი. განვითარების ეს ლოგიკა, ცხადია, სულაც არ გამორიცხავს დღევანდელ ხელოვნებაში ტრადიციული დრამატურგიის თუ ტრადიციული გვირის არსებობას. მაგრამ ცხოვრების სრული, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და, რაც მთავარია, მართალი წარმოსახვისათვის ბუნებრივია ისიც, რომ არ შემოვიფარგლოთ დადებითი გვირის განსახიერების გარკვეული ფორმებით. გმირულსა და არაგმირულს შორის, განსაკუთრებულსა და რიგითს შორის ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც ძნელია მკვეთრი ზღვარის გაკლება. ამიტომაცაა, რომ ხელოვნების ბუნებრივი მდგომარეობა შემოქმედებითი ძიების ინტენსივობაა.

თანამედროვე საბჭოთა კინოხელოვნებაში, 20-იან და 30-იან წლებთან შედარებით, გვირის სახემ შესამჩნევი ცვლილებები განიცადა. შეიცვალა პრობლემათა სფეროც. ახალმა დრომ ახალი პრობლემები დასვა. ნაწარმოების გვირი კი ის არის, ვინც სწორედ თავისი დროის პრობლემებს ატარებს და გამოხატავს. დრამატურგიულად ის შეიძლება ტრადიციული დადებითი გვირის სახით წარმოვიდგუკს, შეიძლება მასში გმირული (სწორედ ამ ცნების ტრადიციული

გაგებით) არც არაფერი იცოს, შესაძლოა მისი სახე დიდი წინააღმდეგობებითაც იცოს აღსავსე. ხელშეწყობაში ადამიანის ხასიათის ძირწვეის მრავალი გზა არსებობს და ვფიქრობ, ქართული კინოხელოვნება დღეს ამ მიმართულებით ყურადსაღები ძიების მომცემს იმყოფება.

გმირის ცნება, რომელიც უფრო ფართოა ვიდრე „გმირული ხასიათი“, შეიძლება ასე განისაზღვროს: მხატვრული ნაწარმოების გმირი გარკვეული თავსებულებებით დაკიდებული კონკრეტული მოქმედი პირია, რომელიც სწორედ ამ თავსებულებების გამო ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარებაში წამყვან როლს ასრულებს. მაშასადამე, „გმირი“ როგორც მხატვრული ცნება, ითვისისწინებს გარემოსთან მოქმედი პირის უფროერთობის მთელ კომპლექსს და აგრეთვე მისდამი ავტორის დამოკიდებულებას.

„გმირი“ და „ხასიათი“, როგორც ვიცით, იდენტური ცნებები არ არის. ხასიათი ის შინაგანი ღრძობი, რომელიც გმირის ცხოვრებას, მის მოქმედებასა და საქციელს განსაზღვრავს.

სელოვნების ნაწარმოებებში არცთუ იშვიათად შევხვდებით გმირს, რომელსაც ხასიათი არ გააჩნია. ჩვენ გვახსოვს 20-იანი წლების საბჭოთა კინოხელოვნება, თავისი ბრწყინვალე ნიმუშებით, რომლებშიც წარმოდგენილი იყო არა მარტო მასობრივი გმირი, არამედ ინდივიდუალურიც. მასობრივი პოპულარისტიკის ფორმირების და ინდივიდუალური გმირის ვოლუტუის გზები საბჭოთა კინოში ერთდროულად ჩაისახა და პარალელურად ვითარდებოდა (ს. ვიშნევსკის „ჯაგუშოსანი პოტიომკინიდან“ და ვ. პუდოკინის „დედადანი“ მოყოლებული). მიუხედავად ამისა, აღნიშნული პერიოდის ფილმებში გამოყოფილი გმირები ძირითადად მაინც მასის ნაწილაკებად რჩებოდნენ, ეინაიდან ხასიათდებოდნენ არა იმდენად ინდივიდუალური, ნოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თვისებებით, არამედ უფრო ზოგადლასობრივი ნიშნებით. გმირი კონკრეტული, განუყოფელი ადამიანი კი არ იყო, არამედ უფრო კოლექტივის განზოგადებული წარმომადგენელი. პირიქით, კინორამატიკურის ისტორია დღეს ჩვენს წინაშე ნათლად იხატება როგორც სწორედ ინდივიდუალური ხასიათების, მათი ეკრანული ხორცშესხმის საშუალებათა განვითარების ისტორია. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა კინემატოგრაფიაში და კერძოდ, ქართულ კინოში დღეს მაინც იშვიათად იქნება ფილმები, რომლებშიც სწორედ თანამედროვე ადამიანის ხასიათი, მისი რთული და საინტერესო ბუნება ღრმად გააზრებული და მხატვრულად გახსნილი ყოფილიყოს.

სადღესოდ რუსულ კინო და თეატრალურ დრამატურგიაში საკმაო გავრცელება ჰქონდა ე. წ. „საქმიანი გმირის“ სახემ, რომლის ძირითადი ნიშან-თვისებები განისაზღვრება მაღალი პრინციპულობით, მაქსიმალური მომთხვეწელობით, მიზანდასახულებით. მიუხედავად ამ ღირსებებისა, ასეთ გმირთა სახეები, მათი წმინდა ადამიანური არის და ზნეობა მთლიანად ჩვენ თანაგრძობობას ვერ იმსახურებს. ამისთვის მათ ბევრი რამ აკლიათ — ემოციურობა, მეგობრობის უნარი და

გრძობა, შინაგანი წინააღმდეგობა და კიდევ ბევრი სხვა თვისება, რომელიც ადამიანში ადამიანს დაგვანახებს.

ბელინსკი წერდა, რომ განააღმების სახეებით ყველაზე მაღლა ზნობრივი განათლება დასოს, რადგან თუ ერთი მათგანი თქვენ მეტწილად გატყვევო, მეორე — ადამინტრატიული, სამხედრო თუ პოლიტიკურ ადამიანად, მაშინ ზნეობრივი განათლება უბრალოდ ადამიანად გხდითო. სწორედ ეს ადამიანებობა არ ყოფილა ე. წ. „საქმიანი გმირებს“, რომელთა არსი და განცდათა სფერო თითქმის მთლიანად მათი ცალმხრივი არსებობით და პროფესიული პრობლემებით ამოიწურება.

შინადა დადებით გმირზე მსჯელობისას სწორედ აღნიშნული ტენდენციის გამომატველი ენა თუ ის ფილმი მოჰყავთ მაგალითად. როდესაც პრესაში თუ პროფესიულ საუბარში კრიტიკა ამ ფილმებს ასხენებს, ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ სხვადასხვა სტუდიებში მათი ანალები უნდა შეიქმნას ანდა პირდაპირ მიზამვას ჰქონდეს ადგილი. ასე ძნელი არ არის სტერეოტიპის, დადებით გმირზე სტანდარტული შეხედულებების ჩამოყალიბება, რასაც თავის დროზე ადგილი ჰქონდა საბჭოთა კინოში და რაც შემდგომ უწლიად საფუძვლიანად და მართებულად იქნა გაკრიტიკებული და გადაფასებული.

თუ რუსულ კინოში თანამედროვე დადებითი გმირის სახსე ნაწილობრივ მაინც შეიქმნა (ხმედვლობაში მაქვს 70-იანი წლების ფილმები), მაშინ უნდა ვფიქროთ, რომ ეს სახეებია — პოტაპოვი („პრემია“), ჩეშკოვი („აქ არის ჩვენი სახლი“), ლაგუტინი („ვევლავ ცხელი თვე“).

რ მთავარი ნიშანი აერთიანებს ამ სახეებს? პოტაპოვი, ჩეშკოვი თუ ლაგუტინი ერთბაშად შრომაში კონსერვატიზმს, ბიუროკრატიზმს, წინდაუხედავ და შორსმჭვრეტელობას მოკლებულ სელმდგანალებს. ამ ნაწარმოებების კინოელიტი სწორედ ეს ბრძოლაა.

თუ დავუშვებთ, რომ პოტაპოვი, ჩეშკოვი და ლაგუტინი რეალური, ცოცხალი სახეებია და არა შექმნილი სქემები, მაშინ ასეთი ადამიანები ან ასეთი გმირების შესაქმნელად გარკვეული ტენდენციები ავტორებმა უთუოდ ცხოვრებაში დაინახეს.

შესაძლებელია თუ არა, რომ მათი ანალოგები ჩვენ ქართულ ყოფაში დავებნით და მხატვრული განზოგადება მიეცეთ? ერთი რამ ცხადია: ქართულმა კინემატოგრაფიამ უთუოდ მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს მშრომელი ადამიანის სახის მხატვრულ გააზრებას, მაგრამ ამ პროცესში დამოუკიდებელი გზები და ორიგინალური გადაწყვეტა უნდა ეძიოს. ისეთი ცდები, როცა მაგალითად, სცენარ „პრემიას“ ან „ჩვენ თანამედროვეს“ გადმოქართულდებენ და სცენაზე დადგამენ, როგორც ეს რუსთაველის თეატრმა განახორციელო (და ეს შეიძლება არაპირდაპირი გზით კინოს სფეროშიც მომხდარიყო), ვფიქრობ, საკამათო და საკვირო არ არის, რომ ვერავითარ მნიშვნელოვან მხატვრულ შედეგს ვერ გამოიღებს და, როგორც ვიცით, ვერც გამოიღო. ამიტომ პოტაპოვისა და

ჩემკოვის ხასიათების ზერელე გადამღერება, ჩემი აზრით, დაუშვებელია.

პოტაპოვი, ჩემკოვი, ლაგუტინი თუ სხვანი შეურიგებლები არიან ხელმძღვანელობის მიმართ, ამხილებენ მას და მათი მთავარი ღირსებაც სწორედ ესაა.

ჩვენი სიმბათიები, რა თქმა უნდა, იმ მოწინავე ადამიანების მხარეზეა, რომლებიც თავიანთ სფეროში პროგრესს იმათ წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლით განაპირობებენ,

ტომ, რომ მათ შესანიშნავად იციან ხელმძღვანელობასთან ურთიერთობა და თანამშრომლობა.

კინოხელოვნებაში ხასიათის კონსტრუირების განსხვავებული საშუალებები არსებობს. შეიძლება ფილმში წარმოდგენილი იყოს სისხლსავსე, მკაფიო და ნათლად გამოხატული თვისებების მქონე ხასიათი. ასეთი მაგალითები ჩვენ საკმაოდ მოგვეტყებნება საბჭოთა კინემატოგრაფიაში და კერძოდ, ქართულ კინოშიც. ამ მხრივ ჩვენთვის განსაკუთრებით

კადრი ფილმიდან „პასტორალი“.



ვინც მათ არაპროგრესულად ხელმძღვანელობს, ე. ი. ნებსით თუ უნებლიეთ ხელს უშლის პროგრესს. აქ ორი აზრი არ არსებობს.

ჩვენში არიან (და საკმაოდ მრავლადაც) მოწინავე ბრიგადირები, მუშები, კოლმეურნეები, ქარხნის დირექტორები, მაგრამ საინტერესოა როგორ აღწევენ ისინი მაღალ მარეზულტებს, როგორ იმსახურებენ თავისი დიდი და საპატიო შრომის აღიარების დამადასტურებელ ჯილდოებს? იმ გზით, რომ ყველა ცალკე, თავის სფეროში შეურიგებელ ბრძოლას აწარმოებს საკუთარ ხელმძღვანელობასთან? ვფიქრობთ, რომ — არა. მართალია, ჩვენი წარმოების მოწინავეებს, იმ სახელეოვან ადამიანებს, რომლებიც დღანან ჩარხებთან, მუშაობენ მინდვრად, ქმნიან დოვლასს, უხდებთ გარკვეული და, ალბათ, ხშირად სერიოზული საწარმოო თუ ადამიანური წინააღმდეგობის და სიძნელეების გადალახვა, მაგრამ თუკი ისინი რაღაც განსაკუთრებულ სახელსა და აღიარებას იხევენ — ეს ძირითადად ხდება არა კონფლიქტით ხელმძღვანელობასთან, არამედ პირიქით, უფრო ხშირად, სწორედ იმი-

ფასეულია რეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის „დიდი მწვანე ველის“ გმირი სოსანა (მსახ. დ. აბაშიძე), რომელიც თანამედროვე ადამიანის ცერანული განსახიერების ჭეშმარიტად მაღალმატერული ნიმუშია. იგი ერთდროულად კონკრეტული, ინდივიდუალურად გამოკვეთილი ხასიათიგაა და ამავე დროს ტიპიური, ფართოდ განზოგადებული სახეც. ფილმის ავტორები (სც. ავტ. მ. ელოზიშვილი) შეეცადნენ ჩვენს თვალწინ გაეხსნათ ეპიკურად მთელი, სადა, პარმონიული ხასიათის შინაგანი კონფლიქტებით გათიშვის რთული პროცესი. ამის შედეგად გმირის მოქმედებაში ძლიერად გამოვლინდა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები.

„დიდი მწვანე ველის“ გმირი ჩვენი ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის გამომხატველია. მაგრამ მისი კონფლიქტი გარემოსთან ავტორებს გააზრებული აქვთ არა როგორც ახლისა და ძველის მარტივი ჭიდილი, არამედ როგორც მარადიულისა და დროებითის ურთიერთშეთვისების რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც მათ გმირ-

მი ღრმა ცვლილებებს იწვევს და წარუშლელ კვალს ტოვებს. ფილმში შესაძლებელი გახდა მეტად რთული მხატვრული ამოცანის გადაჭრა: ხასიათის განხილვა როგორც სოციალური ფუნქციების გარკვეული სტრუქტურისა და ტიპიურის რეაქტიურობის ინდივიდუალურ, გრძობად-ეონქრეტულ ფორმაში, რაც ძალზე იშვიათია ჩვენს კინოსტელევიზიაში.

მაგრამ თანამედროვე კინემატოგრაფმა დაგვარწმუნა იმანიც, რომ არსებობს ადამიანის სახის აგების სულ სხვა საშუალებებიც. მხედველობაში მაქვს მეთოდი, რომლის მიხედვითაც ადამიანის მოქმედება და საქციელი ძირითადად მიხედვით ხასიათის თავისებურებით კი არ განისაზღვრება, არამედ უფრო გარე მიზეზებით, ცხოვრების პირობებით, გარემოს თავისებურებებით და ა. შ. ასეთ ფილმებში მსახიობის მიერ შექმნილი გმირის სახის კონტურები და ამ გმირის სრული სახე არასოდეს ერთმანეთს მთლიანად არ ემთხვევა. აქ ხასიათები და ადამიანის პორტრეტები საბოლოოდ იკვეთება მთელი ფილმის ატმოსფეროთი, მასში წარმოსახული გარემოთი და აგრეთვე სხვა პორტრეტებთან თანაფარდობით.

ადამიანის გერანული კონსტრუქციების ასეთი მეთოდით რთული და ითქმის შეუძლებელია საკუთრივ გმირული ხასიათის შექმნა, მაგრამ საკვებით შესაძლებელია თანამედროვე გმირის განსახიფრება.

შესაძლებელია, ამგვარ ფილმებში მთავარი გმირი, როგორც მთავარი, ცენტრალური, ფილმის აზრის, ფილოსოფიის განმსაზღვრელი ფიგურა, არც იყოს წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში ავტორების ძირითადი მიზანია გაანალიზონ ის ზნეობრივი ატმოსფერო, რომელშიც ცხოვრობს თანამედროვე ადამიანი და რომელიც ხელის შემწყობი თუ, პირიქით, ხელის შემშლელი პირობა ხდება ადამიანის ჭეშმარიტი დანიშნულებისა, მისი საუკეთესო ზნეობრივი თვისებების გამოსავლენად.

ქართული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი ოთარ იოსელიანი თანმიმდევრულად ამუშავებს თანამედროვე თემას. მის ფილმებში მხატვრული სიმართლითაა აღბეჭდილი თანამედროვე სინამდვილე და შექმნილია ასევე მართალი, ჭეშმარიტად თანამედროვე პირობებების, წინააღმდეგობების მატარებელი, თავისი ფიქრითა და საქციელით ძალზე ტიპური სახე თანამედროვე ადამიანისა. ო. იოსელიანის შემოქმედებაში გერანული გამოსახულების ობიექტი უზარალო ყველადღიურება კი არ არის თავისი აზროვნისმოქმედი, წვრილმანი, ზედაპირული გამოკლებებით, არამედ მის ფილმებში მოცემულია დროის ისტორიული უტყუარობა, ეპოქის და ადგილის უსტკი ატმოსფერო.

რეჟისორი დიდი ოსტატობით ფილმს თანამედროვე კინოენას და ასევე ფაქიზად და ღრმად გრძობს თანამედროვე კინოსტილისტიკას—შეუბოძველი სიუჟეტური წყობით, ფინის დოკუმენტური სიზუსტით, უკიდურესად ბუნებრივი მიზანსცენებით, აუქჩარბელი თბრობით, ყოფის დეტალური ზედმიწევნით დაკვირვებით, ძალზე ნატურალური გმირით...

ყოველდღე ამის შედეგად მისი ფილმები სულაც არ აღიქმება როგორც უსახო, ნატურალისტურად და ნეიტრალურად

აღბეჭდილი „ნაკადი“, რომელშიც მხატვრისათვის ყველაფერი და ყველა ერთნაირად ძვირფასი და საინტერესოა. ოთარ იოსელიანის ფილმების თითოეულსა მოდუნებულ სირობაში ჩვენ მუდმივად ვგრძნობთ წარმართულ აქცენტებს, რომელთა საშუალებითაც ავტორს ყოველგვარი პირდაპირი და დაქინებული პათოსის გარეშე მაყურებელი მისთვის საჭირო დასვენამდე მიჰყავს.

ო. იოსელიანის ფილმების გმირები არ წარმოადგენენ არც გმირულ ხასიათებს და მთლიანად არც ტრადიციული კინოგმირის სტრუქტურას ექვემდებარებიან. მიუხედავად ამისა, ნიკოც „გიორგობისთვიდან“ და გაიც „იყო შაში მგალობელიდან“ ჩვენს თანამედროვეთა არიან, არიან ის ადამიანები, რომელთა ხასიათის ესა თვისება, მათი ცხოვრების წესი, საქციელი, გარე სამყაროსთან დამოკიდებულებათა კომპლექსი ავტორის სრულ შესაძლებლობას ტქმის გაგვიფილმის თავისი ფიქრით, სიხარული თუ სუბილა ჩვენს სინამდვილეზე და ასევე ნათლად გამოხატოს საკუთარი პოზიცია ადამიანის დანიშნულების, მის ჭეშმარიტად ადამიანური არსებობის შესახებ.

ოთარ იოსელიანი მიზნად არ ისახავს ზნეობრივ-ეთიკური იდეალის გახანას ე. წ. „იდეალური“ გმირის საშუალებით, რომელიც წინასწარ მოცემული სქემის მიხედვით იქნება კონსტრუირებული. მისი ფილმების გმირები არიან ცხოვრებაში დაძებნილი ცოცხალი ადამიანი, განუყოფელი იმ გარემოსაგან, რომელშიც ხდება მათი ჩამოყალიბება.

ფილმებში „იყო შაში მგალობელი“ და „პასტორალი“ მხატვრის იდეალი მთლიანად მატერიალიზებული არ არის, მაგრამ უდავოა მისი თანდასწრება, როგორც კონკრეტული პირობებისა და ნორმისა, რომელთა თვალსაზრისითაც ხასიათების თვისებები იკითხება როგორც მისაღები ან მიუღებელი, სასაცილო ან თანაგრძობის ღირსი, პარადოქსული, ხშირად კი ძალზე დასაფიქრებელი მოვლენაც.

კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებში ჩვენ შეხვდებით ისეთ მაგალითებს, რომლებშიც ნაწარმოები ზნეობრივ-ეთიკური იდეალი ყველაზე ნათლად მთავარი გმირის სახეში იხსნება. მაგრამ ასევე ბევრია მაგალითი, სადაც ეს დამოკიდებულება პირდაპირი არ არის. გოგოლ, დოსტოვესკი, ილია („კაცია-ადამიანი?!“). სალტიკოვ-შჩედრინი, დ. კლდიაშვილი, რიგ ნაწარმოებებში გროვი თავის იდეალს და ცხოვრების განსჯას სწორედ უარყოფითი მოვლენების ტიპიზირების შედეგად გამოხატავს.

საზოგადოებას ხშირად თეორიულად უხდება ამა თუ იმ ზნეობრივი პირობამის წამოყენება და ის გმირებსაც ამ პირობამის მიხედვით ითხოვს. მაგრამ ცხოვრება ისეთი კატეგორიული და სწორზოვანი არ არის, როგორც ხშირად საზოგადოების მიერ შექმნილი იდეალური პროექტი გმირისა და თვით გმირის ატმოსფერო. ცხოვრება თავის რეალურ გმირებს წარმოშობს. გატომავა, რომ ხშირად ხელოვნებაში უკვე მიმხდარი მნიშვნელოვანი ფაქტი, გმირიც შექმნილია, საზოგადოება კი ამას ჯერონად ვერ აფასებს. მაგალითისათვის კმა-

რა თუნდაც კონსტანტინე გამსახურდიას რომანი „მთავრის მოტყუება“: როგორც ვიცით, ამ რომანს თავის დროზე კრიტიკა გაცანებული შესვდა. რომანის მიმართ მრავალი ბრალდება წამოაყენეს, კრიტიკას არ აკმაყოფილებდა არ-ზაყანის სახე — იგი დადებით გმირად ვერ აღიქვს. ავტორს აგრეთვე ბრალდებადა თარამის გადატეხება და ამიტომაც — ფეოდალური საქართველოსადმი ნოსტალგია.

საზოგადოება წინ მიდის და მოწინავე პრინციპების დამკვიდრებას ცდილობს, მაგრამ ის აღამიანები, რომელთა ხელუბობა, სისხლით თუ სიცოცხლით მკვიდრდება ცხოვრება-ში ეს პრინციპები და იდეალები, ხშირად სულაც არ არიან უყოფლებნი და უმწიკვლებნი. მათში წარსული და მომავალი გადაჯაჭვული და განუწყვეტელი ებრძვის ერთიმეორეს. თვით კ. გამსახურდია ამას ცხვენიწნავად გრძობდა და ამიტომ შექმნა არზაყანი — ცხოვრებაში დანახული სახე, შექმნა სინამდვილესე დაყრდნობით.

იმ შედეგობისაგან, რომლებსაც კრიტიკა არავითგზის უშევბდა, ჩვენ დღესაც არა ვართ დაზღვეულნი — იქნება ეს დღევანდელი ლიტერატურის თუ კინემატოგრაფის მიმართ.

მიუხედავად იმ დიდი აღიარებისა, რომელიც ოთარ იოსელიანის ფილმმა „გიორგობისთვეში“ მოიპოვა (თუმცა ჩვენ ისიც ვგახსოვს, რომ ამ ფილმს თავის დროზე სინარულით არ შეეგებნენ და მან თავისი ადგილი ძნელად დაიმკვიტრა!), მისი მთავარი მოქმედი პირი ნიკო მთლიანად თანამედროვე გმირად მინც არ არის მიჩნეული. ვფიქრობ, რომ მაშინაც და დღესაც (თუკი ასეთი აზრი კიდევ არსებობს) კრიტიკაც სცდებოდა, როცა უჭირდა წინის გმირად აღქმა.

ეს მვეწინერი ეკრანული სახე ცოტა უფრო აქტიური რომ იყოს და არ იყოს სწორედ ისეთი, როგორიც არის, მაშინ ის ყალბი მონუმენტი იქნებოდა და არა რეალისტური მხატვრული სახე.

ამ მხრივ კიდევ უფრო ძნელია ამავე რეჟისორის მომდევნო ფილმის („იყო შაშვი მგალობელი“) პერსონაჟის გია აღლაძის გმირად აღიარება. მართლაც ეს სახე არც გმირუბობის არაკიბი ნიშნებს არ ატარებს და არც მთლიანად დადებითი გმირის ცნებას შეესაბამება. გია წინააღმდეგობებით აღსავსე, ჩვენი დროისთვის მეტად დამახასიათებელი გარკვეული თვისებების და განწყობის მქონე, ცხოვრების წესის, სტილისა და რიტმის გამომხატველი ახალგაზრდაა. ავტორისთვის ის ერთდროულად ძვირფასიცაა და ირონიის ობიექტც.

რეჟისორი გაურბის თავისი გმირის დაყვანას უარყოფითი ან დადებითი პერსონაჟის სქემაზე და ასევე ერიდება სინამდვილის განსჯისას სწორაზოვანი და ნაქრევი დასკვნების გამოტანას. საოცრად ღრმა და უსუსტი დაკვირვებები გარე მოხე, ატმოსფეროზე, თვით გმირის ხასიათის თვისებებზე; თხრობაში თითქმისა შეუმჩნეველი, მაგრამ მკაცრი აქცენტები, სრულიად განსხვავებული ელფერის ავტორისეული ირონია, და ბოლოს („გიორგობისთვისა“ და „პასტორალი-საგანი“ განსხვავებით) „დახურული“ ფინალი გმირის სიკვდილით და მთელ ეკრანზე გადღებულ ციფერბლატის ულ-

მობელი ხმაურით — ყოველივე ეს უდიდესი თვალსაჩინოებით მეტყველებს ჩვენის დროსა და მხატვრულეულ დამოკიდებულებასზე გმირი სინამდვილისადმი, მასში აღამიანის ბედისა და დანიშნულებისადმი. მისი პოზიცია — პატიოსანი აღამიანის პოზიციაა, მიზანი — კეთილშობილურია. ვფიქრობ, საჭეფო არ არის, რომ „იყო შაშვი მგალობელი“ ჭეშმარიტად თანადროული ფილმია, ხოლო მისი პერსონაჟი ასევე თანამედროვე მხატვრული გმირი.

საზოგადოების მოწინავე და აქტიური წევრები ან თუნდაც მთელი ჯგუფი ასეთი მოაზროვნე და ქმედითი პიროვნებების ყველაზე ცუდ, მიძინე ეპოქებშიც ყოფილან საკმაო რაოდენობით. მაგალითად, გოგოლის დროს, მაგრამ მან სლესტაკოვი და ჩირიკოვი შექმნა. გორკი პირადად იცნობდა სოციალ-დემოკრატიის თითქმის ყველა ლიდერს და უამრავ მოწინავე მოუხატავს ქიონად პირად ურთიერთობა, მაგრამ თუ არ ჩავთვლით „დედას“, მწერალს ამ თემისათვის სხვა ნაწარმოები არ მოუძღვინა. არსად, არც თავის რომანებში და არც პიესებში მან არ მოგვცა არცერთი გმირი ამ ცნების იმ გაგებით, რომელსაც ხშირად ერთადერთ სწორ გაგებად მიიჩნევენ ხოლომე და თითქოს ავიწყდებათ, რომ გმირი ცხოვრებაში, ისტორიულ ფონზე და გმირი მხატვრულ ნაწარმოებში სხვადასხვა ცნებებია. არტამონოვები, კლიმ სამგინი, ბესიკმეფთი, სატინი, ბულინოვი გორკის გმირები არიან. ბუნიოვსა და ბესიკმეფთს არაფერი გმირული არ სცხიათ, მაგრამ მათი საშუალებით გორკიმ განაჩინე გამოუტანა მთელ ეპოქას და ეს მაშინ სწორედაც რომ თანამედროვე ხელოვნება იყო. „დედა“ თავისი მხატვრული მნიშვნელობით ვერ შეედრება ვერც გორკის სხვა რომანებს და ვერც პიესებს, ყველაზე სწორად ის ლენინმა შეაფასა, როდესაც თქვა, რომ ეს არის დროული და საჭირო წიგნიო და ამასთანავე ავტორს წიგნის მრავალ ნაკლოვანებაზე მიუთითა. ამას თვით გორკი იცნებს თავის ნარკვევში ლენინზე.

ფილმ „პასტორალი“ გმირი არ არის, მაგრამ ფილმის მხატვრული გმირების საშუალებით იოსელიანმა მთელი სიყხადით დავგანახა ჩვენი თანამედროვე ყოფის გარკვეული თავისებურება და ტენდენციები... ამ გზით მან ჭეშმარიტად ხელოვნების ნიმუში შექმნა.

როგორც ჩანს, საზოგადოების დიდ ნაწილს სურს, რომ ინტენური ვაგა გიორგი შენგელაიას და რუსო ინანიშვილის ფილმებიდან „ქვიშანი დარჩებიან“ უფრო აქტიური დ ფუქტური იყოს. მაგრამ ის რომ ასეთი აყოს, მაშინ სადღაც კანბინეტში კამათის დროს დაანთხვედა მთელ თავის ტემპერამენტს და არბის გასაყვანად ძალა და მოთმინება აღარ იყოფოდა. გ. შენგელაიას ფილმის სოციალური შინაარსი ეშა-შია, რომ ახლაც, როცა მთავრობა და საზოგადოება გვას უხსნის შრომაში ყოველივე პროგრესულს და ჭეშმარიტს, მაგრამ ზოგჯერ ბიუროკრატიზმისა და მეშჩანობის გამო მინც საკმაოდ ძნელი ხდება ნამდვილი და საჭირო საქმის ბოლომდე მიყვანა და შესრულება და სწორედ იმიტომ, რომ გ. შენგელაიას ფილმი ამას დაუფარავად ამქდაგნებს, ის არის თანამედროვე და აქტუალური ხელოვნების ნიმუში.

ქართული ეროვნული ნიადაგი და თვით ქართული ხელოვნების ტრადიციები იძლეოდა იმის პერსპექტივას, რომ თანამედროვე თემას ჩვენს კინემატოგრაფიაში მეტი წარმატება ჰქონოდა პერიოკულ ქანრში. ამან ნათლად იჩინა თავი „ჰა-რისკის მამამი“. გიორგი მანარაშვილის სახე ქართული კინოსტუდიების დიდი მიღწევაა. მაგრამ, ვფიქრობ, ისიც კანონზომიერია, რომ გმირული ხასიათის ასეთი ინტერპრეტაცია დაიბადა სამართლო ომები ათეული წლების შემდეგ. აღნიშნული, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ ასეთი განზოგადებით დღევანდელი ცხოვრების ასახვა არ შეიძლება. პერიოკისა და ცენტრალური ხასიათის პრობლემას მხოლოდ და მხოლოდ ომის მასალა როდი სწევს. პერიოკისა და ყოველდღიურობის თანამეფარდების საბაზს თანამედროვე სინამდვილეც საკმაოდ იძლევა. ქართულ ეკრანზე შედარებით იშვიათად შევხვდებით ფილმებს, რომელთა ცენტრში დგას ჩვენი თანამედროვის განზოგადებული გმირული სახე-ხასიათი. მიუხედავად ამ ნაკლებობისა, მასში მაინც იქნება თანადროულობის ამსახველი ფილმები, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების და ხელოვნების მნიშვნელოვან მოვლენად გადაიქცევიან ხოლმე. მხედველობაში მაქვს, მაგალითად, სამსერიიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „თუში მეცხვარე“ (რეჟისორი ს. ჩხაიძე; სცენარის ავტორები ა. ჭიჭინაძე, ვ. სულაკაური, დ. ივანიშვილი-ჩიქოვანი, ს. ჩხაიძე; ოპერატორი ი. ონიფროვილი).

ავტორებმა საცდეს ეკრანზე დოკუმენტური, თითქოსდა ხელშეუხებელი სინამდვილე აღებუქდათ. მართლაც, ფილმის ყველაზე დიდი ღირსება ისაა, რომ მან შესანიშნავად ასახა ცხოვრების რეალური პლასტიკა, რომ ეკრანი არსად დალატობა მხატვრულ სიმართლეს როგორც გარესამყაროს — ბუნების, პეიზაჟის, არქიტექტურის — ხედვასა და წარმოსახვაში, ისე აღამიანურ დამოკიდებულებათა განვითარებაში.

სამსაათ-ნახევარი ეკრანული დროისა ეთმობა თუშ მეცხვარეთა ყოველდღიურობას. თუ არა ღრმა ცოდნა ასახული მოვლენისა, თუ არა გულწრფელი დაინტერესება თავიანთი გმირების ცხოვრებით, მათი აწმყო და მომავალი ბედით, რაღა თქმა უნდა, ავტორებისათვის არსებობდა ერთგვარი ცდუნება წინა პლანზე წამოწევა თითქოს მომგებიანი, მაგრამ არსებითად გარეგნული, ეგზოტიკური მომენტები. ავტორებმა უარყვეს ასეთი სახიერება. მათ დივი, სადა თხრობის ფორმაზე შეაჩერეს არჩევანი და მთელი თავისი გულისყური ადამიანისკენ მიმართეს. ამის შედეგად ფილმში შესაძლებელი გახდა მეტად რთული ამოცანის რეალიზაცია: აქ შეიქმნა მშრომელი ადამიანების კოლექტიური პორტრეტი, რომელშიც ნათლად გამოიკვეთა ცალკეული ინდივიდუალური სახე-ხასიათები. „თუში მეცხვარეში“ საუკეთესოდ გახსნა ქართული მშრომელი ადამიანის ვაკეცატური ბუნება, ჩვენთვის მახლობელი და გასაგები გახდა მისი ხასიათი, მთელი სიხებადით და დიდი რეალობით გადმოგვცა ყოფა-ცხოვრების

თავისებურებები. ამ მხატვრულმა მიზანმა, რომელიც ავტორებმა დაიასახეს როგორც მთავარი და ძირითადი, განაპირობა ნაწარმოების შესაბამისი სტილისტიკაც.

ფილმი თითქოს ცდილობს რეალობა თავის პირველქმნილობაში „აღმოაჩინოს“. მაგრამ ავტორებს რომ მიზნად მხოლოდ კონკრეტული მოვლენის დოკუმენტურად ზუსტი აღებულება დაესახათ, მაშინ ფილმი ვერ გასცდებოდა ვერორეპორტაჟულ ფუნქციებს. „თუში მეცხვარის“ დიდი ღირსება სწორედ იმაშია, რომ აქ დოკუმენტური ხერხებით შეიქმნა მხატვრული სახე, კონკრეტული კი ფართო განზოგადებამდე ავიდა. იპოვონ და ჩვენც დავგანახონ ქართული მშრომელი ადამიანის პირველსაწყისი, ერთგვარი ინვარიანტი, შეურყვევლი საფუძველი — აი, ჩვენი აზრით, ამოცანა, რომელიც ფილმის ავტორებს ამოძრავებდათ. ამისთვის ისინი უკუაღებენ ყოველივეს, რაც არარასტიკით და მსწრაფლცვალებადია, ცუკუაღებენ ინდივიდუალურად განსხვავებულ ნიშნებს და ეკლიმოუნ იპოვონ ის საერთო, რაც მშრომელ ქართველებს აერთიანებს.

ფილმის გმირები ძირითადად დაკავებულნი არიან მატერიალური ცხოვრებით, ისინი პროზაული გმირები არიან და ამავე დროს „თუში მეცხვარე“ ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური თანამედროვე ნაწარმოებია, რადგან მასში ძლიერია ჩვეულებრივის, ყოფის პოეტიკაცია, მისი პოეზია არის პატოსიანი და კეთილმოღეუი შრომის, მშრომელი კაცის ბუნების პოეზია.

თანამედროვე ქართული კინოს ჩამოყალიბების და განვითარების რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათი მეტყველებს ძიებათა ბუნებრივ, ცოცხალ შემოქმედებით პროცესზე, რომელიც ნაკარნახევია თვით დროით და ხელოვნების ახალი გამომსახველი ფორმებით. ამ პროცესში განსაკუთრებით გულდასაწყვეტია ის შეცდომები, რომელთა მიღმა ან არსებითი პრობლემა იკარგება, ან ყალბი კონფლიქტი და მისი კომპრომისული გადაწყვეტა იკითხება.

სამწუხაროდ, ჩვენს კინემატოგრაფში ამგვარ ფაქტებს ვერ კიდევ ხშირად აქვს ადგილი. გასულ წლებში შექმნილი ფილმები „მოხეტიალე რაინდები“, „დილის ნილიოთი“, „დაბრუნება“ და სხვა, არავითარ საინტერესო მასალას არ იძლევა პრობლემისა და მხატვრული სახეების გახსნის თვალსაზრისით. მათში მინიმუმბული კონფლიქტების ზედაპირული და კომპრომისული დამუშავება („დაბრუნება“), კინოხელოვნების ენის გამარტივება, სიმდარქ და უშეიფრობა („დაბრუნება“), დრამატურგიული და კომპოზიციური წყობის გაუმართაობა („დილის ნილიოთი“) და კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი ნაკლებობები ნათლად მეტყველებენ ამ ფილმების დაბალ მხატვრულ ხარისხზე, რაც ჩვენი სინამდვილის, ჩვენი თანამედროვის ერთობ ზედაპირულ ასახვასაც განაპირობებს.

ცნობილი ჭეშმარიტებაა, რომ შემოქმედს ვერ უკარნახებ ცხოვრების რომელ მოვლენას, ადამიანურ სახეს, სიუჟეტს, ეანს, სტილისტიკას თუ სტრუქტურას მისცეს უპირატესობა. კინოხელოვნების ისტორია, მისი წარსული და აწმყო ამტკიცებს, რომ თითოეულ ხელოვანს აქვს თავისი უპირატესი განწყობა, თავისი მიდრეკილებები, რომლებიც უთუოდ პატივისცემას იმსახურებენ, ვინაიდან სწორედ ისინი წარმოიშობენ ხელოვნების მთელ სულიერ და ემოციურ სიმდიდრეს.

და მაინც, ქართულ კინემატოგრაფს ზოგიერთ მნიშვნელოვან საკითხზე დაფიქრება მართებს. უმთავრესად კი შემდეგზე: ბოლო წლების თანამედროვე სინამდვილის ამსახველმა ფილმებმა დაგვიხატეს და დაგვანახეს ადამიანი, როგორც ძირითადად სოციალური თუ საზოგადოებრივი და არა გარკვეული ფსიქოლოგიური ტიპი ამდენად მხატვრული პრინციპი, რომლის საშუალებითაც ავტორი ფსიქოლოგიური მოტივირების, ფსიქოლოგიური განზომილების გვერდის ავლით გვაძლევს პირდაპირ სოციალურ-ტიპურ დონეს (რომ არ ჩავთვალოთ რამდენიმე გამონაკლისი). დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი და ნიშანდობლივი იყო ქართული კინოსათვის.

აგიღოთ თუნდაც გასული წლების სრულიად განსხვავებული თავისებურების ფილმები — „პასტორალი“, „ქვიშანი დარჩებიან“, „მწვერვალი“, და სხვები — ისინი ძირითადად ამ გზით მიიდან.

გარკვეულ შემთხვევაში განზოგადების ასეთი ფორმა საესეებით ბუნებრივია და მთელი ესთეტიკური სისტემის ორგანულია, მაგრამ არის მაგალითები, სადაც აღნიშნული თავისებურება ფილმის ნაკლად აღიქმება.

ფსიქოლოგიური მოტივირების სისუკამე, უარის თქმამ ინდივიდუალურ ხასიათებში ჩაღრმავებას და ადამიანურ გულისთქმათა რეალისტურ ასახვაზე განსაკუთრებული დიდი დასავსა რეკისორი მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმ „მწვერვალს“. ალბათ აღნიშნული ნაკლი აქ შედარებით მძაფრად იმიტომ იგრძნობა, რემ ნაწარმოების თავისებური სიუჟეტო, კონფლიქტის ხასიათი, ცხოველი მორალური პრობლემა და თვით ავტორის მაღალი მხატვრული და ზნეობრივი ინტერესები საზგანმულად ითხოვდნენ ყურადღების გამახვილებას ადამიანზე, მის ხასიათსა და ინდივიდურ შეგნებაზე. ეს მით უფრო უპირველესი ამოცანა იყო, რომ მძაფრ, კრიზისულ სიტუაციაში მყოფი ადამიანი (ფილმში კი სწორედ ასეთი სიტუაციაა აღწერილი) — იქნება ეს შინაგანად მთლიანი თუ სულიერი კონფლიქტებით გათიშული პიროვნება, ნებისყოფით, ტკუის სიფხიზლით, კეთილშობილური შემწყნარებლობით თუ რომანტიკული ბუნებით დაჯილდოებული ადა-

მიანი („მწვერვალი“ სწორედ ასეთი ხასიათების კონტრეხია შემოსაზული) — განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ავლენს საკუთარ ხასიათსა და ბუნებას. ფილმში ადამიანთა ხასიათებზე და მათი საქცილის ფსიქოლოგიურ მოტივირებაზე ჯერონდა არ არის გამახვილებული ყურადღება, რაც, ცხადია, ასუსტებს ნაწარმოების მხატვრულ ეფექტს. „მწვერვალში“ თანმედროვე გმირები კი დაგვიხატა, მაგრამ გამოკვეთილი ინდივიდუალური ხასიათები ვერ შექმნა.

უმეტესი ქართული ფილმების ზემოაღნიშნული თავისებურება უთუოდ დოკუმენტური კინოს, საზოგადოდ დოკუმენტალიზმის ესთეტიკის ძლიერი გავლენაა მხატვრულ კინოზე, რაც ძალზე დამახასიათებელია საერთოდ თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის.

ამიტომაცაა, ალბათ, რომ ქართულ კინემატოგრაფში ასე ფართოდ მიმართული არა მსახიობურ განსახიებებას, არამედ უფრო „ტიპაურს“. მართალია, ტიპაის გამოყენება პრიმიტიული აღარ არის, აქ ჩვენ ვხვდებით „სულიერ“ თუ „ფსიქოლოგიურ“ ტიპას, შშირად ტიპაში ამოიხსულია ჭეშმარიტად მსახიობური ნიჭი და ა. შ., მაგრამ მაინც ის ფაქტი, რომ საუკეთესო ქართულ ფილმებში სწორედ ტიპურ განსახიებებას ეთმობა ასეთი დიდი ადგილი და ყურადღება, ვფიქრობ, თავისთავად უკვე აღარკვეული ესთეტიკის დომინანტობაზე მეტყველებს. და უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გზაზე ქართულ კინოში უდავოდ საინტერესო და მნიშვნელოვანი რეზულტატებია მიღწეული. მაგრამ დღეს მათი განვითარება და თვისობრივად ახალი ხარისხის მიღწევაა საჭირო, საჭიროა სიღრმეში შესვლა, თანამედროვე ადამიანის სახის გახსნა არა მარტო ერთ რომელიმე დონეზე, არამედ უფრო სინთეზურად, განსხვავებული სოციალური ფუნქციების გათვალისწინებით, ფსიქოლოგიური პლანის გახსნით. დღეს ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ქართულ კინოს მოვთხოვთ ცხოვრების ყოვლისმომცველი ანალიზი, მის მიერ მოპოვებულ აღიარებას და აშკარად გამოვლენილ პოტენციას არცერთ შემთხვევაში აღარ შეეფერება ცხოვრების ნაქარვეი, ძიებასა და თვით კვლევის პროცესს მოკლებული ზედაპირული წარმოსახვა.



ნიღბები ნაქალაქარ სარკინდან

ალექსი ბოხოჩაძე

ნაქალაქარი სარკინე დღევანდელი მცხეთიდან დასავლეთით 8 კმ-ზე, შიო მღვიმის მომასატრის მიდამოებში (სარკინეთის ქედის სამხრეთ-დასავლეთ კალთაზე, მდ. მტკვრის მარცხენა ნაპირზე) მდებარეობს.

ნაქალაქარის ტერიტორიაზე საცხოვრებელი და სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობები ხელოვნურად გამოკვეთილ ტერასებზე ყოფილა განლაგებული. როგორც განათხარი მასალები მოწოდებენ, ნაგებობათა უმრავლესობა ხის მასალით აუცილო, იშვიათად გამოუყენებიათ გათლილი ქვა და ალიზის აგური. შენობები დახურული

ყოფილა შიდა ქართლის ტერიტორიაზე ფართოდ გავრცელებული, ბრტყელი, გვერდობაკეცილი და ღარისებური (ე. წ. კურტნის), წითლად შეღებილი კრამიტით.

ნაქალაქარის ტერიტორიაზე 1971-1975 წწ წარმოებული გათხრების დროს აღმოჩენილი იქნა მეცნიერულად უდიდესი მნიშვნელობის არქეოლოგიური მასალები, რომელთა შესწავლისა და ნასტაკისის, ალაიანისა და ძალისის ტერიტორიაზე გამოვლენილი ძეგლების გათვლისწინების შედეგად, ნათელი მოუფინა მრავალ ბუნდოვან საკითხს. გაფართოვდა ჩვენი ცოდნის არე და თვალსაწიერი ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოს ეკონომიური სიძლიერის, კულტურული განვითარების მაღალი დონის, ბერძნულ-რომაულ სამყაროსთან ურთიერთობის და სხვა საკითხების შესახებ. ახლებური წარმოდგენა შეიქმნა ქალაქების წარმოქმნისა და საქალაქო ცხოვრების განვითარების საკითხებზე და ა. შ.

ნაქალაქარ სარკინეს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მასალებიდან შეიძლება დავასახლოთ: მიწის (მილიფიორის), ალექსანდრიული წარმომავლობის და ოქროს ვარაყით მოზარნიშებული თასები, მაღალი ხარისხის წითელლაქიანი იმპორტული ლანგრები, ფიანისის ჯამები, თიხისაგან გამოძერწილი ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები, მეგრული შავლაქიანი თასის ნატეხები, მცირე აზიური წარმოშობის ამფორისკები, ძელის სამკაულები, ვერცხლის ზარი, ბრინჯაოს ანჯამები, ოქროსა და ვერცხლის გარსაკაპებები, ოქროსავე მძივები და მძივსაკიდები, კილიტები, ოქროსა და ბრინჯაოს ვარდულები, რკინის სამფრთიანი ისრის პირები, ოთხკუთხა განივკვეთიანი ღეროს მქონე თავბრტყელი ლურსმნები და ა. შ. ჩამოთვლილი მასალები ძვ. წ. II-I საუკუნეების მიჯნით თარიღდება.

აღმოჩენილი მასალებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს თიხისაგან გამოძერწილი ნიღბები და ტერაკოტული ქანდაკებები. ასეთი რაოდენობით ნიღბები დღემდე საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არ ყოფილა, ხოლო მხატვრული მნიშვნელობით ჯერჯერობით მათ ბადალი არ მოვუპოვებთ.

წინამდებარე წერილი ნაქალაქარ სარკინეს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ტერაკოტულ ქანდაკებებსა და ნიღბებს შეეხება. ნაგებობების ჩაქცეული კრამიტის სახურავის ქვეშ გამოვლენილი ნატეხებიდან მეტ-ნაკლები სისრულით აღსდა თიხისაგან გამოძერწილი ორი ქანდაკება და ოთხი ნიღაბი. გადარჩენილია სხვადასხვა ნიღბის რამდენიმე ათეული ნატეხი, რომელთა აღდგენა არ მოხერხდა.

მამაკაცის ტერაკოტული ქანდაკების სახე ოვალს წარმოადგენს. მას აქვს მაღალი შუბლი, ნუშის მოყვანილობის თვალები, ქვედა ქუთუთო თხელი, ზედა შესქელებული და რელიეფურად გამოკვეთილი, წერილი წარბები, თვალის ზედა უბე ოდნავ შემუშებელი, სწორი ცხვირი, ოდნავ დაბერილი ნესტოები, შემსხვილებული ტუჩები, გაბობილი ბაგე და ლამაზად გამოყვანილი ნიკაბი. ხვეული, შუაზე გაყოფილი თმების კულულები მხრებსა და მარცხენა მხარეს მკერდზე აქვს ჩამოშვებული. შუბლზე გადაჭერილი ბაბთა კეფის არეში თმის ხვეულში იმალება. ამ ადგილზე გამოკვეთილად ჩანს პატარა რქები. მარჯვენა ბეჭის არეში ნასკვია გაკეთებული, რომლის ერთი ბოლო თხის ფეხის გამოსახულებას წარმოადგენს. მარცხენა ხელის ფაფუკად გამოძერწილი მტევანი გულზე უდევს. მაღალი ყელი ოდნავ აქვს შემსხვილებული. მკერდის არეში თხელი ქსოვილის ტანსაცმლის ნაოჭები გამოსახულების სიმაღლე — 38,5 სმ, მაქსიმალური სიგანე 34 სმ უდრის.

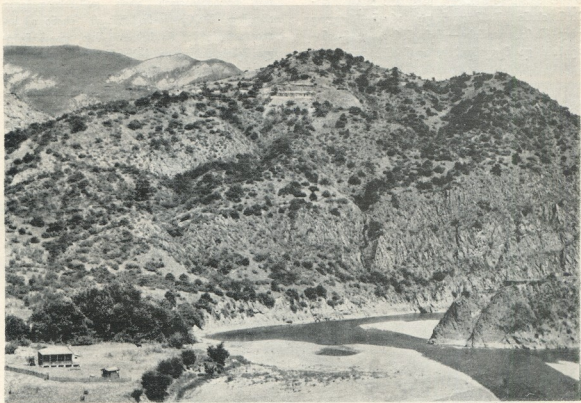
ქანდაკება მეცენარეობის, მეფენახეობის და მეღვინეობის მფარველ ღვთაებას — ახალგაზრდა დიონისეს წარმოადგენს.

ქალის ტერაკოტული ქანდაკების სახე მოგრავო ოვალისაა, ფართო, ნათელი შუბლი, ნუშის მო-

ყვანილობის თვალები აქვს. ქვედა ქუთუთო თხელია, ზედა შესქელებული. წერილადაა გამოყვანილი წარბები, თვალის ზედა უბე ოდნავ შემუშებელია. აქვს სწორი ცხვირი, საშუალო სიფართის ნესტოები, შემსხვილებული ღია ბაგე და ლამაზად გამოყვანილი ნიკაბი. ხვეული თმები შუაზეა გაყოფილი და კულულები მხრებზეა ჩამოშვებული. მარჯვენა ბეჭის არეში გაკეთებული ნასკვის ბოლო თხის ფეხის გამოსახულებით ბოლოედება. აქვეა მკერდზე დადებული მარჯვენა ხელის ფაფუკად გამოყვანილი მტევანი. მარცხენა მხარეს რელიეფურად არის გამოკვეთილი ძეძუ. მაღალი ყელი ოდნავ აქვს შემსხვილებული. სახეზე სვედიანი ღიმილი გადაჰკრავს. მკერდს უფარავს თხელი ქსოვილის ტანსაცმლის ნაოჭები. (სიმაღლეა 38 სმ, მაქსიმალური სიგანე — 25 სმ). ესაა დიონისეს მეუღლის არიანდეს გამოსახულება.

მომღერალი ქალის ნიღბის სახე ოვალურია, საშუალო სიფართის შუბლი, ფართოდ გახედილი, ნუშის მოყვანილობის თვალები, შესქელებული ქუთუთოები, რელიეფურად გამოყვანილი წარბები, მასიური, შუბლთან ოდნავ ჩაჭყლეთილი ცხვირი, ამბურცული დაწვები, შემსხვილებული ბაგე, ფართოდ გაღებული პირი და მასიური ნიკაბი აქვს. თმები შუაზეა გაყოფილი და

ნაქალაქარი სარკინე



გადავარცხნილი. საფუთქლის არეში ხვეულებია წარმოქმნილი. ყურების მაგივრად ვაზის ფოთლებია გამოყვანილი, რომლის ზევიდან ყურძნის მტებენებია დაიზრდილი. სახის ნაკეთები მოძრაობისაა გადმოცემული და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სველიანად მღერის. ნიღბი ადამიანის თავის თითქმის ნატურალური ზომისაა, სიმაღლეა 24 სმ, სიგანე — 17 სმ.

აღწერილობის ანალოგიურია კიდევ ორი ნიღბი. მამაკაცის გამოსახულება — ნიღბის სახე ფართო ოვალს წარმოადგენს. მას მალალი, შეჭმუხვნილი შუბლი, ფართოდ გახედილი, ნუში მოყვანილობის ღიბრონი თვალები, შესქელებული ქუთუთოები (განსაკუთრებით ზედა), რელიეფურად გამოყვანილი წვილი წარბები, შუბლთან ჩაჭყლებილი მასიური ცხვირი, დაბერილი ნესტოები, ფართოდ გაღებული პირი და ღამაზად გამოყვანილი მასიური ნიკაბი აქვს. თავზე ახურავს ქუდი, რომლის ფარფლები უკანაა გადაკეცილი. სახე მოძრაობაშია მოცემული. მრისხანე იერი დაჰკრავს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მღერის. ნიღბის სიმაღლეა 26 სმ, სიგანე — 18,5 სმ.

ყველა ნიღბი და ტერაკოტული ქანდაკება დამზადებულია ყალიბში, სუფთა განლექილი თიხისაგან, შიგნითა მხრიდან ძალიან კარგად ეტყობა ყალიბში ამოყვანის დროს თითების ანაბეჭდი და მუშაობის კვალი. ნიღბების კეცი გამომწვარია არათანაბრად, მოყვითალო-მოწითალო ფერისაა. ჩანს, ყველა წითელი საღებავით იყო შეღებილი.

დიონისე და არიანდე თავიანთი ღვთაებრივი ღიბებულებით, მათთვის დამახასიათებელი ნიშნებით ბერძულ-რომაულ სამყაროს უკავშირდებიან. ისინი წარმოდგენილი არიან როგორც ცოლ-ქმარი. დიონისე — მემცენარეობის, მევენახეობისა და მელენეობის, ადამიანისათვის ძა-

ლისა და სისხარულის მომიჯნებელი ნაყოფიერების ღმერთი, არიანდე — ქალღმერთი, დიონისეს მეუღლე. აქვე აღმოჩენილი ნიღბები კი უფრო ადგილობრივი ტიპისაა გამოცემის ცდას უნდა წარმოადგენდეს. ეს უპირველესად ითქმის მამაკაცის ნიღაზე, რომლის კეხიან და შუბლთან ჩაჭყლებილ ცხვირს, შეჭმუხვნილ მაღალ შუბლს, ფართო სახეს და სხვა, არაფერი უნასაერთო ბერძნულ-რომაულ სამყაროში გავრცელებულ ნიღბებთან. აქ კარგად ჩანს სურათი ელინისტური კულტურის შერწყმისა ადგილობრივ კულტურასთან.

მხატვარი-მოქანდაკე, რომლის მიერაც სარკინეში აღმოჩენილი ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბებია გამოძრეწილი, შესაძლებელია ბერძენი ყოფილიყო. როგორც ცნობილია, ანტიკურ ხანაში მრავლად იყო მოხედილი ბერძენი ხელოსნები, რომლებიც შეკვეთით ადგილზე ასრულებდნენ სხვადასხვა სახის სამუშაოს. გამოჩენილი არ არის, სარკინეში აღმოჩენილი ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები, ასეთი მოხედილ მხატვარი-მოქანდაკეების მიერ ადგილზე იყოს გაკეთებული. ამის დამამტკიცებელ უტყუარ საბუთად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები, როგორც მათმა თიხის სპექტრულმა და სტრუქტურულმა შესწავლამ გვიჩვენა, ადგილობრივი თიხისაგან არის დამზადებული.

ანტიკურ სამყაროში ჩამოყალიბებული და მიღებული შეხედულების თანახმად, დიონისე და არიანდე, როგორც უზენაესი ღვთაებები, წარმოდგენილი არიან თავიანთი ღვთაებრივი ღიბებულებით და შეიქმნა ყველა იმ ნიშნებით, რაც დიონისესათვის არის დამახასიათებელი. ამდენად, მხატვარი-მოქანდაკე ისინი იმ სახით გამოძრეწა, რა სახითაც მათ, დაკანონებულ წესის მიხედვით, საბერძნეთში აკეთებდნენ.



არიანდე,
ფ. წ. 11-1 საუკუნეების მიჯნა

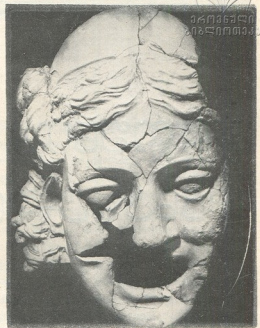
რაც შეეხება ნიღბებს, როგორც აღენიშნეთ, ისინი ადგილობრივი ტიპის გადმაცემის ცდას უნდა წარმოადგენდნენ. ამ შემთხვევაში მხატვარ მიოქნდაკეს ადგილობრივ შერჩეული ტიპაჲისათვის ბევრი ისეთი ნიშანი და თვისება მიუტყა, რაც დიონისეს წრის პერსონაჲებისათჲა არის დამასახიოთებელი.

დიონისესა და არიადნეს გამოსახულებათა: გარდა, ყველა სხვა გამოსახულების სახეც ამ შემთხვევაში ნიღაბი, მოძარბაჲთა მოცემული. სახის გამომეტყველების მიხედვით ისინი თითქოს ყველა მღერის. შესაძლო იყო გეგუჲქრა. რომ ელინისტური ხანის ნიღბების მსგავსად, სარკინეში აღმოჩენილი ნიღბები, რომლებიც ძლიერ ემოციებს და შიშისკაცს გადმოსცემენ, მხახიობის ნიღბებს წარმოადგენენ, ამის შესაძლებლობას გამორიცხავს ის გარემოება, რომ სარკინეში აღმოჩენილი არცერთ ნიღაბს, თჲალებიც ადგილზე ნახვრეტები არა აქვს.

ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები ნაგებობების ჩატეული კრამიტის სახურავის ქვეშ იატაკზე იქნა აღმოჩენილი. ჩანს, ეს ნიღბები ინტერიერის დეკორად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული და კედელზე ერთ რიგად განლაგებული: ყველა მათგანს უკანა მხარეს, კეფის არეში ორ ნახვრეტი აქვს გაკეთებული. ამ ნახვრეტებში გაყრილი ზონარით ნიღბები კედელზე მაგრდებოდა.

ნაგებობა, რომლის ნანგრევებში ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები აღმოჩნდა, ჩასაყოფილა და ხელოვნურად გამოკვეთილ ტერასაზე იდგა. გამორიცხული არ არის, რომ სარკინეში აღმოჩენილი ტერაკოტული გამოსახულებები საკულტო დანიშნულებისა იყო. ასეთ გამოსახულებებს ჩვეულებრივ, ღვთაებისადმი განკუთვნილ სამლოცველოში ან, უბრალოდ, წმინდა ადგილზე ჰკიდებდნენ, სადაც შესაწირავი მიჰქონდათ და თაყვანსაცემად მიდიოდნენ.

გვიანელინისტური ხანაში სარკინეის ქედის წვერზე დიდი ტაძარი უნდა მდგარიყო, ხოლო მის მასლობლად წმინდა ადგილებიც იქნებოდა, სადაც ტერაკოტული გამოსახულებები ეკიდა. ერთ-ერთ ასეთ წმინდა ადგილს, სამლოცველოს, ალბათ, ის სახლიც წარმოადგენდა, რომლის ნანგრევებშიც ზემოთ აღწერილი ტერაკოტული ქანდაკებები და ნიღბები აღმოჩნდა.



ქალის ნიღაბი. ძვ. წ. 11-1 სს. მიენა დიონისეს. ძვ. წ. 11-1 სს. მიენა მომღერალი ქალის ნიღაბი. ძვ. წ. 11-1 სს. მიენა

კლოუნის თვალით დანახული სამყარო

ირინა შელია

მოსწავლის სახელობის მოსკოვის აკადემიური თეატრი თბილისში არაერთხელ წამოსულა საგასტროლოდ. მაგრამ ისე მოხდა, რომ ამ თეატრის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობს, რსფსრ დამსახურებულ არტისტს, გენადი ბორტნიკოვს ქართველი მაყურებელი პირველად ხედება.

მეგობრობის თეატრის მოწვევით თბილისში გაიმართა გ. ბორტნიკოვის შემოქმედებითი საღამო და წარმოადგინეს სპექტაკლი ჰაინრიხ ბიოლის რომანის — „კლოუნის თვალით“ — მიხედვით. დადგმა და სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც ეკუთვნის მთავარი როლის შემსრულებელს გ. ბორტნიკოვს.

დღეს ბერეს ვაკეათობთ „რეჟისორისა“ და „აქტიორის“ თეატრის პრობლემებზე, თუმცა, უნდა გამოგიტყდეთ, ეს მოდური კამათი მოქნარებას მგერის, როგორც ნებისმიერი „მეცნიერული“ მუსაიფი უკვე თავიდანვე აშკარად აბსურდულ, თითიდან გამოწოვილ თემაზე. ხომ ცნობილია, რომ თვით ევგენი ვახტანგოვიც კი, რომელიც პრინციპულად მოითხოვდა — უფლება უფლებათანი დიასაც რომ რეჟისორის ხელში უნდა იყოსო, ამბობდა, თეატრში მთავარი მსახიობია და რეჟისორის ტალანტი სწორედ მასთან მუშაობით იჩენს თავსო. ასეთი წინათქმა სიტყვათა ამო თამაშისთვის როდი



დაამყარებია. გენადი ბორტნიკოვი გახლავთ მსახიობი, ვისი სცენური ფაქტურაც, ამ სიტყვის სრული კომპლექსური აზრით, თითქოს სწორედ „აქტიორული“ თეატრისთვისაა შექმნილი.

ძნელაა კარგად გაიცნო მსახიობი, როცა იგი მისი მრავალი როლიდან ერთადერთით წარმოგვიდგება, თანაც ის ერთადერთი როლიც ათი წლის წინათაა შექმნილი. სპექტაკლი, რომელიც ჩვენ „მეგობრობის თეატრის“ საშუალებით ვნახეთ, აშკარად მოძველებულია. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ბიოლის ცნობილი რომანის ინსცენირება უკეთესი შეიძლება ყოფილიყო, რათა მაყურებლებს დიდი ინტერესით მიედევნებინათ თვალი ხასიათის განვითარებისათვის.

სამწუხაროდ, შესანიშნავ მსახიობს გენადი ბორტნიკოვს ამ სპექტაკლით თბილისში არ ჰქონდა საშუალება ეჩვენებინა მთელი თავისი შესაძლებლობები. მაგრამ ამთავითვე უნდა შევინიშნო, რომ გ. ბორტნიკოვის აქტიორული ინდივიდუალობა სწორედ კლოუნსა და შინიის როლშია თვალსაჩინოდ გამოვლენილი. ამ სპექტაკლში შექმნილი სახე, რეჟისორმა, კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმაში, იგი მსახიობი შეცარად ვკიდება როლებს შერჩევას. არ მახსოვს გ. ბორტნიკოვს სცენაზე ეთამაშოს როლი, რომელიც მის სულსა და გულს არ სძრავდეს. პანს შინიის სახეში მსახიობმა გადმოსცა არა მარტო საერთო შინაგანი ფსიქოლოგიური სტრუქტურა თავისი სცენური გმირისა, არამედ პლასტიკური სურათიც გამოკვეთა. „კლოუნში“ ამ თვალსაზრისით აქტიორის განსაკუთრებულ მიღწევაზე სავანგეზოდ უნდა გამახვილებს ყურადღება. გ. ბორტნიკოვი მხოლოდ თავისი გმირის დრამატულ პარტიას კი არ თამაშობს, არამედ თავად მას, ან გმირის, კლოუნის პიროფსიკულ მუშაობასაც, რომელიც, მოგვსენებათ, აქტიორული შემოქმედების ურთულეს ფანტაზიანია.

გ. ბორტნიკოვისთვის ნიშანდობლივი თავისებურებაა ლიტერატურული პირველწყაროს ორგანულად აღქმა, შინაგანად წვდომა. მსახიობი არ ცდილობს ააგოს თემის ასოციაციური (თავისი და, მით უმეტეს, რეჟისორის) ვარიაცია, იგი თამაშობს მწერლის ან დრამატურგის მიერ შექმნილ როლს. ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ როცა ჰაინრიხს ბიოლმა, რომან „კლოუნის თვალით“ ავტორმა, სპექტაკლის პრემიერა ნახა, განაცხადა, ჩემი გმირი ასეთად წარმომიდგენია, როგორსაც ბორტნიკოვი თამაშობს.

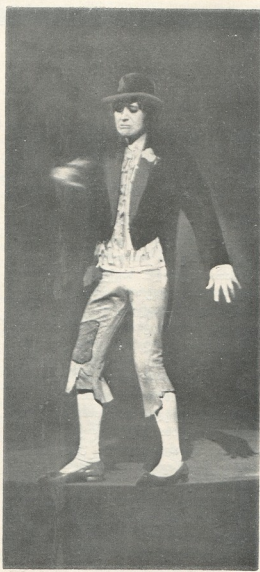
ინსცენირება ან ეკრანიზება ლიტერატურული ნაწარმოებისა, მით უფრო ისეთი ინტიმური დრამატურგი რომანისა, როგორცაა ჰაინრიხს ბიოლის „კლოუნია“, სადაც, თითქოს, გამოირცხლებილად მიტხვევლან ავტორის გულითად, წრფელ საუბარში გარედან ჩარევა, — გაბედული ნაბიჯია, რაც მრავალ სირთულესთანაა დაკავშირებული. ასეთ ვითარებაში წარმატება შეძლება მიღწეული იქნას ერთადერთი წინაპირობით — ცხადად, მკაფიოდ გამოვლენილი მხატვრულ ამოცანითა და დამდგმელის ზუსტად ფორმულირებული პოზიციით. ბიოლის რომანში კლოუნის პანს შინიის ამბობს: „ძალიან მიყვარს იმ ჯიშის არსებები, მეც რომ ვეკუთვნი, მე ძალიან მიყვარს ადამიანები“. ვფიქრობ, რომ ბორტნიკოვისთვის ეს საიტყვები იქცა მისი პრინციპული პოზიციისა და გმირის ხასიათის გახსნის ამოსავალ წერტილად. გაგებდავ და ვიტყვი, რომ ურყევი, თითქმის სატიკური ლტოლვა აღნიშნული პოზიციის ერთოდ გააზრებისკენ ბორტნიკოვისთვის იქცა კრედოდ არა მარტო ამ სპექტაკლში, არამედ საერთოდ მთელ მის აქტიორულ შემოქმედებაში. ამაზე მეტყველებს ბორტნიკოვის მიერ სცენაზე შექმნილი წყება და წყება გმირებისა, მკვეთრად ინდივიდუალურ სულიერ სამყაროთა რკალი.

მაყურებელმა ან კრიტიკოსმა შეიძლება მოიწონოს ან არ მოიწონოს, შეიყვაროს ან არ შეიყვაროს ბორტნიკოვის აქტიორული მანერა, მისი სპეციფიკური სცენური ხელწერა, მაგრამ მის გმირებზე ვერ იტყვი „კი, ისინი ასეთებიც შეიძლება იყოს“, რაც ასე წამაღწეწე გაისმის, როცა საუბარია ამა თუ იმ ლიტერატურული ხასის მეტისმეტად „დრამაზროვნად“, თვითმხუნურად მრავალნიშვნელოვან გატების შემთხვევებზე. ბორტნიკოვის საუკეთესო როლებს მნახველს ებადება შფერძნება: ისინი მხოლოდ ასეთი შეიძლებაოდა ყოფილიყო. მხედველობაში მაქვს, უწინარეს ყოვლისა, ლიტერატურული წყაროს მძაფრად, დახვეწილად აღქმა და არა რაიმე იდეალიზებული პიროფსიკული უცოდველობა მსახიობისა. ამის დასამტკიცებლად თრიოდ სიტყვას მოგასენებთ როლზე, რომელიც, ჩემის აზრით, დღემდე საუკეთესოდ რჩება ბორტნიკოვის მიერ შექმნილ როლებში — დოსტოევსკის რასკოლინიკოვს გველისხმობ.

გამოჩენილი რეჟისორის იური ზავადსკის სპექტაკლი „აქტიორული წმინაობა“ (დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“) თავის დრო-

ზე მოსკოვის თეატრალური ცხოვრების თვალსა-
ჩინო მოვლენა გახლდათ. ამ სპექტაკლში სულ
ცოტა — აქტიორთა ბრწყინვალე „ტრიო“ იყო:
რასკოლნიკოვი (გ. ბორტნიკოვი), პორფირი პეტ-
როვიჩი (ლ. მარკოვი) და სონია მარმელადოვა
(ი. სავინა). დღევანდელი მაყურებელი ძნელად
თუ წარმოიდგენს იმ სანახაობის ხიბლს — შე-
მაღგენლობათა ხშირად ცვალებადობამ ეს სპექ-
ტაკლი თანდათან როგორღაც გააუფერულა,
უღიმღაშო გახადა. მაგრამ ახლა მოლიანად
სპექტაკლზე კი არ ვლაპარაკობთ, არამედ მას-
ში მთავარი როლის ძირითად შემსრულებელზე.

რუსულ კლასიკაში არის მხატვრული სახეები,
რომლებიც ფსიქოლოგიურადაც და ფაქტურუ-
ლადაც იმდენად ცოცხლადაა დასატული, თით-
ქოს ავტორი „მაყურებელთა დარბაზში შესაშ-
ვებდა“ ქმნიდა მათო. სიტყვით ხატვა რუსული
ეროვნული მხატვრული აზროვნების ნიშანდობ-
ლივი თვისებაა. როცა გოვოლის, დოსტოევსკის,
ტოლსტოის ასეთ გმირებს თამაშობენ (მე, რა-
საკვირველია, მათი რომანები მაქვს ნაუდგელო-
ბაში და არა წმინდა დრამატურგიული ნაწარ-
მოებები), ყოველი, ერთი შეხედვით, უმნიშვნე-
ლო დეტალის გადასხვაფერებამაც კი შეიძლება
ისე დამახინჯოს მოლიანი სახე, რომ მსახიო-
ბის მიერ როლის ვერაფერითი სიღრმისეული
გააზრება საქმეს ვერ უშველიან. თვალწინ მიდ-
გას ნახევრადბნელ სცენაზე ზურგით მდგარი მა-
ღალი, წელში წასრილი, ჩერებში გახვეული მამა-
კაცი. იგი მკვეთრად იბრუნებს პირს დარბაზის-
კენ და იწყებს თავის მწარე, მტანჯველ და უსა-
შველოდ გრძელ მონოლოგს. ელაპარაკება ყვე-
ლას და არავის, ელაპარაკება თავისთავს და
სხვებს, თავისი მარტოობის პირისპირ დარ-
ჩენილი. მსახიობი გენადი ბორტნიკოვი არა-
ფერს არ იგონებს და ამ როლში არ ცდილობს
რაიმე „უზპიროვნულის“ წარმოჩენას, ის ისეთ
როდიონ რასკოლნიკოვს თამაშობს, როგორიც
ასახა დოსტოევსკიმ. მე ამ ორ სიტყვას იმიტომ
გაგუსვი ბაზი, რომ თამაში — ამ სიტყვის მა-
ღალი გაგებით — მხოლოდ იმისა შეიძლება, რაც
ასახულია, დანარჩენი — სხვა განზომილებების
სფეროა, სადაც სხვაგვარი ცნებებია მოსამარჯვე-
ბელი.



სცენა სპექტაკლიდან „კლოუნის
თვალთ“. კლოუნ — გ. ბორტნიკოვი



სცენა სპექტაკლიდან „პეტერბურგული
შმაგებელი“. რასკოლნიკოვი — გ. ბორტ-
ნიკოვი



დიდად გულსატკეპნია, რომ ჩვენს დროში კრიტიკოსის, ხელოვნებათმცოდნის როლი, ხშირად, დაყვანილია ყოფადმწერლობით ჟურნალისტობამდე, რომელიც „დრამაზროვნის“ შემოქმედებით უაპელაციო რეცეპტებს გვთავაზობს ხოლმე. გავიწყდება ხოლმე საეციფიკა კრიტიკისა, როგორც ხელოვნების თავისებური ჟანრისა, რომელიც, ჩემის აზრით, გულისამბობს შემოქმედებითი პროცესს არა მარტო მკაცრად გონებისეულ შეფასებას, არამედ ამ პროცესში ემოციურ თანამონაწილეობასაც. მართალი გითხრათ, ვერ ვერწმუნები იმ ხელოგენთმცოდნეობას, რომელიც განზე მდგარი მოწმის ან შემოქმედებითი ფაქტის გულწრფელად ამწონ-დამწონის მოსამართლის როლში გვევლინება. ხელოვნების ნაწარმოების კონკრეტული აღქმის სიტყვიერი ინტერპრეტაცია, ისევე, როგორც ლიტერატურის აქტიორისეული ცოცხალი რეპროდუქცირება ადამიანთა მხატვრობის თვითგამოხატვის მთლიანი პროცესის, ყოფაზე ამაღლებულ სფეროში ან ადამიანების ურთიერთობის რეოლეგია. ამ ესკიზურ მონახაზში მიხნად არ ვისახავ მსახიობ გენადი ბორტნიკოვის რთული და თვითმყოფადი შემოქმედების გაანალიზებას. შინა მხოლოდ ხაზი გავუსვა ზოგიერთ ნიშანდობლივ თავისებურებას, რომლებიც სცენაზე ამ მსახიობის ცხოვრების ყველაზე ფასეულ და საინტერესო მომენტად მესახება.

მასფრის ესთეტიკური მომზოხვენლობა, არსებობის შეუძლებლობა, თუკი ესთეტიკურ სრულყოფილებას მაღალ კეთილზნობრიობასთან პარმონიულად არ შეხამებ, — აი, ჩემის აზრით, მთავარი ნიშანი ე. ბორტნიკოვის სცენურის სახეებისა. სილამაზისა და პარმონიის წყურვილი, როგორც ერთადერთი ფორმა არსებობისა, აღამაღლებს მის გმირებს, უსამსობისა და უსახურობისთვის შეუღწევად ხდის ნატიფი მომხიბვლელობის მეტაბოლით, ხოლო თანადმოიბერი სიყვარული „იმ ჯიშის არსებებისადმი“, რომელსაც თავადვე ეკუთვნის, თანაც, იმის გათვალისწინებით, რომ ეს არსებები მანკიერნი არიან, ხდება წყარო იძულებითი მტანჯველი, მაგრამ გარდაუვალი მარტოობისა. მისი გმირები ძალზე ემოციურნი და ალტკინებულინი არიან, ისინი მარტოობის ფორმად ადამიანთაგან განდგომას სულაც არ ირჩევენ. ამიტომაც, ისინი ქმნიან ილუზიას, თითქოს ფიზიკურად და სულიერად მუდამბნე ადამიანები არიან.

გენადი ბორტნიკოვის აქტიორულ არსენალში არის იმდენად რთული და მრავალგვარი როლები, როგორცაა უკვე აღნიშნული რასკოლნიკოვი და პანს შნირი, შილერის დონ კარლოსი, პოდპორუჩიკი გოგორუნ-ოტროკი შტიენის პიესიდან „მომღერალი ქვიშა“ (ლავერენცის „ომოცდამეერთეს“ მიხედვით). აგრეთვე მოსოვეტის თეატრის ახალ სპექტაკლში — ტენესი უილიამსის „მიწიერი სასუფეველი“. ამ უკანასკნელ როლში ყველაზე მეტი სისაყვით გამოვლინდა მსახიობის სწრაფვა თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის, გარესამყაროსთან და საკუთარ თავთან ურთიერთობაში რთული პიროვნების ფსიქოლოგიური ხასიათის გახსნისკენ.

მსახიობის შემოქმედებითი საღამოს რეპერტუარშია მონალოგები სპექტაკლებიდან, რუსი და საბჭოთა პოეტების ლექსები, ამერიკული და ფრანგული პოეზიის თარგმანები, აგრეთვე მსახიობის მიერ გულთ შეთვისებული სამიღერო-რეგიტატიული ზონგები.

ამას წინათ ბორტნიკოვის ერთ-ერთ შემოქმედებით საღამოზე, რომელიც ახალი წლის პირველ დღეებში ლიტერატორთა ცენტრალურ სახლში გაიმართა, საღამოს წამყვანმა, პოეტმა ბელა ახმადულიანამ ძალზე ზუსტად დაახასიათა ბორტნიკოვის აქტიორული ინდივიდუალობის ფსიქოლოგიური, უფრო ზუსტად, ნერვული სტრუქტურა. ეს იყო სიტყვები, რომლებიც ბელა ახმადულიანამ თავის თავზე თქვა ერთ-ერთი ლექსში: „Я в мире этом чужд стною“.

ზუსტად დაჭერილი თავისებურებაა — გენადი ბორტნიკოვი მთელი თავისი არსებით მართლაც რომ, თვალშეუვლებლად წინსწარფავს განასახიერებს. იგი, მართლაც რომ, მითოლოგ, მეღერ, ძალზე მაგრად დაჭიმულ სიმას ჰგავს.

შესანიშნავ მსახიობთან შეხვედრამ, მართლაც რომ, სიხარული მოუტანა თეატრის თბილისელ თავყვანისმცემლებს.

სომ არ ეხება ჩვენი პროვინული პრესტიჟი?*

ბერნარ გავოტი

მამშენ წინაშე გამოსვლა ჩემთვის დიდი პატივია, ამიტომ თავს ვალდებულად ვთვლი, სანამ საქმეს შევუდგებოდე, განვმარტო, თუ რამ გამაბედუნია მიმელო თქვენგან შემოთავაზებული ეს მომხიბვლელი, და, ამავე დროს, სახიფათო წინადადება. მას შემდეგ, რაც პარიზის კონსერვატორიაში ორმაგი განათლება მივიღე — მუსიკალური თხზულების კლასთან ერთად დავამთავრე ორგანოსა და იმპროვიზაციის კლასიც, მარსელ დიუპრეს ხელმძღვანელობით, — ავერ უკვე ოცდაშვიდი წელიწადია მუსიკალური კრიტიკოსის მოვალეობას ვასრულებ „ჟიუგაროში“. ეს თანამდებობა თქვენი აწ გარდაცვლილი კოლეგის, რენანდო ანისაგან მივიღე მეგვიდრეობად, რომელიც, თავის მხრივ, გაბრიელ ფორეს შემცვლელი გახლდათ და რომელმაც გასუთის ამ განყოფილებას სამუდამოდ დააჩინა თავისი განუმეორებელი პიროვნების კვალი.

ასე და ამგვარად, უკვე ოცდაშვიდი წელიწადია ყოველ საღამოს ვესწრები კონცერტს, რათა არაფერი გამომჩინე ჩვენი მუსიკალური ცხოვრებიდან. ამასთანავე, დროს თანაბრად ვუთმობ როგორც ტრადიციული მუსიკის კონცერტებს, ასევე

თანამედროვე მუსიკის სენსებსაც, რომელთა შორისაც პირველს ვაღიარებ კედელია აღმართული: კლასიკურ მუსიკის მოყვარულთა უმრავლესობას მოსმენაც არ უნდა მოსწონს, რასაც მუსიკად არ თვლის, ხოლო „განგარდის“ მუსიკის მხურვალე თავყვანისმცემელთა უმრავლესობა უარყოფს ტრადიციულ ხელოვნებას, რომელსაც, მათი აზრით, თვითნებობა უდევს საფუძვლად და რომლის გამოშხამებლობითი საშუალებანი — ნოქველებულია. ამან ჩვენი მუსიკალური ცივილიზაცია გაბზარა, გათიშა და ერთი ქედის იმ ორ კალთას დაამსგავსა, არაფერი რომ არ გაეგებთ ერთმანეთისა. ერთნი წარსულის კულტს აღდიებენ, მეორენი — დაუღალავად, მეკითხოდ ამზადებენ მიმავალს. გარდასული დროის მორეჟი მსგავსიც არაფერი მომხდარა იმისა, რაც დღეს ხდება. ამ საკითხს კიდევ დავებურუნდებით, ახლა კი გავგებდავ და თქვენს თავყრილობას ვაგუზიარებ ზოგიერთ მოსაზრებას, რომლებიც სწორედ ჩემი საქმიანობით განპირობებული ყოველდღიური დაკვირვებების საფუძველზე გამიჩნდა.

ძელებული ვარ დაბეჯითებით ვთხოვით, იყოთ ლომობიერი ჩემს მიმართ, რადგან ასეთი სახელგანთქმული საზოგადოების წინაშე სწორედ მე მარგუნა ბედმა მოტირალის როლში გამოსვლა. გულწრფელად რომ ვითხრათ, ბუნებრივი მიდრეკილებისა თუ იმ პატივისცემის გამო, რითაც ტრადიციის მიმართა ვარ განსმკვალული, თავს მოწოდებულადაც კი ვთვლი განვასახიერო ეს როლი laudator temporis acti¹ და წარმოვაჩინო საყოველთაოდ ცნობილი სკეპტიციზმი იმ ცვლილებებისადმი, ჩვენში საღიდებელ მიმნებს რომ უმეცრიან, თუმცა ამ ცვლილებებს ჯერჯერობით არავითარი ხელშესახები წარმატება არ მოჰყოლია. პირადად მე ასე მეჩვენება. მე ვგონია, რომ არა მარტო მუსიკის, არამედ ბევრ სხვა დარგშიც, სიხარულით დაასამარეს წარსული, რათა მის ნანგრევებზე ჰპოთეტური მომავალი აეშენებინათ, რომლის პირველი ნაყოფიც მაინცდამაინც მაცდუნებელი ვერ აღმოჩნდა. იმპროვიზაციაცა და იმპროვიზაციაც, იმპროვიზაციაც, მარსელ დიუპრე რომ გაასწავლიდა ორგანზე, პრაქტიკაში დიდი მოწონებით სარგებლობდა, თუმცა ძნელი დასაფუძვლებელი კი იყო. ის იმპროვიზაციაც, რომელსაც მე ვგულისხმობ, სხვა ბუნებისაა: ის დიდი, მაგრამ ხანმოკლე არსებობისთვის განკუთვნილი სახლების აჩქარებულ მშენებლობას ჰგავს, აქა-იქ რომ ამოხიდილან უზარმაზარი სიყოების მსგავსად. ტექნიკური პროგრესით შევლანებული ჩვენი ეპოქა კუთვნილ ცდილობს სულიერ შემოქმედებასაც მეცნიერული მეთოდებით მიუღდეს. ეს კი აშკარა გაუგებრობაა, რაც, ჩემი აზრით, მრავალ დაბნეულობას იწვევს.

ქიტორ პიეო ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც მიგეითათა ის მეცად წარმოადგენს, შესძლებულად რომ თვლის ნეცნიერული პროგრესის თეორიის დაკავშირებას ხელოვნებასთან. „ხელოვნებას, — წერს პიეო, — ოდნავადაც არ აზასიათებს ამგვარი პროგრესი. ფიდასიდან რემბრანდტამდე არსებობს მოძრაობა და არა პროგრესი. ხელოვნება, როგორც ასეთი, თავისთავად, არც წინ მიდის და არც უკან ბრუნდება. გარდაქმნები პოეზიაში — მშენებების მარადიული დინებაა და სხვა არაფერი, რაც საერთოდ კაცობრიობის წინსვლას უწყობს ხელს. ხელოვნება დამოკიდებული არ არის არც მო-

* ვებუდავთ ცნობილი ფრანგი მუსიკისმცოდნის ბერნარ გავოტის მოხსენებას ნატელი ხელოვნების აკადემიის სხდომაზე. მოხსენება იბეჭდება იმ სახით, როგორითაც გამოქვეყნებულია ყურნალ „სოვეტსკია მუსიკაში“, № 12, 1977 წ.

¹ გარდასულ დღეთა მეხოტბისა.



მაელის სრულყოფაზე, არც ენობრივ გარდაქმნებზე და არც რომელიმე დიალექტის განცხნა თუ გაქრობაზე...¹

ეს შესანიშნავი, ბრძანული სიტყვები გვემხრობებიან უფრო საღად ვიმსჯელოთ ვერუთ წოდებული მუსიკალური ენის მოძველების თაობაზე, იმ ენის თაობაზე, რომელსაც ავტრ უკვე ოცდაათი წელია ცდილობენ ახალი ლექსიკის შექმნით უშველონ. ამგვარი გაუგებრობის, დიას, სწორედ რომ გაუგებრობის, წინააღმდეგ ბრძოლას შევლია სიცოცხლის უკანასკნელი წლები თვენმა ერთ-ერთმა კოლეგამ არტურ ონეგრამ. მისი სიფრთხილე მისხავე ავადმყოფობას დაბრალდა და არაგინ მიაჭიდა დამსახურებული ყურადღება. მე კარგად ვიცნობდი და ძალიან მიყვარდა ონეგერი, ამიტომ არ შემიძლია არ მოვიშველიო მისი სიტყვები:

„არა, ენა კი არ გაცადებ, არამედ აზრი, რომელიც ძალიან ხშირად ძაბუნდება. ლექსიკის მოძველება მხოლოდ საბაბია, იმათი მოგონილი, ვისაც არაფერი აქვს ჩვეულებრივი სიტყვებით გამოსატყულო. ამიტომაც ცდილობენ ახალი სიტყვების შექოწოფებას, რათა ამათი საკუთარი წარმოსახვის უსუსურობა მიჩქალონ. სიტყვას თავისთავად არავითარი ღირებულება არ გააჩნია: მთავარია ფრასა.“

მე არ თვითნებური პროგრესისა მწამს და არც დამბრუნებისა. ყველაზე მეტად კი „ხერხების“ მემშინია. დაწვწუნებული ვარ, რომ შიონბერგისეული „ხერხები“ დასალუჰადა განწურული. შიონბერგს ტანალობა თრეუნავდა, ვაგენერმა დათარსა, მოვადებულნი წრიდან თავი რომ დაეღწია, ატონალობა აქცია დღემაღ; ეჭვიც არ შეჰპარვია, უკან დასახვე ხიდებს რომ წვაგდა და გადაუჭრელ ამოცანას უტოვებდა თავის მიმდევრებს. თავი ლტოლვილად მიჰჩანდა, სინამდვილეში კი ტყვედ ჩავარდა და ტუსადა იქცა. შიონბერგი მხატვრული აუცილებლობის გამო კი არ იყენებდა ატონალიზმს, არამედ ტონალობაზე აკვიტებული ფიქრი, ანუ უძღურობა აიძულა მისთვის ასე მოქცეულიყო. ეს იყო მისი უბედურება. ხლო მისი მეთაობის ბრძალ გამოყენება სერიულ სისტემაზე მივიყვანა, რასაც საშინელი, ერთმანეთის მსგავსი, ხელოვნურად გართლებული, მოსაწყენი და ცარიელი პატარ-პატარა პიესების ნიადაგია მოჰყავს. ეს აღარ არის ხელოვნება, ეს რეჟეპტია. თანაც სახეფათო, რადგან ბევრს შეიძლება მოეჩვენოს, თითქმის უნარი შესწევს ამ რეჟეპტის გამოყენებისა.

მსჯელობა იმის შესახებ, თითქმის ხელოვნების ნაწარმოებს მოძველება ემუქრებოდას და, მიდიდან გამოსვლის შიშით, თითქმის ვალდებული იყოს გაუსწროს დროს, თავად გამოიკონოს მოდა, ოცი წლის შემდეგაც რომ იარსებებს, მტკნარ სისულელედ მიმჩნია. ამგვარი მსჯელობანი თავად ხელოვნებას უქმნიან საფრთხეს...²

ასე ჭკვიანურად ლაპარაკობდა არტურ ონეგერი. შეიძლება მცითობთ, რა საერთო აქვთ ზემოთ ნახსენებ პრობლემებს იმ ძირითად საკითხთან, რომელიც დღეს გავსწრებებს და რომლის სავანის მსფილოშიმ ჩვენი მუსიკალური პრესტიჟის სიმტკიცე-შერყეობის დადგენაა. საქმე ისაა, რომ ამ პრესტიჟს განაპირობებს ჩვენი მხატვრული პროდუქციის ღირებულება და ხასიათი, შედარებული სხვა ხალხთან მხატვრული პროდუქციასთან. ამიტომ, ბუნებრივად შეზადება კონხვა: შეინარჩუნა თუ არა ფრანგულმა ხელოვნებამ, იმ ხელოვნებამ, დამოუკიდებლად რომ ვითარდებოდა საკუენების მანძილზე, პრივილეგირებული მდგომარეობა? გარკვეული თვალსაზრისით მან ეს მდგომარეობა დაკარგა, რამდენადაც ფრანგულმა ახალგაზრდა კომპოზიტორების ნაწარმოებები საიკრად დაემ-

სგავსნენ მათი უხვბოლი მეტოქეების ნაწარმოებებთან. ხდება ასე? საქმე ისაა, რომ ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში მოხდა მუსიკის წერის კანონთა მეტად სათავისი უნიფიცირება. დღეს ენისა და იმავე მუსიკას, ერთი და იმავე ხერხებით, ქმნიან როგორც საფრანგეთში, ასევე იტალიაში, პოლონეთში, სამხრეთ ამერიკაში...

ძნელი დასადგენია, რა განსაკუვება ახალი დროების დადგომამდე ფრანგულ მუსიკას სხვა ხალხთა მუსიკისაგან. რადგან განსხვავების კრიტერიუმები უფრო მეტად ანტიკურ-აქმუნზე იყო დამოკიდებული, ვიდრე მაკარ ნატილზე. რატომ იყო სენ-სანსის, ბერილიოზის, გუნდს, ბოიუს, ფორტის, შპირიუს, ფლორან შშიტის, რაგელის, დეზიუსის, პულენკის მუსიკა ასე საოცრად, ასე განხიზნად ფრანგული? მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ პარმინიულად, მელოდიურად და რიტმულად ის გამოხატავდა გარკვეულ ატმოსფეროს, რომლითაც გარემოცულია ჩვენი ქვეყანა, ჩვენი ადამ-წესები, ჩვენი გუნბები, განწყობილობა. დეზიუსის პოლედისი, ფორტის რომანსი, რაგელის პიუსის, შპირიუს ინტერმედისი, ბიუსის არიის, სენ-სანსის კონცერტის, ფლორან შშიტის რამოდენიმე სტრუქონის, მარსელ დიურეს პრელუდიისა და ფუგის დასახსიათებლად ძალიან ხშირად იყენებდნენ ისეთ ცნებებს, როგორცაა წინაწარმოება, მშვენიერება, სინატციფე, გრძნობათა ფანტაზია. თავმეკავებულობა კოლორიტით სარგებლობისას და ა. შ ფრანგული ხელოვნება ერთნულოებით გამოირჩევა, როგორც ჩვენი დროში — სამშვენიერებით, ჩვენი ჰავა — განსაზღვრული ტემპერატურით, ანდა ჩვენი ვითარებხვდა — გარკვეული ერთიანობით, რაც სრულებითაც არ ნინნავს ერთნარიობას და ადვილად გამოასცნობა, მსგავსად ჩვენი მხატვრებისა, კლასიკოსები არის ისინი თუ იმპრესიონისტები, რომლებიც, კლოდ მონეს თქმით, იდუმალი წინაწარმობის კანონებს იცავენ, რიცა ჩვენი პოეტები, როგორც პოლ ვალერიმ შენიშნა, ოჯახური მსგავსების წყალობით ცნობენ ერთმანეთს, რაც ნებისა აძლეული ოსტატურად შეახაზონ გემოვნება და სითამაშე. ადვილი შესაძლებელია, ჩვენი შედარებით მორიდებული მონაწილეობა რომანტიზმის სწრაფ განვითარებამი, სწორედ თანდაყოლილი ზომიერების გრძნობის ბრალი იყოს, შეზღუდული სახლის სისუსტის ნინმად რომ მიიჩნეეს. თუკი რომანტიზმი სათავეს მართლა ფრანგული რევილუციიდან და იმპერიის პერიოდის ომებიდან იღებს, მაშინ არანაკლები სიმართლეა ისიც, რომ ჰქტორ ბერილოზი თითქმის ერთადერთი იყო, ვინც ბეთოჰენის, შუბანის, შუბერტის, შოპენის, ლისტის, ბრამსისა და ვაგენერის გვერდით საფრანგეთს წარმოადგენდა. სხვას რომ თავი გაავანებოთ, ზომიერების ეს ცნობილი გრძნობა თანდაყოლილი გემოვნების უბრალო სინინობა და არაფერი აქვს საერთო ინდივიდუალობის ქონა-არქონისათან. მარტო მუსიკის სფეროში რომ ავიღოთ, კლოდ დეზიუსის, შირის რაგელის, ალბერ რუსსელის, დარიუს მიოის, ფრანსის გულენების, არტურ ონეგრისა და სხვა მრავალის სახელიც კმარა ამგვარი გულუბრყვილო გამკილავებისაგან თავის დასაცავად.

რა თქმა უნდა, ისეც კომპიდარა, რომ ზოგიერთი თვისება უხვბოლი გენიოსა ჩვენს ყველაზე დიდ კომპოზიტორებსაც უთავიდანვე არ უღირებოთა. არც ფორტე, არც დიუკას, არც რენინალო ანს არ შეუფასებიათ ღირსეულად ჰუმინის მძაფრი ბუნება. ფორტე „ფიგაროს“ ფურცლებზე „ბოჰემისა“ კომედევ ერთი საშინელი იტალიური ოპერაა უწოდებ. ამის უბრალო მიზეზი კი არ გახლდათ, რომ ჰუმინის ღირიული გულუხვობა „პენელოპეს“ კლინური ხელმომჭირნობის სრული ან-



ტირლია. ალბო, გასწენებაჲ არ გჭირდებათ იმისა, თუ როგორ გააოცა და გააწილა რიპარდ შტრაუსი „პულსებას და მელისანდემ“, რომელსაც Opera Comique-ში მოუსმინა რომენ ვილანთან ერთად. მესამე სურათის შემდეგ შტრაუსსა თავე ერთად შეიკავა და წამობაძას: ეს ხომ მუსიკა არ არის. ან პარტიტურაში შტრაუსმა, გამეფებულ შერჩეული ეფექტებისა და დახვეწილი პარპირების მონაცვლობის გარდა, საერთოდ ვერაფერი დამასა, რაც, თუნდაც, მსავსა იქნებოდა მუსიკას. ეს კი იმას ადასტურებს, რომ საუკუნის დასაწყისში ერებს შორის არა მარტო გეოგრაფიული, არამედ მხატვრული საზღვრებიც არსებობდა.

უნდა გვიხაროდეს ამ ბუნებრივი საზღვრების რღვევა და ყველაფერში „ხელოვნების საერთო მაზრის“ შექმნა? აღტაცებულნი უნდა ვიყოთ დოდეკაფონიის ამტკაცებელი უნივერსალური ენაზე? უნდა გვისამოვნებდეს, ასეთი ძნელი გასარჩევი რომ გახდა იტალიელ მაიმობელთა ნამუშევრები მათი ამერიკელი თუ ფრანგი თანამომძიებების ნამუშევარებთან? მე გიგონი — არა, რადგან ნათელია, რას კარგავს ამით მუსიკა, და ძნელი წარმოსადგენია, რას მოიგებს იგი.

ამგვარი ევოლუცია, როგორც საფრანგეთში, ისევე მთელ მსოფლიოში, უპირველეს ყოვლისა, იმ მუსიკალური ენის არსებობას ემუქრება, რომლითაც საუკუნეების მანძილზე ესარგებებოდით. არ დაივიწყოთ, ბატონებო, რომ მონტცვერდის „ორ-ფესოსიდან“ „პულცასამდე“, რომელთა შორისაც სამი საუკუნე დევს, მხოლოდ გამომსახველობითმა საშუალებებმა, წერის სერხებმა და ინსტრუმენტთა წყობამ განიცადა ევოლუცია. საფუძვლში კი ორივე ამ ოპერის ენა ერთი და იგივეა, ისევე როგორც პოლ გალერისა და პასკალის ენა.

მოდით, ახლა „პულცასისა და მელისანდეს“ პარტიტურა შევადართო შტოკაუსუნის ელექტრონული მუსიკის, ქსენაკისის სტოკასტიკური და ბუქურნელტიოვის ალტერატიული მუსიკის პარტიტურებს. პირველს არაფერი აქვს საერთო დანარჩენს სამთან. ასედაც უნდა იყოს, რადგან ამ ოდნადაი წლის მანძილზე ჩვენ მოწმენი ვართ არა ევოლუციისა, თუნდაც ძალიან სწრაფისა, არამედ უბრალო მუტაციისა. ახალგაზრდა კომპოზიტორთა უმრავლესობისათვის მუსიკა, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ და გვიყვარს, მკვდარი ენაა. ის საარტიფო დოკუმენტია, — რომელსაც რაიმე ცნობისათვის თუ მიმართავებ ხოლმე, ანდა ცნობისმოყვარეობის გამო თუ ახალღაზრებე პარპირისა და ფუნქს ტრადიციული თეორიის მეოღნენი — და არა ენა, რომლითაც ჩვენს დროშიც შეიძლება საკუთარი აზრების გამოხატვა. ხანგრძლივი და ბრწყინვალე ერა დასრულდა. იწყება ახალი. ახალი შუა საუკუნეები დაუდგა შემოთიბებულ სამყაროს.

მუსიკალური შემოქმედების სფეროში ჩემს მიერ ახლახან მოკლე განხილული უნიფიკაცია ჩვენი ეროვნული მუსიკალური თეატრების ცხოვრებაშიც შეიმჩნევა, რაც არა მარტო ამ თეატრების ინდივიდუალობას, თვითმყოფადობასა და მოღვაწეობას, არამედ საერთოდ მათ არსებობას უქმნის საფრთხეს.

რისთვის დაარსდა ოდესღაც ცეკვისა და მუსიკის ეროვნული აკადემია¹, მსგავსად Opera Comique-სა? მხოლოდ

და მხოლოდ იმისათვის, რათა განედლებინა და დაეცვა ქვენი ეროვნული გენის საუკეთესო ნიმუშები, რათა მიფრეხეს საკუთვლეთოდ აღიარებული უცხოური ოპერები და ბოლოს, რათა აღეზარდა ეროვნული შემსრულებლები, რომელთაც დირსკულად შეეძლებოდათ რეპერტუარის შედგენების წარმოდგენა.

მიუთითა რა შექმნილ მდგომარეობაზე, გაოცობს ის სამუსიკალური ტრენდენციები აღნიშნა, რომელთაც თავი იჩინებს ორივე ეროვნული, ანუ სახელმწიფო საბჭოერი თეატრების სტელმდახვალბაში. (ყველა დანარჩენი გრანდული თეატრი ან კერძო ანტრეპრისია, ანდა, იმვითა შემხსვევება, მენიციპალური დაწესებულება.) გაოცობს იმ სადღესას, მაგრამ სამამუსიო მუსიკალურ-თეატრალური ხელოვნებისათვის მეტად მისაფაოთ ამოცანებზე, რომლებიც Grand Opera-ს გადაკეთებას გულისხმობენ. აცილებელია თავიდანვე დაუსტადეს რა ნიშნულბითი ხმარობს გაოცობა, ინტენსიციონალზაციის მცნებას. ამ მცნებაში ის დენაციონალზაციის გულისხმობს, ანუ ისევე და ისევე, ეროვნული პრესტიჟის დაცემას, რაც, მისი აზრით, Grand Opera-ს რეპერტუარიდან თანამდგომი (ანრი ტომასი, დანიელ ლესური, ტობი ობენი და სხვა.) და შედარებით ადრინდელი (ესენ-სანსი, მანსე, რამო, ფლორანს შიტი) ფრანგი კომპოზიტორების თითქმის სრული განდენების შედეგია. ზემოთ დასახელებული ავტორების ნაცვლად მოიხმებრია აღნივებული.

გაოცობს აზრით, ფრანგული რეპერტუარის იგნორირებას საკალბო შედეგები მოჰყვება. თუ ქვეყნის წამყვანი მუსიკალური თეატრები არ წაახლისებენ ფრანგ კომპოზიტორებს. არ უზრუნველყოფენ შემოქმედებით დაკვეთებით, მათი აქტივობა საბჭოერი პარპირი აუცილებლად დაცემება და ბევრმა: მათგანმა, შვიძლმა, საერთოდ აიღოს ხელი ამ ეანრება, ოლივიე მესიანის, ანრი დუტიეის, ანდრე მალიგრეს, ანრი სოვეს ჟორჟ ორიკის, ეან რივიეს და სხვათა მსგავსად.

არანაკლებ შემამოფთობელია ამ თეატრებში მომუშავე მომხრელების მომავალიც. უცხოელი, „მოწვეული“ ვარსკვლავთ: იმეღვე ყოფნა, ეროვნული რეპერტუარის გაღარიბება იქმნდე მიიციყვანას, — ამბობს გაოცობა — რომ თეატრები თავი-თათავად დაკარგავენ ეროვნული მომხრელების საშუალოდ ფუნქციას. ის მსახიობნი კი, აქამდე პარპირის აფიშიებს რომ ამწვებდნენ, იძულებულნი გახდებიან ან უცხოეთში გაღაიხნენ, ანდა პროფიციულ სკეპს შეაფარონ თავი.

მოერო მხრივ, ლაპარაკია Opera Comique-ის გაახალგაზრდავებასა და, თვეენ წარმოიღვინეთ, მისი საქმიანობის ძირფესვიანად გარდაქმნაზეც. თეატრმა კარი ნაკეტა, ხოლო რაც ისევე გააღებს, მას უკვე ოპერა-სტუდია ერქმევა და არა Opera Comique. სახელწოდების გამოცვლაც ნიშანდობლივად შემაშფოთებელი: ყველადათვის ნათელია ის განსხვავება: ხარისხსა და მასშტაბებში, რაც სახასილის სიდიდე გადაკეთებას მოჰყვება; თუკი სახასილწ ზოგჯერ მათე უმოგვიანავება ხოლმე სასამიოერი მოულოდნელობას, სტუდია, რაც არ უნდა კომპოზიტორული იყოს იგი, ანოსირებულს გარდა, ვერაფერი შემოგვთავაზებს.

სქ გაოცობს მიუითებებს იმ ერთ-ერთ უპირველეს ნიშანზე, კერძოდ, ორკესტრისა და გუნდის რიცხობრივი შემცირებაზე რაც ნაოლად გამოიხატავს იმ დაქვეითებას, თეატრის სტუდიად გარდაქმნას რომ მოხდეს. გარდაქმნებები კი გვიარდებიან, სტუდიის რეპერტუარში კლასიკურ ნაწარმოებებსა შეგინარჩუნებთ და მთელი რიგი სახასილწე მომხმადებელი, მაგვინ ეს „სახასილწი“, რაც არ უნდა მოუთმელად ველოდეთ მათ ნახვასა და მოსმენას, მაინც გარკვეულ დაძაბულობასა და, ცოტა არ იყოს, შიშაც იწყებენ. და მართლაც, თუ იმ დაქვეითების მიხედვით ვიშკავებთ, რომელიც თეატრმა ამ უცხოურის წინ წარმოადინა, მეტად სამუსიკური შეხედულება შეგვექმნება იმაზე, რაც ტიპური უნდა გახდეს მომავალი სტუდიისათვის. გაოცობს გულსტიკივით წერს, რომ მრავალ

¹ პარიზის გრანდ ოპერის (Grand Opera) სრული სახელწოდება.



შესანიშნავი ქმნილების დამამდიდებელსა და განამდიდებელს სცნებაზე, ერთი საღამოს განმავლობაში სამი ნაწარმოები წარმოადგინეს და აქედან არცერთს არ ქონდა მუსიკასთან ორხავე კავშირიც კი. გაავრცელდა აღნიშნული ირონიით გვიხიარებს თავის შთაბეჭდილებებს.

პირველად შემოგვთავაზეს ჩანახატი ოპერისა, რომლის სახელწოდებამაც — „ანანი ფედრასათვის“ — ერთდროულად რადიკალურიც იყო და ბავშვურიც. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო განვმტკიცა რადიკალურ უსუსლო კატეგორიულ გამოწყობილ და თანაც, აი, ჩვენი შექმნები რომ ხმარობენ ველზე, სწორედ იმავე ორთქლებზე შემდგარი ფედრასა და თუხუხების გამოქნამს. იმავე დროს თეთრი ფიგურისაგან შეკოწმებულ სადღვეურ შიშველი იპოლიტიკ ეპოქანობა ჯიკველასათი და ვერვთ წოდებულ „კლასტერ პოზუს“ იღებდა. სამივენი რადიკალ ბუტბუტებიდნენ. ის იყო სისხან ბეჭეობისა და მხულო თანხმობების კონსერტი, ხანდღველად ღირსი გამოქვამულია ეპოქისა. გვერდითად, ეს „თებრა“ რასინის „ფედრასა“ სამასი საუკუთხით ადრეა დაწერილი და ნეანდერტალისის გასართობადა გამოხსულია. ჩვენი ყოველმხრივი პატივს ვცემთ მუსიკის წარმოშობას, ვაფასებთ Pithecanthropus erectus-ის კონცერტებსაც, რომლებიც, ალბათ, ამოღებული იხს ნაქრებისა და ერთმანებურ მოკაუნებ ნიგარების მეშვეობით იმართებოდა, ყოველმხრივ მხარს ვუჭერთ სათავეებისაკენ მიზრუბებასაც, მაგრამ თავს მაინც ნებას ვაძლევთ, ვიფიქროთ, რომ ჩვენი პირველმშობელთა მუსიკალური გენისის გამოვლენასა და „ნაშუადღეს ფაფის დასვენების“ პრეზულდის შორის (ამას, რა თქმა უნდა, ვიკტორ ჰიუგოს საწყყნად არ ვამბობთ) მაინც არსებობს ვარკვეული პროგრესი და რომ ჩვენ კრომანიონის ეპოქის ადამიანში ალბათ არ უნდა გვევადგეთ მეოცე საუკუნის ადამიანის სწორუპოვარ მოდელს.

ამ უცნაურ ოპერას, რომლის შთაგარი გმირები, ვიშეოტ, ორთქლებზე იდგნენ, რათა უკეთესად დანახათ ლტოლელი მუსიკა, მოყავა ბალეტი; ბალეტს ახლდა მუსიკა, რომლის შექმნაში ადამიანს არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია. ეს იყო ფირზე ჩაწერილი ხმები ზღვის ფრინველებისა, რაც თავისთავად ალბათ არ იქნებოდა არასასიამოვნო მოსასმელი, ბოლომდე აწულე მისიგამალოცებლებს უკიდურესად რომ არ გაემძაფრებინათ თოლის ყურისწამლები ჩხავილი და ჩვამას ტარტარი. შესეკეროდით ორი მოცეკვლისა ნატეფ მოძობების და თან თავი დაწოიკებულ საფრინველები ვგვანათ. ხუთი წუთის შემდეგ შეწყალბა მინდლად მეთხოვა.

[გაოტო, ასევე ირონიულად აღწერს რა ამ „ტრიპტიხის“ ბოლო ნაწილსაც, საერთოდ საოპერო ჟანრის კიდევ ერთ დამამცირებელ პაროდის, გადაღვის სხვა კომენტარებზე].

აი, რა გამოიგონეს Opera Comique-ს დაკრძალვის აღსანიშნავად. ისე, რე მომეკიხოთი, ტრადიციული სამგლოვიარო ცერემონიალი, ალბათ, ნაკლებად სვედისმომგვრელი იქნებოდა.

თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ აუდიტორიამ, ძირითადად სტუდენტობამ, მსყავის სანახაობებით საქაობდ გამოწრთობილია, რათა გულთან ახლოს არ მიეტანს ნახანი თუ მოსიხილი, ერთადერთი სწორი გზა აიჩრას: ეს აღმამოფთებელი სისულელე ცაკვინთ დაჯილდოვდა. მაგრამ, ვის მოუვიდა აზრად ამგვარი სპექტაკლის ჩვენება? ამის გამოძიება შორს წაგვაყვანს; ვის არც „იქისათ“, და, მითუფრო, არც „იგარკი“... „სუტი“... ნუ ფიქრობთ იმათზე. უბრალოდ, ვის იყო შედგეი ადრეული შთანხმებისა, ჩაკეტული კარის მიღმა ოდესღაც საიდუმლოდ დადებულ ხელშეკრულების ნაყოფი. ყველა ხელს იმინდა, ხოლო მეგარის გადამხდელი საყრთოდ გაოგება ამგვარმა სიახლემ, მისი ფულებით შექმნილმა და ხალხის გასა-

ცინებლად გამოტანილმა ეროვნული მუსიკალური მართაქრის სცნებაზე, სადაც, არცთუ ისე დიდი ხნის წინ, მელსინდა გემანათა გრინობდა პელეაის მღვლეფი საყვარულს, სადაც ფლორია ტოსკა მარო კავარადოს თავისი გვიჩიარის ენების თანახმარს ხდიდა, სადაც კავადურ დე გრისი მანონის ხელი ეხარა, სადაც პენულოვი ისე გამოხატავდა უდადეგს ლტოლვას არასტრულისეც, როგორც მხოლოდ ფორის შეშქობა, — და საერთოდ იმას, რაც გემმარტივი არსია ხელოვნებისა, რაც ღირსია ირულებიდას ხელოვნებად, ცილოზუბული საზოგადოების ხელგნებად, რომელი საუკუნეების მანძილიც ავლენდა თავს სინატიისა და გამოშენებლობის სრულყოფილ ძველებში, და რომელსაც დღეს ველარფერს შევადარებთ, გარდა ფურგონისა, სინინტურს რომ ეხილება. არა, პატრონო, მინდვილოვანი სახელმწიფო დოტაციის გამოშენება აზვარო მდებალი მიზნებისათვის — დაუშვებელია! დეა, ჩვენმა სინდისმ: გვაიძულის, უფრო თამამად გამოთვქვთ ჩვენი აღმულოთებ: და დროულად ამოვმანთით იმ ტურნეოლოციონერების განზრახვა, ვითომდა სათავეებისც შემოტრუხების საბაბით, ჭუჭყსა და წუმპეში რომ იქექებინას.

ეს გულისმარვე წარმოდგენები იმ საბედისწერო დღვარდაციას ახმულებ, რომლისკენაც მივყავართ ლიბერალზმად მონათლულ გულგრძობობას, სითამამის ნიდაბს ამოფარებულ თავაშვებულობასა და დაუდევარ ქესპერიმენტებს. ყველა თანამონაწილეთ, მაგრამ დამნაშავე არავინაა; სწორედ ესაა კეთილდამწყობილთა დიდი შიში, როგორც ქორე ბერნანოსი ამბობდა. თუ ნებას მომცემთ, ვაგებდავ და კრიტიკული ალღის კოლექტიური უარყოფის დამადსტრუბელ რამდენიმე მაკალიის მოიყვანთ. კრიტიკული ალღის უარყოფა ჩვენი დროის ერთ-ერთ ყველაზე არასასიამოვნო მოვლენად და ერთ-ერთ ყველაზე მყარ შენეციად მიჩვენება. ნუთუ უნდა ვიფიქროთ, რომ სასაცილო, დაკარგა რა თავისი მომავლინებელი ძალა, წახალისების საგნად იქცა საფრანგეთში?

ალდგომის დღეებში, ყოველგვარი მონანიებისათვის ესოდენ შესაფერის დროს, რუაინში იმართება მუსიკოს-ავანგარდისტთა ფესტივალი.

იმ წილოწადს — 1969-ში — ფესტივალის ორგანიზატორებმა გადაწყვიტეს, აუდიტორია უფრო აქტიურად ჩაება: საკულტო ცერემონიაში, და აი, ერთ საღამოს რვასამდე კაცი (მსმენილებს გულისხმობ) ჩაკვსეს სადღესასწაულო დარბაზის სავარძლებში. სცენაზე, ფრაკიანი დროთორი სიმფონიური ორკესტრის ხელმძღვანელობდა. ჩვენც ყველაფრისათვის: შუად ვიყავით, რა თქმა უნდა, გარდა იმისა, რაც მერე მოხდა. თავაზიანმა მომსახურე ქალებმა კალათებით ჩამოუარეს რიგებს და... მისატყუარები ჩამოგვირიგეს. აი ვიცის, განხატეთ თუ არა, ეს პატარა ინსტრუმენტი, რომელიც ხელის ეჭმავით ანდა სულის ჩაბერვით კაკბისა თუ მწყერის ხმას გამოსცემს და ჩიტებს იტყუებს; ნაირნაირი ჩიტები მოფრინავენ ამ ხმასზე, ტოტემში დამალულ თუ ბალახში ჩაკავრულ „კოლუმბთან“ შესავედრად. პირადად მე ბეჭურის მისატყუარი შემხვდა. სცენიდან ყურისწამლები მუსიკა ისმოდა. დრო და დრო დღიგორი დარბაზისკენ ტრიალებოდა და ხელის მბრძანებელი მოძრაობით, ხან მგალობელი შაშვების სექტორს, ხან მწყერების რაზმს, ხან კურდღლების ჯოგს, ხან კაკბების არმინას და ხან დამყნავი ბეჭურების გუნდს აახმინებდა ხოლმე; როდის რა მოეპრინებოდა. ორკესტრი მშვიდად, აღუშფოთებლად განაგრძობდა დაკვასა, სრულებით არ უშლიდა ხელს ჩვენი გინასი. უნებურად მოყარტი გაბასყნდა, ოდეს-



დაც, „ჯადოსნურ ფლეიტაში“, ასეთი სიყვარულით რომ შექმნა სიმღერები ჩიტებზე მონადირე პაპაგენოსთვის. ისიც წარმოიდგინე, რა დამეარაობოდა მოცარტს, შემთხვევით რომ აღმოჩენილიყო ჩვენს გაყოფებულ საფრინველში. „გადასა-საღინით შევიფაროველი ფრანგები, — თქვადა ალბათ იგი. — ძმანო ჩემნო, ნუთუ ამგვარ სისულელეებზე იზარება თქვენი ფულიო?“. უნდა ვაივაროთ, რომ ასეა. მაგრამ ისიც საფიქრობია, რომ მისმენელთა უმრავლესობას სიაშოვნება მიანიჭა ამ უმცაფროსებამ: აქა-იქ კანტიკუნტად თუ გაიგონებდით სტვენას საერთო „ბრავოს“ დრიალში. ზოლო უტიფარმა და წარატებით აღზნებულმა ატორმა, შორე დღეს განაცხადა: „საპროსა სითამნეტე, ახალი მიწების ათვისება, სიწყობის დაზვერვა და იქნებ... თუმცა ჯერჯერობით არ გთავაზობთ, მუსიკის გაუქმებასო... ჯერჯერობით არ გთავაზობს, მაგრამ ალბათ მალე შემოგვთავაზებს!

ერთხელ, ამ რამდენიმე წლის წინათ, ლონდონში Wigmore Hall-ში მე და აწ განცხვენული ჩვენი სახელოვანი პიანისტი სამსონ ფრანსუა, ერთ უცნაურ სენსის დავესწართ, სენსის ურო პიანისტი მართადა; ისინი თითქმის ორმოცი წუთის განმავლობაში უძრავად ისხდნენ თი დაუმუნებელი კლავიატურასთან, მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, ბევრმა მქუსარე ტაშით დააჯილდოვა „შემსრულებლები“. ჩემი ლონდონელი კოლეგები კი ამკარად შემტრთლანი იყვნენ იმ საღამოს წაროდენილი შედევრით, რომელსაც, სებათაშორის, „კონცერტი ყრუ ქვრივისთვის“ ერქვა.

ეს სტუდენტური ხუმრობა ნუ გგონებათ! ეს იმ ყაიდის ექსპერიმენტია, ბრძანდ რომ სცემენ ახლა თაყვას, რადგან თუ წინათ ძიების წმინდათაწმინდა უფლებას ხშირად უგულებელყოფდნენ, ახლა სიტყვა „ძიების“ გაგონებაც საკმარისია, მთელი ქვეყანა მუხლზე რომ დადევს. ხშირად სიციველაც უროქნენ, მაგრამ ვაი იმას, რისი მზებლიერ მიწის ამ შეგება.

ბატონებო, სიცელი ადამიანის თვისებაა. ყოველ შემთხვევაში, გუშინდლამდე ასე მეფნა. დღეს კი, თითქმის და ზრდილობის მანო, გაღიმებაც ვერ გაგიზიდავ ამ ჯამბაზური მუსიკალური გამოცდებტაკეების დროს. სამწუხაროდ, ასეა: ყველაფერი სერიოზულად აღიქმება, სასაცილოს კი ვერაფერს ხედავენ. ვაი იმ ბრძევს, ვისაც ტყირობა გასკდომასზე აქვს და ძლიერ იკავებს ხარხარს.

თუ ნებას მომცემთ, ორიოდ მაგალითს მოგიყვანთ, ნათქვამთან დაკავშირებით.

ერთ საღამოს Theatre National Populaire-ში ავანგარდისტთა სენსუზე საოცარი მუსიკალური პიესა მოგახდენინეს. პიესა ერთადერთ ნოტზე იყო აგებული, რომელსაც სხვადასხვა დონეზე იმპროვირებდნენ ორკესტრის ყველა ინსტრუმენტი. მეზობელ ლოჟაში ორ ბატონს სიცელი აუვარდა.

— რუამდი! ხომ უხედავ, ავტორი ეძებს... — დატუქსა ისინი მათი საქციელით აღმფოთებულმა ქალბატონმა.

— ქალბატონო, მე მხოლოდ იმას ვხედავ, რომ ვერაფერს პოულობს!

საცოვრავ პიესა დამთავრდა, რადგან ყველაფერი მოაურდება, ვარდა ჯოჯობეთისა. დარბაზში სრული სიჩუმე ჩამოვარდა. ქალბატონი, რომელიც წესრიგისკენ მოუწოდებდა „ღვარძლიან ცინიკოსებს“, მეზობელ ქალს მიუბრუნდა, სინჯარის მთვალეყურე ლაგუაზისე გამოიმეტყველებით და დამრიგებლურად უთხრა: ეს მეტად მნიშვნელოვანია... ამ სასაბოჟნო გარეგნობის ქალმა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საფეხური

დაძლია და ახლა უფრო შორს შეედოთ წასულიყო სმსურდისა და სისულელის გზაზე.

შორე მაგალითი „ავანგარდის“ სულ სხვა სენსისაა და-კავშირებული ის სენსი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთი ამერიკელი ნოვატორის შემოქმედებისადმი იყო მიძინული. ყველანი უსაზღვროდ გაგავრცა სანახაობამ. სენსაზე ზორბა ქალი საპეტებით თანამებულ იფემს მისცდომოდა და მაღიანად შეექცეოდა; მისარშული საპეტეო სასუბით ბუნებრივად უსხლდელად ჩანგლდა. ქალის მარჯვენი ტრომბონისტი იდგა და საპეტეტის ყოველ ლუქმას „მუსიკით“ მიაცილებდა. „იუფუშო!“ — დახლოებით ასეთ ხმას გამოიყვამდა მისი ინსტრუმენტი. გვინათ, მედრანოს ცირკში ვიყავით? არა, ბატონებო, Theatre de la Ville-ში, ალტაცებულნი მაყურებელი გაქტდოდ დარბაზში, სადაც ერთ დამცინავ ღიმოსაც ვერ დაინსავედით.

მიოდნ, ჩავევითხოვ საკუთარ თავს: ხომ არ ასუსტებს კომპოზიციისადმი სერიოზულ დამოკიდებულებას ამგვარი თვიფრუნება, უსასუბისმგებლობა და იმ ცნებაში, ადრე კონცერტში რომ ერტვა, ზალგანასიათვის დამახასიათებელი სცენების და მიუხედავად ნომრების ჩართვა? ნება მომიცეთ, ბატონებო, ჩემი შემოყოების გამოსასატავად ისევ მაგალითები მოიშველიო.

ყველას გგსენია ე. წ. ალტატორიკის შესახებ. ადრე, არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ, მუსიკალური პიესა იწვევებოდა ყოველგვარი ორზარბიების გარეშე; ზედმიწევნით იყო აღწესებული ორა მართ ნოტები, არამედ ნიუანსებიც, აქცენტებიც, ტემპიც; ერთი და იგივე მუსიკალური პიესის უმსრუტველს ორ თანაბრად დახელოვნებულ პიანისტისთვის რომ დაგვევლებინათ, თუ მუსიკოსთა ემიციონი ბუნებით გამოწვეული კერძო სასიათის განსხვავებები არ მივიღებთ მხედველობაში, მათი ინტერპრეტაცია ძირითადად დამთხვევად ერთმანეთს.

ფრანგი ტელემაკურბელისათვის წარმოდგენა რომ შემიქმნა ალტატორულ მუსიკაზე, სტუდიაში მოვიწვიე შესანიშნავი პიანისტი ქალი და ალტატორულ მუსიკაში ფრიად დახელოვნებული კომპოზიტორი. ალტატორად ვირტუოზმა ქალმა რიოაილის პიუპიტრულ მუყაოს დიდი ფურცელი დიდო, რთმელზეც აქა-იქ, ხმელი ფოთლებივით, სანოტო ნიშნები იყო მოქუჩებული. „ეს რა არის-მეთქი“ — ვკითხე პიანისტ ქალს, თან იმ რებუსს მივჩერებოქი.

— ყველაფერი დღესაკით ნათელია, — მიპასუხა მომზიხლავმა არსებამ. — მარცხნივ ნოტების, მარჯვენი რიტმების, შუაში ფორმების, ქვევით კი — ავტორი და საატეკიულაციო აქცენტთა რეზერვუარები გახლავით.

— და თქვენ ყველა რეზერვუარით უნდა ისარგებლოთ? — ვკითხე მე.

— ჩემს ფანტაზიაზე დამოკიდებული, — მიპასუხა მან. — ამ ნიშნების მეშვეობით, მე შემიძლია, ერთი ნაწარმოების რამდენიმე განსხვავებული ვერსია წარმოვიდგინოთ, ისე რომ, მუსიკის ცნობაში კი გაგიჭირდებათ.

— მეც სწორედ მაგის მეშინია, — ვუთხარი მე. — თუ ერთმანეთის მომდევნო ორ ვერსიას არაფერი აქვთ საერთო, მაშინ პიესის ავტორი ინტერპრეტატორი ყოფილა და არა კომპოზიტორი. ასე რომ, ამ პიესის ავტორი თქვენ გამოდინართ და ბუნებრივი იქნება, თუკი SACFEM-ში საატეკორი უფლებასაც მიითხოვთ-მეთქი.

1 მსახიობთა, კომპოზიტორთა და ნოტების გამოყვამელთა სარგებლობა.



რახეა დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოების თვითმოყო-
ბადობა, ორიგინალობა? დღევანდლამდე არსებით კრიტიკურ-
მად ავტორისეული ტექსტის გარკვეული სიმყარე ითვლებო-
და. ჩვენ ესეც დავარაგეთ...

ნება მომეცით, კიდევ ერთი, ამჯერად უკანასკნელი მაგა-
ლითი მოვიხველიო, რათა საშუალება მოგცეთ უფრო ღრმად
ჩასწვდეთ თვალთმაქცობის არსს, თვალთმაქცობისა, რადგან
ყოველთვის ამას სხვა სახელს ვერ ვუწოდებთ.

თქვენც კარვად მოგვსენებიათ, რადგან მნიშვნელოვანია
ავტორისეული ჩანაწერები; მათი მემკვიდრეობით უფრო ნათელი
ხდება ხოლმე ჩვენთვის ამა თუ იმ შემოქმედის ჩანაფიქრი,
განსრავსა. უბრალოდ, მაღადაუტანებლად ჩნდებოდნენ სა-
უკუნეების მანძილზე ამგვარი ჩანაწერები, რომელთაც დე-
ბიუსი ხუმრობით ამოუსხსნელ ჩანაწერებს ეძახდა. „ორი პატა-
რა არია დავუწერ სი-ბეზობილში და ვივინდ არა უნახოს“ —
სწერდა ცოლს მოცარტი, როცა ერთ დღამში „ფიგაროს ქორ-
წონების“ რამდენიმე შესანიშნავი ფრაგმენტი შექმნა. 1911
წელს გამაჩილ ფორტე, „პენლოპეზე“ მუშაობისას, ასე სწე-
და ცოლს: „მოილო ჩემი სული ჩავაქსოვე, მუსიკით რომ გა-
მომთქვას პენლოპეს აღსაფრთხო“. არანაკლებ თავშეკავებთ
იყო დებიუსიც, როცა თავის მელისანდრე წერილობით
უხდებოდა აზრის გამოთქმა...

ახლა კი ისევ რუაიანის ფესტივალზე დავბრუნდეთ. კე-
თილგანწყობილი მაცურებელი ფურცლებს პროგრამას, ეძებს
ცნობას იმ მუსიკალური პიესის შესახებ, რომელიც თავიდანვე
იქნება წარმოდგენილი და აი, რასა კითხულობს: „ასიმპტოტო-
სა პარალელში განუწყვეტლად ირდევს მაგნეტური ველის ზე-
მოქმედებით, რომელიც სვდ და ad კოორდინატთა შორის ჩარ-
თული ძალისმიერი ხაზებითაა შექმნილი, ესენი კი თავის
შხრივ, განისაზღვრებიან ძირითადი განტოლების ტანგენციო-
ნალური ფუნქციებით, რაც ნაწარმოების მთავარ ბაზას წარ-
მოადგენს“.

აი კიდევ ერთი ცნობა: „ეს ნაწარმოები ერთი შთამაგონე-
ბული პოემის ჩემული წაკითხვის ნაყოფია. მე ის ორაზროვ-
ნად წაკვირებდი. იმდენად დავაქუცმაცე, რომ მისგან მხოლოდ
ცალკეული ფონემები და დარჩა. დიდებული პოეტური თამა-
შის კლავიკულებს მე განვიხილავ როგორც პოემის ფიზიკურ
და ფიზიოლოგიურ სახეებს. მუსიკალურ ბლანში ურთიერთ-
ბები მრავალდება: ჩნდება არაფიქსირებული ხმის Spontime
მერყობა და ვერტიკალური აგრეგატებით (ბლოკებით)
მოდულირებული ხმა. ტექსტი ხანდახან შედარებით ადვილი გა-
სარჩევია, მაგრამ, ამავე დროს, ის რეგისტრებისა და სუფთა
ოკრალის ჩანასახითაა მიჩნეული. მკაფიო გამოთქმის წე-
სების მოხდენს ამ გამოთქმის აფაზია. სიტყვების გარჩევა ძე-
ვლდება, ისინი ქუცმაცდებიან და მათი ახსნა უკვე აღარ შეიძ-
ლება...“

ბატონობე, ვკითხულობთ ამგვარ ცნობებს და ჩვენს თვალ-
წინ, როგორც კომპოზიში, ჩნდებიან მოლიერისეული ექიმთა სი-
ღვეულები: კლისტირებით აღჭურვილი, თავზე წოწოლა ქუ-
დელჩაოფხაჯულები, ანასანიარ შელოცვებს რომ დაბოტბუტე-
ბენ ავადმყოფს, თითქოს ამით განიკურნებოდეს იგი: „არსი,
ტურამ, კატალამუს, სინგულირატურ“ და ა. შ. მათ არც ჩვენი
მატრაცკეცა კატო და მადლიანი ჩამორჩებიან ბევრით. „ოჰ, ეს
მეტი ქრომატიზმია...“

დამთავანებით, რომ ეს ცნობები სასაცილო, მაგრამ ამავე
დროს, ვერავალი ხრიკებიცაა, ობივატელის ვასაოცებლად
და იმ ბანოვანთა გასაბრუებლად გამიზნული, რაიმე მცენიე-

რული ტერმინის გაგონებისსათავე მოწაფური მოწიწებით რჩე-
მიხვევლებია. ხოლო რაც შეეხება ფარნის ანთებენს, რაიმე
რომლის შემდეგაც ყველაფერი წყვილადიმი იძირება, საცირ-
კო ნომურია და მეტი არაფერი. ამიტომ, კეთილი ინებონ და
ნურც ჩვენ დაგვაგალებენ სერიოზულად ვუსმინოთ იმ ნაწარ-
მოებსაც, რომლებსაც ავტორი ასეთ უსილუურ კომენტარებს
უკეთებს.

ამ დღეებში ერთმა ცნობილმა ახალგაზრდა მუსიკოსმა
სერიოზულად განაცხადა: დროთა განმავლობაში შეიძლება
არამსმენელისათვის დაწერილი არამუსიკამდეც მივიდეთო.
„ამაზე ადვილი არაფერია — გაფიქრებ მე — დატოვებთ
ცარიელი ფარდები, დაადეთ ბოქლონი, დაქვით თქვენი ვიო-
ლინობები და გათავდა, მიზანსაც მიწვეული იქნება-მეთქი“.

ბატონობე, ჩვენ მისტიფიკაციისა და სიერუსი უკიდუ-
რეს ზღვარს მივადვით (ყოველ შემთხვევაში, იმედო უნდა
ეციოთნობი, რომ ის უკიდურესია). რა გასაკვირია, რომ ამგვარ
ნიშანს მავალითების სიჭარბე ჩვენი უმაღლესი ეროვნული კონ-
სერვატორიის სტუდენტებსაც გაუჩინოს მიდრეკილება გარ-
კვეული ექსცესებისადმი.

სხვა თუ არაფერი, დაბნეულობას იწვევს თხზულების კლასი-
სისათვის განკუთვნილი, კლასიკურ ტრადიციებთან საფუძვ-
ლიანად შეთანხმებული პროგრამისა და იმ მუსიკის შესუ-
ბამობა, რომელსაც სწორედ თხზულების კლასის ყურადღე-
ბიანი, ნანატრი დაბლომებით უზრუნველყოფილი მოწაფეები
ქმნიან სკოლის კედლებშივე. და მართლაც, ვის რად უნდა პი-
რველი პრემია პარტიზანში, ფუგაში ანდა კონტრაპუნქტში.
როცა ირგვლივ ბუტბუტის კონცერტები და ხმით მიბაძვის
ფესტივლები იმართება. ეს შეუვალი საიდუმლოა და ხშირ
დადალ მე, ჯერჯერობით ვერ ამიხსნია იგი.

კიდევ უფრო ძველია სერიოზული ლაბარაკი კონსერვატო-
რიაში მუსიკალური კომპოზიციის სწავლების რაციონალური-
ბაზე. სწავლების ტრადიციული მეთოდი აღარ ანახებობს, რო-
მელსაც, სხვათა შორის, არასოდეს ქმნიან სისტემატიური ხა-
სიათი, რადგან ძირითადად ძველი და ახალი ნაწარმოებების
შედარებასა და იმ რჩევებზე იყო დაფუძნებული, პედაგოგი
რომ იძლიოდა სტრუქტურასთან, ფორმასთან თუ ინსტრუმენ-
ტირებასთან დაკავშირებით.

აღარ არსებობს არც პრემია თხზულებისათვის. ახლა, თუ-
კი თავად სურს, მოწაფეც კლასიფიკაციის გარეშე, უბრალოდ
მისი ნაშეუქმების ჩანაწერის მოსმენის საფუძველზე შეიძ-
ლება მიენიჭოს დიპლომი. თანაც მოწაფე თვითონ ირჩევს სან-
მუსიკოსს, საკუთარი ნაწარმოების შესაფასებლად. უნდა იქნა,
მაგრამ ფაქტია, ეს იგივეა, რომ მართლმწაფელებში ბრალ-
დებული თვითონვე ირჩევდეს მსაჯულებს, რომელთაც ბისრ-
ბედის გადაწყვეტა ევალებათ.

მეორე მხრივ, ელექტრონული, კონკრეტული თუ სხვებით
მუსიკის უკანასკნელი grades-ისადმი ინტერესი, ასე
რომ იყავნ და ამკვიდრებენ ჩვენი სტუდენტები, მხოლოდ
და მხოლოდ მეცნიერი, დაუნდობელი დაწინაურება მოჰყვება, რა-
დგან ათი წლის შემდეგ ეს გამოგონებანი გაქრებნა, ახლებს
დაუთმობენ ადგილს და ჩვენი დღევანდელი რეკონსტრუქციონ-
რები ვეღარაფერს გაიგებენ მათი უმცროსი კოლეგების ძიებე-
ბისას. მუსიკალური ენის თუნდაც მისი საფუძვლების ჩამო-
ყალიბება, აუცილებელი პირობა იყო ნაყოფიერი ევოლუციი-



სა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანური წარმოსახვის განახლებას უნდა უმაღლოდეს და არა მასალის ტრანსფორმაციას. განა ამ ენამ საუკუნეების მანძილზე არ დამტკიცა თავისი ამოუწურავი შესაძლებლობანი? მაშ რა ღმერთი გაუწყრა და რამ დაშრიტა იგი მაინცდამაინც 1950 წელს? სისულელეა!

მატონებო, თქვენ სრული უფლება გაქვთ მიმოითითოთ, რომ საფრანგეთის მუსიკალურ ცხოვრებაში არაერთი დამამწვიდებელი მავალითის მოძებნაც შეიძლება. ამაში მეც ღრმად ვარ დარწმუნებული.

რა თქმა უნდა, ჩვენი უმაღლესი კონსერვატორია, მიუხედავად შემარყვევლი ქარტეხილებისა, მაინც რჩება ძალიან კარგი მუსიკოსების შესანიშნავ სამკედლოდ. მადრიდის ქუჩა-ზე¹ ძირითადად წესრიგი სუფევს.

რა თქმა უნდა, ეროვნული და მუნიციპალური კონსერვატორიებიც საქებარი მონდომებით ზრდიან ნიჭიერ მოწოდებებს.

რა თქმა უნდა, რეგიონალური მუსიკალური თეატრებიც იძლევიან ნაყოფიერი, დაუღალავი და გონივრული საქმიანობის მავალითს.

რა თქმა უნდა, დღეს მეტი ძალით ბრწყინავს ნაშთი ჩვენი კომპოზიტორული სკოლისა.

რა თქმა უნდა, სულ უფრო და უფრო მეტი ფესტივალი ანაყოფიერებს ჩვენს პროვინციას.

რა თქმა უნდა, ყველგან შეინიშნება ალორძინება მუსიკალური ინსტრუმენტების შესწავლისა.

რა თქმა უნდა, დიდი აუდიტორია ჯერ კიდევ ერთგულია კლასიკური მუსიკისა. ასე რომ?

ასე რომ, ოპტიმისტი მეთვალყურისთვის ქარიშხალი მხოლოდ ოკეანის ზედაპირზე მჭინვარებს და, რაც არ უნდა საშიში იყოს ამგვარი ქარიშხალი, მისთვის სტიქიური უბედურება ღრობითია, რადგან ოკეანის სიღრმეებში სრული სიწყნარე სუფევს.

მაგრამ შორსმჭვრეტელი მოწმე ადვილად შეამჩნევს, რომ ამ მოვლენებს, სამწუხაროდ, არა ღრობითი, არა ადგილობრივი, არამედ საყოველთაო ხასიათი აქვთ, რომ მთელი მსოფლიოა შეპყრობილი ციებ-ცხელებით, რომლის აღწერასაც მე შევეცადე, და რომ თითქმის აღარ არსებობს უკან დაბრუნების იმედი, ყველანი განწირულნი ვართ და სულ ასე უნდა ვიპოოთ, სულ წინ, სანამ არ მივაღდებით იმ კედელს, რომელსაც არარაობა ჰქვია. ამიტომ, როცა მეუბნებიან: რას იხამ, უნდა შევეუო, ფურცელი სამუდამოდ გადაიშალაო, — მეც სხვებივით ვერ გაგზუმდები, რადგან სწორედ შეგუება არ შემიძლია. ამ გადაშლილ ფურცელს მხოლოდ სასოწარკვეთილება მოაქვს ჩემთვის; ენა, რომლითაც ამ ფურცლის მეორე გვერდი დაწერილი, საბედნიეროდ, არავის უსწავლდება ჩემთვის!

ლაზური

ხალხური

სიძლერის

ნიუპი

იოსებ მეგრელიძე

მრავალსაშუალონი ქართული ფოლკლორის შესწავლა ფართო მასშტაბით მხოლოდ ჩვენს ეპოქაში გაიშალა. დღეს უკვე სხვადასხვა კუთხის მრავალი ხალხური სიმღერა ჩაწერილიცაა და გამოქვეყნებულიც. გამოიკაცის ლაზური (ჭანური) ხალხური მუსიკა წარმოადგენს, — დღემდე მისი არცერთი ნიმუში არ გამოქვეყნებულა! გამოითქვა კი მცდარი მოსაზრება — ამ ტომის ზეპირსიტყვიერება თურქულმა შესცვალაო! მ. მარის მიერ 1910 წელს, შემდეგ ი. ყიფშიძის, ანნ. ჩიქობავას, ს. ქუციტის, ზ. თანდილავასა და სხვების მიერ ლაზური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების ჩაწერა-გამოქვეყნების შედეგად შემოსხნებული მოსაზრება გაბათილდა, მაგრამ ლაზურ სიმღერას შესწავლა და გამოქვეყნება მაინც არ ეღირსა.

¹ ამ ქუჩაზე მდებარეობს პარიზის კონსერვატორია.

“საქართველო”-ს ქართული სასტენო მეტყველება

ეფემია ხარაძე

XIX საუკუნის მოწინავე ქართველი ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მწვავედ განიცდიდნენ რა ცარიზმის ინტელიგენციის პოლიტიკას და ეროვნულ ჩაგრვას, იმასაც გრძნობდნენ, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეროვნული, პატრიოტულ-ალმშრდილობითი თვალსაზრისით სწორ ქართულ მეტყველებას; ისინი არა მარტო თვითონ იცავდნენ ქართული ენის სიდიადეს, ღირსებას და სიწმინდეს, არამედ მოითხოვდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა წარმომადგენლისაგან, განსაკუთრებით კი დრამატურგიისა და თეატრისაგან, მის თავგამოღებით დაცვას, რადგან თეატრი იყო კულტურის ერთ-ერთი მთავარი კერა, საიდანაც ქართული ენა ისმოდა.

იმ დროს ქართული სასცენო მეტყველების მიმართ მეტად სათუთ დამოკიდებულებას იჩენდნენ, რაზეც ცხადად მეტყველებს პრესა. რეცენზენტები ხშირად შეინიშნავდნენ ქართული ენის დარღვევას, ანდა ქება-დიდებათ მოიხსენიებდნენ ყველას, ვინც იცავდა ქართულ მეტყველებას. განსაკუთრებული ყუ-

რადლება იყო გამახვილებული იმ თარგმნილი პიესების მიმართ, რომლებიც სცენაზე იდგებოდა და რომელთა უმეტესობა მაშინ დაწუნებული იყო, — „ისინი პირდაპირ არიან თარგმნილები, ხოლო თარგმანში ქართულობა უნდა მოსჩანდეს!“ — და გაზეთი „ივერია“ მკაცრად მოითხოვდა ქართული დრამატული კომიტეტისაგან, რომ სცენაზე წარმოდგენილი პიესებისათვის, ორიგინალური იქნებოდა ის თუ თარგმნილი, სპეციალურად შეერჩიათ საქმისმცოდნე ადამიანი, რომელიც „ქართულს ენას გააშალაშინებდა“ (გაზ. „ივერია“, 1897 წ. № 13). სცენაზე წარმოთქმული ტექსტის სიზუსტის დაცვას მოითხოვდა არა მარტო პრესა, არამედ ქართული საზოგადოებაც, დრამატურგის სტილი დაცული უნდა ყოფილიყო, — ავტორის სტილს მაშინ არ იცავდნენ პეტერბურგის თეატრებიც. დალსკის გასტროლების დროს ქუთაისში, სამწუხაროდ, სწორედ ასეთი რამ მოხდა (გაზ. „ივერია“, 1900 წ. № 245).

დრამატული თეატრის მსახიობის

უპირველეს გამოსახველ საშუალებად მიჩნეული იყო სასცენო მეტყველება, აქტიორს ადარებდნენ მუსიკალურ ინსტრუმენტს, რომლის ხმა და ინტონაცია მოქნილი, ელასტიური და აზრიანი უნდა ყოფილიყო, რომ მსმენელზე და მაყურებელზე დიდი ესთეტიკური ზემოქმედება მოესდინა.

ღამო მესხიშვილის პერიოდის ქართული მოწინავე საზოგადოება ბრძოლას უცხადებდა სცენაზე დრო მიჭმული დაიკუნური საუბრის კილოსს, თუ ამღერებულ სტილს, რაც ადრე დამკვიდრებული იყო კლასიკურ პიესებში და შემდეგაც დიდხანს გრძელდებოდა. სასცენო მეტყველებისაგან მოითხოვდნენ: აზრის გადმოცემას, სიტყვების გარკვევით, მკაფიოდ, გრძნობით წარმოთქმას, გამომოსახველ, მაგრამ ბუნებრივ ინტონაციებს, დარბაისლურ ქართულ საუბარში ენის კანონების დაცვას და ზომიერებას. მსახიობი უნდა ამოსულიყო დრამატურგიული მეტყველებიდან. ამავე დროს რეცენზენტები მსახიობისაგან მოითხოვდნენ დამუშავებულ, თავისუფალ, სცენურ

ხმას და მეტყველების ტექნიკას. ჭეშმარიტი ქართული მეტყველების პრობლემა ისე მაკარად იდგა, რომ არა მარტო დრამატულ თეატრებში, არამედ მომღერალთა გუნდისგანაც კი მოითხოვდნენ „ქართულ ხმებს“ და „ქართულ წარმოქმნებს“ („სწიბოს ფურცელი“, 1903 წ. № 2227) ასეთ რთულ ვითარებაში, თეატრალური კრიტიკის და საზოგადოების ასეთ მომთხოვნ პერიოდში მოუხდა ლაღო მესხიშვილს საცნაზე გამოსვლა და მიუხედავად იმისა, რომ მას ჰქონდა არაჩვეულებრივი გარეგნობა და დიდი ნიჭი, მაინც არავინ აპატიო მეტყველების ნაკლებობა, ენის უცოდინარობა. მის პირველ გამოსვლებს თან ახლდა ქება და ფაქიზი შენიშვნებიც. ილია ჭავჭავაძე აღმზრდელიობით მხარყას აქცევდა ყურადღებას და მიუთითებდა ლაღო მესხიშვილს რისთვის მიეცემა ყურადღება: „ბ-მა მესხიშვიმა ჭკვიანურად აასრულა თავისი როლი... (შედეგობისშია თავსუნდუკიანის კომედიამი „ხათაბა-ა“ გიორგის როლი. ე. ხ.), უუუ-ჩაღდღეოდ გქვევა ქართულს ენას, ზოგერთგან გრამატიკული შეცდომაც კი მოხდის და კილო ლაპარაკისა ყოველთვის ქართული არა აქვს“ (ილ. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ ნ. გურაბანიძის რედაქციით, თბილისი, 1955 წ. გვ. 67). როგორც ცნობილია, ლაღო მესხიშვილს ოთხი წლიდან კანონიზის პასიონიში ასწავლიდნენ ფრანგულ ენას და მას ერთგულად სწავლიყვეთები არ ზრდიდნენ. მან აქ სამი წლი დააყო. შემდეგ ლეზენდოროფთან გადაიყვანეს, სადაც გერმანულ ენას სწავლობდა, 11 წლისამ კი კიევის კადეტთა კორპუსში დაიწყო სწავლა, შემდეგ მოსკოვის უნივერსიტეტში სამედიცინო ფაკულტეტზე და იქვე მონაწილეობასღებლობდა სტუდენტთა საექტაკლებში. ლაღო მესხიშვილი მეტყველებ ნაკლად თვლის მშობლიური ენის, ქართლის არცოდნას. აი რას წერს თავის ავტობიოგრაფიულ შენიშვნებში: „სამ-

წუხაროდ ეს მიუტყვებელი ნაკლი ესლაც სჭირს ჩვენს მაღალ საზოგადოების წრეს და არა ერთსა და იორს ქართველს იპოვნით, რომელთაც სამწოდლო ენის არა უწევია რა. ეს გარემოება მით უფრო მაკვირვებს, რომ მესხიშვილთა გავრი ყოველთვის მშვენიერი ქართული ენის მცოდნენი იყვნენ და თავთა მამაჩემი მცვადასხვა თარგმანებს გარდა ქართულ ჟურნალ „ციცკარში“ თანამშრომლობდა. (დ. კასრაძე — „გლ. სამწოდლონ ძე ალექსი-მესხიშვილი“, თბილისი, 1913 წ. გვ. 25).

ლაღო მესხიშვილმა მიზნად დაისახა ქართულ სცენაზე მოღვაწეობა და ამიტომ უნდა გავთვალისწინებთ ეპოქის მოთხოვნილებები, ქართული ენის თავისებურებანი, სასცენო მეტყველებაში შემოსული სიახლენი და უნაკლად უნდა შეესწავლა ქართული ენა.

მეტყველებაზე მუშაობის პროცესი და ამ მუშაობის სიძნელენი არ არის მხოლოდ მექანიკური აქტი, — ეს არის აზროვნების, ემოციების და წარმოთქმის რთული პროცესი და ამგვარი ჩვევის გამოთქმავება მეტისა მცირეად იდევ ენერჯიასა და დროს მიითითეს, აი, ის გზა, რომელიც გაიარა ლაღო მესხიშვილმა; „...ბ-ნი მესხიშვიე გვევონა, რომ მამლეტის როლში არ იქნებოდა ურიგო, მაგრამ ჩვენი იმედი გაგამტყუნდა... მშვენიერი სათქმელი კამლეტის სულ მხელდებით გუფუშდა, გაუცუვდა ბ-ნს მესხიშვს, ძნელად გამოარჩედა კაცი სად რას ამბობდა, სად რას მოგვითხრობდა... კარგად თქმას ასეთი დიდი მნიშვნელობა აქვს...“ წერს ილ. ჭავჭავაძე (ნ. შალუტაშვილი, ილ. ჭავჭავაძის უტრობი წერილები, თბილისი, 1969 წ. გვ. 48). რეცენზენტები ხელაღებით არ არ უარყოფენ მსახიობის მეტყველებას, არამედ მიუთითებდნენ იმ ნაკლებზე, რაც მას ამ მხრივ დაიჩინა: „ლაღო მესხიშვილმა ისეთი წუთები გაგვატარებინა (იგლისხმება რაკმანიძის პიესა „გულის თქმა“ ე. ხ.) თავისი შეუდარებელი

თამაშით, რომელიც იშვიათია ხოლმე ჩვენი თეატრის სცენის ისტორიაში“—ო, მაგრამ საექტკალის ყველა მონაწილეს მისინობზე იქვე წერენ: „როცა ისინი ლაპარაკობენ, ასე გკონია უცხოელები თამაშობენ, რომლებმაც დიდი ხანი არ არის, რაც ქართული შეისწავლის“ („ივერია“, 1896 წ. № 73). რეცენზენტები მოითხოვდნენ ენის ბუნების ცოდნას და ინტონაციურ მომენტსაც აქცევდნენ ყურადღებას (ეს არის კილოს საკითხი, ე. ხ.) აი, ის ინტონაციის შესახებ შემდეგი რეცენზენტი მონოტონურობაზე ამასვილებს ყურადღებას: „ბ-მა მესხიშვილმა (ფ. შილერის პიესაში „ყაჩაღები“ ფრანც მოორის როლი, ე. ხ.) თითქმის ერთი კილოთი გაატარა და ეს შეცდომად მიგვანია“ („ივერია“, 1896 წ. № 6).

სცენა ისეთი რთული რამ არის, იქ იდენი კომპონენტი იერის თავს, რომ მაყურებელი ხშირად ვერ გრძობს, რომ ნაკლოვანებებს, რაც ლაღის გაანდა, ეს კი დიდ სირთულეს ქნისდა მსახიობისათვის, რომელსაც ჰქონდა დიდი ავტორიტეტი, დიდი მოყვანება, მაყურებლის დიდი სიყვარული. ამიტომ ძნელი იყო აღიარება იმისა, რომ მას სწორად და ობიექტურად აკრიტიკებენ. მაგრამ ლაღო მესხიშვილი დიდად კულტურული პიროვნება გახლდათ და მამინეგ მიხვდა, რასაც სთხოვდნენ. და რაკი ხელდა, რაკი გადასაწყვიტა ქართველი მსახიობი ყოფილიყო, კრიტიკა სცნო და იმ ნაკლის გამოსწორებას შეუდგა, რომელზედაც პოეტიონტენდნენ. მას გენია ქართული თეატრის ტიტანები: მაკო საფაროვა-აბაშიძე, ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია-ცაგარელისა, ვფ. მესხი, კ. მესხი, კ. ყიფიანი, ვ. დ. გუნია და სხვები. მას სწორედ ისინი უქმნიდნენ იმ გარემოს, რომელიც ზეგავლენას ახდენდა მის მეტყველებაზე.

მაკო საფაროვა-აბაშიძე ქართველ მაყურებელზე დახვეწილი მოქნილი მეტყველებით, ინტონაციის გა-

მოსახვის სისხარტით ახდენდა დიდ ზემოქმედებას: „ლიქცია, სიცივის მკაფიოდ გამოთქმა — ბ-ნი საფაროვისა შეუდარებელია...“ „... მორცხვობა და სიხარული, პოს თქმის წყურთლივ და არაცა, ეს ტოკვა, ტოტმანობა, გაბეჭდა და გაუაზრობა, ისე მწვენიერად მოათავსა ორი-ოდე სიტყვის ხმაში და გამოთქმაში ბ-მა საფაროვისამ, რომ კაცს ენახა ეს ერთი სიტყვა, იტყობდა, თუ მართლა არტიკისა სადმე ეს ქალი ყოფილაო“ (ილ. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ გ. ნურბანიძის რედაქციით, თბილისი, 1955 წ. გვ. 74, 84).

ნატო გაბუნია-ცაგაროსის თავისი სწორი, დადებითი ქართული მეტყველებით მაყურებელი ბევრჯერ აღუფრთხილებია: „ბ-ნი გაბუნია პოამაშობდა გიორგის დედის როლსა (მხედველობაშია სპექტაკლი „ხათაბა“ ე. ხ.), როცა იგი პირველად შემოვიდა და სხანა-სხუპით დაიწყო ლაპარაკი — მარტო ეს ერთი წუთის სცენა ღირდა წარმოდგენა, მთელმა თეატრმა გრიალი მიიღო ტაშის ცემით“ (იქვე, გვ. 70).

ვასო აბაშიძის სასცენო მეტყველების შესახებ ასეთი აზრი არსებობს: „ვასოს მკაფიო დიქცია, მკვეთრი და საერთოდ ძლიერ მოქნილი ხმა, ქართული კილო, სცენაზე ქართული მრავალფეროვანი დიალექტებით ლაპარაკი — იმის მიხედვით თუ რა მდგომარეობის მოქმედ პირს ანსაჩივრება — ვასოს ინტონაცია მთლიანრე უმდიდრესი იყო...“ (ს. გერსამია, ვ. აბაშიძე, თბილისი, 1948, გვ. 39).

ქართულ სცენაზე მოსულ მსახიობთა შორის ბევრი არ მეტყველებდა სუფთა ქართულით. ზოგიერთმა მაგონება ფრაგული ან რუსული სკოლა გაიარა. 1895 წელს ეფ. მესხის სასცენო მეტყველება უცხოურ პიესებში გამართლებული და მისაღები იყო: „მისი მეტყველების შედეგად არა ერთი და ორი თვლი აცრუებულა...“ (გაზ. „ივერია“, 1895, № 258), სამაგიეროდ, მოგვიანებით 1902 წ. დავით ავალიანის (დონ-ვალაიანი) ადრიანა ლეკურერის (სერბის) პიესა „ადრიანა-

ლუკურერ“, თარგ. დ. მესხისა), ეფ. მესხს ასე ახასიათებს: „ეფ. მესხის თამაშმა მილოდინს გადააჭარბა, განსაკუთრებით მე-5 მოქმედებაში, რისთვისაც საზოგადოებამ ტაშისცემით დააჯილდოვა, მაგრამ ძლიერ კარგს იჩამს მსახიობი, რომ მოძველებული კილოთი არ ლაპარაკობდეს და სიტყვებს ძალას არ ატანდეს... კლასიკურ პიესებში წინით იცოდნენ ასეთი ლაპარაკი, მაგრამ ის დრო წავიდა, ახლა მეტი ბუნებრიობა და ძალდაუტანებლობა საპირობო“ (გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წ. № 2025), იგივე რეცენზენტი დ. ავალიანი 1904 წ. ქართული სულისკვეთებით დაწერილ პიესაში სუბმათაშვილის „ღალატი“ სპექტაკლის შესამე მოქმედების წარუმატებლობას ზეინაბის წამღერებით ლაპარაკს მიაწერს: „ასე გვიგონებთ პიესის ლექსადაა დაწერილი და ეფ. მესხის ასული მღერის...“ („ცნ. ფ.“ 1904, № 2391) ასეთსავე ნაკლს არც კ. მესხს პატივობს, მის მიერ შესრულებულ ნერსიმ ბარტყის დრამაში „ახალი მოძღვრება“, რეცენზენტი აქებს როლის დეტალურად დამუშავებისა და მოფიქრებულობის, გააზრებული თამაშისათვის, მაგრამ იქვე დასძენს: „ბუნებრიობა აკლია მის თამაშს და თავისუფალი, ჩვეულებრივი გამოთქმა მის ლაპარაკს“ (გაზ. „ივერია“, 1904 წ. № 247).

კ. ყიფიანის ჭეშმარიტი ქართული სასცენო მეტყველების დადუფლებაში გარკვეულ როლს თამაშობდა ილ. ჭავჭავაძის სტატები: „ბევრს უშლის ბ-ნს კ. ყიფიანს, რომ ზოგჯერ ენა ემბის და სიტყვების ბლოკის ყლაპავს...“ მაგრამ მთორე სპექტაკლზე ილია ჭავჭავაძე ამბობს, რომ „ბ-ნს ყიფიანს არც ერთი სხეულებული ნაკულთაგანა ვეღარ შევინებო...“ (ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 67) ხილო კ. ყიფიანის შემოქმედებითი სიმწველია ამ გვირის სადურობას და ნაციონალურ ნიშანდობლივ თვისებებს, მის არბენინსა და გიქოს, ლორსა და სვიმონ ლომინეს და სხვებს რა თქმა უნდა ლაპარაკის კილო და

პლასტიკური გამოხატვლობა სხვადასხვა ჰქონდათ“ (ეფ. დავითია, კ. ყიფიანი, თბილისი, 1957 წ. გვ. 57) — აი, მსახიობები, რომლებმაც ქართული სასცენო მეტყველების დაუფლებისათვის გაიარეს დაბრკოლებებით სავსე გზა, რაც ალბათ თავისებური გაკვეთილები იყო ლადო მესხიშვილისათვის.

მეტყველების ნაკლის გამოსწორება, ანდა ენის შესწავლას განაპირობებს სამეტყველო და მუსიკალური სმენა. ლადო მესხიშვილს ორივე ეს ღირსება ჰქონდა. აი, რას ამბობს დავით კლდიაშვილი: „ლადო მესხიშვილს საოცარი ლამაზი, ტკბილი ხმა ჰქონდა — ბარტონი და მისი სიმღერას ალტაცებაში მოჰყავდა მსმენენი“ (დ. კლდიაშვილი, „ჩემი ცხოვრების გაზაფხუ“, თბილისი, მოთხრობები, 1947 წ. გვ. 644). ალ. იმედაშვილის მიხედვით კი: „ამბობენ: ლადო ადრე ოპერეტებსაც მღეროდა და თავისი ხმით ყველას ჰხიბლავდა“ (გაზ. „ინტ. ქუთაისი“, 1940 წ. 24 ნომერში).

საქართველოში XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან, ნიკ. ბარათაშვილის დროიდან, ეწყობოდა სპექტაკლური ლიტერატურული საღამოები, და ეს ტრადიცია მთელ საუკუნეს გამოჰყვა. შეგურება-საღამოები მისზნად ისახავდა ხალხის ფართო მასების დაახლოებას. და მომწინავე მხატვრული ნაწარმოების პროპაგანდას. იმდროინდელი პრესის გამომცემით, ილ. ჭავჭავაძე და კ. წერეთლი ამ საღამოების დამამწვენი ბელნი ყოფილან. ილ. ჭავჭავაძე ოსტატურად კითხულობდა ამა მარტო საკუთარს, ანამედ გრ. ორბელიანის ლექსებსაც. „მეტად საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ლიტერატურულ შეკრება-საღამოებზე ქართული მწერლებისა და პოეტების გარდა მონაწილეობას ღებობდნენ გამოჩენილი ქართველი მსახიობებიც: მაკო საფაროვა-აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ლადო მესხიშვილი და სხვ. (ბ. ნიკოლაშვილი, ლექსის მხატვრული შესრულება, თბილისი, განათლება, 1968 წ. გვ. 13). მაგრამ ლექსებს ისინი კითხულობდნენ, ვისაც შეეძ-

ლო სწორი, კარგი ქართული მეტყველება. ლადო მესხიშვილი კი ამ საღამოებზე ოსტატურად კითხულობდა რუსულ ენაზე ნ. გოგოლის „მემლილას წერილებს“, რომელიც მას მუდამ ჰქონდა რეპერტუარში. ლადო იზმუნდა ილიას, აკაკის, დავით და ნიკო ერისთავების და სხვა-და მეტყველებას, რაც, ალბათ, დიდი სკოლა იყო ამ რთული საქმის დაუფლებაში. იაკობ გოგებაშვილის აზრით „მართალია ილია ჭავჭავაძე დეკლამატორი არ არის, მაგრამ სამაგიეროდ უსტატულია ბუნებრივის მკითხველის დიხებშითა: ხმა აქვს მესაკლური, კილო შესაფერი, ლოგიკური ხმის აწვე-დაწვევა რიგ-რიგ მიჰყავს, გამომეტყველება და მოძრაობა პირისასისა შეესაბამება წასაკითხის შინაარსსა და საზოგადოდ მისი ხმა მკაფიოდ ჰსატყავს ყოველ აზრს და გრძობასა, რომელსაც კი იპყრობს სიტყვები და ფრაზები წასაკითხისა“ (გაზ. „ივერია“ 1889 წ. № 7) აკაკი წერეთლის მხატვრული კითხვის შესახებ კი ასეთი აზრია დამკვიდრებული: „აკაკის ხმამალა კითხვა არ უყვარდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ისე კითხულობდა, რომ არც ერთი სიტყვა არ იკარგებოდა. ის მოხერხებულად იყენებდა ინტონაციებს, აკაკი კითხულობდა გრძობით, მომნიშვნელად, მსმენელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მისი გულში ჩაწვდომი ხმა“ (ს. გერსანი, „აკ. წერეთლი და ქართული თეატრი“ 1949, გვ. 91).

მხატვრული კითხვის დიდოსტატი „გრიგოლ დადიანი ხელოვნად მკითხველი იყო ქართული ენისა, არც ლექსის მკითხველი, არც პროზისა, მისებრ მოხდენილი მე არ მინახავს ჩვენს სცენაზე“ (ი. მუნარავია, „ქართული მწერლები“, ტ. I, 1954 წ. თბილისი, გვ. 337). გრიგოლ დადიანის მოწაფეებიდან განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ მამია გურიელი და დავით და ნიკო ერისთავები. როგორც ი. მუნარავია გადმოგვცემს, „მამია გურიელი ქართული ლექსის ისეთი მკითხველი ყოფილა, რომლის მსგავსი ჯერ არ უნახავს ჩვენს სცენას, ტფილისსა და ქუ-

თაისს, პეტერბურგსა და მოსკოვს, არაერთხელ წაუკითხავს საჯაროდ მისი თუ სხვისი ლექსები და ეს მშვენიერი კითხვა შრის და აზრს აძლევდა თვით ყველაზე უფრო უმნიშვნელო ლექსებსაც კი“ (ი. მუნარავია იგივე წიგნი, გვ. 395). გრიგოლ დადიანის მეორე მოწაფე დავით ერისთავი მხატვრული კითხვის გამოჩენილი და სახელმთბეჭილი ოსტატი იყო: „დავითი, თუ შეიძლება ასე თქვას, იყო მკითხველი ტრიბუნი, რომელსაც ჰქონდა საამისო ძლიერი ხმა და ენერჯული მიხვრა-მიხვრა. დავითის კითხვის საიდუმლოება ხმის აწვე-დაწვევაში უფრო უნდა ეძიოს კაცმა, ის სუ მკაფიოდ მარცვლავდა სიტყვებს, როგორც ბევრი სხვა, მაგრამ სიტყვების აწვე-დაწვევის შინა მარტო მას ჰქონდა, მისი კითხვის საიდუმლოებასა შეადგენდა“ (იქვე, გვ. 402). ასეთ საღამო-შეკრებებზე იქმნებოდა კომისია, ეს კომისია ადგენდა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს და იმავს თუ როგორ უნდა ყოფილიყო იგი წაკითხული; ცნობილია, რომ ილ. ჭავჭავაძე და გრ. დადიანი „ვეფხისტყაოსნიდან“ ბრწყინვალედ კითხულობდნენ ფრაგმენტებს, საჯარულადა, რომ კომისია, რომელიც ადგენდა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს, იყენებდა აგრეთვე მის მხატვრულ კითხვასაც. მუხომსაძებელია ლადო მესხიშვილი ესწრებოდა ამ კომისიის სხდომებს, რადგან მას ესწრებოდნენ მსახიობებიც და ესეც მისთვის დიდი სკოლა იყო.

ლადო მესხიშვილის დროს ხშირად ეწყობოდა დივერტისსები — მხატვრული და ცოცხალი სურათები, ეპიზოდები „ვეფხისტყაოსნიდან“ კი მეტყველების გარეშე სრულდებოდა. დივერტისმენტებზე მსახიობები კითხულობდნენ ქართულ პატრიოტულ ლექსებსაც და საკუთარი იუმორისტულ ნაწარმოებებსაც. მაგალითად, შ. დადიანი, ვ. ბაღანი, ი. ჩივაძე, ვ. ურუშაძე და სხვ. მაგრამ მარტო ქართული ენის მომღვლო სკოლი და სცენა როდია ლადო მესხიშვილის გარეშე. „მისი ხელმძღვანელობით თეატრი დადილია საზოგადოროდ მიყრუებულ ადგილებ-

ში... ლადო მესხიშვილს და ვასო სამაშის სოფლებშიაც კი უმართავდნენ იუბილეებსა და ხალხი წარმოდგენებზე შორეული სოფლებიდანაც კი მოდიოდა ხოლმე“. (ეურნალი „ქართული მწერლობა“, 1928 წ. ლ. ალექსი-მესხიშვილი, № 6-7) და რაკი ლადო მესხიშვილს ხალხთან ასე ახლო ურთიერთობა ჰქონდა, რაც იმ დროს თეატრებსა და მის მოღვაწეებს ნაკლებად ახასიათებდათ, უნდა ვიკვლით, რომ ის აუცილებლად ესწრებოდა სოფლებში და მიყრუებულ ადგილებში ხალხურ სანახაობებსაც, — ყოველნაირ საცუკლესო დღესასწაულებთან რომ იყო დაკავშირებული. პროფ. დიმ. ჯანელიძის მიხედვით „ქართული ხალხი ოდითგანვე სიყვარულითა და მოკრძალებით ევიდებოდა დახვეწილი, გამორჩეული სიტყვის მოქმედებს“, რომელიც სახალხო დღესასწაულების ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენდნენ. ლადო მესხიშვილი თუთლად იმხედდა მათ მისე ნათქვამ „განმტკიცებულ სიტყვებს“, რასაც „გარეგნულ სიმშვენიერესთან ერთად აუცილებლად უნდა ხლებოდა“ სიტყვა ბრძანად ნაკაზმიც: „ენა, პირი, სუფთა ბრძნული, თავლივითა დაშკრული“ (დიმ. ჯანელიძე „სახიობა“, II, 1972 წ. გვ. 5) ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ლადო მესხიშვილის ქართული სასცენო მეტყველების ჩამოყალიბებაში გარკვეული წვლილი მიუძღვის იმ ხალხურ სანახაობებს, ბერძენობას, ყენიობას და სხვა, სადაც მეტყველებას დიდი ფუნქცია შეიძლება.

ლადო მესხიშვილმა ბევრი იმოგზაურა და კარგად იცნობდა როგორც ევროპულ, ასევე რუსულ თეატრებს, ენების ცოდნა კი მას საშუალებას აძლევდა დაუფლებოდა სპეციალურ ლიტერატურას, რაც ალბათ გამოწერილი ჰქონდა: „ლადო მესხიშვილი იცნობდა ხოლმე: „წარმოვიდგინებთ როგორ ჩამოვრჩით უცხოელებს, შეიძლება რუსულ თეატრსაც კი“ (ეურნ. „ქართული მწერლობა“, 1928 წ. № 10-11, ვ. ალექსი-მესხიშვილი). საფიქრებელია, რომ



მან გამოიყენა იმ დროისათვის სასა-
ცნო მტკაცველვაში არსებული უც-
ხოური და რუსული თეორიები და
დამყნვი ქართული სასცნო მტკაცვე-
ლების პრინციპებს.

როცა ლადო მესხიშვილმა სცენა-
ზე მოღვაწეობა დაიწყო, არ იყო
ჩამოყალიბებული ქართული სასცენო
მტკაცველების თეორია, მაგრამ
დაკვირვებები ენაზე და მტკაცველვა-
ზე მიმდინარეობდა, რასაც ადას-
ტურებს პრესაში გამოქვეყნებული
ილ. ჭაჭავაძის, აკ. წერეთლის, გ.
წყნეთის, ნ. ნიკოლაძის, ჰ. უმი-
კაშვილის, ივ. მაჩაბლის, კ. კიფია-
ნის, კ. მესხის და სხვათა სტატიე-
ბი, ხოლო 1886 წელს ჟურნალ
„თეატრი“ დაბეჭდა ვალ. გუ-
ნიას ვრცელი სტატია სახელწოდებ-
ებით „დიქცია“, რომელშიც განზო-
გადებული იყო იმ დროისთვის
ცნობილი სასცენო მტკაცველების თე-
ორიები. მხედველობაში გვაქვს რუ-
სული და უცხოური, კერძოდ, ფრან-
გული სკოლები. სტატიაში მოყვანი-
ლი იყო დიდი ფილოსოფოსების,
ხელოვნების თეორეტიკოსებისა და
ორატორების, პლატონისა და არის-
ტოტელეს მოსაზრებები მტკაცველ-
ვის შესახებ, მსოფლიოში სახელგან-
თქმული მსახიობების ედმუნდ კინის,
ფრანსუა ვოზეფ ტალმას, და-
ვით გარეის, მოლეს, კოლი სი-
ბერის რჩევა-დარიებები და სას-
ცნო მტკაცველების თეორეტიკო-
სების ე. ლაგუეკას და რენეს შე-
ხედულებები მტკაცველების ტექნიკა-
სა და მხატვრული კითხვის სტოეო-
ნების შესახებ. ვალ. გუნია მოით-
ხოვს მტკაცველების ტექნიკის გამო-
მუშავებას და მის შერწყმას მტკაცვე-
ლების აზრობრივ-ემოციურ წარჩე-
ვთან: „შეიძლება აქტიორის ლაპა-
რაკი, ვისთვის, მაგრამ ვიპოვირებ,
მარტო ვე არ გმარა, საჭიროა აგ-
რეთვე აქტიორმა თავის ლაპარაკს
ხული შთაბეროს, სითბო მისცეს,
გუნობა და აზრი შთაუგრავოს,
რომ ცხოველი გამოთქმით თამაშო-
ბის დროს მოგვეცეს სრული ილუ-
ზია, ესთეტიკური დამკაყოფილება“
(ჟურნალ „თეატრი“ 1886 წელს
ვალ. გუნიას მიერ გამოქვეყნებული

„დიქცია“), ლადოსთვის ეს უკვე
სახელმძღვანელო იყო, რომლის გა-
მათავრებაშიც, როგორც ჩანს, მხე-
დონზე აიყვანა მისი სასცენო მტკაც-
ველება. ამას ასაბუთებს ამავ
წელს ილ. ჭაჭავაძის აღფრთოვნი-
ლი რეცენზია ლადო მესხიშვი-
ლის შესახებ: „ქმრის როლს პოა-
მაშობდა ბ-ნი მესხიევი (მხედვე-
ლობაში აქვს „შეშლილი“, 3 მოქ-
მედებიანი დრამა თარგმნილი ვასო
აბაშიძის მიერ — ე. ხ.). პირველს
ორს მოქმედებაში უნაკლო იყო იმ-
ის თამაშობა, ყოველისფერი მიხ-
ვრა-მოხვრა, ლაპარაკი, ხმა, სიტ-
ყვების გამოთქმა და ქართული კი-
ლოც კი, რომელიც წინად ხშირად
უმტკუენდა ხოლმე ამ ნიჭიერ და
ჭკუით სავსე არტისტს — ეხლა
ყოველივე ეს ბედნიერად შეუერთ-
დნენ ერთმანეთსა, რომ სავსებით
და მთელი შემოქმედება ეჭირნა
მსმენელზე-და...“ (ილ. ჭაჭავა-
ძე თეატრის შესახებ, გვ. 74).
იმავ 1886 წ. ლადო მესხიშვილ-
მა სცენაზე ლექსი წაიკითხა, რასაც
ილ. ჭაჭავაძე შემდეგი სიტყვებით
გამოხმაურა: „ბ-მა ალექსი-მეს-
ხიევმა ქართული ლექსი წაიკითხა
და სასწავლო ეს არის, რომ ამ პირ-
ველ შემთხვევაზედ ჩვენ დავრწ-
მუნდით, რომ ბ-ნს ალექსი-მესხი-
ეისათვის ღებრის ყოველისფერი
მიუნიჭებია, რაც კი საჭიროა კარგად
წაიკითხისათვის... ოღონდ შრომა არ
დაიხაროს, დაუკვირდეს ხოლმე
უგებოვანა ლექსთა კითხვაში თავს
გამოიჩინს“ (ტექსტი ციტირებულია
ნ. შალუტაშვილის წიგნიდან „ილ.
ჭაჭავაძის უცნობი წერილები თე-
ატრის შესახებ“ (1969 წ. გვ. 91).

ლადო მესხიშვილს, როგორც სცენ-
ის ოსტატს, ქართული ენის დასა-
წინდელად დიდი დამტკიცების
გადამდება მოუხდა და ბოლოს იგი
უნაკლოდ მტკაცველბდა მშობლიურ
ენაზე. აკ. წერეთლის პიესაში „თა-
მარ ცბიერი“, რომელიც თბილისში
1887 წელს დაიდგა მკაც საფაროვა-
ბაშვიძის საბუნებისოდ, ლადო მეს-
ხიშვილი გიჟის როლს თამაშობდა.
აი, რას წერს მასზე სოფ. მაგლობ-
ის მიხედვით: „ლადის სტოეობა ხმა,
მისი მშვენიერი კილო, იმისი საო-

ცარი მიზნა-მოხვრა, გაპიროვნება
მეოსისა უნებლიეთ ხიბლავდა მხე-
ნელს, მიპყავდა იგი მაღლა-მაღლა
სადაც საოცნებო ქვეყანაში და
უნებლიეთ აბნედა თვალთაჯან-
ალტაცებისაგან გამომდინარს ცრემ-
ლებსა“ (გაზ. „ჩვენი დროება“
1913 წ. № 36). ხოლო ივერის რე-
ცენზენტის აზრით, ამ სპექტაკლში
პირველად უნახავო ქართულ სცენა-
ზე ლექსად დაწერილი პიესის
თამაში: „ლექსების კითხვას სცენ-
ნიდან დიდი ხელოვნება და გამოც-
დილება სჭირდება, ჩვენს მასხიობებს
კი არავითარი სკოლა არ ქონიათ
გავლილი. ამიტომ ავტორი შიშს
გამოსთვევდა ვაი თუ ვერ დასძლი-
ოს დასმული ამოცანა, მაგრამ ში-
ში, ტყუილი გამოცდა, და დღეს
დიდი საიმოვნებო უნდა აღენიშ-
ნოთ, რომ ჩვენმა არტისტებმა ის
შემთხვევაშიაც თავი იჩინეს და ის-
ახელეს“ (გაზ. „ივერია“, 1887 წ.
№ 23). ლადო მესხიშვილს რომ
სცენაზე გარდასახვა და ლექსის
ფორმის დაცვაც შეეძლო, ამას ხაზს
უსვამს ივერის მეორე რეცენზენტი:
„ურეოდ აოსტაში“ ლექსის გრძო-
ბიერი კითხვით განსაკუთრებთ
მე-4 მოქმედებაში ილ. მესხიშვილ-
მა საზოგადოება ალტაცებში მიო-
ყვანა“-ო (გაზ. „ივერია“, 1895,
№ 244), მაგრამ ერთ-ერთი სპექ-
ტაკლის მიმდინარეობის დროს,
1897 წ. გაზაფხულზე გაუთვალის-
წინებელი შემთხვევის გამო, ლადო
მესხიშვილი ცუდად შეიქმნა... თუმ-
ცა შეიძლება სამეტაკლის შეწყვე-
ტა, მაგრამ ლადოს არ უნდოდა მ-
ყურებლის ილუზია დაერღვია, მან
სპექტაკლი ბოლომდე მიიყვანა და
სპექტაკლი უნაკლოდ დასრულდა.
ამის შემდეგ რე-
ცენზენტები ხშირად აჭებენ ხოლ-
მე მის ხელოვნებას, მაგრამ სცენაზე
„ხმა სრულიად არ ისმობდა“-ო.
ამ სპექტაკლი ექიმები ჩაერივნენ, თეატ-
რის მოყვარულმა ეჭიბებმა გ. გო-
მიკელმა და ი. თოფურია ლადოს
სამკურნალოდ წასვლა ურჩიეს, ქარ-
თველმა საზოგადოებამ საყვარელი
მსახიობისადმი დიდი ყურადღება გა-
მოიჩინა, მატრიალურად დაეხმარა
და სამკურნალოდ გაგზავნა, რის
შემდეგაც ხმას გაუმოხიბესა და-

ეტყო: „ვლ. მესხიშვილი მარცხს როლში (პარრეტის პიესა „ახალი მოძღვრება“) საუცხოო სანახავე იყო, სამიწვენიბით აღვნიშნავთ, რომ მსახიობს ხმა დაპირუნებია, რომელსაც იგი თავისუფლად ხმარობს“ (გაზ. „ივერია“ 1904 წ., № 247). მაგრამ მედიცინამ ვერ შეძლო ოდენსაც ლამაზი ხმის ტემპრის აღდგენა, სიცოცხლის დასასრულამდე მის ხმას აკლდა ელფერი: „ლადო საკვირველი ხერხებით ხმარობდა სკენაზე თავის სუსტ ხმას, და ისეთ კილის და მეტყველებას აძლევდა მას, რომ ერთხელაც არავის უგრძობნია არტისტის ხმის ნაკლი“ (გაზ. „მერცხალი“, 1913, № 24), ასე რომ, ლადო მესხიშვილი ცდიდა სასცენო ტექნიკით შევეცადა ხმის ნაკლებობის მხარე. აი, რას წერს ამის შესახებ ვ. გარეიკი (გარნაძე): „დიდ ყურადღებას იქცევს მისი საუცხოო ინტონაცია და მკაფიო დიქცია მესხიშვილის ინტონაცია მთლად მის საკუთრებას შეადგენს, რადგან ბადალი არავინა ჰყავს! ხმა-კი! ხმა! დამხსერეულ საკრავ ინსტრუმენტს მოგაგონებთ, რომელიც ხელფანდამიწველს ისე გადაუკეთებია, რომ კვალად ყოველგვარ მელოდიას პარმონიულად აკენსებებს და ამეტყველებს“ (გურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ. № 15). ამგვარად, ნათელია, თუ რამდენი დაბრკოლების გადალახვა მოუხდა ლადო მესხიშვილის იმისთვის, რომ სკენაზე მისი მეტყველება ესთეტიკური ყოფილიყო. ლადოს მიერ განვლილი რთული გზის შესახებ აკ. წერეთელმა 1913 წელს მისავე იუბილუმზე თქვა: „ვლ. ალექსი-მესხიშვილი რომ პირველად სკენაზე გამოვიდა, ქართული არ უფერხებოდა: „შემამძრუნეს“ მაგიერ „შემამწრუნეს“ ამბობდა, მაგრამ დღეს კი დარბაისლური ქართულით გვესაუბრება სკენიდან. მისი გამოთქმის კილო, მიმიკასთან შეთანხმებული, მოწონებს მის შრომა-მეტადინობას“ (გაზ. „თემი“, 1913 წ. № 110).

ივერიის თანამშრომელი ს. საყვერელიძე წერს: „ბენ-იონას როლს ბ-ნი ჩარკვიანი ასრულებდა, ერის ადილას, სადაც მივლი ძალა უნდა გამოეჩინა ტრაგიზმის დასასატავად, ხმა ჩაუწყდა, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ხმას დაუთვით არ ხმარობს, ბ-ნი მესხიშვილს უფრო სუსტი ხმა აქვს, უფრო ბევრი სალაპარაკო, მაგრამ მას ეს არასოდეს ემართება“ (გაზ. „ივერია“ 1900 წ. 237). ამ რეცენზიიდან ირკვევა, რომ 1900 წელს ლადოს უკვე სამეტყველო ხმა დამუშავებული ჰქონია რუსულ თეატრალურ სკოლაში; სუნაქვა და ხმის საფუძველი ყველა ენისათვის ერთია და მან ეს საფუძველი გამოიყენა ქართული სასცენო მეტყველებისათვის. ლადომ თვითონ შექმნა ქართული სამეტყველო სკოლა.

ცნობილია, რომ ლადოს ქუთაისში თეატრალური სასწავლებელი ჰქონდა გახსნილი და სასცენო მეტყველების მასწავლებლად მოწვეული ჰყავდა პროფესიონალი იაკობ პიასეცი, რომელმაც კარგად იცოდა მეტყველების ტექნიკა და შექმნილი ჰქონდა საგვარჯიშოები სუნაქვისა, სამეტყველო ხმის დამუშავებისა და მკაფიოდ წარმოთქმისათვის. ამის შესახებ მასალას გვაწვდის მისი შვილი, თბილისის გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის მსახიობი მაყრ იაკობის ძე პიასეცი: „მე მასოვს მამის დაინტერესება გრამატიკისა, მეტყველებისა და მისი ტექნიკის საკითხებით, იცოდა საგვარჯიშოები სუნაქვის დაყენებასთან დაკავშირებით; დღესაც მასოვს მისი ზოგიერთი საგვარჯიშო და მის მიერ შეთავონებული წაკითხული ლექსები“ (მაყრ პიასეცისთან საუბრის ჩანაწერი).

რეცენზენტები ლადო მესხიშვილის მოწაფეების ნაკლსაც აღნიშნავენ და ამ ნაკლის გამოსწორებასაც გვაუწყებენ. 1895 წ. „ივერიის“ თანამშრომელი მსახიობი დავით აწ-

ყურელს (გამყრელიძე) სპექტაკლ „სათაბალაში“ ისაიას როლის კარგად შესრულებისათვის აქებს, მაგრამ იქვე შენიშნავს: „არ შეგვიძლია ან არ მოვაკონოთ მსახიობს, რომ ქართულში კოჭლობს“ („ივერია“, 1895 წ. № 202), 1900 წელს კი ვ. საყვერელიძე იმავე აწყურელს ალ ვაზბეგის ისტორიულ დრამაში „კონსტანტინე ბატონიშვილი“ შაპის როლის თამაშისათვის აქებს და აღნიშნავს, რომ უკვე „ქართულად ლაპარაკობს, მაგრამ ძალიან ჩქარა, რაიჯა შაპის დიდებას არ შეგვირის“-ო („ივერია“, 1900 წ. № 245), 1904-05 წლების ვიწროხმის დასასრულს კი თვითივე ხსუკიკიკის მიხედვით (გაზ. „იმერეთი“, 1914 წ. № 141), მსახიობი აწყურელი დახასიათებულია როგორც კომიკური როლების საუკეთესო შემსრულებელი და „ქართული ენის მიღწეა და ტბილი მოსაუბრე“. იგივე შეიძლება ითქვას მსახიობ მიხ. ქორელის შესახებ, რომელსაც 1902 წ. აქებენ პაუტკანის პიესაში „აჯამყოფი ხალხი“ ელქმების როლის შესრულებისათვის: „მხოლოდ ქართული ენის კილო არა აქვს ნამდვილი“-ო („ცნობის ფურცელი 1902 წ. № 1989), მაგრამ ცოტა ხნის შემდეგ ოსტროვსკის პიესაში „უდანაშაული დამნაშავენი“ ქორიდის მიერ ნიჭიერად შესრულებულ ნუნსაშვილის მეტყველების შესახებ წერენ: „ლაპარაკის კილო ამ მოკლე ხანშიც იმდენად გუარჯიშვებია, რომ ვერც კი შეტყობთ ნაკულლოვანებას“-ო. მსახიობების დ. აწყურელის და მ. ქორიდის მიღწევაში სასცენო მეტყველებაში ლადო მესხიშვილის სკოლის შედეგია.

ლადო მესხიშვილის მთელი მოღვაწეობა იმის საუკეთესო მაგალითია, თუ რა გზით და როგორ შეიძლება ნიჭიერი ადამიანი დაეუფლოს სასცენო მეტყველებას და გამოიყენოს იგი სამსახიობო ხელოვნებაში.

ქართული მხატვრობის პრობლემა

ვახტანგ სიღამონიძე

1. მხატვარი ისაია ჯანჯუღაშვილი

საქართველოში თითქმის სრულიად უცნობია ქართველი მხატვარი ისაია ჯანჯუღაშვილი, რომლის ცხოვრება და მოღვაწეობა დღემდე ბურჟუაზიზმის მთელი მთელი მოგვეპოვება მხოლოდ ერთადერთი ცნობა, რომელიც პროფესორ ალექსანდრე ხახანაშვილს ეკუთვნის. თავის კაპიტალურ შრომაში „ქართული სიტყვიერების ისტორია“ იგი წერს: „ქართულ ხელოვნებას უმატებთან გამოჩენილი მხატვარი — ისაია ჯანჯუღაშვილი, რომელმაც გიორგი მეფის (გიორგი XIII — გ. ს.) და ალექსანდრე ბატონიშვილის სურათები დაგვიტოვა...“ და ა. შ.

ასებობს აგრეთვე დოკუმენტური მოწმობაც ერთ-ერთ მის ნამუშევარზე თვით მხატვრის ავტოგრაფის სახით ლექსად.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში კავკასიის არქეოლოგიურმა კომისიამ ირანში (თავრიაში) რუსეთის გენერალური საკონსულოსაგან მიიღო ალექსანდრე ერეკლეს ძე ბაგრატიონის პორტრეტის პირი, რომლის დედანს, ამავე საკონსულოს მდივანმა თ. ა. ბაკულინმა თავიზიმი იმ დროს მცხოვრები ალექსანდრე ბაგრატიონის ერთ-ერთი თანამოსაგრის დაუბანს საგინაშვილის სახლში მიაკვლია. ეტყობა, ეს პორტრეტი თვით დაუბანს საგინაშვილის პირადი საკუთრება იყო. სურათზე მხატვარ ისაია ჯანჯუღაშვილს ლექსიც მიუწერია:

„ახე არს ალექსანდრესი,
დამცემი მტერთა ზარისა...
მეფე ირაკლის მეომრის ძისა,
თვით ლომთა შესადარისა.
ქართლ-კახთ მეფობის მოსტრინის,
ღლეღლამ დაუმტკარალსა.
დახატე მონამ სასოგრად
მოღვაწის შესავარისა“.

აქვე მიწერილია თარიღი „წელსა 1840, დეკემბრის კა“. არსებული ალექსანდრე ბაგრატიონის მეორე პორტრეტის ნიგარისტანის სასახლეში (თერანი) ირანის მეფე ფაქალი შაჰის აუღენც-დარბაზის კედელზე, შესრულებული თვით შაჰის ბრძანებით. ირანის შაჰისა და მის დედგაზირთა პორტრეტებთან ერთად დახატული ყოფილა მეჯლისი.

არ არის გამოიცხადებული, რომ მეჯლისი დახატა ქართველ მხატვარ ისაია ჯანჯუღაშვილს, რომელიც იმ დროს ალექსანდრე ბაგრატიონთან ერთად შაჰთან იყო აუღენციის დროსაც, ანდა, შესაძლოა, ირანის სამეფო მხატვრებთან ერთობლივად მოხატეს ეს გრანდიოზული ფრესკა.

ალექსანდრეს პორტრეტი გამოჩენილი ირანში რუსეთის საკონსულოს რწმუნებულის ა. ბერგერის განკარგულებით, გამოიგზავნა საქართველოში.

შრომში შ. ამირანაშვილი წერს: „საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი დაცულია პორტრეტები: გარსევან ჭავჭავაძისა (1711-1811 წ. წ.), მისი მეუღლისა — სოფიო ჭავჭავაძის (1718-1836 წ. წ.), უცვლელია ერთი და იგივე ავტორისაგან არის შესრულებული და დამასახიანებელია XVIII საუკუნის დასასრულის ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის. ერეკლე მეორის მეუღლის დარეკან დედოფლის (1738-1807 წ. წ.) და ერეკლეს ასულის თეკლას (1775-1846 წ. წ.) პორტრეტები სტილითა და წერის მანერით ენათესავებიან გარსევან ჭავჭავაძისა და მისი მეუღლის პორტრეტებს. ეს პორტრეტები შესრულებულია, უპიკვლად, ერთი და იმავე პირის მიერ“.

თუ დავაივრედებით ამ პორტრეტის ფერწერის სტილს, შეგახსენებ, რომ იგი მთლიანად ისაია ჯანჯუღაშვილის მიერ შესრულებულ გიორგი XIII და მისი ძმის ალექსანდრე ბაგრატიონის პორტრეტების სტილია. ჩვენი ვარაუდით, ვინც დახატა გიორგი და ალექსანდრე ბატონიშვილების პორტრეტები, მასვე ეკუთვნის დარეკან დედოფლის, თეკლა ბატონიშვილის, გარსევან და სოფიო ჭავჭავაძეების, ნინო ქსნის ერისთავის პორტრეტები, აგრეთვე „ბებია და შვილიშვილი“. მხატვარს მხოლოდ თეკლა ბაგრატიონის პორტრეტზე ქართულად მიუწერია: „საქართველოს მეფის ირაკლი მეორის ასული თეკლა“.

ჩვენივე ვარაუდით, ისაია ჯანჯუღაშვილს უნდა ეკუთვნოდეს მეფე ერეკლე მეორის პორტრეტიც, რომელიც მოთავსებულია კავკასიის არქეოლოგიური კომისიის „აქტებში“.

საქართველოს სამეფო სასამართლო თუ დახატვადნენ დედოფალს, უნდა დახატათ მეფის პორტრეტიც. ისაია ჯანჯუღაშვილს, როგორც ჩანს, ასეთი დაკვეთაც შეუსრულებია. ბაგრატი, იულონ, ვახტანგ, ილია, დავით, თეიმურაზ, ფარნაოზ და ანა ბატონიშვილის (ფარნაოზის მეუღლე) პორტრეტები მასვე უნდა ეკუთვნოდეს. ეს პორტრეტები პლატონ იოსელიანის კოლექციაში იყო დაცული. „არქეოლოგიური აქტების“ რედაქტორი ა. ბერგერ წერდა: „ბაგრატი, თეიმურაზ, ფარნაოზ და ანა ბატონიშვილის სურათები გადაღებულია პ. ი. იოსელიანის სურათებიდან“.

ჩანს, ისაია ჯანჯუღაშვილის ნამუშევართა ერთი ნაწილი პლ. იოსელიანის არქივში მოხვედრილა.

უნდა ვიფიქროთ, რომ მხატვრის ნაწარმოება დიდი ნაწილი 1795 წლის კრწანისის ომის ქარცხცხას იმსხვერპლა. ამ დროს დაიღუპა ქართული ხელოვნების სხვა მრავალი შემსანიშნავი ნიმუში, ხოლო რაც კი გადაარჩა, მათ შორის ისაია ჯანაყლაშვილის ნამუშევრებიც, სხვადასხვა პირებთან მიხვდა.

ისაია ჯანაყლაშვილი თბილისში დაბადებულა და გაზრდილა, მამამისი ქართველი ვაჭრის ოჯახიდან ყოფილა. სად მიიღო მხატვრული განათლება და სად დაოსტატდა პორტრეტულ ფერწერაში, ჯერჯერობით არ ვიცით.

ისაია ჯანაყლაშვილი XVIII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობს. იგი საქართველოს სამეფო კარისა და, ამავე დროს, სამეფო თეატრის მხატვარია. ალექსანდრე ბაგრატიონის ახლო მეგობარის მის პოლიტიკურ ორიენტაციასაც იზიარებს. ერეკლე მეორის გარდაცვალების შემდეგ ალექსანდრე ირანს გამგზავრებულია. მას თან გაჰყვლია ქართველთა ერთი ჯგუფი, მათ შორის ისაია ჯანაყლაშვილიც.

როდესაც მეფე ერეკლე მეორე გარდაიცვალა და გიორგი XIII ამ ქვეყნისა აღარ იყო, ხოლო საქართველოსა და რუსეთის შორის ურთიერთდახმარებისა და მეგობრობის ხელშეკრულების ძალით, რუსეთის ჯარი კავკასიის დასაცავად საქართველოში შემოვიდა, ალექსანდრე ბაგრატიონმა სამშობლო დატოვა და ირანში წაიქცა. მას თან გაჰყვა ქართველ მოღვაწეთა ერთი ჯგუფი, მათ შორის ისაია ჯანაყლაშვილიც.

ცნობილი სომეხი მწერალი რაფი და მწერალი მელიქ-ხანდე გვაწყებენ, რომ ალექსანდრე ბაგრატიონს ირანში თან გაჰყვლია 50-ზე მეტი ქართველი მოღვაწე. „სპარსეთში. სოფელ ხოსროვში, — წერს მელიქ-ხანდე, რომელიც ალექსანდრე ბატონიშვილმა რეზიდენციად ამოიარჩია, მას გაჰყვა 50-ზე მეტი ქართველი, მათ შორის რამდენიმე თავადაზნაურიც იყო, რომელთაც თავი არ დანებებს უბედურების ქსამს, რამდენიმე მათგანი: ყარამან ბეგი (ყარამანი), ითან-ბეგი (ითანთანი), მყა-ბეგი (მყაყვილი), აღა-ბეგი, რუსთომ-ბეგი (რუსთომი) და სხვანი, რუსეთ-ირანის ომის დამთავრების შემდეგ ალექსანდრე ბატონიშვილი დაბრუნდა თავის რეზიდენციაში, მაგრამ თავის თანამემამულე ქართველებში ეწეოდა იოვნა, ისინი რუსის ჯარს გაჰყვლიდნენ და დაბრუნებულიყვნენ საქართველოში“.

ისაია ჯანაყლაშვილი 1840 წელს ისევ სპარსეთში ჩანს. ეტყობა ბოლომდე გაიხიარა ალექსანდრე ბაგრატიონის ბედობ.

როგორც ცნობილია, ალექსანდრე ბაგრატიონი 73 წლის ასაკში გარდაიცვალა 1844 წელს. მისი ამალიდან ირანში დარჩა დაუღ-ხან საგინაშვილიც, რომლის სახლშიც დაცული აღმოჩნდა ალექსანდრეს პორტრეტი. სამეუზაოდ, არა ჩანს — ისაია ჯანაყლაშვილი დაბრუნდა თუ არა სამშობლოში. სპარსეთში დაცული ქართულ სიძველეთა სათანადო შესწავლისას, შესაძლებელია აღმოჩნდეს მასალები ისაია ჯანაყლაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესასწავლად.

2. სარაზიმი ატოლოლიკაშვილი

სერაფიმე პოლოლიკაშვილი ქუთაისის მკვიდრი ყოფილა. დიდი გაჭირვების მიუხედავად, ოდესაში მიუღია საშხატრო განათლება და შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულა. მუშაობდა ფერწერასა და ქანდაკებაში.

ჩვენამდე მცირე ცნობები მოწვეული მის შემოქმედებით: საქმიანობაზე. პირველ ნამუშევრებზე არაფერი ვიცით. 1897 წლისათვის, როგორც ირეკვა, შექმნიდა ქანდაკება — შოთა რუსთაველი. პიეტს წინ უდევს „ვეფხისტყაოსანი“ დაფინს გვირგვინით. თვით ბიუსტი სურს ფოთლებით ყოფილა შემკობილი.

მოქანდაკეს გამოუძერწავს დიდი ქართველი მსახიობისა და ხელოვნის ლაო მესხიშვილის ბიუსტიც.

გაზოვ „ცნობის ფურცლის“ რედაქცია 1897 წლის 22 ივლისს თავის მეთიხვლებს აუწყებდა: „ამამად ქუთაისში იმყოფება ერთი იქუური ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი-მოქანდაკე ს. პოლოლიკაშვილი, რომელმაც სწავლა ოდესაში მიიღო. ეს ყმაწვილი საუცხოოდ ხატავს სხვადასხვა სურათს და აკეთებს გამოქანდაკებულ სახეებს. ამ დღებში დაამთავრა შოთა რუსთაველის ბიუსტი, რომელიც შესანიშნავი სინამდვილით არის გამოქანდაკებული გოლოგინის სურათიდან. შოთას წინ გამოყვანილია „ვეფხისტყაოსანი“. წინ უხდ ადევს დაფინს გვირგვინი, ბიუსტის დასადგამი გარშემო შემკულია სურს ფოთლებით. მალე კიდევ ჩამოსახსნამ და შემდეგში უკვალს შეძლება იქონიოს სახლის დასამშენებლად ჩვენი უკვდავი მგოსნის ბიუსტი.“

მხატვლები იმდენი მიიღეს, რომ ტევა აღარ არის ოთანში, ყველა აღტაცებულია ყმაწვილის ხელოვნებით.

ყმაწვილი სწავლის გასაგრძელებლად ტანთხელს აპირებს წავალს, მაგრამ მეტისმეტი სიღარიბე უშლის ხელს. იმედია, ჩვენი ქართველობა როგორც ხელოვნების მოტრფილად ხალხი, ბიუსტის ყიდვით, თუ კერძო დახმარებით შემუშობას აღმოუჩენს ამ ყმაწვილს და შეაძლებინებს სწავლის გაგრძელებას.

სწორედ ცოცხა იქნებოდა, რომ ასეთი მიღიარო ნიჭი აიღარების გამო არ განვითარდეს“.

ხანგრძლივი ცდისა და კვლევის შემდეგ ჩვენს მიერ მიკვლეული იქნა ერთი საინტერესო ცნობა და თვით მხატვრის ნამუშევარი სურათიც.

1907 წელს ქუთაისში ახალგაზრდა კომპოზიტორმა არტემ კვაჭანტირაძემ შექმნა ვალსი „ღარღი საქართველოზე“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის ხსოვნას მიეძღვნა. წიწამურის ტრაკედიაში ახალგაზრდა სერაფიმე პოლოლიკაშვილზეც დიდად იმოქმედა. მან დახატა მშვენიერი სურათი არტემ კვაჭანტირაძის ნაწარმოების სატკბოების ფურცლის დასამშენებლად. ამ სურათში მოცემულია წიწამურ-საგურამოს ლამაზი ხედი, ძირს, მიონ ფერდობზე ტყისმცველის უბრალო ქიხია, მაღლა კი ზედახნის მონასტერი. ეს ვალსი, პოლოლიკაშვილის სურათითურთ გამოიცა მოსკოვში.

მხატვრის ცხოვრებიდან და მოღვაწეობიდან მცირე ცნობები შემოხსნულა. XX საუკუნის დამდეგს იგი საზ-

ღვარჯრეთ წასულა და აღარ ჩანს მისი შემდგომი ცხოვრების რაიმე კვალი.

მხოლოდ უკანასკნელ დროს მხატვარსა და მოქალაქეზე ზოგიერთი ცნობა მომავლად მისმა შვილმა მარგარიტა პოლოლიკაშვილმა.

სერაფიმე ალექსის ძე პოლოლიკაშვილი დაიბადა ქუთაისში 1870 წელს, წვირილი ვაჭრის ოჯახში. კათოლიკების ქურაზე მისი სახლი ჯერაც დგას. მამა ადრე გარდაეცვალა, დედა — სალომე ბალახაშვილი შვიდი პატარა ბავშვით დარჩა. უფროსი იყო სერაფიმე, ამიტომ ბავშვობიდანვე მასაც დაეკისრა ოჯახის მოვლა-პატრონობა.

ხატვა და ძირწევა სერაფიმემ ადრე დაიწყო. მისი ნახატები ნაძერწი ყველა მნახვემს აკვირვებდა. მიუხედავად გაჭირვებისა, თავისი ნიჭისა და შრონისმოყვარეობის წყალობით დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია. ძალზე ნაკითხი და განათლებული იყო. რუსულ ენას კარგად ფლობდა. მისი ოცნება იყო სწავლა გაეგრძელებინა. ნათესავების დახმარებით სერაფიმე გაემგზავრა ოდესაში, სამხატვრო სასწავლებელში, სადაც პირველად შეხვდა და დაუმეგობრდა იაკობ ნიკოლაძეს, რომელიც დიდად აფასებდა მის ნიჭს. სწავლის დამთავრების შემდეგ სერაფიმე ქუთაისში დაბრუნდა. მას ჰყავდა მამიდა, რომელიც მასთან ახლო ცხოვრობდა. მამიდამ ძმისწულს თავისი სახლის ქვედა სართულზე სამი ოთახი დაუთმო სახელოსნოსთვის და ნამუშევართა გამოსაფენად. აქ მოდიოდა ქართველი საზოგადოება, აღტაცებულნი იყვნენ მისი ნამუშევრებით. სერაფიმე უმეტესად ხატავდა პორტრეტებს. ამ პერიოდს ეკუთვნის პორტრეტები: ალექსანდრე ყაზბეგი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი, ლადო მესხიშვილი და ბევრი სხვა...

სახელოსნო ქართველ მწერალთა პორტრეტებით იყო მოფენილი. აქა-იქ იდგა დანადგარები, მის მიერ გამოძერწილი ქანდაკებები, თარიღებზე განლაგებული იყო მინიატურული ნამუშევრები.

სერაფიმე ნატურიდან სწრაფად აკეთებდა ჩანახატებს და შემდეგ მათ საფუძველზე ქმნიდა მხატვრულ ნაწარმოებებს.

ამვე პერიოდს მიეკუთვნება შოთა რუსთაველის ბიუსტი. ნახატებში შოთა რუსთაველი გამოხატული ჰყავს პროფილში. მხატვრის ნამუშევრების ნაწილი (შოთა რუსთაველი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ლადო მესხიშვილი) დღემდე ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმშია დაცული.

ქუთაისსა და ბათუმში მხატვარმა გააფორმა საბავების სახლები კარაიხედებით, შესრულა კათოლიკეების ეკლესიის ორნამენტები. ქუთაისში, აკაკი წერეთლის ქუჩაზე № 8-ში მის მიერ მხატვრულად არის გაფორმებული ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ექიმ გაბრიელ გოგიელის სახლი. გოგიელს ცოლად ჰყავდა სერაფიმეს მამიდაშვილი. ამ ოჯახში მხატვარი ზედმოდან აკაკი წერეთელს, ლადო მესხიშვილს, თავის ახლო მეგობარ იაკობ ნიკოლაძეს. სითხოვ და სიყვარული ამ ოჯახის მიმართ მხატვარმა მით გამოხატა, რომ სახლის სადარბაზოში კედლის კარნიშში ჩახატა ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტები (დაფი, ნაღარა და თარი), ხოლო საძილე ოთახის კარნიშებში კი ქალთა თავები, საბავშუო ოთახის პლაფონი მოხატა ამურების გამოსახულებებით. ამჟამად ეს სახლი ეკუთვნის საბავშუო ბაღს.

ამ ნიჭიერი ქართველი მხატვრის და მოქანდაკის ცხოვრება-მოღვაწეობის შესწავლა მომავლის საქმედ რჩება.

ჯემალ

თუშურაშვილის

ბავოფანაშა

ტიტე შეყილაძე

მინხად არ ვისახავ ცოტად თუ ბევრად ამოწურავი შეფასება მიცემ მოქანდაკე ჯემალ თუშურაშვილის შემოქმედებას, რომლის ნიმუშები, ფერმწერ ჯემალ ხუციშვილის ტილოებთან ერთად, ამას წინათ გამოიფინა საქართველოს ფინანსთა სამინისტროს დარბაზში. მხატვრობის ორნი სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა ნამუშევრების ამ ერთობლივმა ექსპოზიციამ ფართო საზოგადოებრიობას ერთხელ კიდევ დაანახა თუ საკუთარი ხმით გამოჩენილი რამდენი საინტერესო შემოქმედებას ჰყავს ჩვენს ხელოვნებას. ჯემალ ხუციშვილისა და ჯემალ თუშურაშვილის — ერთი თათბის წარმომადგენლების ერთობლივ-პერსონალური გამოფენა სწორედ იმით იყო საყურადღებო, რომ შესაძლებლობა მოგვეცა მთლიანობაში თვალი გადაგველო მათი შემოქმედებითი გზისათვის, მხატვრული ინტერესებისა და ხელწერებისათვის, დღენათვის რომ უკან გაკვეთილ ჩამოყალიბებულს სახე მიიღო.

მსუს მკითხველს გაუუზიარო ჩემი, როგორც მხატვრის, საერთო შთაბეჭდილება ჯემალ თუშურაშვილის შემოქმედებაზე, იმ ექსპონატებზე, რომლებიც ამ გამოფენაზე იყო გამოტანილი. უპირველესად, მინდა აღვნიშნო, რომ ჯემალი არ მიდის გატაკებულ გზებით, არამედ ენდობა თავის შინაგან გრძნობას, ორჯერ საკუთარ მხატვრულ პრინციპებს და ამის საფუძველზე ქმნის აზრობრივად და პლასტიკურად გამომსახველ ნაწარმოებებს. სწორედ ამიტომ, მწახველები გულგრილად არ დარჩნენ მისი შემოქმედებისადმი, რომელთა შორის, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით შთამბეჭდვითა „სამასი არაგველი“, „შენ ხარ ვენახი“, „მებრე“, ლევან გოთუას საფლავის ძეგლი — „გმირთა ვარაზი“.

კომპოზიციის, პლასტიკური ფორმის გრძნობით, საზის დინამიკურობით გამოირჩევა ჯ. თუმურაშვილის ქანდაკებები. სამფიგურაიანი კომპოზიცია „სამასი არაგველ“ მკაფიოდ გამოხატავს კონკრეტულ აზრს. ამაყად შემართული სამი ვაჭარის ფიგურანი განსაზღვრულა სული ხალხისა, რომელიც მუდამ მზად იყო საკუთარი სიცოცხლის დასათმობად, თუცა სამშობლოს მიწა-წყალს საფრთხე ემუქრებოდა. საერთოდ, მოქანდაკეს იტაცებს განსაზღვრულ სახეებზე მუშაობა, ისტორიულ-ეროვნული სკულპტურული სახეების ძერწვა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჯ. თუმურაშვილის შემოქმედებისათვის უფრო მონუმენტურ-დეკორატიული ქანდაკების პრინციპები და ნიშან-თვისებებია მასობრივი. თვით მისი დაზგური ნამუშევრები დეკორატიულად სტილიზებულია და მხატვრული გადაწყვეტით უახლოვდება მისივე მონუმენტურ ნაწარმოებებს. გავისხენით „დიდოსტატი სამთავნელი“ — ძველი ქართველი ზურთთმოდგენის ფიგურული გამოსახულება, გავისხენით „ფალავანი“, — მოწინააღმდეგესთან შესარკინებლად გამზადებული ვაჭაკი. ეს ნამუშევრები გარკვეული პლასტიკური პირობითობით, განსაზღვრების ხასიათით ახლოსაა ავტორისავე სხვა ქმნილებებთან — ძველთა პროექტებთან, დეკორატიული კომპოზიციებთან, როგორცაა „დაისი“ (კურორტ გაგრის ცენტრალურ პარკში დგას), „დედაენა“ და სხვ.

ეროვნული სახეები, ეროვნული მხატვრული მოტივები მუდამ იტაცებდა მოქანდაკეს. იგი ისწრაფვის ამ სახეებში სიმბოლიკისა და ალეგორიის გზით მიანიშნოს ზოგადადამიანურ პრობლემებზე, გამოხატოს გარკვეული აზრი და განწყობილება. ჯემალ თუმურაშვილის პერსონალურმა გამოფენამ კარგად დაგვანახა ახალგაზრდა მოქანდაკის პროფესიული თავისებურებანი, შემოქმედებითი მიზანსწრაფვანი, ნაყოფიერი შრომა. მოქანდაკემ უკვე მრავალ სერიოზულ მხატვრულ ამოცანას შეასხა ხორცი როგორც მონუმენტურ, ისე დაზგურ ქანდაკებაში. მის მიერ შეარულიებული დეკორატიული ქანდაკებები დადგმულია წყალტუბოში, თელავში, აბტალაში. ამჟამად მოქანდაკის წინაშე მრავალი ახალი ამოცანა დგას და ახალი ჩანაფიქრი ელის ხორციწმისას. მზარდი ოსტატობა, შთაბრუნებული შრომა ჯემალ თუმურაშვილს კვლავაც მოუტანს საზოგადოებრივ ადარებებს და შემოქმედებით სიხარულს.



დიდოსტატი სამთავნელი

„გებრთა ვარამი“. ლ. გოთუას საფლავის ძეგლი.



„მასობრივი კულტურის“ ახალი ქანრის შესახებ

მკა მიქაძე

თანამედროვეობისათვის ნიშანდობლივია სავნებისა და მოვლენების ზედაპირულ და ღრმა შეფასებებს შორის არსებულ სხვაობაში მერყეობა. ეს დაკვირვება პირობით ჭეშმარიტებადაც რომ ვაღიაროთ, მის საილუსტრაციოდ აშშ-ში ე. წ. „ახალი ჟურნალიზმის“ ირგვლივ ატეხილი აურზაური გამოგვადგებოდა. ეს ამბავი ამ ათოოდე წლის წინ დაიწყო და თამამდ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ახალი „იზმის“ სხვადასხვაგვარმა შეფასებებმა რიტმული ხასიათი მიიღო, რაც ცნობილი და დამახასიათებელია თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა „უახლესი“, „განმეორებადი“ და „საბოლოო ჩამოყალიბების პროცესში მოყოფი“ მიმართულებებისათვის, როცა ე. წ. „შემანჯღრველ“ სამოციანი წლების შუახანებში „ახალ ჟურნალიზმზე“ პირველად ალაპარაკდნენ, უცებ იმდენი სენსაციურ-ზედაპირული აზრი წარმოიშვა, რომ ბევრი „უკვდავი“ „იზმის“ წარმავლობის მომწვერ მრავალნადადი მეთვლეკლი იძულებული გახდა ამ ახალ აურზაურს გაულვრილად შეხვედროდა.

მართლაც, სწორედ ამგვარ დამოკიდებულებას იმსახურებს ამერიკული ლიტერატურის მრავალი ექსპერტის აზრი — ახალი ჟურნალიზმი მთელი ტრადიციული ბელეტრისტიკის სიკვდილს მოასწავებს, ამას იქვე წმინდა მხატვრული ლიტერატურა (fiction) ანაქრონიზმად თუ მოგვეჩვენება. ეს ასეც იქნება, სერიოზული მწერლები სერიოზულად წერას შეეშებიანო და ა. შ. თუმცა, ამგვარი ლაპარაკი მხოლოდ ლიტერატურის „სამკროში“ არ დაწყებულა. „დოკუმენტალიზმი“ გატაცებამ, უსაზღვრო ნდობამ ე. წ. შეუთხზავი ფაქტებისა და სახეობისადმი, აქედან გამომდინარე, სექტიურმა და მემორიანებულმა „მოხზველობისა“ და „გამომგონებლობისადმი“ ფეხი მოიკიდა არამარტო მწერლობაში, არამედ მასზე აღ-

რე ხელოვნების ბევრ სხვა სფეროშიც. ლიტერატურაზე აღრე ეს უფრო ეფექტურად გამოჩნდა კინოხელოვნებაში, რომელიც, რასაკვირველია, უფრო ნოყიერ ნიადაგს ქმნის დოკუმენტალიზმის პრინციპის დამკვიდრებისათვის. კინემატოგრაფი თავისი ბუნებით იქითკენ ისწრაფვის, რომ გამოგონი ფაქტად აქციოს, არარეალური რეალურად მოგვჩვენოს, ინსცენირებულ სახეს რეალური ობიექტის დამაგურებლობა მიანიჭოს, „სიცოცხლე“ წარმოშვას ეკრანზე. ასე იყო კინოში დღიდან მისი ჩასახვისა, თუმცა უკანასკნელ ხანს, ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისიდან, ესე იგი, იმ დროიდან, როცა კინემატოგრაფიული ტექნიკა მკვეთრად და მრავალმხრივ განვითარდა, დოკუმენტალიზმისკენ სწრაფვამ ყოველგვარი საზღვარი გადალახა, იგი ერთგვარ დაუკოველ გატაცებად, ვნებად იქცა. მაყურებელთა შორის დოკუმენტური ფილმები სულ უფრო და უფრო სწირად სარგებლობდა მეტი პოპულარობით, ვიდრე ტრადიციულ-მხატვრული, „ნათამაშევი“ საუკეთესო ფილმები. საქმე იქამდეც მივიდა, რომ მხატვრულმა კინემატოგრაფმა დოკუმენტალურიზმის ნიღაბი მოირგო, დოკუმენტური კინოს ასრინალიდან ბევრი მარჯვე და აპრობირებული პოეტური ხერხი შეითვისა. მსოფლიო მხატვრული კინოს უდიდესი ოსტატები ქმნიან დოკუმენტურ ფილმებს (გავისენთო მ. რომის „ჩვეულებრივი ფაშისმი“, მ. კალატოზოვის „მე — კუბა“) ან მხატვრულ ფილმს დოკუმენტურის ყადაღე იღებენ (ს. კრეიმერის „ნიურნბერგის პროცესი“; კანეტო სინდროს „მიწველი კუნძული“, ს. იუტკევიჩის „ლენინი პოლონეთში“). განდა აზრი არამარტო დოკუმენტური სახეების ესკალაციის შესახებ კინოგკრანზე, არამედ ტრადიციულ-მხატვრული, ესე იგი, ინსცენირებული სახის კრიზისზეც. და განა ასეთივე შთაბეჭდილებას არ გვიქმნის, ვთქვათ,

დასავლეთევროპული სახვითი ხელოვნების განვი-
თარების პროცესი? მხედველობაში გვაქვს, კერ-
ძოდ, ე. წ. „პოპ-არტი“, თავბრუდამხვევად პო-
პულარული მოვლენა, რომელმაც მეოცე საუკუნის
მხატვრობის სფეროში ნებისმიერ სხვა მხატვრულ
ინოვაციაზე მეტი ზმარები გამოიწვია. ხომ უკუ-
ვალა, რომ „პოპ-არტი“ სახელდობო, დოკუმენ-
ტის, ფაქტის, „შეუთხზავის“ მიმართ განუზომე-
ლი ნდობის მანიფესტაციაა. „პოპ-არტული“ სა-
ხე, არსებითად, „გამიშვებელი“ (ვითომ გამიშ-
ვებელი) „არაორანტირებული“ (ვითომ არა-
ორანტირებული) მხატვრული სახეა, რომელიც
მის მიერ პირდაპირ რეალობიდანაა ნასესხები.
პოპ-არტი ყოველდღიური ცხოვრებიდან იღებს
საფუძვლს და სახეებს. ეს არის საყოფაცხოვრებო
ნივთების, რეკლამის ნაწილის, კონსერვის ქილის,
თუ წარწერის ხელოვნების რანგად ქცევა. (მაგ-
რად უმეტიერგის საბანი, კონსერვის ქილები, ჯასპერ
ჯონსის დროში, უორაოლის რეკლამა, ჰამილ-
ტონის ე. წ. „მოდეების კლიშე“, კოლაჟის, მინან-
ქრისა და კოსმეტიკის საშუალებით შესრულებუ-
ლი პოპულარული მანეკენი ქალების 12 გეიუ-
დილითორაფიული ქადაგებულება და ბეიკი სხვა).

შეგვიძლია გავისწავლოთ დასავლელი კრიტი-
კოსების მიერ დაწერილი დეკლარაციები, სადაც
ისინი თითქმისდა ემშობილებოდნენ ტრადიციულ
საბოროტო ფერწერას. ზუსტად ასეთი დღე და-
დგა ლიტერატურასაც. ზედმედ იხიზვებოდა ნე-
კროლოგები „კეთილად მოსაგინარ ძველ რომანე-
ზზე“, რომლებიც თაბებდნენ განსახიერებ-
ნენ მთელ ლიტერატურას. ამ ნეკროლოგების
აგებობები მიუთითებდნენ ტრუმენ კაპოტეს, ნო-
რმან მელიერის, ტომ ვულფისა და სხვათა რო-
მანებზე.

სწორედ სამოციან წლებში ერთმანეთისაგან
საკმაოდ განსხვავებული ეს აგებობები, ერთ და-
ჯგუფებაში მოხედნენ იმის გამო, რომ უარი
თქმეს... სიუჟეტზე და უშუალოდ სინამდვილის
სახეით შემოიფარდნენ, ისინი თავისებურ ინ-
ტერპრეტაციას უკეთებდნენ სინამდვილეს; შედეგი
შეუძლებელია სხვადასხვაგვარი არ ყოფილიყო,
რადგან სხვადასხვაგვარი იყო აგებობის სოციალ-
ურ-პოლიტიკური თვალსაზრისი, ანალიტიკური
აზროვნების სიღრმე, კონკრეტული ამბების ფარ-
თოდ განსოვადების უნარი. მაგალითად, კაპოტემ
შექმნა ჭეშმარიტად რეალისტური ნაწარმოები,
რომელმაც წარმოაჩინა „შემოლილი, შემოლილი,
შემოლილი სამყაროს“ წყლები. აქ მთავარი
პრობლემა ის არის, რომ ბურჟუაზიულ საზოგად-
ოებას არ ძალუქს უზრუნველყოფის ადამიანის
უმაჯობეს უსივრთი — უფასო სიცოცხლისა, ე. წ.
„დოკუმენტური რომანი“, „ჩვეულებრივი მკვლე-
ლობა“ ფაქტურად ერთი ნამდვილად მომხდარი

ამბის — კანზას სიტიში მომხდარი დანაშაულის
დეტალური აღწერა, დიდი სოციალურ-მამილე-
ბელი ძალის თავისებური ჟურნალისტური რეპორ-
ტაჟია. მელიერისავე „არაფერი მოუგინია“ და რო-
მანის ფორმით აღწერდა პოლიტიკურ თათბი-
რებს, კონსიუსურ გაფრენებს, ობის საწინააღმდეგო
დემონსტრაციებს და, თუმცა სტრიქონებს შორის
არაყოფითი პლანებიც სჭიმოდა, მაგრამ ეს წიგ-
ნები, უპირველეს ყოვლისა, აგებობის ძირითად
იდეას „ემსახურებოდა“. მელიერს სურდა მთელი
მისი გარემომცველი სამყარო წარმოედგინა ერთ-
გვარ თეატრალურ სპექტაკლად, თანაც მასალის
დოკუმენტურობას ამ იდეისთვის განსაკუთრებუ-
ლი შიამოხუტაობა უნდა მიენიჭებინა. პროფესი-
ული ჟურნალისტის — ვულფის წიგნები კი სრუ-
ლიად ასოციაციური გამოიჩინა კაპოტეს წიგნების
ფონზე. კაპოტეს და მელიერს ბელეტრისტიკა
ჟურნალისტებზე თუ დაჰყავდათ, ვულფი უკვე
იდეოლობად ნარკვევებისათვის „ნატოვანი სიტუა-
ცაზე“ მთელი ხელოვნების“ ტრადიციული საბატირ
სტატუსი მიენიჭებინა. მაგრამ რაოდენ ფორმალ-
ური ხასიათის ამოცანებიც არ უნდა ჰქონოდა
ვულფს, მისმა ნარკვევებმა, აგრეთვე უფრო
სისხლი — „ნეკანტერის“ ამასწინანდელი აღიარე-
ბით“, დიდი შიამოხუტობა მოახდინეს წიგნის
მოყვარულ ყველა ანტიკვლელზე. ეს იმიტომ, რომ
თხრობის „უკმარისობა სტუმარ შეაძლებინა 34
წლის ჟურნალისტს სწორად ჩაკვივებოდა და-
სავლეთის სამყაროში მიმდინარე პროცესებს... მი-
ნი წიგნების სტრიქონებში („კენდის ფირმის მი-
ერ გაფერადებული ნარინჯის კანში გახვეული და
კარგად შელამაზებული ლამაზმანი“, „შუატალან-
ტიკელი მამაკაცი“ — მ. შ.) იგრძობოდა, გამე-
ნავი, პირველადი, შემოილი, ეგოცენტრული,
თვითგამანადგურებელი „ახალი კულტურის“
„სიკვდილის ცეკვის“ (dancemacabre) საშინე-
ლება, რომელმაც „შემადარეველი“ 60-იანი
წლები დაადა.

მამინ, 60-იან წლებში, შექმნა ვულფმა დოკუ-
მენტური ოპუსები პოპფილოსოფ მ. მაკლიუნზე,
კასიუს კლეიზე, ლას-ვეგასის ფულის სათამაშო
სახლებზე, მილიონათვისის ნახევრადპროგრე-
სიული ოპიუმის — ჟურნალ „პლეიბოს“ გამო-
ცემულ პიუ ჰენერზე, მასტურბაციის მეფეზე,
რომელსაც თავისი თავი ჭეშმარიტ ჭურჭლად მია-
ჩნდა, „ვიდრე მის ირგვლივ ტრიალებდნენ, ტრი-
ალეზდნენ, ტრიალებდნენ საწოლები“, ეს ოპუსე-
ბი ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ და გვერდგვით
მწერალთა და ჟურნალისტთა შემოდასახებულ
წიგნებთან ერთად, ნათლყოფდნენ... ბელეტრის-
ტიკის აღსასრულს.

მაგრამ ძალზე ჩქარა ცხადი გახდა, რომ ამგვა-
რი დასკვნა არა მარტო ნაქარები, — ზედპირუ-

ლიც იყო. ამ აზრის ზედპირობობა, რაც სხვა გერემოებთან ერთად, მითაც აისხნებოდა, რომ მკვეთრი ზღაგანი არ იყო გაგებული იქვეა“ ტრადიციულ მწერლობასა და „ახალ ჟურნალისში“, მეტრიტიკასა და საერთოდ, ჟურნალისტიკას შორის. მაგალიად, კაპიტე თავის (და არა მარტო თავის) გადაფრავს „დოკუმენტური თხრობის“ ჟანრზე, უწინარეს ყოვლისა, ავტორისეული „მეს“ ფერმონის გააქტიურებით, წინა პლანზე წამოწვივით ხსნიდა. „თანამედროვე რომანისტიები, — ამბობდა კაპიტე — კიბანისი-რებულნი არიან თავიანთი ტალანტით, ისინი მეტრისმეტად სუბიექტურნი გასლავან... მათი მსოფლზედა საკუთარი ტიპისკენა მიმართული, ხოლო მათი თვალსაწიერი მითვე ფეხის ცვრათითის ფრჩხილს არ სცილდება... მე, როგორც მხატვარმა, ვიგრძენი ჩემს მიერვე წარმოსახული სამყაროდან გაქცევის დაუოკებელი წაილი. მე მომიხდა ამ წარმოსახული სამყაროდან რეალურ, ობიექტურ სამყაროში გადაბარგება, სამყაროში, რომელშიც ჩვენ ყველანი ვცხოვრობო“.

მაგრამ, ყოველივე ის, რაც წევრთ კაპიტემ თქვა, „ახალი ჟურნალისში“ ყველაზე უკველი ნიშნებად იყო მიჩნეული; სულ რამდენიმე წლის შემდეგ შეიცხადეს, რომ იგივე „ახალი ჟურნალისში“ ლიტერატურის სფეროში ფაქტიურად სეპარდულურ „თეოტეკობის“ დაქვემდებარების ეპიდემიას ამკვიდრებდა. „ახალი ჟურნალისში“ ირველიც ატეხილმა აურზაურმა, რომელიც რამდენიმე ამერიკელი ექსპერტის თქმით, გაპირობებული იყო ე. წ. „ლიტერატურულ-ინდუსტრიული კომპლექსის“ გაჩენით, ფიცარანგზე მთელი რიგი მწერლების და კიდევ უფრო მეტად „მწერლების როლის მოთამაშე აქტიორების“ გამოჩენამ „პირის ნაცვალსახელების ხშირი ხმარება“ დაამკვიდრა. და, თითქოს „ახალი ჟურნალისში“ ესთეტიკის ყველა მიწინააღმდეგის სახელით ლაპარაკობდაო, ამერიკელმა მწერალმა გ. გოლდმა ამ ჟანრზე დისკუსიის პირველი ტური ასეთი სიტყვებით დაამთავრა:

„ტაკტიტი, ტოლსტოი, კოლრიჯი — ანაზღად დედასახელებთ სამ მიხრობელს — ფართოდ იყენებდნენ პირის ნაცვალსახელებს, მაგრამ ისინი კიდევ უფრო ფართოდ წარმოსახავდნენ რეალურ სამყაროს — ისტორიის, ზნეობის ხელოვნების სამყაროს... როცა „მე“ სხვა ყველაფერს ჩრდილავს, დადებულია საქმე...“.

ამდენად, უკვე სამოცდაათიანი წლების დასაწყისისთვის გამოიკვეთა ორი თვალსაზრისი: პირველი ამტკიცებდა მეტრიტიკის სიკვდილისა და „faction“-ის, ახალგამომცხვარი ჟანრის დამკვიდრების გარდუვალობას, მეორე თვალსაზრისით „ახალი ჟურნალისში“ ექსპანსიას „უბედურებად“ და „ღვთის რისხვად“ მიიჩნევდა.

მაშინვე, სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში, ხედებოდნენ, რომ ორივე ეს თვალსაზრისი ზედა-

პირულია და ამან „ახალი ჟურნალისში“ ესთეტიკის გულდაღნოვით, აკადემიურად შეფასების საშუალება შექმნა.

წლების მანძილზე, მიმდინარე წლის ჩათვლით, აშშ-ში ჩნდება ე. წ. „სერიოზული“ სტატეტიკის კრებულები და იმართება წარმომადგენლობითი სიმპოზიუმები, რომელთა ავტორები და მონაწილენი მოწოდებულნი არიან „სიღრმეში ჩაღწვიონ“. ამასთანავე, ამ აქციამ, რომელშიც არა მარტო „ლიტერატურათმცოდნენი“, „ტრადიციული“ მწერლები და „ახალი ჟურნალისტიკები“, არამედ ფილოსოფოსებიც, სოციოლოგებიცა და გამოცემლებიც მონაწილეობენ, მიგვიყვანა მსოფლიო „faction“-ის ფერმონის ანალიზის კონტექტურ სფეროს გაფართოებამდე, მაგრამ არა მის გაღრმავებამდე. ამ აქციით „ახალი ჟურნალისში“ გ. ნიხილება დღევანდელი სამყაროს დინამიზმულ ორანი კულტურული პროცესების ფონზე, ამ ჟანრის გაფართოებულმა, ფორმალურმა „გამოკვლევა“ გამოიწვია მთელი რიგი დასკვნები, რომლებიც ცოტა ვინმესთვის თუა სადავო. აღნიშნული იყო, მაგალითად, რომ „ახალი ჟურნალისში“ უნდა შეფასებულ იქნეს როგორც კონკრეტული რეალი ყოვლისგანმასაზღვრელი „მასობრივი კულტურისა“ და ამ ჟანრის წარმომავალ უნდა გაიზიაროთ საზოგადოების სულიერი კულტურის ტრადიციულ ფორმებში ტექნიკურ საშუალებათა „ინტეგრაციით“; ჟანრის განვითარება ადამიანის სულიერი კულტურის ერთმანეთისაგან გამოკავიკვევებულ სფეროთა ურთიერთშეღწევისა და ინტეგრირების დღევანდელი ტენდენციის გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ.

ითქვა, აგრეთვე, რომ „ახალი ჟურნალისში“ გამოვლინება, მთავრ რიც სხვა ეპოქებთან ერთად, გაპირობებული იყო რეალობასა და ხელოვნების ფორმებს შორის „ტრადიციული“ პარიერების გადალახვით, რაც ახასიათებდა, ვთქვათ, სინკრეტული მთლიანობის ეპოქის და რომლის ცალკეული რეციდივებიც შედარებით ახლო წარსულში თავისებურ ეტალონდაც შეიძლებოდა გამოკვდომოდა. ამიტომაც იყო, რომ ამ ახალი ჟანრის ზოგიერთი მკვლევარის გამოცხადებულ იწვევად, ვთქვათ, ასეთი კითხვები: „მართლაც ახალია „ახალი ჟურნალისში“?“, „რა არის ეს — „ახალი ჟურნალისში“ თუ ახალი სოციოლოგია? და ა. შ. ისევე, როგორც აურზაურის დასაწყისში, ახლაც, „ახალი ჟურნალისში“ ანალიზისადმი ასეთი ფართო თვალსაზრისით და კორექტულმა მიდგომამ ვერ მოუპოო საფუძველი პობოლემასზე ზედაპირულ და ღრმა შეხედულებებს შორის არსებული სხვაობის განმასაზღვრელ წინამძღვრებს. აი, რატომ გახდა თვალსაჩინო, რომ ამ ფერმონის სიღრმისეული წვდომა შეუძლებელი იქნება, ვიდრე წინასწარაჩემებული ობიექტივტიკური პოზიციიდან ამოვივთ; თანამედროვე ეპოქის თავისებურებებზე, დღევანდელი საზოგადოების კულ-

ტურულ ტენდენციებზე საუბარი დამაჯერებელი და ღრმად ანალიტიკური მხოლოდ მაშინ იქნება, როცა ცნება „საზოგადოებას“ სათანადოდ, მარ-თებულად გავიზრებთ. უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს თუ ის დროითი გაპარობებული ტენდენცია კონკრეტულ ფაქტიურ გამოვლინებას კონკრეტულ სოციალურ კონდიციებთან დამოკიდებულებაში პოკვებს. სხვაგვარი სიტყვებით მონათლული ეს იდეა სადღეისოდ მოულოდნელი ვარიანტით მოგვევლინა. „ახალი ჟურნალიზმის“ ირგვლივ აურსაურის ერთგვარად დაცხრობის შემდეგ, რაც 70-იანი წლების დასაწყისში გახდა შესამჩნევი, ახლა 70-იანი წლების მიწურულს, კვლავ თვალ-საჩინო გახდა „faction“-ის ჯანრისადმი, მი-სი ფერმონისადმი ინტერესის გაღვივება. მეტიც: თუკი გასული ათწლეულის შუალედში „ახალ ჟურნალიზმზე“ ბელეტრისტიკის, მხატვრული აზროვნების ხვედრზე დაჟივრების კონტექსტში იყო საუბარი, ახლა დისკუსიები იშლება დღე-ვანდელი ჟურნალიზმის თავისებურებების გათ-ვალისწინებით, თანაც, დღევანდელი ჟურნალიზ-მი აღიარებულია კომუნიკაციის საშუალებათა ყველაზე მძლავრ და ქმედით რგოლად: გასაგე-ნია, რომ ეს ახალი კონტექსტი განაპირობებს „ახალი ჟურნალიზმის“ გაცილებით მეტ პოპუ-ლარობას, რადგან სწორედ უკანასკნელ ხანს ჟურნალისტების მიერ ატეხილი ე. წ. „საერთა-შორისო ამერიკული სკანდალები“ (უოტერჰეი-ტი, ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველო სხვ.) მეოხებით ჟურნალისტური შემოქმედების მთავალწახანგავიანი პრობლემატიკა თითქმის მთელი საზოგადოებრიობის გულსაყურს იპყ-რობს. ამავე დროს, ეს ფაქტი თითქოს იმასაც მოგვაცინებდა, რომ „ახალი ჟურნალიზმის“ აურსაურის დასაწყისიდან უკვე გავიდა დრო, რომელიც მიახლოებით შედეგების შეჯამების საშუალებას იძლევა.

სახელდობრ, ამიტომ იყო, რომ ამერიკულ პე-რიოდიკაში ქვეყნდება სტატიების წყება „ახალი ჟურნალიზმის“ „ვეტერანებზე“. წლე-ბის მანძილზე „ახალი ჟურნალიზმის“ ბა-ნაკს ემატებოდნენ სხვადასხვა ხასიათის მწერ-ლები და „ნოუსმენები“ და სწორედ ამ ჯანრის „კლასიკოსთა“ შემოქმედების ანალოზი გვირ-ენებს საუკეთესოდ ამ ჯანრის სადღეისო მეტა-მორფოზებს.

ყოველივე ამან იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ მსგავსად სხვა დროით გაპარობებული მოე-ლენებისა, „ახალი ჟურნალიზმისაც“ შეეყარა ტი-პიური ბურჟუაზიული სენი, რომელიც, როგორც წესი, წარმოშობს თვითუარყოფის, „თვითმ-კვლეობის“ ტენდენციებს. როცა მარქსი წერდა კაპიტალიზმის მტრულ დამოკიდებულებაზე შე-მოქმედების მიმართ, ის გულისხმობდა, რომ კა-პიტალიზმი შემოქმედების ისეთ თვისებებს ახ-ვევდა თავზე, რომლებიც გამორიცხავდა თვით

არსს ხელოვნებისას. ეს მტრობა ყოველთვის ერთგვარად და აშკარად არ ვლინდება. დროითი განმავლობაში კი სოციალური ნორმებისა და ამა თუ იმ კულტურული ტენდენციების ურთი-ერთკავშირი უფრო „მრავალსაფეხრობრივი“ და დახვეწილიც კი ხდება. „ახალი ჟურნალიზ-მი“ ლიტერატურული ფერმონი ესწრაფვის ინ-დივიდუალურისა და ობიექტურის, პოეზიისა და ფაქტის ორგანულ განუყოფლობას, ამიტომ, კა-პიტალიზმის მტრობა მის მიმართ ერთდროუ-ლად ორი მომენტით ირენს თავს და თითოეული მათგანი, უწინარეს ყოვლისა, faction-ის ჯან-რის არსებითი კარნახის ცხადყოფს.

ამ ჯანრის მომაკვინებელი პირველი მომენ-ტია „თვითკამაყოფილების“, „თვითკტობის“ განწყობილების დაუკლებელი ექსპანსია, რაც განპირობებულია ბურჟუაზიული ინდივიდუა-ლიზმის „რელიგიით“. სწორედ ამის ცხადყოფაა ნ. მეილერისა და ტ. ვულფის ბოლო წიგნები.

თუკი თავიდან, როცა ბევრი რამ ნაკარნახევი იყო ამ ახალი ჯანრის დაკვიდრების ენთუზიაზ-მით, როცა მეილერი დაპარაკობდა თუნ-დაც „არაპერსონალიზირებულ“ მივლენებზე (ეოქვათ, დემონსტრაცია), თავს არიდებდა სა-კუთარი „მეს“; იპერტროფირების, დღეს, მა-შინაც კი, როცა რომელიმე სხვა კონკრეტულ პიროვნებაზე წერს, უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი თავითაა დაინტერესებული. მხედველობაში ვვაქვს მისი წიგნი „კენოსისები და გულისთქმანი: მოგზაურობა ჰენრი მილერის მთავარი ნაწარ-მოებების სამყაროში“.

„ნორმან მეილერი, ეს მემარცხენე კონსერვა-ტორი ჟურნალისტი — რომანისტი, ყოველი გა-მომცემლის აზრს ანგარიშს რომ უწევს, ნორმან მეილერი, რომელსაც ყურის ძირში განუწყვეტ-ლივ ესმის მიმომხილველებისა და რეცენზენტე-ბის, აქციონერების, კინოსმსენების, ნოზე-ლის კომიტეტის სუნთქვა“, დღეს წერს წიგნს თავის კოლეგაზე — ცნობილ მწერალ პ. მი-ლერზე, მაგრამ სახელდობრ, თავის თავზე კი დაპარაკობს, რაც შეეხება პ. მილერს, ფ. კრიუ-სის აზრით, „ახალი ჟურნალიზმის“ პიონერი მისით იმიტომ დაინტერესდა, რომ „მილერი ისეთი ტერფამედ ინდივიდუალისტი და ანარ-ქისტია, რომანტიკოსი — ვიზნალიზა, რომელიც ყველგან და ყოველთვის მხოლოდ საკუთარ გუ-ლისწაიღობს მისდევს და არავის და არაფერს არ უწევს ანგარიშს“.

იგივე ითქმის „ახალი ჟურნალიზმის“ მეორე კლასიკოსზე ტომ ვულფზეც, რომლის უკანასკ-ნელი წიგნი („ლილისფერ-ვარდისფერი ხელთა-თმანები და გიჟი“, „ქაოსი და ვენახი“) გაანალი-ზა „ენკაუტერში“ კ. ბუკერში“. რეალური სინამ-დვილისა და ობიექტური პროცესების ანალოზი, რასაც, კრიტიკოსის აზრით, ადრე ესწრაფვოდა ტ. ვულფი, ამ წიგნში იცვლება თვითკტობით,

სიტყვიერი ფონგლოზობით, „ქუნალისტური დიფერენციალებით, სანახაობით, წარმოდგენით ... ცოტათუნე პირდაპირი რეორტატი, ბევრი გამონაგონი, რეალურად არარსებული, პირადული... საბოლოოდ რა გამოდის?“

თუკი სულ ცოტა ხნის წინათ, როგორც აღიარებს კ. ბუკერი, იგი სულმოუთქვამლად კითხულობდა ტ. ვულფის სტატეებს, რადგან ტ. ვულფი ცდილობდა „საკუთარი ჭიანჭისა და ფეხის თითებს“ იქეთაგ გაეშედა და რეალური ცხოვრების სურათი მოეცა, თუმცა მის პოეტურიერებულ ნაწარმოებებში მთავარი მაინც რეორტატი, დოკუმენტი, ფაქტი იყო, ახლა „ლიტერატურულ-ინდუსტრიული კომპლექსის კბილებით“, „ნიველირებული თვითტკობით“ ბოლომოდებული ტ. ვულფი უკვე აღარ იპყრობს გულსყურს.

„მე დავიღაღე და ტ. ვულფის კითხვა უკვე აღარავითარ სინარულს არ მანიჭებს.“

ეს ორი უკანასკნელი სიტყვა, რომელიც კ. ბუკერმა თავისი სტატეის სათაურად იხმარა და დამატა სიტყვა „bubble“, რაც ქართულად არა მარტო ლამაზ, მდიდარ, ტბილსიტყვაობას ნიშნავს, არამედ, აგრეთვე, „საანის ბუმბუს“ მნიშვნელობაც აქვს.

მივლი ეს „ახალი ქუნალიზმი“ მრავალთაგან ერთ-ერთი „საანის ბუმი“ ხომ არ გამოდგა? ნებისმიერი მდიდარი ფანტაზიით შთაგონებული ინიციატივა სიტყვის ხელოვნების სფეროში აპრიორულად ხომ არ არის განწირული დასაღუბავად? უმ კითხვის პასუხად, როგორც ჩანს, გამოგვაადგება ამერიკელი ქუნალისტის ეტერანის ბ. ბაგდაიანის სტატია რესპექტაბელურ ქუნალ „ატლანტიკში“. ეს სწორედ ის სტატიაა, რომელშიც „ახალი ქუნალიზმის“ ხედრი განხილულია აშშ-ში ქუნალისტური პრაქტიკისა და ქუნალისტური განათლების პრესპექტივების ფართო ანალიზის კონტექსტში და გამოკვეთილია, „faction“-ის განრისთვის კრიზისული მეორე მომენტიც: ესაა ბურჟუაზიული საზოგადოების ე. წ. „კორპორატიული ეთიკა“, უარყოფა ბურჟუაზიული-ინდივიდუალისტური ეთიკის პიროვნული საწყისისა. თუ „ახალი ქუნალიზმის“ პოეტია მოითხოვს რეალური ცხოვრების პიროვნული ხედვის განვითარებას, ახლანდელი ბურჟუაზიული სინამდვილის ლოგია ძირს უთხრის ამ პოეტკას ინდივიდუალურის უზურპაციის, ან მეტიც, მთლად მოსპობის მეოხებით.

ბაზრისა და კონკურენციის კანონებმა შესძლეს რამდენიმე სხვადასხვა მიზეზით გადარჩენილი და „ზვეთმოქცეული“ ნეოქუნალისტისათვის „თავს მოეხვიათ“ „faction“-ის ფსოტეკისათვის დამახასიათებელი მომაკვდინებელი სწრაფვა საკუთარი „მე“-ს გაბატონებისაკენ. ხოლო ამ დროს „ახალი ქუნალიზმის“ მიმდევრთა უმეტესობას ძალა არ შესწევდა მომასხურებოდა

საკუთარ „მე“-ს, რადგან მთავარი ყურადღების პიროვნულ საწყისზე გადატანა არ დაიშვებოდა მათი ესთეტიკით. „ახალი ქუნალიზმის“ იდეებმა, — წერდა ბ. ბაგდაიანი, — ვულტანის* ფენომენის წარმატებებმა აშშ-ის ახალგაზრდობაში წარმოშვა დიდი ინტერესი ქუნალიზმისადმი, — ეს არისო ფენომენი, რომელსაც შეუძლია თავის თავში განავითაროს ერთდროულად სოციალური სინდისიცა და ინდუსტრიული აზროვნებაც, და შეუძლია აგრეთვე ამერიკულ უმაღლეს სასწავლებლებში ქუნალისტური ხელოვნების სწავლების საქმის სეროიზულად გარდაქმნაც კი.

„თუ ამ უკანასკნელ დრომდე ცდილობდნენ სტუდენტებისათვის მხოლოდ ქუნალისტური ტექნიკა ესწავლებინათ და მათგან ამზადებდნენ ქუნალისტებს ამ სიტყვის ძველი მნიშვნელობით... ყველაზე თვალსაჩინო ტენდენცია არის აღზრდა ახალი ტიპის კომუნიკატორებისა, რომლებსაც შეეძლება ფაქტები ფილოსოფიურად და პიროვნულად აკვიზიროს“.

მაგრამ, როგორც ვეცხორი ასკვნის, ამ წამოწყებას არ შეიძლება წარმატებით შედეგები მოჰყვას თვით ბურჟუაზიული სინამდვილის გარდაღვალი, უცილობელი ტენდენციის გამო:

„ახალი ამბების კომპანია, რომელიც სწრაფად იზრდება და გიგანტური კორპორაცია ხდება, დამოუკიდებლობას მოკლებული ადამიანების ბიუროკრატიულ დაწესებულებად გადაიქცევა. ეს ადამიანები ქმნიან უღმობელ, უწყალო მექანიზმს, რომელიც ინდივიდუალობას აკარგვინებს „ახალი ქუნალისტების“ მომავალ თაობებს და რომლებსაც უმაღლესი სასწავლებლები კორპორატიული ეთიკის ნორმების მიხედვით სულაც არ ზრდიან“.

„ახალი ქუნალიზმის“ ბედ-იღბლის ღრმად გააზრებისათვის, უწინარეს ყოვლისა, ამაღკვარი სხვა ფაქტების სათანადო ანალიზია საჭირო.

*ეოლსტემბიან ამერიკელი ქუნალისტები ვულვორდი და ბერსტანი, რომლებმაც ფართოდ გაითქმეს სახელი მამოიღებელი სტატეებით — „ოტერპეიტის საქმის შესახებ“.



ურნის ფრაგმენტი. ტახინის კულტურა
(1000 წ. ძვ. წ. ა. — 1521 წ. წ. წ. ა.)

ურნა და ნიღბები ლეთებათა გამოსახულებით. ტეოტიუჰუაკანის კულტურა

მექსიკის სახე

თამაზ სანიკიძე

მწლი მსოფლიოს უდიდეს ცივილიზაციათა შორის მექსიკურს განსაკუთრებით მძიმე და ტრაგიკული ზვედრი ერგო. 1519 წელს მექსიკის ნაპირებს მოადგა ესპანელი კონკისტადორის — ფერნანდო კორტესის გემები. მექსიკელ ინდიელებს ღვთის რისხვად მოველინა ოთხას ორმოცდაათ ოქროს დახარბებული ავანტიურისტი. ერთბაშად ჩაკვდა ყოველი, რისი მოკვდინებაც შეიძლებოდა. განადგურდა ბრწყინვალე ქალაქები, დაინგრა ციხე-სიმაგრეები, აკედულები, კვლავ ოქროს ზოდებად იქცა საიუველირო ხელოვნების უნატიფესი ნიმუშები. თანდათან დავიწყებას მიეცა მწერლობა, დამწერლობა, ძველ მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი კალენდარი, მეცნიერებისა და ხელოვნების მრავალი საინტერესო მონაპოვარი. აცტეკების და მაიას ტომთა სამყოფელს ახალი ესპანეთი დაერქვა და ქვეყანას უპანეთის მე-

ფინსაცვალი დაეპატრონა. ასე გრძელდებოდა დიდხანს, მაგრამ მაინც გადარჩა იმდენი, რომ დღეს მექსიკას, სრულიად სამართლიანად, „ღია მუზეუმს“ უწოდებენ.

ამ „მუზეუმის“ რჩეულ ექსპონატთა კოლექცია ჩვენმა მაყურებელმაც იხილა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში მთელი სამი თვის მანძილზე გამოფენილი იყო მექსიკის ხელოვნება, სულიერი საუნჯე მექსიკელი ხალხისა, მისი ისტორია და სახე; ისტორია — ხანგრძლივი და უმდიდრესი, სახე — მეტად თავისებური, ერთბაშად ძნელად ამოსაცნობი, უცხო, მაგრამ უაღრესად მრავალმხრივი და მრავლისმეტყველი. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მექსიკური ხელოვნება უძველესი დროიდან დღემდე, მისი განვითარების ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპი, ყველა დარგი ხელოვნ-





ბისა — ქანდაკება, ფერწერა, ოქრომუკედლობა. არქიტექტურა, მრავალფეროვანი გამოყენებითი ხელოვნება, ხალხური შემოქმედების შესანიშნავი ნიმუშები. ერთი სიტყვით, საშუალება გვქონდა თვალი გაგვედევნებინა მთელი მექსიკური ხელოვნებისათვის, რომლის განვითარების ქაპანულეზამდელი ხანა სულად განსაკუთრებული მთვლენაა მსოფლიო კულტურის ისტორიაში, ხოლო მისი დღევანდელი სახე განუყოფრებული თვითმყოფადობით ხასიათდება.

მექსიკური კულტურის უძველესი ძეგლები ცნობილია ძველი წელთაღრიცხვის ათასწლეულის შუა ხანებიდან. აქ ამ დროს წინაკლასობრივი საზოგადოება არსებობდა და ისევე, როგორც ყველგან, ამ პერიოდის ინდივლთა ხელოვნების ნიმუშებისათვის მარტივი ფორმებია დამასახაიათებელი. ცხოველების, ფრინველების, თევზების მრავალრიცხოვანი სკულპტურული გამოსახულებები ცხადყოფენ, რომ ინდივლი ტომები ჯერ კიდევ ნადირბობითა და მეთევზეობით ირჩენდნენ თავს. სამდნადმე მოვლენებით კი, მოსახლეობის მიწათმოქმედებაზე გადასვლასთან დაკავშირებით, ჩნდება სხვადასხვა სახის ფანტასტიკურ არსებათა პატარა ქანდაკებები, რომლებიც სოფლის მეურნეობის, წლისა თუ ცეცხლის სიმბოლოებს წარმოადგენენ და, ამათთანავე, მაგიური დანიშნულებაც აქვთ. უჩვეულო ფორმებითა და მორთულობის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ამ დროს კერამიკული ჭურჭელი. ყველაზე ნიშანდობლივი კი ის არის, რომ მათზე ორნამენტები (ძირითადად გეომეტრიული) დამოსა და ტრაფარეტის საშუალებით არის გამოყვანილი.

მას შემდეგ, მთელი სამი ათასი წლის მანძილზე, მექსიკის ტერიტორიაზე მრავალი ტომთა გაერთიანება აღუყვდა და დაეკა, რომელითა კულტურას განვითარების პირველი პერიოდიდან გამოყოფილ საერთო ნიშნებთან ერთად, ერთმანეთისაგან განსხვავებული თავისებურებებიც ჰქონდა.

ძველი წელთაღრიცხვის VIII საუკუნეში მექსიკის ყურის ნაპირებზე ჩამოყალიბდა ოლმეკთა კულტურა, რომელმაც მალე მაღალ განვითარებას მიაღწია და საფუძვლად დაედო მთელს მექსიკურ ცივილიზაციას. ოლმეკები ცხოვრობდნენ დიდ ქალაქებში, ჰქონდათ დამწერლობა, ქმნიდნენ გვიანტურ ქანდაკებებს, აკვირდებოდნენ პლა-

ნობლები და ქანდაკებები ლუვაბათა გამოსახულებებით. ტახინის კულტურა

ნეტების მოძრაობას. მათი წარმოდგენები სამყაროზე ვლინდებოდა მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ რელიგიურ სისტემაში, რომლის არსს წარმოადგენდა ბუნების ყველა გამოვლინების სიკვდილის და სიცოცხლის განყოფილება. ამ იდეის გამოხატულია მთელი ოლმეკური ხელოვნება თავისი რთული სიმბოლიკით, ფორმათა ლაკონიურობითა და მონუმენტურობით.

გამოყვანაზე ოლმეკების ხელოვნებასთან ერთად ფართოდ იყო წარმოდგენილი ტოტემიკანების, საპოტეკების, მიშტეკების, ტახინების, ტოტეკების და სხვა ტომთა კულტურა. მათ შორის, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებული დიდი გვირა მათების და აცტეკების მხატვრულ შემოქმედებას.

ლევენტარული მაიას ტომი ახალი წელთაღრიცხვის IV საუკუნეში აღუყვდა და ამერიკაში ესპანელების მოსვლის შემდეგაც კარგა ხანს აიარება. მათ მიერ არის ამხენული იუტაკანის დიდებული ქალაქები პირამიდებით, სასახლეებით და უამრავი ქანდაკებით.

1946 წელს ტროპიკულ ტყეებში, ვეატემალას საზღვართან, აღმოჩენილ იქნა მაიას ტომის ერთ-ერთი ქალაქი — ბონაპაკი, რომელიც VIII საუკუნეს განეკუთვნება და რომლის მთავარი პირამიდა შესანიშნავი მოხატულობის ტაძრით არის დავეირგვირებული. ამ ტაძრის და მისი ფრესკების ზუსტი ასლი ამხენიდა ჩვენს გამოყვანს. ფრესკების ისტორიულ სიუჟეტებაზე შექმნილი, რაც მეტად დამასახაიათებელია მათების ხელოვნებისათვის. მასში, სხვა ტომთა მხატვრული მემკვიდრეობისაგან განსხვავებით, საერო მოტივები, და, ამდნად, რეალისტური მსოფლმეარჩნება, აშკარად წინა პლანზე დგას რელიგიურთან შედარებით. მოხატულობა ხალიჩისებურად არის გაშლილი კედლის სიბრტყეზე. გამოსახულებები ხაზობრივი და სქემატურია. ცნაუტი და ფრესკების შესრულების სტილი ცხადად ამჟღავნებს მჭიდრო კავშირს ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებასთან, რაც საერთო ნიშანთვისებაა მექსიკელ ინდივლთა კულტურას, რაც ამ ტომთა აღმოსავლურ წარმომავლობაზე მიუთითებს.

მექსიკელები თავიანთ უშუალო წინაპრებდა აცტეკებს თვლიან. აცტეკური ტროპიკულ ტყეებში მომთაბარებოდნენ და მზეს სცემდნენ თავყურს. XIV საუკუნეში ისინი მეხიკოს ველზე დამყარდნენ, დაიმორჩილეს მეზობელი ტომები და შექმნეს ძლიერი სახელმწიფო. მათ დღეაქალაქ — ტენოჩტიტლანს სიდიდით და მოსახლეობის რაოდენობით შუა საუკუნეების ვერცერთი ვეროპული ქალაქი ვერ შეედრებოდა. აცტეკებმა უთ-



ურან. საპატეკების კულტურა

ვალსაჩინოს წარმატებებს მიაღწიეს მეცნიერებასა და ხელოვნებაში. მათი ხელოვნების თავისებურებებს განაპირობებდა რელიგია — ყველაზე უმკაცრესი ამერიკელი ტომთა რელიგიების შორის.

აცტეკების არქიტექტურა მასიურია და გრანდიოზული, რაც მუზეუმში გამოფენილი პირამიდებისა და ტაძრების ანსამბლების მაკეტებით ადვილად წარმოსადგენი იყო. მათი პათეტური, ტრაგიკული გამსჭვალული ქანდაკებები, კონტრეტულობას მოკლებული გარინდებული ფიგურები, იდუმალებით აღსავსე სიმბოლოებს წარმოადგენენ.

აცტეკებისათვის და ყველა დანარჩენი ინდიელი ტომებისათვის შეუცნობადი იდუმალებით იყო მოცული მთელი სამყარო. ბუნების სტიქიას და ადამიანთა ყოფიერებას მათი წარმოდგენით მხოლოდ ღმერთები განაგებდნენ. ღმერთების ნება-სურვილით ასხენეს ინდიელებმა ევროპელების გამოჩენა მათ ქვეყანაში. უცხო სახის, ფეხმარდ ცხენებზე ამხედრებული კონკისტადორები, შეიარაღებული მოკლავარე ფოლადის ხმლებითა და თოფებით, ზეციით მოვლენილ მსხენელბად ჩათვალეს (ინდიელებმა არც ცხენი იცოდნენ რა იყო და არც რკინის, მით უფრო ცეცხლ-მსროლელი იარაღი) და, ბუნებრივია, რომ მომხდურთათვის სერიოზული წინააღმდეგობა არავის გაუწევია.



7. „საბჰოთა ხელოვნება“ № 5, 1978

დიდებული ტენოტიტლანის ნანგრევებზე ამენდა ქალაქი მეხიკო. ახალ ესპანეთში რენესანსული, ბაროკული, ნეოკლასიციკლური ნაგებობები აღიმართა, რომლებიც შესაბამისი სტილის ფრესკებით, ფერწერული ტილოებით და ქანდაკებებით დამშვენდა. მეხიკოს წმ. იოსების ტაძრის ოქროთი მოვარაყებული ხუთმეტრიანი საკურთხეველი (რეტაბლო), რომელიც გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი, ცხადი მაგნიფიკენია იმისა, რომ კარგა ხნით გაწყდა კავშირი ძველსა და ახალს შორის. ძველი მიიჩქმალა, მაგრამ მაინც დარჩა ხალხის ყოფასა და მესხიერებაში. ამის ნათელი დადასტურებაა მექსიკის დღევანდელი ხალხური ხელოვნება, რომელსაც გამოფენაზე საკმაოდ დიდი ადგილი ეჭირა. მრავალგვარი ფორმის კერამიკა, ლითონის, ხის, ძვლის, მინის, ქალაღის, ლერწმისა და ტყავისაგან შესრულებული ნივთები, მორთული ხან უფაქიზესი ორნამენტით, ხან კი მჭახვ. ჯღერადი ფერებით, თავისებურად გზიანება, ზოლი ზოგჯერ აშკარად იმეორებს ინდიელთა ხელოვნების ანალოგიური ნიმუშების ფორმებს თუ შემკვლობას.



თბილისი ნილიაბი. აბტექების კულტურა

ძველი ტრადიციების ნამდვილი აღორძინება დაიწყო ჩვენი საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, მექსიკაში ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის დროს, როდესაც ფეოდალური ჩამორჩენილობისა და მკაცრი დიქტატურის წინააღმდეგ მებრძოლმა მექსიკელმა ხალხმა საკუთარ თავში ბრწყინვალე ისტორიის მემკვიდრე დაინახა. ჩვენი დროის გამოჩენილი მექსიკელი მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე, იმ პერიოდში კი რევოლუციის ჯარისკაცი — დავით აღფაროსიკვიროსი წერდა: „სამხედრო ლაშქრობათა დროს აღმოვაჩინეთ, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ საოცარ, ზღაპრულ ქვეყანაში... გავიგეთ, რომ შემორჩენილია ესპანელებამდელი მხატვრული კულტურის დიდებული ტრადიციები, ისეთივე მდიდარი, როგორც ანტიკური საბერძნეთის, ვიკატასა და ძველი ჩინეთის უდიდესი მემკვიდრეობა.“

ძველისა და ახლის ორგანულმა სინთეზმა, ახლისა, რომელიც მთლიანად ფეროპული მხატვრული აზროვნების საფუძველზე იყო აღმოცენებული, XX საუკუნის მექსიკური ხელოვნებმა მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთ უთვალსაჩინოეს მოვლენად აქცია. მექსიკელმა მხატვრებმა თავიანთი შემოქმედების საფუძვლად იმთავითვე დემოკრატიული იდეები გაიხადეს და დღესაც ამ იდეების ერთგული რჩებიან. ამასთანავე მათ ორგანულად შეთვისეს იმპრესიონისტებისა თუ აბსტრაქციონისტების მიერ დამკვიდრებული ახალი მხატვრული პრინციპები, რამაც მეტ

ბრავალფეროვნება მიანიჭა მექსიკელი მხატვრების შემოქმედებას.

მექსიკურ ხელოვნებაში ერთბაშად გამოიკვეთა ორი ფენომენი, ორი დარგი — გრაფიკა და მონუმენტური ფერწერა, ადვილად მისაწვდომი თვალისათვის, ხალხის ღრმა, ამაღლებული მრწამსი და რწმენა, მისი დასურათებული ისტორია, აწმყოს სატივირათა და მომავლის სასუკავარი იდეალის გამოსატლლება.

გამოფენაზე დიდი ადგილი ეჭირა ახალი მექსიკური ხელოვნების მამამთავრის — ხოსე გვადალუპე პოსადას შემოქმედებას, რომელიც ორი საუკუნის მიჯნაზე ცხოვრობდა. ჩემი, მოკრძალებული გრაფიკორი, რომლის მახვილი თვალი საოცარი გამჭრიახობით ჭვრეტდა თავისი ხალხის ცხოვრების უკლებლივ ყველა სფეროს, მრავალი წლის მანძილზე სულიერ საზრდოს აწვდიდა მუშებს, გლეხებს, ჯარისკაცებს — წერაკითხვის უცოდინართა ამ უხარმაზარ მასას. მისი გრაფიკურები უწყვეტ სერიებდ იბეჭდებოდა მექსიკის პერიოდულ გამოცემებში და მათ მიუღწევს უნერგავად სიძულვილს საქუველესადმი, თავდადებას სიმარტოლისათვის, ხალხის კეთილდღეობისათვის.

პოსადას გრაფიკურების მთავარი გმირი ხშირად არის კალვარესი — ჩონჩხი, გამოწყობილი ხან პეონის (გლეხის) ტანსაცმელში, ხან კი ჯარისკაცის მუნდიში. იგი მექსიკური ფოლკლორიდან გადმოვიდა მხატვრის შემოქმედებაში, ხოლო თავისი წარმომავლობით დაკავშირებულია ძველი ინდიელების კულტურასთან, რომელთა წარმოდგენით სიკვდილი და სიცოცხლე განუყოფელი იყო ერთმანეთისაგან.

მექსიკაში გრაფიკა დღესაც დიდად პოპულარულია. ყველა, ცნობილ თუ ახალგაზრდა მხატვარი თავისებურ ხარკს უხდის ამ ჟანრს. განსაკუთრებით საინტერესო იყო ჩვენი გამოფენის ის ექსპონატები, რომლებიც გაერთიანებმა „სახალხო გრაფიკის სახელოსნოს“ წარმომადგენლებს ეკუთვნით. ეს კოლექტიური „სამაქრო“ ქმნის მილიონობით ტირაჟირებულ. გრაფიკულ ჩანახატებს, ილუსტრაციებს, სხვადასხვა სახის ალბომებსა და პლაკატებს, რომლებიც ასახავენ უმნიშვნელოვანეს ეროვნულ თუ საერთაშორისო მოვლენებს.

თანამედროვე მექსიკური მონუმენტური ფერწერა, სრულიად გასაკვირი მიზნების გამო, გამოფენაზე არ იყო წარმოდგენილი. იგი სსახლეების, კლუბების, სკოლების, დიდი საკრებულო დარბაზების კედლებს ამშვენებს და დამიანებს ყოველგვარი სიმორტოსის წინააღმდეგ ბრძო

ლისაკენ მოუწოდება, ქადაგებს თავისუფლების, მშვიდობისა და ხალხთა შორის მეგობრობის იდეებს. მაგრამ საშუალება გვექონდა გაცნობოდით ახალი დროის ამ ჭეშმარიტ საოცრებათა ავტორების — ხოსე კლემენტე ოროსკოს, დიეგო რივერას და დავით ალფარო სიკეიროსის გრაფიკას და დაზგური ფერწერის რამდენიმე ნიმუშს.

მათ დიდ სამეულს უწოდებენ. ისინი თითქმის ერთდროულად, ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში მოვიდნენ ხელოვნებაში. გაიარეს რევოლუციური წრთობა და თავიანთ მანიფესტში ერთხმად განაცხადეს:

„ჩვენ მივესალმებით ხელოვნების მონუმენტურ გამომსახველობას, რადგანაც ასეთი ხელოვნება ხალხს ცკუთნის“.

მთელს მათ შემოქმედებას ეს აზრი და პათო-

სი უდევს საფუძვლად. თუმცა, რა თქმა უნდა, ისინი სულ სხვადასხვანაირად ამბობენ სათქმელს. ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ხელწერა აქვთ.

გამოფენას ამშვენებდა დავით სიკეიროსის „პარტიზანი“ — ყალკზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული მექსიკელის გამოსახულება, რომელიც მხატვრის ერთ-ერთ თვალსაზირობაში ნაწარმოებად ითვლება. სიკეიროსი აქაც — დაზგურ ფერწერაშიც მონუმენტალისტია. იგი ფიგურის განზოგადებული, მძლავრი, პლასტიკურად მეტყველი ფორმებით, ნახატის ლაკონიურობითა და ესკიზური დაუმთავრებლობით, კომპოზიციის ჭარბი ექსპრესიულობით ქმნის მონოლითურად მთლიან მხატვრულ სახეს. „პარტიზანი“ მშფოთვარე მექსიკის სიმბოლოა და გამოფენის მათორულ კულმინაციას წარმოადგენდა.

გამოფენაზე საკმაოდ დიდი ადგილი ეჭირა შედარებით ახალგაზრდა თაობის მექსიკელი მხატვრებისა და მოქანდაკეების შემოქმედებასაც. ისინი თავიანთი მხატვრული და ესთეტიკური მრწამსით ხშირად მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში წარმოდგენილი გამოფენა „მექსიკის სახე“ მეტად მასშტაბური და ყოვლისმომცველი იყო. ასე ფართოდ და სრულყოფილად ჩვენს მაცურებელს არც ერთი ქვეყნის ხელოვნება არ უნახავს. გამოფენამ ნათელი წარმოდგენა შეგვიქმნა მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი ცივილიზაციის შესახებ, რომელსაც დღეამდ შინა-ჩინებული აქვს ეროვნული თავისთავადობა, მკაფიოდ გამოსატლული ინდივიდუალური სახე.

სიკეიროსი

მხედარი





ბ ლ ე უ ზ ვ ა ს კ ლ ი *

ბაჩანა ბრეგვაძე

ცეცხლი

„ღმერთი აბრამისა, ღმერთი ისაკისა, ღმერთი იაკობისა“¹, არა ფილოსოფოსთა და სწავალთთა ღმერთი... რწმენა, რწმენა. გრძნობა, სიხარული. მშვიდობა... იესო ქრისტეს ღმერთი... Deum meum et Deum vestrum¹⁷²... „შენი ღმერთი იქნება ჩემი ღმერთი“... დავიწყებენ, დავიწყება უველოფრის, გარდა ღმერთისა... მას უზიარებენ მხოლოდ სახარებაში ნაჩვენებ გზით... სიდაღე ადამიანის სულისა... „მამაო წრფელო, ქვეყანამ ვერ გიციოს, მე კი გიციანი შენ“... სიხარული, სიხარული, სიხარული, ცრემლი სიხარულისა... მას განვეშორე: Derelinquerunt me fontem aquae vivae¹⁷³... „ღმერთო ჩემო, ნუთუ დამიტყვენ მე?“... დაე, აღარასოდეს განვეშორე, აწ და მარადის... „ესა ცხოვრება საუფუნო, დაე, შეგიციონ ქვეშაირტი ღმერთი. დაე, შეიციონ ისიც ვინც შენ წარმოგზავნე, იესო ქრისტე“... იესო ქრისტე, იესო ქრისტე... მას განვეშორე; გავიქციე, უარევაე, ჭვარს ვაციკო... დაე, აღარასოდეს განვეშორე, უკუნისამდე... მხოლოდ სახარებაში ნაჩვენებ გზით შეიძლება შეინარჩუნო იგი... ქვეყნისაგან განდგომა, სრული და ტკბილი... სრული მორჩილება იესო ქრისტესა და ჩემი სულიერი მოძვარის მიმართ... საუფუნო სიხარული ამ ქვეყნად ერთი დღის ღვაწლის სანაცვლოდ... Non obliviscar sermones tuos. Amen¹⁷⁴.

28 ნოემბრის სწორედ ეს საბედისწერო დამე ითვლება პასკალის მეორე, 0. წ., „საბოლოო მოქცევის“ (conversion définitive) თარიღად. ამ შინაგანი წინააღმდეგობებით გათიშული და გაპარტახებული კაცის სულიერი მდგომარეობა, რომელიც უშუალოდ მოსყვა მის საბოლოო მოქცევას, შეიძლება მოკლედ დავახასიათოთ როგორც კომშარი, ქაოსი, სასოწარკვეთა. ამიერიდან ის სულ სხვაგვარი თვალთახედვით აღქვამს სამყაროს, თავისი სურვილით ღღოლივს უყვება საგანს, ნივთიერს, ხარწადას და მსწრფელწარმავალ სინამდვილეს, სადაც უველოფერი ასერიგად უზნაო, უფასური და უბადრუკო. „აგერ უყვე ერთი წელია, მან (ბლუზა — ბ. ბ.) მოიძულა და ქვეყანა, შეიწილა ყოველივე ამქვეყნიურთ... ახლა მისი მდგომარეობა ვაცილებით უფრო მძიმეა, ვიდრე ილაშქვ“... — სწორად იმ ხანად თკლანი თავის უფროს დას კლერიკო-ფერანში¹⁷⁵... პასკალს ეჩვენებოდა, რომ საქმე, რომელსაც აქამდე ასე გატაცებით, მთელის არსებით ემსახურებოდა, საერთოდ არ არის ადამიანის სულის ღირ-

სი, ის მწარედ განიცდის შეუსაბამობას თავის მდგომარეობას და დანიშნულებას შორის.

როგორც პირველ, ისე მეორე მოქცევასაც თან ახლავს განვლოლ გზის კრიტიკული შეფასება, ფახეულობათა ხელახალი გადაფასება, მცენიერება, პასკალის თვალში, ახლა იმდენად სამყაროს საიდუნლოებათა შეცნობის მძლავრი იარაღი როდია, რამდენადაც საუკუნოვანი ილუზიების განქარებისა და, ამ გზით, ადამიანის დაინერგებით დაიბრუნების საშუალება. რა საჭირო იყო მცენიერების პროგრესი, ანდა თვითონ მცენიერება, თუკი ის შევების ნაცვლად მხოლოდ ტანჯვას, ურვასა და უსახოობას მოუტანდა კაცობრიობას როგორც ახალ ადამი, ის გულამოსცნით მიხტირის სახელდამო დაკარგული „სულიერი სამოთხის“ პირველქმნილ სიმშვიდეს და სიმშინდეს, სულის დასაბამიერ ნეტარებას:

„ამ ქვეყნად უველოფერი ან სიბილწეა, ან სიბილწეა თვალის, ან სიბილწეა არსებობის: libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi“¹⁷⁶, უბედურია წუელი მიწა, რომელსაც ცეცხლეს სამი მდინარე კი არა რწყავს, არამედ წალცევივითა და გადაბუსვით ეტუქტება! ბედნიერია, ვინც არ ჩაიძირა არ შშვგ წაყლდე მთავი არ მისცა მძინეწარე ტალღებს, არამედ მტციეოდ გამაგრეს მუდრო ადგილას, გულმშვიდად მოიკალათა დაბაბასა და მკვილსაკარცხულზე, და ზის ასე გარჩნდებული, სანამ არ იღუოტებენ წმ და ნოილო, სანამ არ გაღმორქვევან წეციო მარადიული განთიოდის უხარწნელი შუი; და მამწი, განწმენდილი და განახლებულ ხელგებს ალაპარობდ მის მიმართ, ვინც უნდა აღადგინოს, აღსაბოლოო და სანარაბისოდ დაამკვიდროს წმიდა იერუსალიმის კარიბჭესა; სადაც სიამაყე ვეღარ შესძლებს რისხვად დატკუდეს თავს, შემშროს და დაამბოს იგი; მანამ კი ის ზის, ზის და ტირის, არა იმიტომ რომ ხედავს, როგორ მიაქანებენ შშვგე ტალღები ხარწნად საგნებს წამიერ არსებებს, მწუხრისდერ ღანდებს, ზრინდე იმტომ, რომ სამიერ წამიებს გაქმნილ, მაგრამ, არსებითად, წამიერ ტყვიება გამუდმებით იღონებს თავის ძვირფასსა და დაუეწიყარ საშობილ წეციურ იერუსალიმს¹⁷⁷.

განა ასეთი იყო ძველი ადამიანის მსოფლმეგრძნება თუ მსოფლგანდაწ მოკლი დეაბორეგო კომპოსი, მუდრო ბინასავით მომზადნი და მალიტრბე; სალუქად მორთულ-მოკმეული, კობტა, კოქონა, — მხოლოდ ადამიანისთვის იყო შექმნილი, სამყაროს უტრანსკირის — დედამიწის გარშემო სხვადასხვა სიჭარბით მრუნავე ცენტრის კონცენტრული ბროლის სქნელა — მთავრის, მერკურის, ვენერას, მზის, მარსის, იუპიტერის, სატურნის, უტრავ ვარსკლავების, ბოლოს, მეტებრე — კრისტალური ცა, რომელიც თავისი ბრუნვით ამძრავებდა მთელს სამყაროს, ბოლო თვითონ სამყაროს მღმური ტრანსცენდენტური საწყისის, თვით უტრავი „პირველ-

* გაგრძელდება. იხ. „საბოლოო ხელმოწერა“ № 3-4, 1978 წ.



მჭერელისაგან¹¹ იღებდა მოძრაობას. დამით ცარგვალზე ბროლის ქალბები იმთავობდნენ მნათობს, თავიანთ ვარსებულ ღმირს აურქედენდნენ ცოლის სავანს — დედამიწას და ადამიანი მოხსნული უდებდა უფრს „ვარსკვლავების სიმღერას“, სამყაროს სივრცეში უფლის იხილვებდალ მოგუფულ კოსმოსურ სასუფს.

მაგამ დროში იკვდნენ. ახალი ასტრონომიის ტრიუმფის საფუძველი გამოცემა ძველი ადამიანის თიორიუმებს, მის ვულგარულ-ველო გეოცენტრისა თუ ანთროპოცენტრისს, დეოანტროფი სამყაროს, კოსმოსურ პარამონის მომხილვად კონცეფციას. „მოვიდნენ კიბრეში და კელბრე; მოვიდა ვილელი, დედამიწა ცათა სივრცეში დაეკრფნენ უნრის ნამცყად ელეს. ადამიანი ადარ არის სამყაროს ცენტრი. უყვე იწყება იმზე ფიქრი, თუ რაოდენ ძნელია იქამო, თითქმის სამყარო ადამიანისთვის არის შექმნილი და თითქმის ადამიანი უყვალ-ძლიერის განსაკუთრებულ უყვალღობის საგანი. უკარგიებელი დანახულობა და ახალი ასტრონომიითი კრეტიტირებულ ციბო პასკალი, თავის მხარე, ძმწილოს ახალ განხილვად აღმოაჩენს“¹²...

შვიტო ძველი წარმოდგენების მთელი სისტემა, გაულმბრიოდ და ძველი ადამიანის მიერ განღმობილი მთელი სამყარო. ახლმა ფიქვამ კიდევ უფრო დააჩქარა ძველთფდგენის ილუზიების მატერეცე. მან სამყაროდან განდევნა სული და ძველი კოსმოსის მატერეალური ძალების უაზრო და თვითმზნურ თამაშად დაიყვანა. ამ მხარე, თითქმის არ შეუცოდავს მათემატიკას, მაგრამ მათემატიკა წმინდა კლასიკური კონსტრუქციია, რომლის შექმნას და დაფუძნებაში იოტის იდენა წველილიც არ მიუძღვის გულს. აქ ერთპირვლად და მარანდებლად და უყვალფერის განაცხვებს ადამიანის თვითპრობელი აზრი, მაშინ როდესაც გრძობობას მონის რაოდენ წართმეული აქვს...

იქნენ, ფილოსოფია მანვე წამოეშვლა ზუსტი და საბუნებისმეტყველო მეცნიერების პროგრესის შვედეგად დეობებრივი ილუზიებისაგან განმარტული, საყრდენმოული, კლავალიდან ამოვარდნილმა და სამყაროს თავზარდამცემი სიდაიბას თუ განახილული კოსმოსური ძალების პირისპირ დამითი შეტრფილვისა და დათრეფული ცნობებრებს¹³ ვთ რომ არა ფილოსოფიას სამყაროს დასაბამს და დასასრულს, ყოფიერების მიზნის და მიზნებს ეს არა, კაცობრიობის ცხოვრების აზრის, მეტიც, ადამიანის დერწეულიებას და თვით ჩვენი საუთარი ბუნების შესცნობას ვერ შესძლო. არაფერი უფრო პატორტი, შინაგანი წინააღმდეგობებითი კიბით-კიბედმად გაწინაილი, უფრო სვედიანი, უფრო პიკუული, ვიდრე ფილოსოფიის წინააღმდეგობრივი ისტორია თავისი მეტერეგული სისტემებით, უთიორთგამომრცხვითი ირტოლოგიურ თუ ნილოლოგიური კონცეფციებით, ერთობლის მიზრით დამეტრალტარად საპირისპირო წყნობებრივი მოძღვრებებით. მარტო უტუნების სიკეთის ცნების სწავლავგარამო ინტერარტეციათ ჩერ კიდევ უტუნდა აუტუნტრენს ციპკამდე დასაბამი მისცა 288 ფილოსოფოსურ სტებს, ანუ, თანადროული ტერმინოლოგია — სკოლას, მიმდინარეობის თუ მიმარტობის¹⁴... ფუტია სტრიციზმი თავისი მაქსიმალისტური მიჯნაებებით; სტრიციზმი, რომელიც ადამიანს ღმირს ღმირთან აივსებენ; ფუტია ეპიკურეიზმი, რომელიც კაცს ცხოვრებად ადარებენ;

... რა ამოდ დამებთ, ადამიანოზო, თქვენსავე თაში თქვენი უბუნების საშველს. მოუშვეთ მწედ თქვენი სულის ბუნებრივ სიოელს. პაერამ მხოლოდ იმას დაინახეთ, იმას შეიცნოთ, რომ თქვენსავე თაში ვერსოდეს შაოვანი კუმშობრებას და სიყვარს. ფილოსოფოსები ადვიტკამდენ, ჩვენ გაიცოცხლებო, მაგრამ აღუქმე აღუქმედ დარჩა. მათთვის თავიანთ დეფარტორა როგორც თქვენი კუმშობრივი სიკეთე, ისე თქვენი კუმშობრივი მდგომარება. რომ უტუნდა გაიცოცხლებნენ თქვენი უბუნების საშველს, თუკი თავიანთი გურტრებისთვისაც ვერ უყვლიათ? ირი რამ გლუბათ თქვენ: ქილ-მაღლობა, რომელიც ღმირის გარშობრება და სიბილდე, რომელიც მიწას გაქვეავა. ფილოსოფოსები ეს არათუ გურჩივენ, არამედ თქვენი დამდუბველი ამ ირი სნეულებიდან, სულ ცოტა, ერთ-ერთს მონაც ამარტებენ, თუ ცდილობენ ღმირის მიმართ მიგაქციონ. მხოლოდ იტიბო, რომ უფრო მეტად ნაქვიან თქვენს ქილდებლობა: ისინი შთავგარებენ, რომ, თქვენი ბუნებით, დედისადინ ხარო და ღვთისმირის, ხოლო ამ ფუტო ქილდებლობის ღმირის, პირითი, მეორე უყადერესობისკენ ვიბიბებენ: ისინი დაინებით ვინერგავენ იმ აზრს, რომ თქვენი ბუნება არაფრით არ განსხვავდება ცხოველური ბუნებისაგან და ამიტომ სიკეთეს და ბედნიერებას მხო-

ლოდ პირუტყვეული უინისა და პირუტყვეული ვნებებით დეპრეტირებულ ტიბრატობს. მაგრამ განცე განცეურნიავ თქვენი უსამარტობლობისა თუ უტეორიობისაგან, რომელიც თქვენმა ბრძენდებრებს: ვერც ეს შეიცნენს“¹⁵...

ახვე ფუტე და ამოა სიბინიზმი; ამოა მონტენის სნეტაგორ სიბინრს; ამოა დეკარტის კაბრეზობა რაციონალიზმი... უყვალფერი, რაც აქამდე ასე უყვარდა, ასე ხილავდა, ასე ახილავდა, ახლ: მისთვის სინდისის ქვეწარს საბავად, სინარეად და სინარეად იტყა. უცნაური სნეულება ღრღინის, ფტავს და აწამებს ამ სულს, რომელიც სულ ახლახანდ ასეთი ნდობით უყურებდა სამყაროს, ცისდეგენიანად მიტეგვდა სახეობას და დიდობას, ასე ხარბად ეწავიფებდა და სოფლის სიამებს. პასკალის ამდროინდელი სულიერი განწყობილებების განსაკვედა ერთხელ კიდევ უნდა მივმართოთ მის პატარა ტრაქტატს „ყოლილის მოქცევისათვის“:

... ამითრადე უნდა იტყეს: ზესენდელს თუ ჭვესენდელს, იმპარ სულს, სკუთარი სხეულს, მშობილებს, მეგობრებს, შტრებს, სინდირებს, სიდავებს, უბედურებას, ბედნიერებას, პავივს, სახელს, უსახილვობას, ზიზღს, გულგინას, ძალაუფლებას, გვიკრებებს, განწერლობობას, სნეულებას და თვით სიციქულს. და ბოლოს, უყვლიდეც ის, რასაც მანვე უფრო მოუღედ უწერია, ვედაც აუცილოდელიც ამ სულის იღუმად ზრახვებს თუ მისწრაფებებს, სულსა, რომელიც თავგანწირული ძაღსსხვეით ცდილობს დამოკიდობის ისეთივე წარუხული ბედნიერება, როგორც წარუხული თავა¹⁶...

არაობა და უსამარტობა, უბედურება. ამოვბა ამოთა და ყოველივე ამო. წნაობის ტრაჯედიკა განცედა, გამძაფრებული ტურნეხელი სენის საზარელი უგომქმედებით: „... ის თავს გძინობს, ის თავს გეზახვებს, ის ბორგავს, როგორც ალამუნი მომწუხრული ნაიფერი“¹⁷ მეტიც, ის თვითონვე იტყვადღებს ამ ალამუნი საკუთარ თავს, თვითონვე ქეჭვებს საკუთარი არსების ყველა უნებრო უნარს, თავისი ღლივის მიელ ძაღსსიღობას, თავისი ენის მიელ ქალკორულ ხიზლს, რათა შედღალოს უკვლიდეც ის, რაც ხილვია და რაც, თავისითავად, სრულიადვე არ არის დამტრფუნელი. მას სულს იყრეფავ, მსტერეად, უკვლის მხირადე სახიბობია და სინარეადი გერმეორტკმული, ძმწილოსა და სასწარკვეთის თასვტია საზაბით გულანგობის. მას ვერ აუტინა რატომ ფარსიბობს ღირის, რიცხვის, განწიბილების ვერავ ბაღეში, რაც ამ გუბა სასყარული სიტუების ბაღეში. ყველა თავს, ყველა ქმნილობა მას თავის შემხარავ მდგომარეობას აცხენს, ყველაფერი სჭირს, ყველაფერი ატყუებს, ყველაფერი აძრწუნებს, ისე რომ, სამყაროს ჭკრება ყოველივის სიკვლიდით მწარე ყუთლს დამოატკევიბებს¹⁸...

ამ უყვალული წერვილ აჯუნებს, საბარლო სულში აბრალდებულ წე უყოლისმეურტელ ხანარს შეტეფო მილიანად დეიფერტა და ნაერთე ეტვია იგი. ვიდაცს — ან სხვას, ან თვითონ მას სასწრაფოდ უნდა გერუნა იმისათვის, რომ როგორმე გაენდობეს ეს სახეობი, თავიანთ აეცილებობას კატახტობა: აქ პასკალს მწედ ისე ზღვინე მოცილებს, რომელიც უტრია სასწრაფოდ დეიტეობებს პარტე¹⁹ და, აი, 1655 წლის 7 იანვარს სასკალი, თავისი მეგობრის — ჭერციეად და ღლიონის თახხებით, ამ დიდგვაროვანი იანსინისტის მასხულს, ვიოორტის ციხეკომში მიეგვარება სამურინალოდ და დასხვებენბოდა. მაგრამ არა იტყვო აქ შაოე სულის სიწმინდე, თხოვა, იქნებ ცალყე სწავე გამომოყოთ პორ-როლი დედ-შაპის მონატრრში, და როცა თანხმობა მიიღო, იმავე თვის დამდეგს შეეხინა მარტოლსოთა ამ თანსუფარს...²⁰

პორ-როლიან მოსტერტის დაარსებულ იქნა 1204 წელს, შერტენის უდებარე ზეობაში, ვერსალის მახლობლად პარიზიდან ჩამდებულ ლეის ნანწილზე. ეს იყო ბნენდეიტელთა იორღინს დედთა მონასტერი. XVII ს. დამდეგად პორ-როლიან ისტორია მჭიდროდ უყავრებოდა ცნობილი პარტული დეოკატისა და პუბლიცისტის, პასკალების ძველი მეგობრის ანტუან არნის იქასს, შემეპობოთა ამ დაიდას და სახელთან საგვარეულოს²¹ (იონიერ დე ბალსაი)²², 1608 წელს პორ-როლიანს აბატისა გახდა ანტონის 16 წლის ქალიშვილი მარ-თავლენ არნო (1591-1661), ტყვიან პასკალის სულიერი მოძარკა და მეგობარი. 1625 წელს აბატისს დიდამ ეკატრინე მარიონმა პარიზში, სენ-ჟერმან ვერტუნაში, ლათინური კვარტალის მახლობლად იყიდა უზარმაზარი შენობა, რომელიც პორ-როლიანს მწინასტერს უტუნდა. ასე დარტა დ. წ. „პარტის პორ-როლიან“; ზღლო შეტრტის მონატრის — „პორ-როლიან-დე-შაპი“; იანსინისტ

მამათა თავშესაფრად, ფრანგული იანსენიზმის აღიარებულ ცენტრ იცო. პორ-როაის მამათა მონარქის დარსება უშუალოდ დავაშორებული იანსენიზმის ფუძემდებლის, შლანდელი თეოლოგის კარნელიუს იანსენის (1583-1638) მეგობრისა და მოძღვრის — ფან დეუვრტიუ დე გორანის — სენ-სირანის (1581-1643), ხოლო შემდეგ — ამ უკანასკნელის მოწოდებს ანტუან სენგლენის (გარდ. 1664) სახელით.

1655 წელს, როცა პასკალი პორ-როაიდ-დე-შამპში მივიდა, მონარქის წინამძღვარი იყო მთელი აღმოსავლეთის მონარქი, იანსენიზმის თეოლოგი ლუი ისააკ ვეტი დე სანს (1618-1684). ამ დროს პორ-როაისის გარშემო თავს იყრის ფრანგ თეოლოგთა, ფილოსოფოსთა და მწერალთა მძლავრი ჯგუფი: ესაა, უინარტს კოლენს, იანსენისტთა იდეურები ბელადი, მარ-ჟაკენი არნოს მძა ანტუან არნო (1612-1694), ღმრისმეტყველი, ფილოსოფოსი, სიბრძინის უნივერსიტეტის დოქტორი, რომელმაც ნიკოლაუს ერთად დანერგა სახელგანთქმული „პორ-როაისის ლოცვა“ (1662), ხოლო ლანსუელისთან ერთად — „ზოგადი სისტემატიური გრამატიკის კურსი“ (1664); ესაა ანტუანის უფროსი ძმა რობერ არნო დ'ანდლი (1588-1674), ისებუ ფლავიუსისა და ქრისტიან ანტუანის მონარქგენელი, მწერალი-მონაღობი, თავისი დროის ერთ-ერთი უდაბველიესი სტილისტი; ესაა ჯოლ ლანსუელი (1615-1695), მწერალი, გრამატიკოსი, „მეჩინილ ფესტო ბაღის“ ავტორი; ესაა პიერ ნიკოლი (1625-1699), ანტუან არნოს უფროსი თანამოაზრე და თანამებრძოლი, მონარქისტი, თეოლოგი, სახელგანთქმული „პორალური ცდების“ ავტორი და სხვ.

როგორი იყო იმ მოძღვრების არსი, რომელიც პორ-როაისის გარშემო აერთიანებდა არა მარტო კლერიკლებს, არამედ საერო წოდების ბევრ წარჩინებულ პირსაც? (ამ უკანასკნელთა შორის, უინარტს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ პასკალიუსი და არნობის რაზმები, შერკოვანი — დე როანე, დე ლუიენი, დე ლანკურტი, დე ლანგელო, მარტიახ და სახელე, მარტიახ დ'იონი, მადამ დე სვიენი და სხვ., რომლებიც იანსენიზმს ხელდახვეწ ზნობრივი სიმტკიცის საყრდენს, იდეოლოგიური კათოლიკური საარწმუნოების მიერ შერყენილი და შეზღაბული რელიგიური რწმენის სიწმედის და სიწმინდის ბურჯს). იანსენიზმი, რომელიც ბევრი რამით უახლოვდება და ენათმეცნიერება კიდევ კალენიზმს (ტუალადი როდ უნივერსიტეტის იანსენიზმის იდეური მტრები — იეზუიტების კონტრელის იანსენ — გადამახარებულ კალენს¹⁵), ხოლო მის მოძღვრებს — ანტუენის კაპუჩინ შობილ ზაუკებს¹⁶) წარმოიშვა, როგორც კათოლიკური იეზუიტების მოძღვრების „მოლინიზმის“ საპირისპირო მიმდინარეობა. თავის წიგნში „თავისუფალი ნებისა და დეოთური მადლის თანხმობა“ („Liberi arbitrii cum gratiae donis concordia“, 2 vol. 1588-1589), რომელმაც დასაბამი მისცა მოლინიზმს, სახელგანთქმული პაუსტინი, ცვირის უნივერსიტეტის პროფესორი მოლინი (1585-1600), ნეტარს ავგუსტინეს მოძღვრების საპირისპიროდ, ამტკიცებდა, ერთის მხრივ, დეოთური მადლის, ხოლო მეორეს მხრივ, ადამიანის თავისუფალი ნების მიხედვით ურთიერთობის და თანამშრომლობის სულის ხსნის საკითხში.

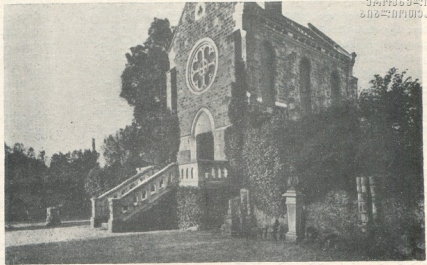
დუნს სკოტის და ვილელმ ოკანის ფილოსოფიური დოქტრინებზე დაყრდნობით, სადაც ზახვასით წინ იყო წამოწმული ადამიანის თავისუფალი ნების, მისი თავისუფალი და მკვერთად გამოხატული ინდივიდუალისტური ბუნება, მოლინი ცდლობდა თავისუფალი ნების ატრონიზმით შეცვლა დეოთური მადლის აბსოლუტისტურ-გნებური კონცეფცია, რომლის თანახმაც, მხოლოდ უფლის გულმომწყობების, მხოლოდ მის მიერ ბოძებულ მადლს ხელმძღვრება ადამიანის სიეთისავე მიეცემა და, ამ გზით, მისი ხსნა. მოლინიზმის მიხედვით, ადამიანზე გადმოსული დეოთური მადლი, თავისთავად, უმარბობა, თუკი მისი კეთილშეშობა მოქმედების ხელს არ უწყობს ადამიანს ნიკეიელი კეთილი ნება. დეოთური მადლი თანხარად მიეფინება უკლებლო ყველა კაცს და ასევე ექვემდებარება მათსაც თავისუფალი ნების, რომლის „თვითნებობაც“ (თუ შეიძლება ასე ითქვას) მთლიანად დამოკიდებულია მადლის მკვერთად თუ არა-მდებრებობა, იხე რომ, დემრთისმიერი ყოველმკვერთი სხვა შეწყვეტა ზედმეტად ხდება.¹⁶⁶

მოლინიზმის წინააღმდეგ მიმართულ თავის თხზულებებში „აგუსტინე“ („Augustinus“), რომელიც ავტორის სიყვარულს იხი წლის შემდეგ (1610) გამოქვეყნდა, კორნელიუს იანსენი, ლუთერისა და კალენის კვადრკვალ, თითქმის მთლიანად უარყოფდა თავისუფალი ნების არსს და ყველაფერს დეოთურ მადლსა და დეოთარბი პრედესტინაციის („წინა-განწყობების“, — სახარისებელი ტერმინი) ურჯევს მუწეზება აფუძნებდა... თითქმის საუკუნეების შემდეგ კვლავ განახლებდა რითოქოლასტის ბრძოლა პელაგიაზური ერესის წინააღმდეგ, რომლის თანახმაც დეოთური მადლი დამსახურებისამებრ ენიჭება ადამიანს და, ამდენად, სულაც არ არის აუთოქოლასტური სულის ხსნისათვის. — არა, — ამტკიცებდა ნეტარი ავგუსტინე. — ცოდავი დავცდული და დემრთის გამოხატულება კაცს მარტოდენ თავის ნებით, დეოთური მადლის შეწყვეტის გარეშე ისევე ვერ მოაკლევს სულის ხსნის გზას, ისევე ვერ მუშაობრდება უფალი, როგორც ცარიელი კასრი თავისით ვერ ავსებდა წულით. იეზუიტური დოქტორის მოძღვრებაში, რომელიც ძალიან სწრაფად ვაგვიცდობდა, იანსენი ზედვად მოიკვდინებულ საფრთხის კათოლიკური საარწმუნოებისათვის. ეს იყო, მისი აზრით, ძველი პელაგიაზური აღმარბინება, რომელიც, თავის მხრივ, უშუალოდ წარმართული ფილოსოფიისგან იღებდა დასაბამს. — დემრთის ჩვენ ვუბრძობდი სიციხლის ნიჭს, ფილოსოფოსი ეს იმის, რომ შეგვიძლია კეთილად მოვიხმარო ჩვენი სიციხელები, — ამზობდა სენკეა, ეს ადამიანური სიამაყე, რომელიც აკაცა უპირისპირებულად დემრთის და ქმნილების თვითნებურად აკუთვნება შემოქმედის პრეროგატივას, დაიხ, სწორედ ეს ადამიანური სიამაყე, ან, უფრო უკეთ, სიზოვე იყო, იანსენის აზრით, სული და გული მოლინიზტური თეოლოგიის.

საველი მოციქულის სახარისებელი სწავლისა და, უინარტს ყოვლისა, ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრების თანახმად, რომლის შესწავლასაც მან მთელი ოცი წელი შესწირა, იანსენი ამტკიცებდა, რომ პირველად ცოდამ სულის სიღრმეზე შეიძლება და შერყენა ადამიანი და არა მარტო ზებუნებრივი, არამედ თვით ბუნებრივი ნიჭი მისხვად მას. ნეტარებურებულად კაცი განმარტო შეშოქმდებ, რის შემდეგაც დეოთური მადლს მის არსებობა შეეცვლა საკუთარი თავის სიყვარული, წყარო ყოველგვარი ზიზისა და ბორბობისა, ისევე როგორც ცოდავი-დემრთი დემრთის სიყვარული იყო სა-თავო ყოველგვარი სიციხისა და საიწინებისა. ამიტომ ცოდავის განტყვება საქმისა არ არის იმისათვის, რომ ზიზისაგან დაიხსნას კაცი, როგორც ამას ფოქრობს კრისტოტელის მიმდევარი სკოლასტოციზმი. ცოდავ ლაკა როდია, რომ ჩამოერტყობ; ცოდავ ხრწნილება სულის. ამიტომ დასამაბიერი სიწმინდის აღსადგენად უაუცილებელია, რომ კაცის არსებობა ბორცული სიყვარულს და თვითკუბობის მტრებელურ გრძობას უფლის გულმომწყობლამ შეწყვეტის დეოთური მადლის მღვეამისილი მოქმედება, რააც ცოდავის შედეგად უარყოფლი სიეთის მიმართ კვლავ მოკიდოს იგი. ხოლო მადლი, იანსენიზმის გაგებით, სხვა არ არის არა, თუ არა ზებუნებრივი ნიჭი, წყალობა, რომელსაც დემრთი მოგავებს მისევე წმიდა სიეთისა და მაცხოვრის ღვწლის გამო, რაა წარწყმედიანგან იხსნას ჩვენი სულები. მტარამ მოლინიზმისგან განსხვავებით, რომელიც ამტკიცებდა, რომ დეოთური მადლი უმუწრებლად მიეფინება უკლებლო ყველა კაცს, იანსენიზმის თვლიან, რომ თვითუფლი ჩვენგანი როდია უფლის გულმომწყობლამის დარსი და მაცხოვარბე ჩვენში, იხსო ქრისტმ უმცეს ცოდვილის ბულისთვის ეს არა, მხოლოდ რჩეულითა გამოსასხნელად დადსობია თავისი დეოთარბი სისხლი. აღბათ, ესაა იანსენიზმის ყველაზე პირველი და მკაცრი ასებტი, ფანტარბი დაუნდებლობით რომ თიშვას და სამარადისოდ მყოფს ერთმანეთისგან რჩეული და განწრეული, „სტვარბული“ და „სოხბის“ ადამიანთა ათასწლოვან ფარბში. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ აქ იანსენის ისევე პავლი მოციქული უმარბობის მხარს:

„და არა ხოლო ესე, არამედ რბეცასეა ერთისაგან საწლოის ხსნენს ორ ძე ისაისაგან, ამისა ჩუენისა. რამეთუ არაა სადა შობილ იყვნენ, არცა ექნა რაა კეთილი გინა ბორბოც, რაათა რჩეული წინა-განწყობება იხე დმრთისა ეცს... ვითარცა წერილი არა, ვითარცა: იაჟიმი შევიყვარე, ხოლო ესავე მოციქული, რამ-მე უსუე ვითყო? ნუ სიტრუე-მე არსა დმრთისა თანა? ნუ იყოფინ. რამეთუ მოცეს ესრეთ ეტყეს: შევიწყლო, რომელი — იგი შევიწყლო

პორ-როიალ-დე-შამპი. მუზეუმი, რასინის
ბიუსტი და საბატოს ნანგრევები



და შევიწინარო, რომელი იგი შევიწინარო... აჲ უყუე რომელი ჰნე-
ბავს ღმერთსა, შეიწყალებს, და რომელი ჰნებავს, განაფიცებს... აჲ
უყუე, ჰ, კაცო, შენ ვინა ხარ, რომელი სიტუას უგებ ღმერთსა?
პრქუას ნუ-მეა ქმნულმან შემოქმედნა: რაისათჳს ესრეთ შემქმნ
მე? ანუ არა ქელ-ეწიფებისა შეიქცევა მას თიჯ-სა მის მიხვე შეხე-
ლილისაგან შესაქმედ, რომელიმე პატრიონად ჭურჭლად და რომე-
ლიმე უსტიოდ?¹⁸⁷

ადამიანი კი არა, მხოლოდ ღმერთია ყოველგვარი ადამიანთჳ
სრულქმნილების, თვით სიეთისავენი მიდრეკილი ნების შემოქმე-
დიც: „რამეთუ ღმერთი არს, რომელი შეიქმნ თქვენდა ნებასაც და
შეწევნასაცა სათნობისათჳს“¹⁸⁸ მაშასადამე, არა ადამიანის თავი-
სუფალი ნება, არამედ ღვთაობის მადლი, ჰგენი ნების მამორაგებე-
ლი უზენაესი და ყოვლისმძლე საწყისი, რომლის ძალმოსილებაც
ქვეშაობიად წინააღმდეგობელია და რომელსაც ერთადერთს ძა-
ლუმს ჰგენი ხსნა, — ასეთია თავისუფალი ნებისა და ღვთაობის მად-
ლის თანაფარდობის იანსენისტური კონცეფცია, ღმერთთან შები-
რისპირებით პირწინად რომ შლის, მიწათან ასწორებს და შობის
ხარს სცემს ადამიანს: „ნუ მჰაღლო, არამედ გეშინოდენ“¹⁸⁹...

„იანსენიზმის სიღაღეს მთლიანად მისი ზნეობრივი შინაარსი გა-
ნაპირობებს. რამ შეუწყო ხელი იმას, რომ ეს მკაცრი და უსიზა-
რლო მოძღვრება, რომელიც უარყოფდა თავისუფლების და კაცთა
უპირაველობის სამუდამო და საბოლოო წარწყმედილობის სწრაფ-
და, — ქმნიდა საწყისად, ენერგიის მოზღვაებისა და სიქველისავენი
ღღაღღის სტიმილად იქცა? რისი წყალობით აღძრა მან კაცთა სუ-
ლებში ქრისტიანული სრულქმნილებისავენი ღღაღღის წურჭილი? —
ყველა მოძღვრება, რომელიც ადამიანს ნებას შეტისმეტად დედ-
დ მოთხოვნებს უყენებს, ნების უწყობის კონცეფციისაგან იღებს და-
საბამს. ყოველი მთავარი უარყოფს თავისუფლებას და სამყაროს
მხოლოდ და მხოლოდ ბედისწერას უქვემდებარებს. იანსენიზმი თვა-
ლისათვის უჩველად კაცს მისი ყოფის სახარებისეულ „უსახურ ხა-
ტებსა“. ის აიძულებდა ადამიანს დანთქმულიყო საკუთარი უზადრუ-
კობისა თუ უხედავების უფსრულში და თვალწინ უყენებდა სურ-
ვიელი ღღაღღის ერთადერთი საგანს — მიწვევადომილი სრულქმნი-
ლების ნიშნს. იანსენიზმი ცდილობს სასო ნიშნების ადამიანს, პი-
რწინად წაშლის და არარაობად აქციოს იგი, აიძულებს მას ზუ-
რგი აქციოს ყველაფერს, რაც სასაოპონო და საწვევარია ამ ცხოვ-
რებაში, უარყოფ ყოველგვარი მეციერებას და ხელი აიღოს თვით
გონებაზე. მხოლოდ ერთი, ერთადერთი ჩაბა მისაღები და დსაზ-

ვები: სულის ხსნისათვის ზრუნვა; აი, რა უნდა იყოს ადამიანის ყო-
ველდღიური საციქრალი და საზრუნავი; აი, რა უნდა ავსებდეს
მთელს მის ცხოვრებას“¹⁹⁰.

სახეებით ბუნებრივია, რომ ეს მკაცრი შორალი ესოდენ ზუს-
ტად მიხსნადა პასკლის არა მარტო იმდროინდელი სულიერი გან-
წყობილებას, არამედ, საერთოდ, მთელს მის ანტიკურ გენიას. მიუ-
ხედავად იმისა, რომ პასკლის არავითარი რელიგიური აღმტებით არ
შეუკრავს ხელ-ფეხი, არასოდეს მიუყოფნებია თავი პორ-როიალად
ბერ-მონაზონთა მშობისათვის, ვინაიდან ყველაფერზე მაღლა ავი-
ნებდა შინაგან დამოუკიდებლობას და სულიერი თავისუფლებას, —
პორ-როიალ-დე-შამპი მისგელთნავე მთელის არსებით ჩაება სა-
მონასტრო ცხოვრების ფერხულში:

აი, ის დღიათუნია მიეშურება სამლოცველოსკენ, რათა დაეს-
წროს ცისკრის წრებას; აი, ის ხსენებას ერთად ფუჭფუჭებს მო-
ნასტრის ბაღში, სხლავს ვაზს, ძირს უზარავს ხეხილს, რწყება ყვავი-
ლებს, მარგლის ბაღრაბიხსანს (სულ მოკლე ხანში მოიკეთა, კვლავ
დაუბრუნდა სიცოცხლის სივარული, სულის სიღაღ და სიხალსე);
აი, ის ეპიქტეტის სტოიკიზმსა და მონტენის სეპტიციზმზე ისაუბ-
რება მონასტრის წინამძღვრის ლეო ისაყ ლე მერტ დე სასის,¹⁹¹
რათა ცხადდეს, ერთის მხრივ, ადამიანის სიღაღის სტოიციზტური
კონცეფციის, ხოლო მეორეს მხრივ, ადამიანისავე უწყობისა და
უზადრუკობის უსახებ სეპტიციური მოძღვრების ცალმხრივობა, უე-
მარისობა, მათი ურთიერთაპირისპირებულობა და, ამდენად, მათი
მცდარობაც, ხოლო შემდეგ დაატყვის, რომ ამ ორი დოქტრინის
შინაგანი წინააღმდეგობის ვადაჭრა მხოლოდ ქრისტიანული საწრ-
მუნეობისა და, ეგრძოდ, იანსენისტური მოძღვრების წყალობით
ხდება შესაძლებელი, მოვლერებისა, რომელიც ვასაწავლის, რომ
ადამიანის უზადრუკობა მის დაცემულსა და პირველი ცდვით შებ-
ღაღღად ბუნებაშია, სიღაღე კი — დგობებრივ მადლში, რომელსაც
ერთადერთს ძალუმს დასაბამირი ხიწმინდის, შესაქმისეპინდელი
ბუნების ადღედა და აღორძინება;¹⁹² აი, ის გულდასმით ეცნობა სა-
სწავლო-აღმზრდელიობის მუშაობას იანსენისტთა მიერ დაარსე-
ბულ ე. წ. „პატრის სკოლებში“ (petites écoles) და ბერადგობებს წე-
რა-კითხვის სწავლების საკუთარი მეთოდს სოვაჯობს, რომელიც შე-
მდგომ გაზარებულ იქნება არნობა და ღანსილოს მიერ „ზოვადი,
სისტემატიური განმატრის კურსში“ და რომელსაც წარმტებით
იყენებენ დღესაც, თანამედროვე ფრანგულ სკოლაში¹⁹³. (ცოტა უფ-
რო მოგაგონებ, 1616 წ. დაიწერება მისი სახელმწიფოებრივი ტრაქ-
ტატი „გეომეტრიული სულისა და დაწმუნების ბელოვნებისათ-
ვის“ — „De l'esprit geometrique et de l'art de persuader“. ეს თხუ-



ლბა, რომლითაც ის წინ უსწრებს თავის საუფუნეს აქსიომატური მე-
ოდიის მეცნიერული გაჯერებისა და მისი შეფასების თვალსაზრის-
ით, ავტორის შთანთქმის თანხმად, წინ უნდა წამდებარებოდეს
„პატივით სკოლებისათვის“ გამოწვეულ „ეკლემტიკურად გეომეტრიის“
კურსის^[14]; აი, ის თავის ახალ მეგობრებს ერთად სწავლობს ბიბ-
ლიას და ეკლესიის მამათა სულის მორავებულ ოსულებებს; მათთან
ერთად დასწავლავს ახალი აღმშენის თარგმანს; როგორც ჩანს, შეს-
რავილბულს დე ხასის მიერ და თვითონვე წერის პატივით თეოლო-
გიის ოსულებს; ისინი კარისტის ცხოვრების მიყალ აღწერას^[15];
შთავიგებულს სენ-სირანის „ქრისტიანული და სპირიტუალური
წერილები“ კითხვით...

თავის მხრივ, პორ-როაილი აღტაცებით ეგებება მის კერძვე თავ-
შუვარბულ გენიალურ პროფილებს, საფრანგების პირველ ფიზი-
კოსს და მათემატიკოსს, სახელგანთქმულ მოაზროვნეს, თეოლოგს
და ფილოსოფოსს^[16]; ამიერიდან პორ-როაილი პასკალს ეკუთვნის,
ხოლო პასკალს—პორ-როაილი. ის მისი სიამაყე და მისი სიბრძნე
მისი თანამაზრებელ და თანამდგომელ კერძო თუ ლხინში. ხოლო ამა-
მად პორ-როაილს ჭირის დღე, მწვლავიბობის უამო უფრო უღვას,
ვიდრე ზეობის, წინსვლისა და აუვავევსა. იანსენისტებს დღემწინ-
ებლი მტრები მუჯო „ქრისტის ქოცვაების“— იფუტრების სახით,
რომლებიც იანსენიზმს კათოლიკური რელიგიისათვის მიუღებელ
მწვლავიბობას, საშუამდ, ამდენად, ძირფესვიანად აღმოსაფხვრელ
ერესად თვლიან. მაგრამ ამ მტრების წამდილი მზეზუ, თუ სი-
მართლ გნებავს, იანსენიზმს, რამ იფუტრები ვერ ურიგებდნან იანსე-
ნიზმის სულ უფრო სწრაფად მზარდ გაღვინას, რამც შივიბედა ბო-
ლი მოილოდეს მათ საუფუნეს მებეზინისა^[17]— მუფუღლვად ძალაუფ-
ლებას და ერთპირად მობრძინებლობას კაცთა სულმდებ. იფუტ-
რებს ძლავამოსილი მოკავშირეები და მფარებლები მუჯო: „მეფე-
ტებს“ ლუი XIV, რომელიც ლოიოლას მემკვიდრეებათ თავითი შემ-
პარავი დიპლომატიით დაარწმუნებს იმში, რომ იანსენიზმი ძირს
უფრის მონარქისტულ წუბიბობებს, რომის პაპი, კარდინალი—
როშიელი და მზარბი. ევეც აი იფის, მათ მზარს უკანებებს კათო-
ლიკური რეაქციის ყველაზე საწინილი იარაღი— ინვაიზიცია; მათ
ხეტიათ ადამიანური სიმბეზლისა და სიმბოლის მიოლი არსენალს
საბრე. ეკლემტიკება, ვერაობა, მანებლრობა, დაუნდობლობა...
1688 წელს, იფუტრების დასმენის შედეგად, სენ-სირანის, კარდინალ
როშიელის ბრძანებით, დაპატიმრებს და ევენსინის სასჯარბილში
ჩააღვებს, სადაც მან მთელი ოთხი წელი დაჟო, ხოლო პორ-როაი-
ლილი „განდევლები“ (solitaires) იძულებული შეიქნენ დროებით
აღტეპებინათ მონასტერი...

რა უნდა დაეპირისპირებინათ იანსენისტებს ესოდენ მრისხანე და
დაუნდობელი ბტროსათვის, ან რას უნდა დაუდენობოდენ უსჯარდ
უფანსპროსი პატივმდებ არაფრის, თავითი განსაცვიფრებელი
სიმტკიცის, სულიერი მწიგნობის, ქველბრძლობისა და წვეობრბივი
სიმწინდის გარდა. და მაინც, ფუჭი და ამაო აღმონდა ყველაფერი.
50-იანი წლების დამდეგს პორ-როაილს რტებრების ახალი ტალღა
დაატვდა თავს, რამაც კინაღამ წაღვია იგი. ცოტა უფრო ადრე, ნი-
კოლა კორნეშ, სირბინის უნივერსიტეტის თეოლოგიის ფაკულტეტი
ისი სინდგო (syndic) ზუთ ძირითად დებულებად ჩამოაყალიბა იან-
სენის მოძღვრება, ვადმოცემული მის მოაზრ ოსულებშით „ავგუს-
ტინე“. ეს დებულებები ებებოდნენ ადამიანის მიმარბებას დღობერი
მადლისა და პრეტენციისათვის. მთელი ოსულებსაგან განსო-
ლოფულნი და მათი უფულო აზრით ვაგებულნი (prises dans leur
sens immediat), ისინი მებრ-ნალები სისრულით უარყოფდნენ თა-
ვისუფლ ნებას და ატკაცებდნენ, რომ იფის ქრისტე ყველა კაცის
სახსნდვად როდ ეტყე ვჯავს. თუმცა ისინი უნდა იტყვას, რომ ზუ-
თივე დებულებად ძლვე მარჯვე იფს შეტრფული: მოსიფე ახასებდა,
და, რომ მათში მოქცეულია იანსენიზმის მთელი სული^[18].

1688 წელს, ფრანგ ეპისკოპოსთა კრების მიერ წარგზავნილ დე-
კლარაციის დაუნიერბოლი ოსხვინით, პაპმა ინოკენტი X (1644-1655)
ხელი მოაწერა ბუღას, რომლითაც დაამტო ნიკოლა კორნეშ ზუთივე
დებულებად და მწვალბულურ თესვისბად გამოაცხადა ისინი. მაგ-
რამ, როგორც შემდეგ ვარკავ, იანსენის მოძღვრება არის თურმე
სიფესვანსებრი როდ თანხდებუდა კორნეშ მიერ „საყუთარი სი-
ტუტეებით“ ვადმოცემული დებულებების დიდარჩს, რთაც დუ-

ფუნებლივ ისარგებლეს იანსენისტებმა და, თავდაცვის მიზნით, სა-
ჩაროდ განაცხადეს, რომ პაპის შეჩვენება არ ვრცელდებოდა მხოლოდ
არ „ავგუსტინეზე“. მანინ პაპმა 1654 წლის ბრვენიშ სასტანად
აკგოვ იანსენიზმის დასაცად გამოკვეთებულ ყველა ოსულებად.
იანსენისტებმა მანიც არ მოიარგეს ქედი და დაიწვიერო მოიხოფ-
დნენ საქმის გადასინჯვას, რაც ასერიგად აღზიანებდა არ მარტო
პაპსა^[19] და იფუტრებს, არამედ საფრანგების საწეფო კარსაც.

მად ყუველიფ ამას ზედ დატორო შემეფივ ვარბეობა, რამც
უჩვეულოდ აიღვდა მთელი პარზო: 1655 წლის 31 იანვარს სენ-
სულსინის საბრეველის მწვლავმა იფუტრებმა პოიტრემ ცივი უარით
განსტუმრა აღსარების საოქმელად მისილი მერცივა დე ლიანკოვი
იანსენისტების ერთოფლ მეგობარი და თანამზაბეული, მხოლოდ
ის საბებით, რომ მან თავსზაფარი მისცა ეკლესიის მთელ ტრტე-
კოსად შერაცხულ ახად მურწრეს, იანსენისტს, საფრანგთის აკ-
დემიის წევრს; თუმცა იფუტრის მრისხანებს სხვა მიზნუც მქონ-
და: მერცივად თავისი შეიღოფილი აღსარბლად მიაზარა იანსე-
ნიზტურ „პატივით სკოლებს“ (სხვათა შორის, არა მარტო დე ლიან-
კოვი, გვიჩი სხვა ფრანგ დიღებულცი „პატივით სკოლებს“ ანდობ-
და შევლებლას თუ შეიღოფილებს აღსარბად. ასესხაც სკოლაში
თავითანი დიღის, პორ-როაილის მონაზვნის ეფემია-ჯალინის უშუ-
ლი ზედამებულებობით სწავლობდნენ პასკალს დისწულებიც—
მარგარიტა და ეკლინი ჰერიელი. აღსანშნავად, რომ იანსენისტური
„პატივით სკოლის“ აღსრბდილია დიღე ფრანგი დრამატუკი ვან რა-
სინი, ვისი პირად ცხოვრება— მქიღობდა დაკავებუბელი
პორ-როაილს. სახელგანთქმული ტრავაგოსის შემოქმედება იანსე-
ნიზმის საგწინის გაფლენითა აღტეპილი).

ოქტენ რე გამაღებო თვეწინ ცლდები, — უფობა მომღვარამა
ტრკიცავს. — მაგრამ დამობზუთ მოაჯარი: ჭერ ერთი, საყუთარ
ქერკვეშ შიფარტო მწვალბებელი, მეორეც, შეიღოფილი აღსარ-
ბლად მიაზარებო პორ-როაილს და, საერთოდ, ეფგრობოთ იანსე-
ნიზტებს. მე მოიფოლბებო მონანშნობი თვეწინ საქცილი და, თა-
ნაც, არა ვარბულვ, არამედ საჭაროდ, თორემ ცლდების მიბევე-
ბას ვერ ეღრისებოთ^[20]. ჰერცივამ მწვიად მოისმინა ყოვლად
სწინის მამის ყვერბება და ასევე მწვიად გამოვლა საყარბლად
მაგრამ აღსარბლად მიზრბებულა იქ. ეს საყარბლური ამბავი
დღე მიელ პარზს მიიღე, მით უმტებ, რომ საქმე ებებოდა ერთ-
ერთი ყველაზე წარჩინებულ ვკარიშვილს, საფრანგთის პერს.

აღსუბობელი იანსენისტები ვულბეაგურფლნი არ დარჩე-
ნილან. მათმა ერთ-ერთმა ბელადმა ატუნან არნო საყარბლად ვა-
მპოვეწინ იფუტრთა თვითნებობის წინააღმდეგე მიმართული ორი
პამფლეტი („წერილი ერთ წარჩინებულ პარს“ და „მეორე წერილი
საფრანგთის პერცივად და პერს“), რამც უტყებულად გამოწვე-
მდებარბოდა და პორ-როაილს წინააღმდეგე ერთსულბვანდ ამ-
ბედრა იფუტრები. განსაკუთრებოთ აქტიურობდა ლუი XIV სული-
ერი მომღვარი, იანსენისტების დაუთინებელი მტერი ანა (Anna):
1590-1670) წლის დამდეგს კამათს ეკლესიების ამბიონებდნენ სო-
ბონის უნივერსიტეტის კათედრაზე ვადაინცვლა. მთელი ორ
თვის განმავლობაში (1655 წლის 1 დეკემბრიდან 1656 წლის 31
იანვრამდე) მეცნიერები ეს ტძპარი ვაფთორბებული პავერციის
არენად იქცა. ლუი XIV ბრძანებით, უტულებივე ყველა სხვასაც
ესწრებოდა კანცლერი სევიე, რათა სათანადო ვაჯინა მომხდინ-
საქაულთა ვადწუვეტობლებზე.

საფრანგთის საწეფო კარსა და რომის პაპის უშუალო მზარ-
ბეკერი ვაღაღებულმა იფუტრებმა უხეზად დაპრბდეს უნივერ-
სიტეტის წესდება და თეოლოგიის ფაკულტეტის შემადგენლო-
ბის თვითნებრივ შეივენეს ორმოცი მოლინიტე დღმინიელი,
რამც მათ ვადწუვეტო რიცხობრივ უპირატესობა მოუვკავა, და
14 იანვრის სხდომაზე ისე დატყვის და შეჩანების არსო, რომ მის-
თვის სიტუციის ტქმის თვებუბად არ მთუკათო (124 ხანი 71-ის
წინააღმდეგ, 15-მა თავი შეიკავა). რასინი უმტებდ იტყვის, რომ ეს
იფო ყველაზე უსამართლო საზარალთა^[21].

მისი პორ-როაილბმა „განდევლებმა“ ურჩიეს არნოს საზო-
ვადობრივი აზრის სამსჯაროზე ვამოტუნა საქმე, რათა სხვალ-
ბედ მხოლბინა იფუტრების მანჯანება. „ნუთო ოქენ დაუბეჭო



— ამბობდნენ ისინი, — რომ პატარა ბავშვივით გავაცხოვნ (condamner comme un enfant) და ხალხს ვერც კი ვაგონ, რაშია საქმე? არჩნობ დაუყოვნებლივ შეხსნა მამობებელი მამლები და მეგობრები წარმე წაიბოს, მაგრამ ცოტის დასრულებლისა-ნავე მიხედა, რომ პატარადმარცხ დიდი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა მათზე. მაშინ ის მიუბრუნდა პასუხს და უთხრა: „აი, თქვენ! პასუხი და ხართ, და რაიმე უნდა ილირო?“ (Vous qui êtes jeune, vous devriez faire quelque chose).²⁰¹

სასკლს უფრო არ უშუქვას, თუმცა იქვე დაძინდა, რომ თოვლივით ცივად ვერ დაიძინებდა და ამიტომ შესაძლებელი მაინა: მოხარულ მშობლივად ჩასვრის ესტრე, შემდეგ კი, დავ, სხვა ამ სასკლს და გამოსრულებულად გააჩაღეს იგი. მაგრამ სამი დღის დაყოველდებლი უშუქვების შემდეგ უკვე მზად იყო არა ესტრე არამედ ბრწყინებულ სასახეში წერილი, რომელმაც ახერხებდა დაუფრთვანა ანტუნა არნოცა და მისი უხუცესი თანამოავრებელიც დიდი სიფრთხილითა და კონსერვაციის ყველა სავაგებო წესის დაცვის თანხმულად დაბეჭდილი წერილი, რომელიც 1651 წლის 25 იანვარს გამოქვეყნდა, სულ მალე როგორც პარიზელი, ისე პროვინციელი მეთიხველის ცხოველი ინტერესის საგანი გახდა ინანებისტორია მალევე შემოიბინდნენ გამაჩვენებს, მაგრამ მათი სისხარული წარდგინა აღმოჩნდა: ვაგულოვანი იფურტები, რომლებშიც ასაკისის მასხეხი თავიანთი დიდი და ძველგანთლილი ორ-იანებისა²⁰² გაწერულ სილად აღაქვს, გადამწებებ შტებზეც გა-დავიდნენ და მოკლე ხანში მიადწინეს იმას, რომ დროებით მაინც კაქაქებს „პატარა სკოლებში“, დაიწყო „განდევლობა“ დედნა და შევიწყრება: პორ-როიალს დახურვის საფრთხე დაუშურა.

პარიზშივესი შეხვედრა ინანებისტორია არ შემდგომად, ხოლო სასკლის გულში, საერთოდ, არ იცოდა, რა იყო ლაღარა, რა უფრო მტად შევიწყრებენ იფურტები, რაც უფრო მუხანათურია: მათი სრუკები და ვერაგული — მათი შიშისგება, მთი უფრო მძაფრად ხდება სასკლის სარკისა, მთი უფრო დაუფრთხილება მისი სიტყვა. პირველ სასახეში წერაღს ზედირედ მომყვა კიდევ სამი წერილი — მეორე (29 იანვარი), მესამე (9 თებერვალი) და მეოთხე (25 თებერვალი). რომლებშიაც ლეტერატურული მიტოვებისკითხი გამოვლილი პერსონაჟი, პარიზელი ერისკაცე ლუი დე მონტალტი თავის პროვინციელ მეგობარს აცნობდა სირბინაში გაბარებული პაქრობის შედეგად არჩნის უსამართლო დაგმობის ამავც. ასე თან-დათანობლი, ნაწილ-ნაწილ და, თანაც, ვარაუდლ იბეჭდებოდა ფრანგული შერბილობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქმნილება, რომელიც შემდეგ საერთო საფარად ეწოდა „წერილები პროვინციელებში“ („Les Provinciales ou lettres écrites par Luis de Montalte à un Provincial de ses amis“). ამინარი წერილების გამოქვეყნებისათვის ავტორს, სულ მცირე, ბასტილიაში ჩასმა მი-იხეც ეწოდა და ამიტომ სასკლი მონტალტის ვეკას ამოფეარა, თუმცა პორ-როიალმა მშენიერად იცოდა, ვინ ინიღბებოდა ამ ფსევდონიმით.

და მარალდა, ერთ-ერთმა „განდევლობათანამა“, შუათუღელმა მე-მამულემ ანტუნად ლენ-ვილი ბოდიერი ბ. ასინმა დადგოვრა „სენ-იოლის დილორია“, რომელიც დაწერილობის ავტორის 1655 წლის ამარლიდან 1656 წლის ამარლიამდე მომზადრ ამბებს. ამ დლორში, 1656 წლის 21 იანვრის დათარიღებულ ჩანაწერში ერთ-ერთობო: „იღეს დაიწყო ხელდა რავაფრესკლიანი წერილობის ენ-კვარტი, რომლის ადრესტატია ერთი უფრონი პროვინციელიც, ამ წერილს, რომელიც ცხოველი ინტერესის საგანია, ზავიერობი ბ.ნ არჩნის მი-აწერს, მაგრამ უმრავლესობის აწართ, რაც უფრო სარწმუნო ჩანს, მისი ავტორი უნდა იყოს არჩნის მეგობარი ბ.ნი სასკლი, რომელიც ამ ბოლი დროის ვეფრდიან არ სკიდებდა მას“.²⁰²

პირველი ოთხი სასახეში წერილი სხვა არა არის რა, თუ არა ანტუნ არჩნის აპოლოგია (ამ სიტყვის ძველი ბერძნული გაგებით) და, იმავდროულად, იფურტური დოგმატიკის განმარტებელი კრიტიკა. გონების ოვგათი გამჭირაობისა და უფროს ლოგოკური მამლიშობების წყობებით, ავტორი დიდებანებისათვის მოყოლილ-ნელი სისურვებით სწავდა სობრინაში გამარტობა პაქრობის ბუნ-დავდა არს და თითქმის მოლიანად ამოსწურავს თოლოვების უკიდურესად რთულ საკითხთა იდუმალ სიღრმეს. აი, ის გამოწ-ვლილივით განიხილავს ლეთორია მადლის იფურტურ, ნეო-თანისტურ (დომინიანურ) და ინანებისტურ კონცეფციებს და თანმიმ-

დევრულად ანალიზებს ამ კონცეფციებთან უშუალოდ დაკავშირ-რებულსა და თავიანთი უსაშველო კანცელიზაცია და რეალიზაციან განუხებელი მონაწილეობით თითქმის სრულიად უარყო და უში-სარსო ტერმინებს — „უხლოეს, ანუ უშუალო უფროს“ (le pouvoir prochain), „საქმარის მადლს“ (la grâce suffisante), „კმედიო მადლს“ (la grâce efficace), რომლებსაც ისევე მკაცრადვე ემ-კარება სქოლასტიკური დოგმატიკის მთელი სისტემა, როგორც დედამაჟა. ცრუმოწმუნეთა მიამატური წარმოცობა — სამს-ეცება ვეშაის ზურტს²⁰³ ... აი, ის სრუპულოზური გულმოდგინე-ბით ამშუვლებს და ააწარავებს იფურტური დოგმატიკის საზა-რულ ქსელს, დაუნდობლად ამხელს მონიშნების ვერაგულ ტაქ-ტიკას, რომელიც კუმშარტი სარწმუნოების დაცვას და დამკვიდ-რების კი არ იხავდა მიზანს, არამედ ანტუნ არჩნის, როგორც ინანებისტორიის დისკრედიტაციას, ეკლესიისაგან მისი მოკეთის და: ამ გზით, მთელი ინანებისტორია ოპოზიციის განავრულებია:

„...მოლიონიშის მაინცავები — აღნიშნავს სასკლი მესამე წე-რილის დასასრულს. — იმდენად გამოკონცეფლად გადართობებს ახ-დენენ ეკლესიის სტრუქტურაში, რომ ის, რაც კათოლიკურად თოვეუ-ბოდა ეკლესიის მამათა სწავლამი, მწვალებლურად იქცევა ბ.ნი არჩნის ობსკურებშიც; ის, რაც მწვალებლური იყო სანავად-პელა-გინური მიმარტობებისა, ოროლოქსალური ხდება იფურტური: ქმნილებებიც; წ.მ. ავუსტინტის ცისოდენ ძველ მომდგრებას შეუწ-ენარებულ სიხალდე თოღანა, ხოლო თვითთული ეკლესია გამონაგონი, რომელსაც უკველდე ოხავენ ჩვენს თვადწინ, ეკლესიის ძვე-ლიმძველ მომდგრება ცხადებდა... აქ სულ სხვა სახის ერისთან-გავცხ ხაქმე. ერის ბ.ნი არჩნის ზურტები კი არა, არამედ მისაც პარიზოვებში. ის ერტიკოცია არა მის მიერ წარმოთქმული სიტ-ყუების, ანდა მისი ნაწერების გამო, არამედ ბოლოად იმიტომ, რომ ის ბ.ნი არჩნა. აი, ყველაფერი, რაც გმობის დიდილა მასში. ამი-ტომ, რასაც უნდა იქმნებოდ, სანამ ცოცხალია, ეკლესია კათოლიკე სახელს ვერ დარტება. წ.მ. ავუსტინტის მადლი არჩნისად არ იქე-ბა კუმშარტი მადლი, სანამ ბ.ნი არჩნ იცავს მას. სულ სხვანა-რად შტრიალდებულ საქმე, მისი უარყოფა რომ განეწახა: მა-შინ ის დავაც კუმშარტი მადლად ჩაითვლება და მოლიონიშის დაბ.ო-ბის ყველაზე რადიკალსაშუალება: აი, რამდენა ჩაინს აუერებს ის ყველაფერს, რასაც ასე თავგამოდებით იცავს“.²⁰⁴...

მათემატიკური ტერმინოლოგიის მოწვევებით, შიქიძენა ით-ქვას, რომ სასკლის კრიტიკასა და იფურტების რეაქციის შორის პირდაპირ პარაპოკრიტული დამკვიდრებულმა არტებობს: იფურტთა თვითმობის უფრო მეტ სიმკვეთრესა და სიმწვავეს ანიჭებს ას-კლის სიტყვას და, პირუთ, რაც უფრო მძაფრა სასკლის კრიტიკა, მთი უფრო დაუნდობლნი ხდებიან იფურტები. 29 იანვარს როცა თავისი მეორე წერილი დაასრულა, სასკლმა შეიკურა, რომ იფურ-ტურმა ცენტრამ 130 ხშირ 9-ის წინააღმდეგ თოლოვების ფაყულ-ტიკის პროფესორთა შემადგენლობიდან გარცხა ანტუნ არჩნ, ფაყურტადვე ეკლესიისაგან მოკეთის წინააღ, ყუვედგარს პროვინციის არამდე და persona non grata-²⁰⁵ აცხადებდა ინანებისტორია იდურ ბეღლას, არჩნ უღრტურებში უშუავე გან-საცდელს, მხოლოდ ეგ კია, ბასტილისგან რომ დაეხსნა თავი, იფუ-რტული შოქმა მოყოლილიყო.

იფურტებზე არანაკლებ გამაჩრბლნი იყვნენ მათი ყოვლის-მძლე მფარეველები, განსაკუთრებით, კანცლიერია სეგიე, რომელიც პირადლ აგებდა სასხის ანსისტორია მოქმედებისათვის. „სენ-ვილის დლორია“ 2 თებერვლიდ დათარიღებული ჩანაწერი ვამ-ცნობს: „...შემოსინტეფლი დოკუმენტები („წერილები პროვინ-ციელებში“) ... ბ. ბ.) ხანშილად აღეღებენ და სობრიაქებენ მონინააღმდეგეებს, განსაკუთრებით კი ბ.ნ კანცლიერს, რომელსაც, როგორც ვამცნობენ, ამ ბოლი ხეთი თუ ექსი დღის მამლიზუ შეიფერე ვაყოშევეს სისხლი“.²⁰⁶

— ამიტომაც იყო, რომ 20 მარტს, მონტალტ-სასკლის მხებუე წე-რილს გამოქვეყნებისთანავე, „განდევლობის“ ებრძოლა სანსარ-ფოლ დეკოვციენისა პორ-როიალის ფარტებში: ხალხთი ხმა დაიარ-ბა, მომდგრება გამყარან, ხოლო მონაწუნებს დაქსაქსავენ და სხვა-დასხვა მონატრებში განაწმუნებოთ. იფურტების და სასახლის კარის რისხვა დიდილდე მატალოზდა და მეექვსე წერილის გა-მოქვეყნების მომენტისათვის (10 აპრილი) თავის ამოგავს მიაღ-რა. ფხვზე დაღვა სატატო კლავის მთელი პოლიცია, დაიწყო



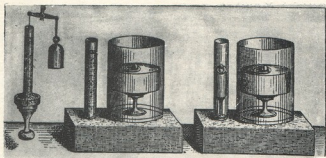
მავრა ასასული მოზანი მარტოვლდე მოხუცების სულეხს ჭე-
მოქმედება როდია. მან, უწინარეს ყოვლისა, უნდა მოღვრის მით-
ხანე მოპირისპირე, უნდა დათრგუნის ძლიერი, ვერავი და დაუნ-
დობელი მტერი. ამისათვის კი სულე აჩ არის აკანისის იფუტე-
რების ტაქტიკის, პოლიტიკის თუ დიპლომატიის უკულისმომდებ-
რი, ფარული მექანიზმის უხეტი და ამოწურავი ანალიზი; აუცი-
ლებელია მათი მხარულმხედველობის, მათი თეორიული თუ პრაქ-
ტიკული ფილოსოფიის, მათი რელიგიური თუ ეთიკური მრწამსისა
და ამ მრწამსის განსაზღვრელი მოტივთა ღრმა და საფუძვლიანი
ცოდნა. და ასაკალიც, მეგობრის ხელშეწყობის, საუფლებლოდ
სურებს და აგრეთვე მისთვის სავარი მასალის; კითხულობს, სწავ-
ლობს, წერს, იკრებს, ანალიზებს. მასმს წარმოდგენილად არ-
თულებს და აქანსურებს საკუთრივ საქმის გამოკვლევას, მეტიც,
პირდაპირ სასოწარმოვეთი სიხუცე და მრავალფეროვნება; იფუტე-
რები მარტოვლდე ენადაურომელი მქადაგებები კი არ არიან,
არამედ კალამოვლდელი გრაფიანებიც. ასაკლის დროისათვის,
ე. ი. თავისთა ორდენის დაარსებიდან სულ რაღაც ერთი საკუთ-
ნის განწველობა მათ მიერ შეთხრობილი წამოგონების რაოდენობამ
დააბოლებით 2500-0 მიაღწია: თითო წინეი ყოვლდ ერთ დღეში
რა თქმა უნდა, ასაკის ხელი არ მიუყვება უველა ამ წინეზე,
რომელთა მარტო წვაითვასაც კი, აღმათ, მთელი სიცოცხლაც არ
ეყოფა, „წინეების“ ავტორის სიცოცხლეზე ვატივებით უფრო
შეუძლი, დღეობიერი და დღეობიერი სიცოცხლედ. და მინც, სიყა-
რია ისიც, რაც მან შეძლო, თუნდც, თანახმობებელი უფულო
მხარეპირთი და დამხარებით, თუნდც, მათთან ერთად, საქმარ-
სია ზურღლედ მინც გადაავალით თვალს მის მიერ საკუთარი აწ-
რისის სათლურტაკოდ მოზომობილ, დამოწმებული ან მტენა-
ლებს სისრულეთი განხილული ფრანგი თუ ესპანელი, იტალიელი
თუ გერმანელი. პირტუგალიელი თუ ბელგიელი იფუტეტი ავტო-
რის ძალზე ზრავას და არასრულ სიას:

აკვავია (1581—1615), იფუტერა ორდენის გენერალი; ალიც
(1606—1656), სირიონის უნივერსიტეტის დოქტორი; ალუა (1572—
1656), ბელგიელი იფუტერი, ძველი ისტორიის და ანტიკური ენე-
ბის სპეციალისტი; ანა (1590—1670), თეოლოგიის პროფესორი ბუ-
ლუწურა, იფუტერი გამოცემების ცენტრი რომში, ლუი XIV
სულიერი მოძვარე; ასორი (1542—1607), აჯალას, პიენცანასა
და რომის უნივერსიტეტების თეოლოგიის პროფესორი; ბავო
(1580—1664), იფუტერი გამოცემების ცენტრი რომში, პროფე-
სორთა სახლის დირექტორი პარიზში; ბალდელი (1578—1655),
რომის უნივერსიტეტის პროფესორი; ბარი (1585—1661), ავინონის
იფუტერი კოლეჯის რექტორი; ბეანე (1561—1624), ბრახანტე-
ლი იფუტერი, თეოლოგიის პროფესორი მონაქში, ვიურტსბურგისა
და ვენაში, ფერდინანდ II სულიერი მოძვარე; ბელარანი (1542—
1620), სახელგანთქმული მქადაგებელი და ღმრთისმეტყველი, პრო-
ტესტანტების წინააღმდეგ თავგანდობელი მებრძოლი; ბინე
(1569—1639), კლემენტინის იფუტერი კოლეჯის რექტორი; ზონე
(1564—1649), სირიონის უნივერსიტეტის თეოლოგიის ფაკულტე-
ტის პროფესორი; ბრახანტი (1603—1668), განს (Aix) და ლუას
იფუტერი კოლეჯების რექტორი; განსი (Gans, ანუ Gands.
1591—1662), ღმრთისმეტყველი და მათემატიკოსი, ფერდინანდ III
სულიერი მოძვარე; გრანდოსი (1574—1632) გრანდოსის იფუტე-
რთა კოლეჯის რექტორი; დიასტალი (1585—1653), თეოლოგიის
პროფესორი ტოლდოსა და შერსანში, დიდიწველის უნივერსიტე-
ტის კანელიტი; დუ-პერიონი (1555—1618), უსთელი კავიებისტი,
შემდეგ—კარდინალი; ენრაკესი (1586—1608), ღმრთისმეტყვე-
ლების პროფესორი კორდოვასა და სალამანკაზე; ესკობარი (1589—
1669), სახელგანთქმული კავისტი და მორალისტი; ვალენსია
(1551—1603), თეოლოგიის პროფესორი რომში, დიდიწველასა და
ინგლმუტადში; ვასკესი (1551—1604), მადრიდის, აჯალასა და
რომის უნივერსიტეტების პროფესორი; ვიტელიუცი (1615—1645),
იფუტერა ორდენის გენერალი; ვასტარი პალაო (1581—1638),
ღმრთისმეტყველების პროფესორი ვალიადოლიდსა და სალამანკა-
ში, კომპოზიტორსა და მედიან-სიდიონას იფუტერი კოლეჯებისტი;
რექტორი; კოპიტალი (1644—1626), იტალიელი იფუტერი და კავ-
ისტი; კონიჯი (1571—1638), ფლადრიელი იფუტერი, ლუვენის
უნივერსიტეტის პროფესორი; კოსენი (1570—1651), ღმრთისმეტ-

ყველების პროფესორი რუნასა და პარიზში, ლუი XIII სულიერი
მოძვარე; კრასე (1618—1632), ღმრთისმეტყველი და მორალისტი;
ლამანი (1575—1635), კავისტიკის პროფესორი ინგლმუტადში,
მიუნხენსა და დიდიწველას; ლამი (1578—1651), ღმრთისმეტყვე-
ლების პროფესორი ნეაპოლში, აჯალასა და ვენაში, გრაციის უნივერ-
სიტეტის რექტორი; ლუენაი (1602—1671), ფრანგი იფუტერი,
პოლემისტი და პოეტი; ლუსიუნი (1554—1623), ნიდერლანდელი
იფუტერი, თეოლოგი და იურისტი, ლუვენის უნივერსიტეტის პრო-
ფესორი; ლუგო (1588—1660), კარდინალი, თეოლოგიის პროფე-
სორი ვალიადოლიდსა და რომში; მანდენი (1575—1641), ბრიტ-
ანელი კავისტი; მასპარეა (1568—1654), ლისიონის უნივერ-
სიტეტის პროფესორი; მინიო (1605—1676), თეოლოგიის პროფე-
სორი დიფინში; მოლიანი (1585—1600), სახელგანთქმული კავისტი,
ეკონომის უნივერსიტეტის პროფესორი; პენალოსი (1589—1658), სა-
ველი კარის მოძვარე მადრიდსა და ვენაში; პინეტო (1604—
1623), თეოლოგიის პროფესორი დოლეში (Dôle); სანა (1530—
1596), პირტუგალიელი იფუტერი, ღმრთისმეტყველების პროფე-
სორი გენეში, კიობრასა და რომში; სანესი (1551—1610), ცნობილ
კავისტი და მორალისტი; სელი (1588—1658), ფრანგი იფუტე-
რთა კოლეჯის რექტორი, ორიენტალისტი; სირბონდი (1585—1651),
პარიზის იფუტერი კოლეჯის რექტორი, ეკლესიის ისტორიკო-
სი, ლუი XIII სულიერი მოძვარე; სუარესი (1548—1617), სახელ-
განთქმული ესპანელი იფუტერი, თეოლოგიის პროფესორი სევილი-
ასა და ვალიადოლიდში, რომსა და აჯალაში, სალამანკასა და კო-
იობრას; ტამბურენი (1591—1675), სიცოცხელი იფუტერი; ტანერი
(1572—1632) თეოლოგიის პროფესორი მიუნხენსა და ინგლმუტად-
ში, პარდის უნივერსიტეტის კანელიტი; ტურიანი (1562—1635),
აჯალას იფუტერი კოლეჯის რექტორი; ურტალი (1575—1647),
შერსიონის, მადრიდისა და აჯალას უნივერსიტეტების თეოლოგიის
პროფესორი; ურტალი და მენსლას (1578—1651), ღმრთისმეტყვე-
ლების პროფესორი პამპუნუნში, ვალიადოლიდსა და სალამანკაზე;
ფაუტელი (1577—1645), პირტუგალიელი იფუტერი; ფერნანდესი
(გარდ. 1630), პირტუგალიელი იფუტერი; ფლიური (1606—1622),
სიენისა და რომის უნივერსიტეტების პროფესორი და სც...

„მეოციანობიან, —წერდა ასაკალი, —არტომ დავსახული ვეყლა
ის ავტორი, რომელთა თხულებებიდანაც ამოვიკრეფე ჩემს მიერ
დამოწმებული მარტოვლდე დღეობებში“ საასხეობი ან მთხუვები:
მე რომ ვიმოყვებოდე ქალაქში, სადაც ამოსჩქედს ორგანიზაცი-
რევენი და დაბეჭობილი ვიციდებ, რომ ერთი მთელი მოწამულ-
ელია, მოყოლე ვიქნებოდი გამებრძობილად ვეყლა, არამედარამც
არ დალიოთ ამ შადრევენის წეალი-მეთუი. მავრამ რაკი შეიძლება
კაცმა იფუტერმა, რომ ეს ჩემი მოწამულა, ვაჭობინებდი უფალ და
მესახელებლას მოწამულელის ვინაობა, ვინც ამსწამულად გამე-
წინა მთელი ქალაქი... მეოციანობიან, —განგარდაც იგი, —წამი-
თიხასს თუ არა უველას სი წინეი, რომლებსაც ვიმოწმებ? ასახუ-
ბი მთხუვებ, არა-მეთუი; მათს რომ მთელი სიცოცხლე უსაძვალისი
წინებების სიხუცით უნდა გამეჭატებინა; მავრამ მე ორჯერ წვაიტი
ოდი და ენობრანში, რაც შეეძება დანარჩენებს, მათ კითხულობ-
დენენ ჩემს მეგობრებს. მავრამ მე არ მომიტანა არცერთი ნაწყვე-
ტი, იმავ წავწეში რომ არ ამოვიტანას, საიდანაც მას ვიმოწმებ, და,
ამასთან, საკულდავლოდ არ ვაგწინებდი უველადებს, რაც ამ
ნაწყვეტს უფულოდ უსწრებდა ან მოსდებდა, რათა არ შემიცდა-
რევენი, და ამრავად, უარყოფის ნაცულად დასტერიტი ან დამოწ-
მებისა, რაც უფოლედ გმობის ღირსი უსმარებლობა იქნებოდა ჩე-
მის მხრეზე“²¹⁹.

რა თქმა უნდა, ასაკალი მარტოდმარტო ვერ შესძლებდა იფუტე-
რთა ღმრთისმეტყველების ამდენი მტეგმონის, კათოლიკური სარ-
წმუნოების კარდინალურ საკითხთა თუ შედარებით წრადამხების
უველა ნიუანსის ზედმიწევნით მყოდენ და რელიგიური დისკუტე-
ციის ქარცეცხლში გამობრძობილი თეოლოგთა მთელი კონგრეგა-
ციის წინააღმდეგ ბრძოლას. მართალია, ცნობრების სხვადასხვა პე-
რიოდში ის გატაცებით სწავლობდა საღმრთო წერილს, ეკლესიის
მამათა თხულებებს, კათოლიკური თეოლოგიის მწიგნობარ შორ-
მებს, მავრამ მას უწინარეს ყოვლისა, აინტერესებდა სულის სი-
ცოცხლედ, კაცობრიობის საყარდერი აზრისა თუ რელიგიური
გრძნობის ისტორიული ევოლუცია და არა შრალი, უფულო ტექს-
ტი ან მკვდარი ასო... დიხს, ეს იქნებოდა აშკარად უთანხმოო



პასკალის ჩანახატები, რომლებიც თან ერთვის „ტრაქტატს სიხეთთა წონასწორობის შესახებ“

ბროლო, მაგრამ პასკალს მხარში უდგანან „განდევალები“, რომლებიც საჭირო ტექსტებითა და ამ ტექსტებით თუ შიში ქმნილებების მავალიგონიერული კომენტარებით ამარაგებენ მას. იანსენის ერთ-ერთი ბურჯი პიერ ნიკოლი ადგენს არა ერთი და ორი „წერილის“ გეგმას, რომლებიც შემდეგ თითოეულ უკეთეს რედაქციას.

და მაინც, აქ არსებითია არა „განდევალა“ წვლილი, არამედ ის უჩვეული სუბიექტური ტრანსფორმაცია, რასაც იანსენისტთა და იესუიტთა პოლემიკის საფანი განიცდიან პასკალის ნაწარგებში, სადა გენიის განსაცვიფრებელი თავისთავადობა პირწმინდად გარდაქმნის მხოლოდ თეოლოგთა შეფარებით ვერო წრისათვის საინტერესო საკითხს და ზოგადსაკაცობრიო თეორიურ პრობლემად აქცევს მას: „... პასკალი, უწინარეს ყოვლისა, კაცია. მან შეიქცნო, მან განაცხადა კაცური ბუნების ყველა უფრობები და უნებურად აღიჭრებინა, მისი მოთხოვნები, ვნებები, სურვილები, მიწრაფვებები, ყველა მისი სიხარული თუ მწუხარება. ადამიანი გვევლინება სწორედ იმ ცენტრად, რომელსაც ის უშუალოდ ეყვლება. თითო რელიგიასაც კი ის განიხილავს მხოლოდ კაცთან მიმართებაში. დიან, პასკალი თეოლოგი როდია, რომელიც თეოლოგებისთვის წერს; ესაა კაცი, რომელიც ელაპარაკება კაცობრიობას. ასე აქცევა სქოლასტიკური პრობლემა უშუალო მიმართვად და მოწოდებად კეთილგონიერების, სინდისიერებისა თუ პატიოსნების, მოკლედ, ყველა იმ სიქველსაში, რომლებსაც იმარსავე თვითიული ჩვენების სული“²¹⁴.

გივე თემის პასკალის თხზულების ბტალისტური ბრუნვადეგების, ემპირივი სრულყოფილების, სისადავისა და ბუნებრიობის შიშიანი. ფრანკ იანსენისტ თუ იესუიტ თეოლოგთა ორ ერთობილი მოქმედ სკოლას, რომლებიც თაბისითი ავტორის ითვისებ, დიან, ამ ორ საწინააღმდეგო სკოლას, ერთად აღებულს, პასკალის მეთაობაზე წვლილიც არ მთავდის ფრანგული სალიტერატურო მის დახვეწვად და განვითარების კეთილმოხილურ საქმეში. ხასიათის შინაგანი სიმონდელ, სწორედელ და უბრალობა, კემშირბების გულმოდურაველ სიყვარული, იდის უზენაესობა ყოველივე ზუსტ სიტყვიერ გამოხატულებას პოულობს მის ნაწარგებში. „გეომეტრია და ვნება, აი, მთელი პასკალი“ (Géometrie et passion, voila tout Pascal). — თუკვამს ე. ავეს „წერილებში“ ავტორის მისამართი²¹⁵, ეს ფორმულა იმდენადვე მშვენიერია და სხარტი, რამდენადვე მართალი: პასკალის სიტყვა ზუსტია, როგორც მათემატიკა, ვნებაშია, როგორც მუსიკა.

მხოლოდ ერთი, „წერილებში“ პასკალის ფრანსა თითქმის პლატონისეული პეგაილის სიგრძე და მოჩვენებითი სიმძებრე ახსიათებს, მაგრამ, ფრანგული სტეილიტიკის მკვლევართა დავიკრებით, საჭარბიანა ზნაშაღა წაიკითხეთ იგი, რომ ყველაფერი ერთბაშად იყვლება, მარტივდება, ნათლდება, სულთერდება. ალბათ, იტიობ, რომ პასკალის ენა, დეკარტის მწიგნობრული ენისაგან განსხვავებით, უწინარეს ყოვლისა, ცოცხალი, საღაპარაკო ენაა. სწორედ

პასკალს ხვდა წალად პატივი, ყოფილიყო არა მარტო საკუთარი თხზულების უწილო ფორმის, არამედ თავისი საუკუნის მწიგნობრული ფრანგული პროზისა და არა მარტო პროზის დახვეწილი საწერლო ენის შემოქმედი, ენისა, რომლითაც მეტყველებდნენ ბოისილი და ბურდალუ, მოლიერი და ბუალო, რასინი და ლაბრიერიტი²¹⁶.

გონების უწყვეტი ქმნილობა და აქტიურობა ყოველთვის მკაცრად დასაზღვრული კალაპოტით წარმართავს პასკალის გემოვნებას, არტსტიკისა და სიტყვის ფილოსოფიის კემშირბად დიდოსტატურ ხელისუფლებას. არაფერი ისეტივად უცხო არ არის მისთვის, როგორც საკუთარი ინტელექტუალური თუ ემოციური ძალმოსილებით ტკბობა, სიტყვის თუ აზრის თვითმზნურთი თამაში, ესთეტიზმისათვის წმინდული უნებრობისა: „... მისი თხზულების“ („წერილების“ — ნ. ბ.) ყველაზე მოზიზმებად თვისება — ესაა სისადავე და იბიქტიურობა. შემოქმედის პიროვნება პირწმინდად წაშლილია ქმნილებაში. მთელი თავის ძაღს ის საკუთარი შინაფიქრის ხორცშესხმას ალევს და ნებაყოფლობით გამოირცხავს თავს თხზულების ინტიმური შინარისიგან. ყველაფერი ექვემდებარება მისს, რისი დაბეჭდვით სურს ავტორს. მთელი მისი გენიალობა მხოლოდ და მხოლოდ მოქმედების ყველაზე უკეთესი საშუალებების შერჩევას ესადაგება. ამრავად, ყველაფერი არგუმენტი ხდება, ყველაფერი ქმედით საშუალებად იქცევა; სულდართა, იქნება ის ირონიის სიმძაფრე, სულდართა უჩვეულო გზებზე, ანტიკატეგორიული ლოგიკა თუ დრამატული წარმოსახვა. რაც შეეხება წესებს, ავტორის მხოლოდ საკუთარი კვლევის საგნიდან გამოიყვანს ისინი: მას ესწრება რიტორიკა და, ალბათ, სწორედ ამიტომ, რომ მთელი სიზუსტითა და მაქსიმალური სისრულით იყენებს რიტორიკის უველია საშუალებას, რომლებიც მის ქმნილებაში თვით საგნათა ბუნებად გამოიწინარებენ, და ამდენად, ექსპრესიის ერთადერთი აუცილებელ, მარტივ და ბუნებრივ ფორმებად გვევლინებიან. ასე რომ, ფრანგული მეცნიერებე ყველაზე ერთბაშად, ერთის დაერთი აღწევს ატიური მეცნიერებულების მოქნილობას, სილადებს და სრულყოფილებას: დემონსტრირებ შეიძლება შევადაროთ პასკალს, მაგრამ ვერადილდებით ვერ დავაყენებთ მასზე მაღლა“²¹⁷.

„წერილებში“ ავტორის საწერლო ხელისუფლება მისივე სტილისტური სრულქმნილების დონეზე დგას. ყველაზე უფრო ბუნდობლად და განუყვებელ პრობლემების ის სულ სხვაგვარად მჭიდრობს, ვიდრე პრიფესიონალი ფილოსოფოსის ან თეოლოგის. „თავის ლიტერატურული კომპოზიციებს ის ეპისტოლარული ენარის ფორმას სიძიებს, ისტატურად იყენებს დიალოგს, ქმნის პერსონაჟებს, ციწარზე გასტავებს ისინი, ხასიათით მოსუსს და სუსს უდგამს მათ, ბოლო თავისი გმირების სიტყვებში არანაწლებს სტატურად აქცევს სიკისკებს, ხიზებს, ვნებას, ირინას, სიხვისს, აღსუფითობებს, სიმწარეს, ერთის სიტყვით, ზორცს ასხამს და ასულიერებს მისსავე მიერ დადგენილ ედიდებს, რათა მათ ვალდებულ გონების ზღურღლი (franchissant les intelligences)და, ამრავად, მისწმენდნ და მიაწვინდნ ვალს, სიცოცხლისა და მოქმედების ამ ცხოველყოფილ ექვანს“²¹⁸.

ეს არ არის ერთი ან ორი ფრანგი მკვლევარის სუბიექტური აზრი. სამსი წელი საკმაო დროა ლიტერატურული ქმნილების უბერბლობისა და, თუ მაღალეფერებებში არ ჩამოვრთობება აზრის თქმა, ყველავეგის გამოსაყვებელად თავს ნებას მიეცემ ერთბაშად კიდვე დავიმოწმო გუსტავ ლანსონი: „პასკალის „წერილებში“ პიროვნელობისაში, კოლტორის თქმით, მოქციულია მეცნიერებულების ყველა ვაჭარი: აზრისა და ვნების ძალმოსილება, დახვეწილად და თანაც საშინელი ირონია. კოლტორი იმასაც ამბობს, „წერილებისაში“ ჩემი მოწინავე საგანბრებად შემეცირებოდა; ისინი რომ მოლიერის კომედიების შემდეგ დაეწერათ პასკალს, ეს პარადოქსული მშველბა ვასაბედა გახდება, თუ დავუერთდებით როგორი ექსპრესიით, კემშირბეტი კომიზიითა და ცხოვრების რაიშვიათი ცოდნით ზატავს პასკალი თავის გმირებს, განსაკუთრებით იური ცდობრი და მიაიტი იესუიტის კოლორიტულ ფიგურებს. ერთი მათგანის ზორობი ფიგურა მესუთოდან მათეუ წერილადაც არ ჩამოიღს სცინდენ, ხოლო მეორე ცოცხლად და სხარტად დახატულია მეითვე წერილაში. პასკალი განსაკვიფრებელი გეოლოგებით ახერხებს განუწყვეტილი იდეების გარდასახვას, მათ ვაღაბანას მოქმედებაში, მოძრაობაში, მეტყველების ტრანსა თუ რიტმში; მისი წარმოსახვა მათერია, მშლავრი და შოამბედევი“²¹⁹...



მიუხედავად თავად შეუძლია წარმოადგინოს, რადგან უნდა რეალურად უნდა გამოიყურებოდეს იუსტიციის დოკუმტური ფილოსოფია და მათი კანონსტრუქტურის მრავალი ამ დღიდან გრუნების, ამ მძლავრ და ნათელი სულის პირუთვნელი მსჯავრის წინაშე. წვეთით უკვე ვთქვი და ერთხელ კიდევ გავიმეორებ, რომ მიუხედავად წერილობრივ მოყოლებულ მსჯავრად იცვლება არა მარტო ავტორის ხელმოწერა, წერის სტილი, აზროვნების მანერა, არამედ, უწინაესი კარდისა, პაქტის სანქსიონის მისი დამოკიდებულება, მისი კრიტიკა, კლავების მისეული მეთოდი. თეოლოგიური ტერმინოლოგიის წარმოქმნის ნიუანსთა ჩრტიკის ნაცვლად, პასაკალი მთელის არსებით მიიქცევა ცოცხალი სინამდვილის, ზოგადსაქიარებო მნიშვნელობის მქონე ფართო და პრინციპულ საკითხთა მართლ, ის გვიგინებს იუსტიციის მართლურ სახეს. გვიხსნის, როგორ დეგრადირდება მათ ნაარსებში ადამიანის ამქვეყნიური დანიშნულებისა და ზნეობრივი მოვალეობის წინადაც-წმინდა მცნება, გვიმდევნებს მათ მიხედვითა და ის საშუალებებსაც, რომლებსაც თავიანთი დანახების მიხედვითავე იყენებენ ისინი (სიტყვაში მოიტანა და აქვე ვახსენებ, რომ გამოთქმა „მონაწილეობის საშუალება“: „დღივად ესკობარისაგან“ იღებს დასაბამს).

სასკალის „სამწინდელი ირონი“: მისი აზრის შინაგანი პათოსი, უწინარეს ყოვლისა, იუსტიციური მრავლის — კანონისტიკის წინააღმდეგაა მიმართული. კანონისტიკა (ტერმინი წარმოსდგება ლათინური სიტყვიდან *casus* — შემთხვევა) — ესაა მოვალეობა რელიგიური ზნეობის შესახებ, რომელიც უფლის მარადიულ, უცვლელსა თუ წარუვლად მცნებებს კაცთა ინდივიდუალურ ნებასა და მათ მიწვევას ცვლად მოთხოვნებებს, ინტერესებს, მისრულებებს შესაძლებლობებს, რელიგიური სინამდვილის უკიდურესად რთულსა და მრავალფერადად შიდასინამდვილეში განხილავს საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანთა თანაარსებობის ყველა ურთიერთმართონიულობსა თუ ანტიკონფლიქტურ ტენდენციას და, ამრიგად, სწავლობს „სინდისის სიტყვას“ — ერთი შემთხვევებითა თუ კონკრეტულ გარემოებათა კარგონა განპირობებულ სიტუაციებში სინდისის მიერ მიღებულ გადაწყვეტილებებს.

კანონისტიკა იუსტიციის გამოწვების სახალხოდ ვერ ჩაითვლება. ის საუბროს იყო უყოველობის, როცა საქმე ეხებოდა თეორიიდან პრაქტიკაზე, ზოგადი კანონიდან კერძო შემთხვევებზე გადასვლას; საუბროს იყო როგორც ზნეობრივი კონფლიქტების გადაჭრისა და რთული კოლიზიური სიტუაციებიდან გამოსვლის ძიების ერთადერთი მქონე საშუალება. ჩერ კიდევ ეთიკისტურ ეპიკურს სტრუქტურაში მძლავრი ფილოსოფიური სკოლა, არისტოტელეს კვლად-კვლად, უყოველობითა თუ პრაქტიკულ ცხოვრებაში ცვალებადად და რელიგიურად მიიჩნევა ზნეობრივ კანონს, რომელსაც თეორიაში უცვლელად და აბსოლუტურად თვლიდა. ქრისტიანული ექსეკუციონის, რომელსაც დასაბამითვე ინდივიდუალური სულთა სხვადავარიანთა ერთ-ერთი უწინაესი და უმადლესი მონაწილე, რა თქმა უნდა, გვიდებს ვერ აუცილდა ანალოგიური იღებს. აღსარებისა და „სულთა მწყემსვის“ საექსეკუციონის პრაქტიკამ დადღად შეუწყო ხელი ქრისტიანული კანონისტიკის განვითარებას.

შუა საუკუნეების კანონისტიკის სულსიკეთების გაფართოებისა და აუთენტიკის პერიოდი. დღეს სკოლისა და ვიკლემის ჰაუსის ფილოსოფიურმა მოძღვრებებმა, სადაც რელიგიურად გამოიკეთა პიროვნული ნებისა და ინდივიდუალობის როლი, თეორიული საფუძველი მოუშალეს კანონისტიკას და მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი ტრიუმფი.²²⁰ მაგრამ ის, რაც მხოლოდ პრაქტიკა და ურთიერთპირობის მრავალეობათა „მორჩილების“ რელიგიური კლემის იყო, იუსტიციური კანონისტიკის მთელ სისტემად, უფრო ზუსტად კი „უსისტემადობად“, მოვალეობისა და ანტიკონფლიქტურით-ერთმთაანების, მათი კონკრეტის ხელმოწერა იქცა. დაბოლოს, იუსტიციურმა კანონისტიკამ სასუქების შემდეგ განსაკვირებელი სიხურებით და სისრულეობით ააღორჩინა ანტიკური სოფისტობის სული.

ასე მაგალითად, ესკობარი მონაწილე ისახავს ყველასთვის შესაძლებელს ცოცხალი განტევება ამ ქვეყნად, სულის სხვადასხვა მხარეებზე ცხოვრება სკოლის კაცთა უყოველობის მოქმედების, უყოველობრივ მრავალური სტილის განხილვისა თუ ზნეობრივი კრიტიკისთვის მათი შეფასების დროს ის კუმპარიალად სოფისტური მანქანებით განსხვავდება, ერთის მხრივ, ყველა იმ „მკაცრად განსაზღვრულ“ შემთხვევას, როცა ესა თუ ის მოქმედება დაუშვებელია და აკრძალული, ხოლო მეორეს მხრივ, იმ შემთხვევათა არსებობა „მკაცრად განსაზღვრულ“ რიცხვს, როცა იგივე მოქმედება აკრძალული არ არის და თანაც ისე „ზედუნებრივი“. ან, თუ გინებთ, „ზედუნებრივი“ მოქმედებებისა და მიმტვირთვლობის ავლენა, რომ უყოველგვარად აკრძალვას, არსებითად, ზედმეტად, უსაფრთხად და უსაგნოდ ხდება. იგივე ითქმის ზოგადეთიკური ნორმებით უსაფრთხად დასაშვები და ნებადართული მოქმედების მიმართ.

წინამდებარე მსჯელობის საილუსტრაციოდ მოვიტანო მხოლოდ ერთი მაგალი, ჩემის აზრით, საფუძვლით საკმარის ნიმუშს: კიოხაზე — მოვალე თუ არა მდიდარი შეწილის დაბრუნება, კანონისტიკის კაცის იხილ რეკომენდებსა და ორგანიზაციის პასუხს სცემს, რომ კაცის ცოცხლობა, თითქმის თვით დელუს ორგანიზაციის დაღვრება მისი პირობით: „უმეორადად გეტყვი: მოვალეა, და კიდევ უფრო კუმპარიალად გეტყვი: არ არის მოვალე, ვინაიდან ასე ძალზე ცოცხალია მდიდარი თუ გახდებდა სულის სხვის ღირსი“. მერედა რატომ? თურმე, რე სტრუქტურა და, იმიტომ, რომ მოქმედების გაცემის შემდეგადაა გადატაცოს და „საკუთარი წოდებიდან ამოშალოს კაცი“, ხოლო ესკობარის აზრით, „ეს უფრო დღივად პირობებთაა, ვიდრე გლახაის სიყვარული“²²¹.

თავად განსაზღვრა, რამდენად შეესაბამება ეს სოფისტური ცინიზმი მაცხოვრის სიტყვებს, ვის სახელსაც ესოდენ ამაუად ატარებდა იუსტიკა ორდენს: „მამონ ბრჭყას მეუფემან მაჩქუნიეთა მათ მისთა: მოვედით კურთხულეთა მამისა, ჩემისანო, და დამიკვარებ განწმინდული თქუნივეთა სასუფეველი დასამთიდან სოფლისათა: რამეთუ შვილია, და მეცით მეკმალი; მწყუროდა, და მასთუ მე: უცხო ვიყავ; და შემიწყურებო მე: შიშულ ვიყავ; და შემშობო მე: სნულ ვიყავ; და მომიხედეთ მე: საყარობოლსა ვიყავ; და მოსხედეთ ჩემდა. მამონ მოვიგონ მას მართალთა მათ და მჩქუთა: უფალი, იღებს გიხილეთ შენ შვირთა და გამოგზარდეთ? ანუ წყურითელი და გასთუ შენ? ოდეს გიხილეთ შენ უცხოდა და შემიწყურებო? ანუ შიშულთა და შეგომხეთ შენ? ოდეს გიხილეთ შენ უფროდა ანუ საყარობოლსა და მოვედით შენდა? და მოვიგონ მეუფემან მან და მჩქუთა მათ: ამინ გეტქუ თქუნი: რადგინი უფათი ეტოსა ამას მცირეთაგანს მათთა ჩემთას, იგი მე მოვიგონ“²²².

იუსტიკის, რომელსაც პოლიტიკის ანაცვლელს ეთიკა და უფლის სამსახურის კი არა, საკუთარი გავლენის გავრცელება დასახებს თავიანთი უსარებელს და უმადლეს მონაწილეს, თითქმის მთლიანად დაივიწყებს სპირიტუალურ ზნეობრივ მაქსიმალს: „შევიდეთ იწრაფად ბების, რამეთუ ვრცელად არს ბეუ და ფართო არს გვა, რომელსა მიხვავ წარსაწყმედელად, და მრავალნი ვლენან მას ზედა. ვითარა იგი იწრაფ არს ბეუ და საყაროელ გვა, რომელი მიყვანებს ცხოვრებასა, და მეცოდინი არიან, რომელნი მპოყებენ მას“²²³.

„ქრისტეს ჩაინდო“ თანამდგომმა კანონისტიკა წარსაწყმედელის ფართო ბეჭავტვინი განავრცებს სასუფეველის კარბობის ვიწროებას და თავიანთი უყოველობითი ინდივიდუალური ვარსებობის მოვინდო შარავჯად აქცევს სიკეთის, სინამდისსა და სიწმიდების საყარველად საკვლად და წარკეთილი ბილიკი: ამაჟამად ცოდვის მიტევება უფრო ავადია, ვიდრე მისი ჩაინდო. ვერც კი მოასწრებს კაცს ცოდვილ შეიხვარს და შეიხვარს სულს, რომ გნებ უკაც ჩამოვრცეცთ ლაქს და ბილწებისაგან განწმენდითო“ — ამაყად აცხადებდნენ ისინი²²⁴.



ხეშთ მოტრნილი სიტყვები, ბოლოვდება ქარაგმეფის ქრისტეშვიდ
საკმაოდ ადვილად ისინება: „ოქტენი მონა-მორჩობის წ. 1111. B.
P. A. F. D. E. P.: et ancien ami, Blaise Pascal, Auvergnat, fils
d'Étien Pascal: და ძველი მეგობარი ბლუზ პასკალი, ავერნელი,
ეტენი პასკალის ვაჟი.
203 [კონსინათვის შეუწყნარებელი] არასასურველი პიროვნება
[ლათ.]
206 იხ. ე. შ. კლიუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 132... იხ. აგრეთ-
ვე ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 117.
207 „წერილები პროვინციელისადმი“, დასახ. გამოც. გვ. 321.
208 როგორც ცხედეთ, პასკალმა მხოლოდ შეამოკლა თავისი პი-
რველი ფსევდონიმი — მონტალტი.
209 ციტ. შ. მ. ფილიპოვის დასახ. შრომიდან, გვ. 56.
210 „წერილები პროვინციელისადმი“, დასახ. გამოც. გვ. 289—290.
211 ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 122.
212 საბარლო ესკობარის ძალიან ძვირად დაუჭრა მას ეს „გამორ-
ჩევა“: „წერილების“ გამოსვლის შემდეგ, პასკალის გამანადგურე-
ბელი ირონის ზეგველეთო, ფრანგულ ენაში შეიქმნა ამ დიდ
კახუისტის გვარადან (Escobar) წარმოებული ახალი ზნა — esco-
barde, ახლ პირველობას, პირობითობას, გაიჭირობას ნიშნავს.
213 Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1954, p. 1457—1458.
214 ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 114.
215 ციტ. ვ. ვიროს დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 85.
216 იხ. ე. ვირო, დასახ. ნაშრ. გვ. 83.
217 ვუსტავ ლანსონი, დასახ. ნაშრ. გვ. 105.
218 ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 115.
219 გ. ლანსონი, დასახ. ნაშრ. გვ. 104—105.
220 იხ. ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 111—112.
221 ციტ. წიგნიდან — ე. მ. კლიუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ.
147—148.
222 მათე, XXV, 34—40.
223 მათე, VII, 13—14.
224 ციტ. წიგნიდან — ე. მ. კლიუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 151.

172 უფალი ჩემი და უფალი თქვენი (ლათ).
173 დამიტევს მე, წყარო ცხოვრებისა (ლათ).
174 არ დავერწყო სიტყვანი შენნი. ამნ. (ლათ)... „მემორიალი“
თარგმნილია წიგნიდან: Pascal, Pensées, Paris, 1964, p. 71-72.
175 ციტ. ვ. ვიროს დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 52.
176 გრანბელოზის ეჩინი, შემეცნების ეჩინი, მგრანბელოზის ეჩინ
(ლათ).
177 „აზრები“, ფრაგმ. 363.
178 პოლ ვალერი (იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“,
164. 1).
179 იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“, 364, 1.
180 „აზრები“, ფრაგმ. 342; შდრ. ფრაგმ. 177, 364, 365, 366,
367 და სხვ.
181 იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“, 403, 4.
182 „... მე დავდივარ, როგორც დადის ნადირი, როცა ნადრობა ნე-
ბავაზთულია, — ამბობს რაინერ მარია რილკე, აქ ციტრებული
სიტყვების ავტორის — პოლ ვალერის სულთერი თანაშემწე. იხ.
P.-M. Rilkke, Vorpssvede. Ogust Roden. Pisma. Stihy. M.,
1971, str. 217.
183 პოლ ვალერი, იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“,
164, 1.
184 O. Balyzak, Sobr. soch. v 15 tomah, t. 15, M., 1955, str. 330.
185 ციტრებულთა შ. შ. ფილიპოვის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 53
... ჟენევა კალვინიზმის ცენტრად ითვლებოდა.
186 შდრ. Блез Паскаль, Письма к провинциалу, С.-Пб. 1898,
стр. 13—14.
187 რომელითა მიმართ ეპისტოლე წმ. მოციქულისა პავლესი, IX,
10-11 13-15, 18, 20-21.
188 ფილობ. II, 13.
189 რომ. XI, 20.
190 Г. Лансон, История французской лит-ры, С.-Пб. 1898,
191 «Entretien de Pascal avec M. de Saci», — იხ. „ვარიაციები
პასკალის „აზრების“ თემებზე“, 124, 1.
192 დაწერილებით იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემებ-
ზე“, 329, 1.
193 იხ. Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1954, p. 1454—1455.
194 „უცნაური წინააღმდეგობის გამოხატობით, ... აღმოჩნდები გო-
ნების ეს მგობონი (იანსენისტები, — ბ. ბ.), რომლებიც მეცნიერების
სიყვარულს ერთ-ერთ უკეთურ მიწიერ ვენებად თვლიდნენ, საკმაოდ
საუფქლოან ვანალობას აძლევდნენ. ზაქმეზენ“ (გ. ლანსონი, და-
სახ. ნაშრ. იხ. გვ. 96). ამრიგად, იანსენისტების პრაქტიკა, რომე-
ლიც ასე მკვეთრად უპირისპირდება მათსავე თეორიულ შეხედუ-
ლებებს, პასკალს „ჩაღაუნებურად“ კვლევ მიაცემს მეცნიერების
მიმართ.
195 იხ. ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 90-91.
196 იეზუიტების ორდენი 1534 წ. დააარსა იგნაციო ლოიოლამ.
197 ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 110-111.
198 ამ დროისათვის ინიოცენტი X უკვე ახალმა პაპმა შეცვალა: ეს
ყოფა ალექსანდრე VII.
199 იხ. შ. მ. ფილიპოვი, დასახ. ნაშრ. გვ. 53.
200 იხ. ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 104.
201 იხ. ე. ბუტრუ, იქვე, დასახ. ადვილ.
202 იხ. Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1963, p. 651.
203 ზემოხსენებული ტერმინების შესახებ იხ. ე. ბუტრუ, დასახ
ნაშრ. გვ. 115-118.
204 Б. Паскаль, Письма к провинциалу, С.-Пб., 1898, стр. 36...
აღსანიშნავია, რომ მესამე წერილი, საიდანაც ციტრებულთა

(გაგრძელება იქნება)

ამაგლარი მოღვაწის წიგნი

გამომცემლობა „საპოთა საქართველო“, 1977 წ.



ჯუმბერ თითბერია

შემე სამოცდაათი წელია ქართულ პერიოდულ კაში ქვეყნდება ლადო გვეგეჭკორის ლექსები, ჩანახატები, ეტიუდები, მოთხრობები, თარგმანები, მოგონებები...

„ნიშადური“ და „სხივი“, „ახალი სხივი“ და „მიწა“, „ფასკუნჯი“ და „განათლება“, „ჯეჯილი“ და „ნაკადული“ — რველოვცამდელ ამ და სხვა გამოცემებში თანამშრომლობდა ლ. გვეგეჭკორი წლების მანძილზე. დღემდე გამოვიდა ლ. გვეგეჭკორის ლექსებისა და მოთხრობების ცხრა კრებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ იმ ნაყოფიერ მუშაობაზე, რომელიც გაწეული აქვს ლადო გვეგეჭკორს, როგორც ხელოვანსა და ქართული მუსიკალური კულტურის, კერძოდ, ხალხური სიმღერების მკვლევარს.

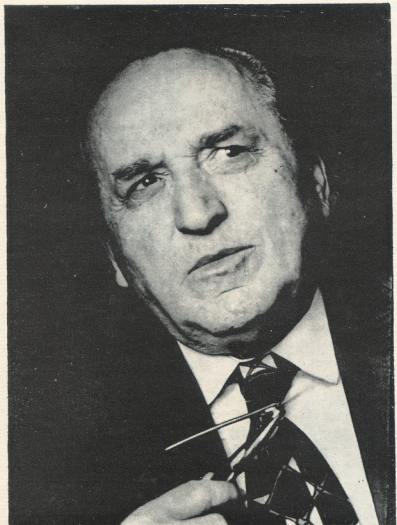
ლადო გვეგეჭკორი სხვადასხვა დროს ქართული პროფესიული და სახალხო თეატრების, სახელმწიფო ანსამბლებისა და თეატრთაშემოქმედებითი კოლექტივების მსახიობი, რეჟისორი, სალიტერატურო ნაწილის გამგე იყო; ათეული წლების მანძილზე მას ყოველდღიური შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა ქართული ხალხური სიმღერების უფალსაჩინოეს ოსტატებთან, პროფესიულ ოტბატრებთან. ბევრი სიმღერა და ცეკვა მის თვალწინ დაბადებულა, მისი უსულო მონაწილეობით დამუშავებულა, დახვეწილა. რამდენი რამ უნახავს, რამდენი რამ განუცდია ამ ფუტკარივით მშრომელ, უანგარო მოღვაწეს! ჩვენი ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიკოსი გვერდს ვერ აუვლის ლადო გვეგეჭკორის მიერ შედგენილ „ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატობის“ ოთხ კრებულს. ამ კრებულებში ბევრი ძვირფასი ცნობა და დოკუმენტია თავმოყრილ-გამომწეურებული. ამ მასალების ნაწილი მომავალი თაო-

ბებისთვის მხოლოდ ლ. გვეგეჭკორის წიგნების მეშვეობითა დაეკულ-გადარჩენილი.

ამას წინათ გამოცემულა „საბჭოთა საქართველომ“ დაბეჭდა უზუცესი მწერლისა და ხელოვანის მოგონებების წიგნი „წლები და შეხვედრები“. წიგნი მოგვიხსრობს იმ წრესა და გარემოზე, იმ უაღრესად საინტერესო აღმამანებზე, საყოველთაოდ ცნობილ ერისკაცებსა თუ მშობლიური კულტურის უჩინარ, მაგრამ თავდადებულ მსახურებზე, რომლებთანაც შეხვედრა ჰქონია ავტორს. წიგნი კოლორიტულადაა ასახული მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულის მარტვილის, სენაკის, ქუთაისის, ფოთის, თბილისის ყოფის სურათები. ავტორის მიერ შემოთავაზებული ბევრი ცნობა საინტერესოა ენოთრაფიულ-ისტორიული თვალსაზრისით. პატარა ნოველებით იკითხება ეპიზოდები, რომლებმაც ავტორი ისვენებს შეხვედრებს ივანე გომართელთან და გალაკტიონ ტაბიძესთან, იონა მეუნარგიასთან და ვალერიან გუნიასთან, მარიამ დემურიასთან და იროლიონ ევდომილიან, ნიკო ნიკოლაძესთან და თედო სახოკიასთან, იოსებ ყიფშიძესთან და ნიკო ჯანაშიასთან...

ლადო გვეგეჭკორი ამ წიგნში უმეტესად თავისი სიტაბუკის, ახალგაზრდობის წლებზე მოგვიხსრობს. ესაა მკორძალბული, დარბაისლური საუბარი დრისეულ აღმამანებზე, სასიტაბლო მოღვაწეებზე ვიჭირობ, ლ. გვეგეჭკორი გააგრძელებს ახალ თაობებთან დიდი ხნის წინათ დაწყებულ საუბარს.

დღეს ლ. გვეგეჭკორი ოთხმოცდაათი წლისაა. მისი ცხოვრება უმწიკვლო მამულიშვილის ცხოვრებაა. მართალია, ამ ცხოვრებაში არც ჭირი და ვარამი დაეკებია, მაგრამ მოსწერო ახალაობათაგან მისი ნღვაწის დაფასებას და სიყვარულს. ეს კი მხოლოდ ვალმობილთა ხვედრია.



აკაკი ვასაძე

ბარდნიშვილმა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიებისა და შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი აკაკი ვასაძე.

ა. ვასაძე თეატრალურ მოღვაწეთა იმ კლუდანს ეკუთვნოდა, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ საბჭოთა თეატრს. თითქმის სამოცი წლის მანძილზე მსახიობმა შექმნა მრავალი განუმეორ-

რებელი, დაუვიწყარი სახე, რომელთაც სამუდამოდ დაიმკვიდრეს ადგილი ქართული ასაყენო ხელოვნების ისტორიაში. დღესაც დიდი ალტაცებით იგონებენ მის მიერ შესრულებულ როლებს შექსპირის პიესებიდან „ჰამლეტი“ (კლაუდიუსი), „ოტელო“ (იაგო), „რიჩარდ მესამე“ (რიჩარდი), შილერის „ყაჩაღებიდან“ (ფრანც მორი), ს. შანშიაშვილის „ანზორიდან“ (ახმა), ვ. დარასელიძის „კიკვიძე“ (კიკვიძე), ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვიდან“ (შუსკი), ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნამბობიდან“ (პეპია) და სხვა.

ა. ვასაძე მთელი ცხოვრების მანძილზე შთაგონებით, დაუცხრომლად ემსახურებოდა ქართულ სასცენო ხელოვნებას. ბოლო წლებში, მიუხედავად ხანდაზმულობისა, მაინც ახალგაზრდული ენერჯითა და პროფესიული პასუხისმგებლობით ასრულებდა ყოველ ახალა თუ უკვე მრავალჯერ ნათამაშებ როლს. ასეთ როლებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელებული პასტორი მანდერსიჰ. იბსენის „მონწევნებში“.

ა. ვასაძე არა მარტო დიდი მსახიობი იყო, არამედ აღიარებული რეჟისორიც. მან მრავალი სპექტაკლი დადგა ქართული თეატრების სცენაზე და ბევრ მათგანს ღირსეული წარმატება ხვდა. მის მიერ დადგმული სპექტაკლები გამსჭვალული იყო ჰეროიკული სულისკვეთებით და დიდი მოქალაქეობრივი პათოსით.

ა. ვასაძემ დიდი წვლილი შეიტანა აგრეთვე ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებაში, კერძონზე ბევრი რთული, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი, შთამბეჭდავი სახე შექმნა. აქ უნდა გავისხენოთ ფილმები „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გიორგი საკაძე“, „მადანაა ლურჯა“, „დიდოსტატის მარჯვენა“ და სხვ.

დიდ მსახიობს არც პედაგოგიური მოღვაწეობა შეუწყვეტია უკანასკნელ დღეებამდე. მთელი თავისი გამოცდილება, ცოდნა და სასცენო კულტურა მომავალი თაობების აღზრდას მოახმარა, რითაც დიდი სამსახური გაუწია ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას.

ქუმშირტიად დაუვიწყარია ის ღვაწლი, რაც ა. ვასაძემ მიუძღვის ქართული სასცენო ხელოვნების განვითარებაში, დაუვიწყარია ის სახეები, რომლებიც მან სცენასა თუ ეკრანზე შექმნა.



ქ რ ო ნ ი კ ა

● 10 ბერილს ჩატარდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო სამუშაოს გაფართოებული სხდომა საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობასთან ერთდ. სხდომა მიეძღვნა ქართული კინოსტუდიის პრობლემებს.

მოსწენებით გამოვიდა მუსიკოსმცოდნე პ. ჯავახიძე. თანამოსწენებით გაუკეთეს მუსიკოსმცოდნე-

ბმა ნ. მუქელიძემ („ქართული კინო და მუსიკა“) და თ. შავლიანიშვილმა („მუსიკა ქართულ მულტიპლიკაციურ ფილმებში“).

კამათში მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ გ. ორჭონიძემ, კინორეჟისორებმა რ. ესაქმე და ნ. სანიშვილმა, კომპოზიტორებმა ნ. მაისისაშვილმა და გ. ყანელიძემ.

● 12 ბერილს ჩატარდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის VIII პლენუმორუმებზეც განიხილა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ 1977 წლის მხატვრული პროდუქცია.

მოსწენებებით პლენუმზე გამოვლენენ საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი გ. ბარათაშვილი („თანამედროვე თქმა ქართულ კინოში“), კინომცოდნეები ქ. წერეთელი („1977 წლის ქართული კინოკომედიები“) და თ. თაბატაშვილი („ისტორიული წარსული და ლიტერატურული კლასიკის ეკრანაჟიცია ქართულ კინოში“).

● ზ. შალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის ლუდინის ორდენისა და სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა მკურთხეულს უჩვენა ოთარ თაქაიშვილის ოპერა „მეფარის შოკაძე“ (ე. გამახარდიას ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით). ლირატულ აქტორია ოთარ თაქაიშვილი, ლექსები ეკუთვნის შოთა ნაშინაიძეს.

სპექტაკლის მუსიკალური ხელმძღვანელი და დირიჟორია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. აზმათიანიშვილი, დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს



სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ე. ყარაღანიანი, მხატვრულად გააფორმა მ. შალალონიამ, მთავარი ქორეოგრაფია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. ბურჩიკაძე, დამ-

სახელობის პრემიის ლაურეატები მ. ანჭავაძე და მ. ამირანაშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ნ. ანდლუაძე, ც. ტაბუკიანი, ი. შუშინია, თ. მუხრედიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ვ. კნელიაძე, თ. ლავრიაშვილი, თ. გურგენიშვილი, პ. თამაძე, თ. ჯალოშვილი, სოლისტები: ე. გეგაძე, ა. ამირანაშვილი, თ. რევიანიშვილი, ნ. გელაშვილი, ა. გოლომანოვი, თ. გუგუშვილი, გ. დონაძე, ი. კახაძე, ქ. მელიძე, გ. წულუკიძე, ტ. ჭიჭინაძე, ა. ჯავახიშვილი, ა. ხიდაშელი და სხვები.

დგმელი ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ნ. დარბაჯელიძე, დირიჟორი — ი. ქიურელი.

წარმოდგენაში მონაწილეობენ სსრ სახალხო არტისტები, ზ. ფალიაშვილის

● საპრემიალური აპრილი ტრადიციულად ჩატარდა საბავშვო და მოზარდად მუსიკის კვირეული, არმოდოკ კომპოზიტორის მე-60 წლისთავს მიეძღვნა.

თბილისის ვარდა „კვირული“ ჩატარდა ჯვენი რესპუბლიკის სცენადასა ქალაქსა და რაიონში — ქუთაისში, თელავში, გორში, წულუკიძეში, ბორჯომში, ამბაკაში, ბლნისში, ადიგენსა და სხვ.

თბილისში დიდ საკონცერ-

ტო დარბაჯი „მუსიკის კვირეული“ გახსნა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სინფონიურმა ორკესტრმა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის ტ. კლავანის დირიჟორობით. უსრულდა კომპოზიტორების დ. შოსტაკოვიჩის, დ. კახაიძის, ი. ალ. მკვათიანის და თ. თაქაიშვილის ნაწარმოებები. კონცერტში მონაწილეობდა მუსიკოსი ბავშვთა ქორეოგრაფიული ან-

სამალი „შუკონი გოლი“. „კვირეულიში“ მონაწილეობდნენ ზოგადსაგანმანათლებლო და სახელო სკოლებში, პროფკავშირული და საშუალო სკოლების მოსწავლეები, პიონერთა სასახლის და საბავშვო ბაღების აღსაზრდელები, ნორჩი კომპოზიტორები, მომღერლები, ინსტრუმენტალისტები.

„კვირეულის“ დღეებში ნაჩვენები იქნა ვ. აბაშიძის

სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის სპექტაკლები: ი. ბაბოხიძის „ბურატიანი“ და შ. მილორას „საბავშვო“, ფალაშინის სოლისტებმა საკონცერტო შესრულებით წარმოადგინეს კომპოზიტორებმა კი კომპოზიტორ ვ. გერჩიკის საბავშვო ოპერა „პრინცესა“.



● დიდი ხანა მხატვარ ქალებს ასეთი ვრცელი ერთობლივი გამოფენა არ გაუმართავთ, თუმცა მ. მარტის დღესასწაულიან დაკავშირებით მოწყობილ მათ ჭაუფურ თუ პერსონალურ გამოფენებს ყოველწლიურად ვეცნობით ხოლმე თბილისის სხვადასხვა საგამოფენო დარბაზში.



საქართველოს მხატვარ ქალთა შემოქმედება კემ-მარტიად მძლავრი ნაკადია ერთიანი სახვით ხელოვნებაში — ამას ნათლად მოწმობდა საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გამართული ექსპოზიცია. თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ იგი არცთუ სრულყოფილად გამოსატყდა ფუნქცია და საქართველოს ოსტატ ქალთა დღევანდელ მიღწევებსა და შესაძლებლობებს. ამასთან, ექსპოზიციაში ვერ ვიხილეთ რიგი



5. მესხიძე
ნიწა
6. ტერუქაძე-შენგელია
ილუსტრაცია შექსპირის
კომედიისათვის „საწყაული
საწყაულის წილ“
7. ფაფავანდიშვილი
რ. სტურუას პორტრეტი

● ძალთა საერთაშორისო დღის მ. მარტის აღსანიშნავი დღესასწაულის დღეებში გამოიქველდა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა პეიზაჟის



ტი ფერმწერის მადლენა ამირხანოვს ნამუშევართა გამოფენა. საქართველოს ბუნების, თბილისური პეიზაჟების ამსავლელ სურათებთან ერთად აქ წარ-

ჩენი კარგად ცნობილი მხატვრებისა და მოქანდაკების ნამუშევრები. მიუხედავად ამისა, გამოფენა უთოოდ ძალზე საინტერესო იყო და ერთ-ერთ ისეთ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც რჩება დამთავლებების მესხიერებაში.

გალერიის ცენტრალური დარბაზი ძირითადად დაეთმო ქართული მხატვრობის უკანონო საკანონრის ნიმუშებს — თამარ აბაკელიას, ელენე ახვლედიანის, ქეთევან მაღალაშვილის, ეკატერინე ბაღდავაძის შემოქმედებას. ფართოდ იყენებდნენ ფორმალური მომდევნო თაობა მხატვრები და სულ ახალკარგები, რომლებმაც უკვე მიიქციეს საზოგადოების ყურადღება.

გამოფენის ერთ-ერთი შთამბეჭდავი ნაწილი იყო გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნების ექსპოზიცია. მხატვრული ამოცანების სიახლე, ფაქიზა გემოვნება, შესრულებების მაღალი ტექნიკური ოსტატობა გამოარჩედა აქ გამოფენილ გობელენებს, ქერამიკულ და სათუველორ ნაკეთობებს, თეატრალურ დადგენებს ესკიზებს და სხვ.

მხატვარ ქალთა ნამუშევრების გამოფენამ მრავალი დამოკავშირებითი მიიზიდა.

მოდგენილი იყო სახლვარგატი მოგზაურობის შთაბეჭდილებითი შექმნილი მრავალი ტილო. ეს ნამუშევრები ერთმანეთს განსხვავდებიან ფერადოვანი და კომპოზიციური წყობით, მაგრამ ის, რაც ძირითადად მათთვის საერთოა, არის მხატვრის ღრმა დაინტერესება ამა თუ იმ პეიზაჟური მოტივის და გარკვეული პოეტურ-ლირიკული განწყობილების გადმოცემით.

მ. ამირხანოვს ამ მესხიძე პერსონალურმა გამოფენამ საზოგადოებრიობას წარუდგინა მწარდი პეიზაჟისტი.



● საზღვარგარეთში მ. მარტის კვეთებითან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში მოყვლ დროს მანძილზე, ორი საინტერესო გამოფენა გაიმართა: ლიტველი ფერმწერის ალგირდას პეტრულისისა და პოლონელი მოქანდაკის სტანისლავ გორნო-პოპლავსკის ნამუშევართა გამოფენები.

ალგირდას პეტრულისის პეიზაჟური ქმნილებები ხასიათდებიან სინამდვილის სურათების ფაქიზ პოეტური შეგრძნებითა და მაღალი ფერწერული კულტურით. მის ტილოებში ახლებურად და საინტერესოდ გააზრებული ინტერიერის თემები, რომელშიც ავტორი დიდ ადამიანურ სითბოს აქსოვს.

გამოჩენილი პოლონელი მოქანდაკის სტანისლავ გორნო-პოპლავსკის ბავშვობის წლები საქართველოსთან არის დაკავშირებული. იგი ქუთაისში დაიბადა და აღიზარდა. ჭერ კიდეც ათი წლის წინათ ჩვენს საზოგადოებრიობას შესაძლებლობა მიეცა გაეცნობოდა მოქანდაკის შემოქმედებას. ახალ ექსპოზიციაზე კი გორნო-პოპლავსკიმ თავისი ბოლო პერიოდის ნამუშევრები წარმოადგინა. მათ შორის იყო ქართულ თემზე შესრულებული რამდენიმე ქანდაკება („რუსთაველი“, „ფიროსმანი“, „ქართველი ქალი“, „ხატვრის ტაძრის გახსენება“). ნაწარმოებებმა ძირითადად გრანიტის ქვაზე ხორცშესხმული და მკაფიოდ ავლენს მოქანდაკის თავიებურ ხელოვნებას.



● ბოლო ათი წლის მანძილზე განსაკუთრებით გაიზარდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისა და ჩეჩი ქვეყნის სწავ-

ლულთა და ხელოვნების ნუშაკთა შემოქმედებითი კონტაქტები. ამ კონტაქტებში განსაკუთრებით წაყოფიერა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და იენას უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა წყვილი.

თბილისის უნივერსიტეტის აპოზით სტუდენტო სწავლობს იენას უნივერსიტეტში, ხოლო იენას უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლები კი ურველწლიურად მირჩევიან ატარებენ ლექციებსა და სემინარებს თბილისში.

პროფესორ გ. პეტრისა და ფილოლოგიურ მეცნიე-

რებათა დოქტორის პ. პანინის ზღაგრსად წაყოფიერი მოღვაწეობის შედეგად არა ერთი და ორი გერმანული ახალგაზრდა ეტუღება ქართულ ენას.

გასულ სათბილეთო წელს იენას უნივერსიტეტის რექტორატმა და პროფესორ-მასწავლებლებმა დიდი ნობათი გვიძღვნეს. იენაში გამოსცეს შრომათა კრებული, რომელიც მთლიანად მიეძღვნა ქართული კულტურის საკითხებს და კრებულს უწოდეს „საქართველო“.

გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკაში და ქერძოდ, იენაში რამდე-

წიშე საღამო მიეძღვნა ქართული კულტურის დღევ. ამ საღამოებში მონაწილეობას იტენდნენ ქართული შემოქმედებითი კოლექტივები.

საყვედროთა მოწონება დამსახურა ქართულმა ფილმმა „ფირსონისა“. გერმანიის ქუჩები მოედინა იყო აქ დასტამბული აფიშებით, რომლებიც იუსუბოლდნენ გერმანიის კინო-სტუდიებში ფილმის დემონსტრირებას. აფიშაზე გამოსახულია თვით ფირსონი და მისი ერთ-ერთი პერსონაჟი.

მარინე ბარბიძე.
იენა (გვლ.)

● ლ. მისხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრმა დიდძალი პარტიული რევისორის სანადრო ამბეტელის დახაღმების 80-ე წლისთავს მიუძღვნა ვიჟა-ფშაველას „ლ-

უდა ქიქელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“, ინსცენირების ავტორები არიან გ. კვაჩაჩხელია და გ. კვათარაძე, სპექტაკლი დადგა საქართველოს ლენინური კომკავშირის სახე-

ლობის პრემიის ლაურეატმა გ. კვათარაძემ, მუხიკულური გაფორმება მკუთვნის ნ. ოქელშვილს, მხატვრებია — დ. დათუაშვილი და ჯ. ქიქვილი. წარმოდგენა რალებს

ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები გ. ნაცულაშვილი, ე. სვანიძე, ვ. გვერდამე, მხაიბიბეძე, ი. ჩხაიძე, დ. ყორყორიანი, ა. ხერხაძე და სხვები.

● 10-20 მარტს თბილისში ფილარმონიის დიდ და მცირე დარბაზებში მიმდინარეობდა ჯაჭური მუსიკის საკავშირო ფესტივალი „თბილისი-78“, რომელშიც 15 ქალაქის 25 საუკეთესო კოლექტივა მონაწილეობდა.

ფესტივალი გახსნა საქართველოს დამსახურებულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ქ. კახიძის ხელმძღვანელობით.

კონცერტზე შესრულდა მ. რაველის, გ. მაღორის, მ. შნადერის ნაწარმოებები, ამავე კონცერტზე გვეყვანიო ახალგაზრდა კომპოზიტორის ე. კახიძის ნაწარმოებებისა და პაპა კილარ „როს ანსამბლს“ (ტალინი), რომელმაც სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად რამდენიმე საინტერესო კომპოზიცია შესრულა.

ფესტივალის დღეებში მოვსპინეთ ლენინგრადის, ურალის დიქსილენდებს, როსტოვის ხელოვნების სასწავლებლის ჯაჭორკეტრს, ტალინის მუსიკოსთა კლუბის ჯაჭორკეტრს, კლავილის კონსერვატორიის საფაკულტეტო ჯაჭორკეტრს, ბაქოს ვაიფო მუსტაფაშადის ჯაჭორკეტრს, რიგის ჯაჭონსამბლს „მოლო“ და სხვებს.

აღნიშნული ანსამბლების პროგრამები საინტერესო და შთაბეჭდილოვანი იყო. წარმოდგენილი იყო როგორც საბჭოთა ჯაჭორკ-

მუსიკის ნიმუშები, ისე ჯაჭური კლასიკაც.

ყოველ საღამოს, მეორე განყოფილების ბოლოს ნაჩვენები იყო ფილმები „ლუი არმსტრონგი“, „კონკორდის ჯაჭის ფესტივალი“, „ჯაი ზაფხულის დღეებში“ და სხვა.

ფესტივალმა გამოავლინა საუკეთესო მუსიკალური კოლექტივები — საქართველოს ფილარმონიის ახალგაზრდა მუსიკალური ანსამბლის, რომელსაც საკავშირო ფესტივალისა და ლაურეატი თ. ყურაშვილი ხელმძღვანელობს, პიანისტისა და კომპოზიტორის ე. კახიძის ანსამბლი, როსტოვის ხელოვნების სასწავლებლისა და ტალინის მუსიკოსთა კლუბის ორკესტრები და სხვ. ყველა ანსამბლს მიენიჭა „თბილისი-78“ ფესტივალის ლაურეატთა წოდება. საქართველოს ფილარმონიის პრიზი მიენიჭა ვილნისის თანადრკვე იმპროვიზაციული ჯაჭის ტრიოს ე. ვა-

ლენინის ხელმძღვანელობით. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის, შემოქმედებითი ახალგაზრდობის რესპუბლიკური ჯაჭეების, საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის, სხვა ორგანიზაციების პრიზები და აგრეთვე სამასობორო საჩუქრები გადაეცა ყველა ანსამბლს.



● ამას წინაშე მოსკოვში შექმნა თვითმოქმედი მხატვრული შემოქმედების პირველი საკავშირო ფესტივალის შედეგები.

საკავშირო გამოფენაზე დევიზით — „თვითმოქმედი მხატვრები — სამშობლოს“ ექსპონირებული იყო თბილისელი დიასახლისის ნაწულ კენჭაძის ორი ნამუშევარი — ქალაქისა და ზამთრის პეიზაჟები.

5. კენჭაძე უკვე რამდენიმე წელია, გატაცებულია ხატვით. მისი საუკეთესო ნამუშევრები ექსპონირ-



კენჭაძე

ბული იყო თვითმოქმედ მხატვართა გამოფენებზე, თბილისის სურათების გა-

ქუჩა



● სახმამთ.მსბ თ მ კოსტა ხეთაგურავის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულმა დასმა მიმდინარე თეატრალური სტრუქტურის მორგებში და მუხრანელს უჩვენა დიდი როლი მწერლის ლეე ტოლბოის ორმოქმედებებში დრამა „ცოცხალი ღელში“. სპექტაკლი ტელეწვენა ლეე ნიკოლოზის ძე ტოლბოის დაბადების 150 წლისთავს. პიესის დადგმა განხორციელეს მოსკოვის მცირე თეატრის რე-

ჯისორმა, რუსის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა პეტრე ვასილიევმა და ქ. ხეთაგურავის სახელობის თეატრის ქართული დასის მთავარმა რეჟისორმა უშანგი მინდავავილამ, მხატვრულად გააფორმეს სპ. სსრ დამსახურებულმა მხატვრებმა გ. ცერაძემ და ვ. ცერაძემ, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ვ. გაბარაევს.

ლერეაში და ხელოვნების მუშაუთა სახლში. საკავშირო ფესტივალზე

წ. კენჭაძის ნამუშევრებმა პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურეს.

● ამ რამდენიმე წინ თბილისის კინოს სახელში საზეიმოდ აღინიშნა ქართული კინოს ამგდარი მუშაის, გრავოლისა და ფოტოგრაფის, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის სერგო სულავას 70 წლისთავი.

ნაფეკრ საუბრებზე მეტია, რაც სერგო სულავა ქართულ კინემატოგრაფის ემსახურება. 1931 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ფაკულტეტის დამფუძნებლის შემდეგ მან საქართველოს პოლიტიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტზე დანიშნა სწავლა, ხოლო როგორც მხატვარმა, მუშაობა „სახიან მარეწვის“ დარეკო და შერასრულა ესკიზები ვ. მუჭიანის ფილმისთვის „შორს ავანი“.

1934 წელს ვ. მუჭიანმა დადგა პირველი მულტიპლიკაციური ფილმი „არგონავტები“, რომლის შექმნაში ს. სულავა მონაწილეობდა როგორც მხატვარი. მულტიპლიკაციური.

შემდგომ წლებში სერგო სულავა მუშაობდა რეჟისორის ასისტენტად მულტიპლიკაციურ ფილმებზე „მომივრა“, „ჩიორა“, „ოქროს ბიბლია“, „გაზაფხულის სტუმრები“, „გაქაგრებული სათამაშოები“, „ალანინს ტრები“ და სხვ. პარალელურად ხელმძღვანელობდა სტუდიის წარწერების ანჟჰროს.

40-იან წლებში მეორე ნახევარში გამოცხადდა კოლქურის კინოსტუდიის ემლაშე, რომელზეც სერგო სულავამ თავისი ესკიზი წარმოადგინა და გაიმარჯვა კიდევაც. ეს ცნობილი

ემბლემა, რომელიც მხატვარმა ი. თომის სურათი „ტარილის შებნა ვეფხვთან“ გამოიყენა, წინ უძღვეს ქართული ფილმის „ქეთო და კობე“, „ბედნიერი შეხვედრა“ და „აუკის ავანი“.

1948 წლიდან ს. სულავა მხატვარ-ფოტოგრაფად მუშაობდა ფილმებზე „მე ვატყვი სიმართლეს“, „ჩრდილი გზაზე“, „ალაიანტომი“, „შეხვედრა წარსულთან“, „ქალაქი ადრე იღვანებდა“, „ღალი მწვანე ველი“, „სმობრამდის ბაღში“ და სხვ. და რამდენიმე ფილმში მოაწილეობდა კიდევ, როგორც მხატვარი.

ამჟამად სერგო სულავა ხელმძღვანელობს კინოსტუდიას „ქართული ფილმის“ ფოტოსაჟჰროს და ჩვეული ინტერვიოთა და

ენთუზიაზმით უძღვება ამ საქმეს. ღვაწლობილი ხელოვანის 70 წლისთავთან დაკავშირებით თბილისის კინოს სახლი მიიწვია მისი ნამუშევართა გამოფენა, რომელმაც მხატვართა დიდი ინტერესი გამოიწვია.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 5, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН ГРУЗИНСКОЙ ССР

Публикуются текст и музыка Государственного Гимна Грузинской ССР в новой редакции, утвержденной приказом Президиума Верховного Совета ГССР от 14 апреля 1978 года (стр. 3).

Манана Робакидзе

ПАМЯТНИКИ СЛАВЫ ГЕРОЕВ

Статья посвящена памятникам и мемориалам, воздвигнутым в Грузии, в память о героях, павших в годы Великой Отечественной войны. (стр. 4).

Спартак Рехвиашвили

ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО В ГОДЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В обширной экспозиции Тбилисского музея дружбы народов, отражающей события Великой Отечественной войны 1941-45 годов, почетное место занимает грузинское искусство.

Автор рассказывает о творчестве деятелей кино и театра, композиторов и музыкантов, художников и скульпторов в этот трудный для нашей страны период, о их вкладе в борьбу за победу над фашизмом. (стр. 8).



Нодар Гурабиндзе

РЕВОЛЮЦИОННАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ И ГЕРОИЧЕСКИЙ ДУХ КЛАССИКИ

Публикуется продолжение статьи напечатанной в № 4, 1977 г. В ней дается анализ таких классических спектаклей, как «Фузите Овехуна», «Гамлет», «Уриэль Акоста» (режиссера К. Марджанишвили) и «Разбойники» (режиссер — С. Ахметели).

Автор называет их спектаклями созвучными революции. (стр. 13).

Манана Гоголашвили

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПАНТОМИМЫ

Рассказывая о творческом пути, автор рассматривает лучшие спектакли этого театра. (стр. 24).

Этери Гугушвили

СОВРЕМЕННОЕ ГРУЗИНСКОЕ АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

Публикуется продолжение статьи Этери Гугушвили о грузинском актерском искусстве. (нач. см. «Сабчота хеловнеба», № 4, 1978 г.). (стр. 31).



Марина Кереселидзе

ТЕМО ДЖАПАРИДЗЕ

В статье анализируется творчество весьма своеобразного и интересного художника Темо Джапаридзе. (стр. 45)



Нана Волина

**РАДОСТЬ РАБОТЫ
С МОЛОДЕЖЬЮ**

В статье речь идет о методах работы народного артиста СССР, профессора Дмитрия Алексидзе со студенческой молодежью Тбилисского государственного театрального института им. Ш. Руставели. (стр. 53).

Ирина Кучухидзе

**ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ В ГРУЗИНСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ**

На основе анализа ряда фильмов созданных за последние годы грузинскими режиссерами, автор затрагивает важнейшую проблему сегодняшнего кинематографа — проблему современного героя (стр. 57).

Алекси Бохочадзе

**МАСКИ ИЗ ГОРОДИЦА
САРКИНЕ**

Во время раскопок древнего городища недалеко от Мцхета в 1971-76 годах были обнаружены весьма ценные материалы, проливающие свет на взаимоотношения Грузии с греко-римским античным миром. Из найденных материалов особое значение имеют глиняные маски и терракотовые фигурки (скульптуры). Анализ этих предметов позволяет автору

датировать их рубежом II — I вв. д. н. э. и определить их назначение (стр. 64).

Ирина Шелия

**МИР УВИДЕННЫЙ ГЛАЗАМИ
КЛОУНА**

Публикуется творческий портрет актера Московского академического драматического театра им. Моссовета, заслуженного артиста РСФСР Геннадия Бортникова. В очерке много места уделено анализу спектакля «Глазами клоуна» (по одноименному роману Г. Беля), поставленному Г. Бортниковым. Он же исполнитель главной роли и художественный оформитель постановки.

Автор дает высокую оценку искусству московского актера.

(стр. 58).

Бернар Гавоти

**ИДЕМ ЛИ МЫ К УПАДКУ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ПРЕСТИЖА?**

Статья известного французского музыковеда Бернара Гавоти перепечатана из журнала «Советская музыка» (1977 г., № 12). (стр. 72).

Иосиф Мегрелидзе

**ОБРАЗЕЦ ЛАЗСКОЙ
НАРОДНОЙ ПЕСНИ**

Вниманию читателей предлагается публикация лазской песни «Уча бичи» с комментариями. Записана она Х. Хелемишем, грузинский вариант текста песни принадлежит З. Тандилава, нотная запись осуществлена О. Чиджавадзе. (стр. 78).

Ефемия Харадзе

**ЛАДО МЕСХИШВИЛИ И
ГРУЗИНСКАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ
РЕЧЬ**

Значительны заслуги большого грузинского актера Ладо Месхишвили в развитии теории и практики грузинской сценической речи.

Автор рассказывает о работе Л. Месхишвили в этой области. (стр. 80).

Вахтанг Сидamonidze

**ХРОНИКИ ГРУЗИНСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

С жизнью и творчеством малоизвестных грузинских художников Исаян Джанджухашвили и Серафима Пололикашвили знакомит автор читателей. (стр. 86).

Тите Шекладзе

**НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ
ДЖЕМАЛА ТУШУРАШВИЛИ**

О творчестве молодого деятеля Джемала Тушурашвили, успешно работающего как в станковой так и в монументальной скульптуре, рассказывает художник Тите Шекладзе.

Выставка произведений Дж. Тушурашвили, организованная в здании Министерства финансов Грузинской ССР, вызвала интерес посетителей. (стр. 88).

Мака Микадзе

**О НОВОМ ЖАНРЕ
«МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ»**

Статья являет собой критический анализ нового жанра «Мас-

совой культуры» т. н. «Нового журнализма». (стр. 90).

Тамаз Саникидзе

ЛИЦО МEXИКИ

В Государственном музее искусств Грузии в течении трех месяцев, демонстрировалась обширная выставка искусства Мексики. Богатая и многогранная экспозиция создала у посетителей яркое представление об одной из древнейших цивилизаций мира, сохранившей национальную самобытность, четко выраженное индивидуальное лицо. (стр. 95).



Бачана Брегвадзе

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ

Публикуется продолжение монографии Б. Брегвадзе «Блез Паскаль». (см. «Сабчота хеловნება», №№ 3—4, 1978 г.). (стр. 100).

Джумбер Титмерия

**КНИГА ЗАСЛУЖЕННОГО
ДЕЯТЕЛЯ**

Автор рецензирует книгу старейшего деятеля искусства, исследователя грузинской народной музыкальной культуры Ладо Гегечкори «Годы и встречи». (стр. 111).

АКАКИЙ ВАСАДЗЕ

Скончался народный артист СССР, лауреат Государственной премии и премии им. Шота Руставели Акакий Васадзе. (стр. 112).

ქვემოთ აღნიშნული მ. შავერდიაძის და ი. კვაბეტაძის ფოტოები.

შეცდომების გასწორება.

ქურონის მეთხუთმეტე ნომერში, 26-27 გვერდებზე დაბეჭდილი ფოტოების წარწერების თარიღი უნდა იყოს 1980 წელი.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაბუხიძე.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/VI-78 წ., უფ. 06890
შეკვ. № 852, ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ჰან.

საქართველოს კვ ენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი 1978.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

63792



ИНДЕКС 76177