



ISSN 0132-1307

საქართველო ზელოვნება

1

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი მემკვიდრეობის ჟურნალი

1987





ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

1 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

- აკაკი ბაჩრაძე,
- ვახტანგ ბერიძე,
- ნოდარ გაბუნია,
- მერაბ გეგია
- (პასუხისმგებელი მდივანი),
- ვასილ კიკნაძე,
- ნოდარ მბალახლიშვილი,
- ზურაბ ნიშარაძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- რევაზ ჩხვიძე,
- ანტონ ფულუკიძე,
- ნიკო ზავთვაძე,
- ნოდარ ჯანაბრიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი კავშირში შეიქმნა

საქართველოს კვლევითი ცენტრალური
კომიტეტის გამოცემლობა.
თბილისი, 1987



შ ი ნ ა ა რ ს ი

ესთეტიკა

ბარდაქმნის გზაზე 2

გერმანე ფაცაცია —
კულტურა, მოთხოვნები, ინტერესები, დომოკრატიკა 23

მიხეილ პახტინი —
ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა 62

მხატვრობა

დავით ანდრიაძე —
კალაქი, სიტყვა, ნიშანი 32

დიალოგი
მოკალაქიზობრივი სათქმელის ძიება 81

კინო

კიტი მაჩაბელი —
პართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმი 103

ფრანგი მხატვრების ნამუშევართა გამოფენა 132

თეატრი

დიალოგი
დალი მუჟაძე — ოლა თაბუკაშვილი —
სცენაზე და კინოში 124

გივი ბოჭვაძე —
მარჯანიშვილისაშენი „ამოკის“ ახალი სიცოცხლე 117

მუსიკა

ია გამრეკელი —
ბარდაქმნას — შემოქმედებითი შემართება 12

ჩვენი პუბლიკაცია
სერგო ზაქარიაძე —
ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა 91

ედგარ ეგაძე —
მომთაბარანი (პეესა) 135

რუსუდან ხოჯავა —
მუსიკალურ-კადაგოგოური მეთოდოლოგიის ამოცანები 85

ნესტან მესხი —
მუსიკალური ალზრდის პრობლემები 88

პანორამა 158

საქართველოს
საბავშვო მუსიკალური
საზოგადოებრივი
ფონდის
გამომცემლობა

1987 წ. № 1

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: თენგიზ სამხონაძის ნამუშევრები: „ძველი თბილისის მოგონება“, რუსთაველის აფორიზმების გრაფიკული გაფორმება, ესკიზი სატელევიზიო ბალეტისათვის „უცაელები და ქარიშხალი“.

საქართველოს კვ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 99-98-99.

გარდაქმნის გზაზე

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობაზე, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ა. მ. მ. ს. გორბაჩოვმა თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში ხაზგასმით აღნიშნა: „პარტიას თავისი კულტურული პოლიტიკის მთავარ ამოცანად მიაჩნია უფართოესი გზა გაუხსნას ადამიანებს ნიჭის გამოსავლენად, გაზადოს მათი ცხოვრება სულიერად მდიდარი, მრავალმხრივი, როდესაც ამ დარგში რადიკალური სასიკეთო ცვლილებებისათვის ვიბრძვით, ისე უნდა წარვმართოთ მთელი კულტურულ-აღმზრდელი მუშაობა, რომ იგი სულ უფრო სრულად აკმაყოფილებდეს ადამიანთა მოთხოვნებს, ესატყვისებოდეს მათს ინტერესებს“.

ჩვენს დროში, რომელიც დინამიზმითა და ცვლილებებით არის აღსავსე, უდიდესი რო-

ლი ენიჭება ზნეობრივი ღირებულებებისა და კულტურის პროპაგანდის ისეთ მძლავრ საშუალებებს, როგორცაა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა და სპორტულ კომპლექსთა სისტემები.

ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე, ხოლო შემდეგ პარტიის XXVII ყრილობაზე, მთელის სიღრმეით გახდა ცხადი მნიშვნელობა და როლი კულტურულ-სპორტულ კომპლექსთა ერთობლივი და კოორდინირებული მუშაობისა.

პარტიამ მთელი სიმკაცრით დაჰგმო შეუთანხმებლობა, უწყებრივი განკერძოება ისეთ საქმეში, როგორცაა ჩვენი ახალგაზრდობის სულიერი, კულტურული და ფიზიკური აღზრდა-ჩამოყალიბება. დასამალი არ არის, რომ კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა ქსელის გაფართოების, სპორტულ

ბონის კულტურის სახლი





კომპლექსთა შესანიშნავი ბაზების არსებობის მიუხედავად, კულტურისა და სპორტის ხელმძღვანელ აპარატთა მუშაობის სტელი და მეთოდები ვეღარ პასუხობდნენ დროის მიერ წამოჭრილ ამოცანებს. შეიმჩნეოდა უღიმღამობა, ინერტულობა, სიახლისადმი ერთგვარი სურუეც კი.

„საზოგადოებრივი შეგნების განვითარება ყოველთვის რთული პროცესია, მაგრამ ახლანდელი ეტაპის თავისებურებამ განსაკუთრებული სიმწვავე მიანიჭა ბევრ მომწიფებულ პრობლემას. ჯერ ერთი, თვით დაჩქარების ამოცანის მასშტაბურობა განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ატმოსფეროს, მის ხასიათსა და თავისებურებებს. ჯერ კიდევ ყველა რთული აღმოჩნდა მზად გავყო და გაეზიარებინა მომხდარი, მეორე, და ეს უსათუოდ უნდა აღინიშნოს: სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების შენელება შედეგად მოჰყვა ირა მარტო სამეურნეო ხელმძღვანელობის, არამედ აგრეთვე იდეოლოგიური მუშაობის ხარვეზებს“ — ამბობდა მ. ს. გორბაჩოვი თავის პოლიტიკურ მოხსენებაში.

სოციალური ინფრასტრუქტურის გაუმჯობესება ყოველთვის იდგა ჩვენი პარტიისა და საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. ამ ინფრასტრუქტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია კულტურის დაწესებულებანი და სპორტული ნაგებობანი. გაიზარდა მათი როლი იდეურ-აღმზრდელი მუშაობაში, მშრომელთა მობილიზაციაში ეკონომიკურ და სოციალურ ამოცანათა შესრულებაში. უფრო მეტი ყურადღება დაეთმო მასობრივი სპორტის აღორძინებას.

მაგრამ კულტურისა და სპორტის ორგანოები, პროფკავშირული და კომკავშირული კომიტეტები მთელი სისრულით ვერ იყენებენ არსებულ ბაზებს კომუნისტური აღზრდის, თავისუფალი დროის ორგანიზაციის, შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენა-განვითარების და მოსახლეობის ფიზიკური წირობის საქმეში.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის 12 ივნისის დადგენილებაში მთელის პირდაპირობით იყო ნათქვამი, რომ არასაკმარისი ყურადღება ექცევა იდეურ-ზნეობრივ აღზრდას, საბჭოთა ცხოვრების წესის პროპაგანდის, ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა და მორალის მხილვას, მომხმარებლური ფსიქოლოგიის, რელიგიური გადმონაშთების და სხვა ანტისაზოგადოებრივი მოვლენების და-

ძლევის. საკლებო დაწესებულებათა სპორტულ ნაგებობათა მუშაობაში სუსტად იყო გათვალისწინებული მოსახლეობის სხვადასხვა კატეგორიების მზარდი სულიერი მოთხოვნილებანი. ძირითადი ყურადღება გადატანილი იყო სანახაობრივ ღონისძიებებზე. ყოველივე ამის გამო შემცირდა მრავალი კლუბისა თუ სპორტული ბაზებისაკენ ახალგაზრდობის ლტოლვა.

მართალია, წლების მანძილზე ცუდად იყო დაყენებული კულტურული და სპორტული დაწესებულებების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის უზრუნველყოფის საკითხი, მაგრამ თვით არსებული საკლებო დაწესებულებანი, კლუბები, ბიბლიოთეკები, სამკითხველოები, სპორტული დარბაზები თუ მოედნები არ იყო ინტენსიურად, ეფექტურად გამოყენებული. მაშინ როდესაც ეს დაწესებულებანი უნდა იყვნენ პარტიული ორგანიზაციების საყრდენი ცენტრები პოლიტიკურ-აღმზრდელი მუშაობაში, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში, შრომითი და საზოგადოებრივი საქმიანობის გააქტიურებაში ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების ამოცანების გადაწყვეტისათვის.

იშვიათი არ იყო შემთხვევა, როცა ერთის მხრივ, კულტურის სამინისტროს, ხოლო მეორეს მხრივ პროფკავშირულ ორგანიზაციებს დაქვემდებარებული დაწესებულებანი ყოველგვარი კონტაქტის გარეშე საქმიანობდნენ, ხოლო სპორტული კომპლექსები, სასახლეები, დარბაზები სრული „ავტონომიისაკენ“ მიისწრაფოდნენ. საკლებო დაწესებულებების და სპორტული ნაგებობების მოღვაწეობაში სისტემატური ხასიათით არ ჰქონდა და ნაკლებად იყო გათვალისწინებული საბჭოთა ადამიანების ინტერესები და მოთხოვნილებანი თავისუფალი დროის გამოყენების სფეროში, ხელი არ ეწყობოდა იმგვარი კულტურული მოთხოვნილებების გათვალისწინებას, რომლებიც მშრომელთა სულიერ ზრდას შეუწყობდა ხელს.

გამოკეტილი კლუბის კარი, ჩაბნელებული დარბაზები, ცარიელი სპორტული მოედნები — ეს სამწუხარო სურათი არც ისე იშვიათად შეგვხვდებოდა ჩვენს სარაიონო ქალაქებსა თუ სოფლებში. ახალგაზრდობის მფარაციაში მცირე როლი როდი შეასრულა კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებების მოუქნელმა მუშაობამ. თვით დიდ ქალაქებშიც კი შეიმჩნეოდა ჩვენი მოსახლეობის და-

საქართველოს მემკვიდრეობის მინისტრის განცხადებით



ახალგაზრდობის დიდი ნაწილის გულგრილობა კლუბების და კულტურის სახლების ფორმალურ ღონისძიებათა მიმართ. ბუნებრივია, ასეთ ვითარებაში თვით ახალგაზრდობამ სცადა თავისი თავისუფალი დროის ორგანიზება. კიდევ კარგი თუ ეს ახალგაზრდული ენერჯია სპონტანურად აღმოცენებულ დრამატულ სტუდიებში თუ სხვადასხვა წრეებში ჰპოვებს ასპარეზს. მაგრამ სტიქიური დინება ამ ენერჯიის ხშირად არასასურველ ფორმებს იღებს. არც ისაა შემთხვევითი, რომ დიდ ქალაქებში, სახლების სარდაფებში აღმოცენდნენ ე. წ. „მძიმე როკის“ („მეტალის როკსაც“ უწოდებენ ხშირად) ნახევრად არალეგალური თუ მთლად არალეგალური ჯგუფები (ამის შესახებ წერილებს მთელი სერია გამოაქვეყნა „კომსომოლსკაია პრავდა“).

ასაკვირველია, არ იყო სწორი კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებებისა და სპორტული ორგანიზაციების დაქვემდებარებული ნაგებობების გამოყენების უწყებრივი შეზღუდვა. ახლა მათი მოღვაწეობის ასპარეზი ძალზე გაიზარდა, არა მარტო მათი ინტეგრაციის, არამედ ხელოვნების მრავალ დარგის აქტიური გამოყენებითაც.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის 12 ივნისის დადგენილება ითვალისწინებს შემოქმედებითი ინტელიგენციის კულტურულ-სამეფე. მუშაობის აქტიუზაციას, ქალაქებსა და დიდ სადაბო დასახლებებში თეატრების, ფილარმონიების ფილიალების ქსელის ზრდას საზოგადოებრივ საწყისებზე, მუსიკალური, მხატვრული, სპორტული სკოლების, სურათების გალერეების დაარსებას.

წლების მანძილზე ჩვენი მუხუშუმებისა და სამხატვრო გალერეების ფონდებში ასიათასობით მხატვრული ნამუშევარი დაგროვდა. საექსპოზიციო დარბაზების სინათლე მათ არ მოხვედრიათ. კიდევ უარესი: ფონდებში არ არის შექმნილი შესაბამისი პირობები მხატვრული ნაწარმოებების (განსაკუთრებით ფერწერული ტილოების) სათანადო დაცვისათვის (ტემპერატურა, ტენიანობა, მტკერი). აუცილებელია ამ ფონდების განტვირთვა, ახალი ექსპოზიციების გამართვა ყველგან, სადაც კი ეს შესაძლებელია.

ცალკე თემაა კინემატოგრაფიისა და ვიდეოპროგრამების გონიერი და მიზანმიმართული გამოყენება. არ არის დასაძალი, რომ კი-

ნოს ხშირად უტილიტარული მიზნით აყენებდნენ. ეს იყო კლუბებისა თუ კულტურის სასახლეების შემოსავლების ძირითადი (ზოგჯერ კი ერთადერთი) სტატია. ახლა კი ვანუ-საზღვრელად ფართოვდება კულტურულ (და სპორტულ დაწესებულებათა უფლებანი მისახლეობის ფასიანი მომსახურების სვერაში. მუშავდება ღონისძიებანი ფასიანი წრეების, სექციების, კურსების, კულტურული და სპორტული ინვენტარის, გრაფიკული ტექნიკისა და მაგნიტოფონის კასეტების (კლასიკური, საბჭოთა და საზღვარგარეთული მუსიკის საუკეთესო ჩანაწერები) გაქრავებისათვის ხელსაყრელი პირობების შესაქნეულად.

რას ისახავს მიზნად კულტურულ-სპორტული კომპლექსების შექმნა? უპირველესად საბჭოთა ადამიანების სულ უფრო მზარდი სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისათვის ყველაზე უფრო ხელსაყრელი პირობების შექმნას, სამხედრო-პატრიოტულ და ფიზიკურ აღზრდას, მუშათა და მოსამსახურეთა შრომითი აქტიურობის მიზნით დასვენებისა და გართობის უკეთ ორგანიზებას. კულტურულ-აღმზრდელითი, სპორტული და ფიზიკულტურულ-გამაჯანსაღებელი ფორმებისა და მეთოდების სრულყოფას საუკეთესო გამოცდილების შესწავლისა და განზოგადების, საზოგადოებრივი საწყისების გაფართოების, კულტურული მომსახურების განვითარების საფუძველზე, რათა მოსახლეობის ყველა ფენა — განსაკუთრებით ბავშვები და ახალგაზრდები — მოიცვას კულტურულ-სპორტულმა ღონისძიებებმა; თვითმოქმედი მხატვრული, სპორტული, ფიზიკულტურულ-გამაჯანსაღებელი და სხვა ვერტიკლებმა, სექციებმა, გუნდების ზრდა-განვითარებას, სპორტის სამხედრო-გამოყენებითი სახეობების, ტექნიკური შემოქმედებითი წრეების ზრდას.

აი, ასეთ უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გაშუქებასა და შესწავლას მიეძღვნა ქ. ზობში გამართული სრულიად საკავშირო სემინარი-პრაქტიკუმი კულტურის ორგანოების, ხალხური შემოქმედებისა და კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებების მეცნიერულ-მეთოდური ცენტრების მუშაკთა მონაწილეობით. ეს სემინარი-პრაქტიკუმი საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს კულტურის სამინისტროების ეგიდით ტარდებოდა და მისი მუშაობის წარმმართველი იღეა გამოხა-



ტული იყო საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობისა და სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1986 წლის ივნისის პლენუმის გადაწყვეტილებებით. საკავშირო სემინარ-პრაქტიკუმის შერჩევის ადგილად ქ. ხობი შემთხვევით არ აურჩევიათ მის ორგანიზატორებს. უკანასკნელ წლებში რაიონის პარტიულმა, საბჭოთა და სამეურნეო ორგანოებმა დიდი შრომა გასწიეს კულტურულ-პორტული კომპლექსების შექმნაში. პირდაპირ განსაკვივრებელია თანამედროვე ტიპის სპორტული ბაზებისა და კულტურულ დაწესებულებათა სიმრავლე მთელს რაიონში, მათი გონივრული გამოყენება, მოსახლეობის შემოქმედებითი პოტენციალის გამომხეურება და გააქტიურება.

საქართველოს ამ ულამაზეს კუთხეში ჩვენი ქვეყნის მრავალი რეგიონიდან ჩამოვიდნენ კულტურისა და სპორტის დარგის მუშაკები, რათა თვალნათლივ ენახათ და ემსჯელათ კულტურულ-სპორტული კომპლექსის კოორდინირებულ, მრავალმხრივ საქმიანობაზე. ფართო და საინტერესო იყო სემინარ-

პრაქტიკუმის მუშაობის პროგრამა. მუშაობის პირველ დღეს სტუმრებმა დაათვალიერეს ხობის რაიონის კულტურულ-სპორტული კომპლექსის ობიექტები (ქალაქის ცენტრალური სტადიონი, დახურული სპორტული დარბაზები, საწყალოსნო აუზები, დიდების შემორიალური კომპლექსი ხეთაში, კოლხეთის ათვილების ისტორიული მუზეუმი, ახალგაზრდული კლუბი, პიერ კობახიძისა და ალიო მირცხულავას სახლ-მუზეუმები, კულტურის სასახლე).

სემინარ-პრაქტიკუმის მუშაობაში მონაწილეობდა და სიტყვა წარმოსთქვა სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის მოადგილემ ტ. გოლუბცოვამ. მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ პარტიული და სამეურნეო ხელმძღვანელი მუშაკები, კულტურისა და სპორტის თვალსაჩინო მოღვაწენი.

ჩვენი ყურნალი მკითხველებს სთავაზობს საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის **პალერი ასათიანის** გამოსვლას ამ სემინარ-პრაქტიკუმზე.

შპანსპანელ წლებში ჩვენს რესპუბლიკაში დიდი ძვრები მოხდა სოციალურ-კულტურული პროცესების მართვაში. ეს პროცესები ხორციელდება საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დიდი ზრუნვისა და ყურადღების წყალობით. სადირექტივო ორგანოების ინიციატივითა და უშუალო მონაწილეობით 1984—1985 წლებში ჩატარდა რესპუბლიკის პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებები და თათბირები, რომლებიც მიეძღვნა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების როლს იდეოლოგიურ და მასობრივ-პოლიტიკურ მუშაობაში, ფიზკულტურისა და სპორტის მასობრივ განვითარებაში. შემუშავებულ იქნა მთელი რიგი ღონისძიებანი საქართველოს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა როლის შემდგომი ამაღლების მიზნით. ამან მნიშვნელოვნად გაააქტიურა კულტურის სხვადასხვა დაწესებულებებისა და სპორტული ბაზების მუშაობა, ხელი შეუწყო სიახლის ფართოდ დანერგვას. პარტიისა და მთავრობის უდიდეს ზრუნვას მოქმობს ის ფაქტიც, რომ რესპუბლიკის ბიუჯეტის ყოვე-

ლი მეორე მანეთი სოციალურ-კულტურულ ღონისძიებებზე იხარჯება; თუ 1978 წელს ამ მიზნით დაიხარჯა 32,2 მილიონი მანეთი, 1982 წელს თანხა უკვე გაიზარდა 220 მილიონზე მეტ მანეთამდე.

მასობრივი ბიბლიოთეკების რიცხვი 200 ერთეულით გაიზარდა, საკლუბო დაწესებულებებისა — 135-ით, კინოდანადგარებისა — 95-ით, თითქმის ორჯერ — სახალხო უნივერსიტეტების რაოდენობა. უკანასკნელი ექვსი წლის მანძილზე ექვსი ათასი ერთეულით — 22 პროცენტით — გადიდდა თვითმოქმედი წრეების, კოლექტივებისა და საკლუბო დაწესებულებების რიცხვი, 1,8-ჯერ — მათი მონაწილეობა ოდენობა. მუზეუმების დამთვალიერებელთა რიცხვი 4,6 მილიონიდან 7 მილიონამდე გადიდდა. დადებითი ძვრები მოხდა თვითმოქმედი მხატვრული კოლექტივების შემოქმედებით განვითარებაში. მათი დიდი ნაწილი გამოდის არა რესპუბლიკის გარეთ, არამედ უცხოეთშიც. თვითმოქმედი კოლექტივების მალალ დონეს ადასტურებს რესპუბლიკის კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მონაწი-

ლომა ხალხური შემოქმედების II საკავშირო ფესტივალში.

სოციალურ-კულტურული დანიშნულების ობიექტების სრულყოფასა და მათი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებაში ფართო შესაძლებლობანი დაისახა მას შემდეგ, რაც რაიონებში აგროსამრეწველო გაერთიანებები შეიქმნა. მანამდე კულტურის ობიექტების მშენებლობა ჭიანურდებოდა, რადგან ისინი გვეგში არ იყო გათვალისწინებული. ახლა კი მშენებლობა მჭიდროვად მიმდინარეობს. რესპუბლიკის აგროსამრეწველო კომიტეტის ძალებით ამჟამად შენდება 125 ობიექტი, მიმდინარეობს ასობით კლუბისა და ბიბლიოთეკის კაპიტალური რემონტი.

კულტურის სამინისტროს აქამდე არ გაანდა კაპიტალური მშენებლობის ქვეგანყოფილება. მშენებლობის საკითხები საქართველოს მინისტრთა საბჭოს კაპიტალური მშენებლობის მთავარი სამმართველოს კომპეტენციაში შედიოდა. სახაგრომრეწვის შექმნის შემდეგ კი ამ საქმეს განაგებს ორივე უწყება. გარკვეულ სიძნელეებს ქმნიდა უწყებრივი ბარიერი. კულტურის სამინისტრომ ხშირად არც კი იცოდა როდის, რა პროექტით და სად იწყებოდა ახალი ობიექტების მშენებლობა. რესპუბლიკის მთავრობის წინაშე ჩვენ დავაყენეთ საკითხი, რომ გაერთიანებულიყო შესაბამის ორგანოთა ძალები და საკლებო დაწესებულებების მშენებლობის ვადები დამტკიცებულიყო მხოლოდ ჩვენი თანხმობით. მიღებული ღონისძიებების წყალობით დამყარდა საქმიანი კონტაქტები. კულტურის ობიექტები მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჩადგება მწყობრში, თუ აღჭურვილი იქნება ყოველგვარი ტექნიკური საშუალებით, მუსიკალური საკრავებითა და სხვა ინვენტარით, რაც უზრუნველყოფს მათს ნორმალურ მუშაობას.

კულტურის დაწესებულებათა იდეურ მიმართულებაში ხდება დადებითი ძვრები. კულტურულ-საგანმანათლებლო დარგის მუშაკები გამოდიან რა ახალი საბჭოთა ზეიმების მოწყობის ინიციატორებად, ებრძვიან ძველ წეს-ჩვეულებებსა და ტრადიციებს, პროპაგანდას უწყვენ წარმოების ნოვატორთა წამოწყებებს, გაიზარდა ბიბლიოთეკების, კლუბების, კულტურის სახლების, მუზეუმების მიერ ჩატარებულ ღონისძიებათა უკუ-

გება. ღონისძიებები ხშირად ეწყობა პატრიოტულ, კომკავშირულ და საზოგადოებრივ ორგანიზაციებთან ერთად. სახალხო მეურნეობის იდეოლოგიური პრობლემების უზრუნველყოფის მიზნით მჭიდრო კონტაქტები მყარდება წარმოება-დაწესებულებათა შრომით კოლექტივებთან. კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების სამუშაო გეგმები სულ უფრო ხშირად ითვალისწინებს წარმოება-დაწესებულებათა შრომითი კოლექტივების სურვილებს, ინტერესებსა და წინადადებებს.

სკკპ XXVII ყრილობამ კიდევ უფრო გაამდიდრა კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა პოლიწარება, ძირითადად შეიკვალა ამ მოღვაწეობის შეფასების კრიტერიუმი. დაისახა ახალი ამოცანები. უახლოეს 15 წელიწადში და 2000 წლამდე ბევრი რამ არის გასაკეთებელი, თითქმის იმდენი, რამდენიც საბჭოთა ხელისუფლების 70 წლის მანძილზე გაკეთდა.

გარდაქმნის სტრატეგიამ მოითხოვა ეკონომიკის ყველა დარგის, სოციალურ-კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების განსაკუთრებით კი ადამიანის აზროვნების გარდაქმნა. შესაფერისად უნდა გაუმჯობესდეს მოსახლეობის კულტურული მომსახურება, ეს ახლა პირველხარისხიანი მნიშვნელობის ამოცანაა, ხოლო მისი გადაჭრის საუკეთესო საშუალება — კულტურულ-სპორტული კომპლექსები.

მშრომელთა სოციალური აქტიურობის ამაღლების, თავისუფალი დროის შინაარსიანად გამოყენების ერთ-ერთი რადიკალური ფორმაა კლუბები ინტერესთა მიხედვით. მოყვარულთა გაერთიანებები, დისკოთეკები, პრაქტიკაში ინერგება ფასიანი მომსახურება და სამეურნეო ანგარიშზე მომუშავე წრეები. მნიშვნელოვნად გამდიდრდა მუშაობის ახალი ფორმები და მეთოდები. ამჟამად, ჩვენს რესპუბლიკაში 108 კულტურულ-სპორტული კომპლექსი მოქმედებს. მათ მუშაობას, ისევე როგორც ყოველ ახალ წამოწყებას, სიძნელეები ელოდება. ყველგან ერთნაირი ყურადღებები როდი შეხვდნენ ამ საქმეს. ზოგიერთ რაიონში, სადაც სწორად გაიგეს და განჭვრიტეს ახალგაზრდობის იდეურ-პოლიტიკური, შრომითი, ესთეტიკური და ფიზიკური აღზრდისადმი კომპლექსური მიდგომის საბოლოო შედეგი დროულად



მუდღენე კულტურულ-სპორტული კომპლექსების შექმნას. ამან წამოწყებულ საქმეს ახალი შინაარსი შესძინა. ამ მხრივ მისაბძია ზობის რაიონი, თუმცა არც აქ გაკეთებულა ჩერ ყველაფერი, კარგი წამოწყება გვიამედებს, რომ ზობის კულტურულ-სპორტული კომპლექსი ერთ-ერთი საუკეთესო იქნება რესპუბლიკაში. ამის საწინდარია ზობის პარტიული და სამეურნეო ორგანიზაციის ხელნძღვანელთა შეუნელებელი ყურადღება კომპლექსის მშენებლობისადმი.

სკკ XXVII ყრილობამ ახალი ეფერადობა მისცა ლენინურ პრინციპს: „ყველაფერი ადამიანისთვის, ყველაფერი ადამიანის საკეთილდღეოდ“. ჩვენი ცხოვრების დაჩქარების პროცესში გადაწყვეტი როლი მიენიჭა ადამიანის ფაქტორს. ყრილობისადმი ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკურ მოხსენებაში აღნიშნულია: „ციფრები აქ მართლაც შთამბეჭდავია... მაგრამ ხომ არ ქრება ქრელი ციფრებისა და ღონისძიებების ზღვაში ცოცხალი ადამიანი?“

აღზრდის მნიშვნელოვან ფორმად იქნა აღიარებული ადამიანებთან ინდივიდუალური მუშაობა. ბუნებრივია, ყოველ კონკრეტულ ადამიანს კონკრეტული ინტერესები, სიხარული და დარდი გააჩნია, რომელთა წინაშე უძღურია მასობრივი ღონისძიებანი. აქ აუცილებელია თვითეთლისადმი დიდერენცირებული, ინდივიდუალური მიდგომა.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ საზოგადოებრივი აზრის შესწავლის, ფორმირებისა და პროგნოზირების ცენტრთან ერთად შეიმუშავენს რესპუბლიკის მშრომელთა ინტერესების კვლევის მეცნიერულად დასაბუთებულ სისტემას. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სოფლის მოსახლეობის ინტერესებს, სწორედ ეს დაედება საფუძვლად კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მასობრივ-პოლიტიკურ მოღვაწეობას.

სკკ XXVII ყრილობამ მკაცრად დაგმო „გაბერილი კამპანიები“, „ცხოვრებისგან მოწყვეტა“, „ცალმხრივი მიდგომა“, „ყალბი ფრაზები“, „პარადულობა“, „გათელილი გზით სიარული“. იდეოლოგიური სფეროს გარდაქმნის მოთხოვნით ყრილობამ კიდევ უფრო მკაცრად გააკრიტიკა თანამედროვე პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის არ-

კებული მიდგომა. თანამედროვე ადამიანის ღონე, რომელსაც ჩვენ ვემსახურებით, გაცილებით ამაღლდა. ადამიანები პასიური მსმენელები, მაყურებლები აღარ არიან, ისინი აქტიურ ცხოვრებისეულ პოზიციაზე დგანან, ცდილობენ ღრმად და საფუძვლიანად გაერკვნენ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მოვლენებში, სწორად გააანალიზონ და შეაფასონ ისინი. დაძაბული სამუშაო ღლის შემდეგ მათ სურთ დასვენება, გაართობა, სურთ ესთეტიკურ ვარემოში დაიკამაყოფიონ თავიანთი სულიერი მოთხოვნილებანი.

ახლა დიდი მუშაობაა გაშლილი სწორედ ასეთი დასვენების ცენტრების შესაქმნელად. ჩვენი რესპუბლიკის მთავრობამ უკვე დასახა პარკებში, ბაღებში და დასვენების ადგილებში მოსახლეობის უკეთ მომსახურებისათვის აუცილებელი პრაქტიკული ღონისძიებები.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობით ტარდება ექსპერიმენტი „სანიმუშო კულტურულ-საგანმანათლებლო მომსახურების“ ხაზით. რესპუბლიკის სამ რაიონში: ზესტაფონში, ონსა და ამბიტაში დამთავრდა მოსახლეობის კულტურულ-სოციალური მოთხოვნების შესწავლა და შეიმუშავებულია კომპლექსური გეგმა 1986-90 წლების კონკრეტული ღონისძიებებისა. უკვე ტრადიციად იქცა თბილისის კულტურისა და დასვენების პარკებში რაიონებისა და ქალაქების მხატვრული თვითმოქმედების კოლექტივების დათვალეობა-ანგარიშების ჩატარება. ამ სეზონში, დედაქალაქის მოსახლეობის წინაშე წარდგენ აბაშის, სიღნაღის, ხაშურის რაიონებისა და სამხრეთ-ოსეთის ოქჯის მხატვრული კოლექტივები.

ყველა მიღწევა და წარმატება თავის ასახვას პოეებს პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიაში. რესპუბლიკის გაზეთები სულ უფრო ხშირად ასახავენ კულტურის დაწესებულებათა მუშაობასა და მიღწევებს.

მოსახლეობის, კერძოდ, ახალგაზრდობის კულტურული მომსახურების საკითხებისადმი სულ უფრო მზარდ ინტერესს იჩენენ სხვადასხვა უწყებები და სამინისტროები.

კულტურის სამინისტრო საქ. ალკ ცენტრალურ კომიტეტთან ერთად, რესპუბლიკის რაიონებსა და ქალაქებში აწყობს ახალგაზრდულ ცენტრებს. გორის რაიონის სოფელ



ტყეავაში დაინტერესებულ უწყებებთან ერთად შენდება კულტურულ-სპორტული კომპლექსი. რესპუბლიკის ვაკრობის სამინისტროს გათვალისწინებული აქვს ახალგაზრდული კათეს გახსნა, მისი მიზანია სოფლის ახალგაზრდობამ გონიერულად გამოიყენოს თავისუფალი დრო. ამ საქმეში დიდი იმედებია დამყარებული მთელი რიგი უწყებების წილობრივ მონაწილეობაზე.

ახალგაზრდობის თავისუფალი დროის პრობლემამ დღეს ყველას აღელვებს. ახალგაზრდობასთან მუშაობა ის ძირითადი პრობლემაა, რომელიც კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან ერთად უნდა გადაჭრან კომკავშირის რაიკომებმა. ჩვენი ამოცანაა ყველა ღონისძიებებით დაეაქაროთ ახალგაზრდობის მოქალაქეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბების პროცესი, განვამტკიცოთ მისი პოლიტიკური შეგნება, აღვზარდოთ იგი კომუნისტური იდეალების ერთგულების სულისკვეთებით. რთულია, მაგრამ უნდა მივადგინოთ იმას, რომ ახალგაზრდობა მთელ თავისუფალ დროს კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ატარებდეს. ჩვენ ჩამოვრჩით დროის მოთხოვნებს.

პრობლემა ბევრია. პირველ რიგში დგება კადრების საკითხი. ჩვენი მუშაობის გარდაქმნის საქმეში გადაწყვეტი ფაქტორი სწორედ კადრების ფაქტორია.

მიუხედავად მთელი რიგი სერიოზული ზომებისა, რაც ბოლო წლებში იქნა მიღებული, კულტ-საგანმანათლებლო მუშაკთა კვალიფიკაციის სტრუქტურა სათანადო დონეზე ვერ დგას. კლუბების მუშაკთა მხოლოდ 3,7%-ს აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება, 35,3%-ს კი — სპეციალური საშუალო განათლება.

შექმნილი მდგომარეობა საჭიროებს სერიოზულ ზომებს. საჭიროა უმაღლესი განათლების მქონე სპეციალისტების მომზადება. ზოგი რამ უკვე გაკეთდა, 1978 წელს თეატრალურ ინსტიტუტთან გაიხსნა კულტ-საგანმანათლებლო ფაკულტეტი; 1984 წელს კი ამავე ფაკულტეტის დაუსწრებელი განყოფილება, რომლებიც კომპლექტდება კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების ახალგაზრდა მუშაკებით. სამინისტროს გადაწყვეტილი აქვს მომავალ წელს ამ ფაკულტეტზე უგამოცდოდ ჩარიცხოს საკლუბო დაწესებულებების გამორჩეული მუშაკები.

კადრების მომზადების შემდგომი სრულყოფისათვის სამინისტროს გათვალისწინებული აქვს კულტურის უნივერსიტეტის გახსნა. რომელიც მოამზადებს შემდეგი სპეციალობების კადრებს: კულტ-საგანმანათლებლო მუშაობა, ბიბლიოთეკათმცოდნეობა და ბიბლიოგრაფია, სამუზეუმო-საარქივო საქმე და საქმის მწარმოებლობა, აქვე შეიქმნება კულტურის მუშაკთა კვალიფიკაციის ასამაღლებელი ფაკულტეტი.

როგორც ჩანს, ეს საკითხი სხვა რესპუბლიკებშიც დგას. ამის შესახებ რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ წინადადება უკვე შეიტანა მინისტრთა საბჭოში. ახლა გვესაჭიროება სსრკ კულტურის სამინისტროს მხარდაჭერა.

ბოლო ხანებში შეიზღუდა საშუალო განათლების მქონე კადრების დანიშვნა, დაწესებულება მკაცრი კონტროლი უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების კურს-დამთავრებულთა განაწილებაზე, მოწყობაზე და ადგილებზე მათს დამატებაზე. სულ უფრო მეტად ვიზიდავთ დაწესებულებებში კომუნისტებსა და კომკავშირელებს.

მოსაწესრიგებელია მატერიალური ბაზა კულტურის დაწესებულებათა გარკვეული ნაწილი შენობას ქირაობს, ხშირად ეს შენობები შეუფერებელია.

ამ მხრივაც მისაბამია ხობის რაიონი. რაიონის ცენტრში უკვე შექმნილია შესანიშნავი მატერიალურ-კულტურული ბაზა კულტ-საგანმანათლებლო კომპლექსისათვის. ასეთი ბაზები სხვა რაიონებში არა გვაქვს, როგორც ჩანს. ასეთივე მდგომარეობაა ჩვენი ქვეყნის სხვა რაიონებშიც.

ამრიგად, ბაზა გვაქვს. ახლა დგება მეტად საპასუხისმგებლო ეტაპი — კომპლექსის მუშაობა. ვერ ვიტყვი, რომ ხობში სამუშაო დღევანდელი მოთხოვნების დონეზე იყოს, მაგრამ ერთი რამ გარკვეულია — სამუშაოს თავისი საქმის მოყვარული ენთუზიასტები ასრულებენ. მათს ენთუზიასმს, ინიციატივას მხარდაჭერა ესაჭიროება. კულტურის სამინისტრო გააანალიზებს ყოველივე სასარგებლოს, საინტერესოს.

ხობელებს სიძნელეებიც საკმაოდ შეხვდათ მშენებლობაში. მოსაძიებელი იყო სახსრები, სამშენებლო მასალა და ტექნიკა.

რაიონული აგროსამრეწველო გაერთიანებების ჩამოყალიბებამ გარდაქმნა სოფლად



კულტურული მოღვაწეობა. სოფლად ახალი კულტურულ-სპორტული კომპლექსების შექმნა დიდადაა დამოკიდებული კომპლექსებისა და რაიონულ აგროსამრეწველო გაერთიანებათა ურთიერთობაზე. ისინი ხელს უწყობენ კულტურის კერების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებას, მათი დახმარებით, უმაღლეს სასწავლებლებში სწავლობენ კოლმეურნეობათა და საბჭოთა მეურნეობათა სტიპენდიანტები. ფართოვდება კულტურულ დაწესებულებათა წრეების ქსელი.

უკანასკნელ ორ წელშია დასრულებული კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების საჭიროებისათვის აგროსამრეწველო გაერთიანებებმა გამოყვეს 8 მილიონზე მეტი მანეთი. რესპუბლიკის ბევრ რაიონში (ზუგდიდი, ზესტაფონი, ახალქალაქი, ქობულეთი, ხობი, თეთრი წყარო, ბოგდანოვკა და სხვ.). შესაბამისი აგროსამრეწველო გაერთიანებები კულტურულ-სპორტული კომპლექსების სასარგებლოდ ყოველწლიურად ვადარიცხავენ 300—400 ათას მანეთს. 200-ზე მეტი ხელმძღვანელი წრეებისა და გაერთიანებებისა ხელფასს იღებს რაიონის აგროსამრეწველო გაერთიანების ფონდიდან.

კულტურულ-სპორტული კომპლექსების ანგარიშში ცენტრალიზებულად ვადარიცხულია 1,5 მილიონზე მეტი მანეთი.

თუმცა გასაგებია, რომ ყველა დასახელებული ციფრი გვიჩვენებს მხოლოდ ცალკეულ ტენდენციას, რაც ჯერ კიდევ ვერ იქცა მკვეთრ სისტემად; ამ ციფრების უკან კვლავ იმალება ნაკლოვანებები და დარღვევები.

ამ მომენტზე საშუალო, ზოგადი ციფრებით რომ ვიმსჯელოთ, პრინციპულად სწორი არ ვიქნებით, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ყველაფერი დამოკიდებულია იმ ამოსავალ ბაზაზე, საიდანაც ათვლას ვიწყებთ, რასაც ვადარებთ და მეორეც, საშუალო ციფრები მიიღებიან მუშაობის დადებითი და უარყოფითი მაჩვენებლების მექანიკური შეჯამებით. კონკრეტულად ეს იმას ნიშნავს, რომ ქალაქების და რაიონების 15—20% უკვე სერიოზულად შეუდგა გარდაქმნას და გარკვეულ წარმატებას მიაღწია კიდევ, ხოლო დანარჩენ ადგილებზე ჯერაც არ იგრძნობა რაიმე ძვრები. ამას საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი უთუოდ განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს.

კონკრეტულად 36 რაიონსა და ქალაქში უკვე ცენტრალიზებულია, კულტ-საგანმანათლებლო კომპლექსების სახსრები, კომპლექსის საკოორდინაციო საბჭოს პასუხისმგებელი მდივნებისა და ბუღალტრების ხელფასის დანამატი 40% ოდენობით უკვე დადგენილია 28 რაიონში. 60-დან 48 რაიონისთვის გათვალისწინებულია რაიონული აგროსამრეწველო გაერთიანების მიერ კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა საჭიროებისთვის გამოყოფილი 8 მილიონი მანეთი.

დიდი ყურადღება მიეპყრო შშენებლობის, რეკონსტრუქციის, წილობრივ საწყისებზე კულტურისა და სპორტული ობიექტების შენახვის საკითხებს, საშეფო დახმარებას, ადგილობრივ სახსრებს. საიმედო ტენდენცია გაჩნდა მიმდინარე წლის 8 თვის მანძილზე. სახაგრომრეწვის ხაზით წელს უკვე შენდება 24 სოფლის კულტურის სახლი, ორი მათგანი უკვე ექსპლუატაციაშია შესული, 15—წლის ბოლომდე დასრულდება. წელს მთლიანად საექსპლუატაციოდ გადაეცა 34 კლუბი, ერთი კულტურის სახლი, ერთი ბიბლიოთეკა, ამ ობიექტებზე დახარჯული თანხა შეადგენს 13 მილიონ მანეთს.

ამას გარდა, წლის ბოლომდე კოლმეურნეობის ინიციატივით შშენებარე 17 კლუბიდან მწყობრში ჩადგება 4 კლუბი.

ბოლო ხანს, შეზღუდული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის პირობებშიც კი ბევრი რამ კეთდება კულტურის ძეგლთა ადაპტაციისათვის კულტ-საგანმანათლებლო ფუნქციის თვალსაზრისით. უკვე კულტურის 20 ძეგლი გამოყენებულია საკონცერტო და საგამოფენო მიზნით, ბიბლიოთეკად და სხვ.

ყურადღება ექცევა, აგრეთვე, კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობის რეჟიმის გარდაქმნას, დასვენების ორგანიზაციის ახალი ფორმების დანერგვას.

ბევრი საკლუბო დაწესებულება უკვე ახალ რეჟიმზეა გადასული და მუშაობს 9 საათიდან 24 სათამდე. უკვე შედგენილია და ხორციელდება კიდევ მხატვრული თვითმოქმედებისა და მოყვარულთა გაერთიანების წრეთა ქსელის განვითარების გეგმა XII ხუთწლედისათვის.

რესპუბლიკის 4 რაიონში ახლახანს დაიწყო მუშაობა საყოფაცხოვრებო შრომის მოყვარულთა 10 გაერთიანებამ. მომავალი წლიდან ისინი სამეურნეო ანგარიშზე იმუ-



შავებენ. მზადდება სატელევიზიო გადაცემა, რომელიც პოპულარიზაციას გაუწევს ამ წამოწყებას.

დიდი ყურადღება ექცევა ახალი სოციალისტური რიტუალების ტრადიციას, სახალხო დღესასწაულებს და აქტიური დასვენების სხვა ფორმების დანერგვას. რესპუბლიკაში უკვე აშენებულია ზეიმების მოსაწყობი 23 სასახლე, 26 რიტუალების დარბაზი. ახალი რიტუალების დანერგვის რესპუბლიკური კომისიის მიერ შემუშავებულია და გამოცემა სხვადასხვა ზეიმების ჩასატარებელი სპეციალური რეკომენდაციები.

რესპუბლიკის თითქმის ყველა ქალაქსა თუ რაიონში ყოველწლიურად ეწყობა მეგობრობის, მშვიდობის, შრომის 130 სახალხო ზეიმი, რომელშიც მონაწილეობს რამდენიმე მილიონი კაცი. ამ ზეიმებიდან ბევრმა საერთო აღიარება მოიპოვა. ძირითადი სიმძიმე ამ ზეიმების მოწყობისა სწორედ კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებზე გადადის.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ახალგაზრდული კლუბების მოწყობას საცხოვრებელი ადგილების მიხედვით. ყოველ კლუბთან მიმაგრებულია ამა თუ იმ წარმოების, პროფტექნიკური და უმაღლესი სასწავლებლის კომკავშირული ორგანიზაცია. ისინი არა მარტო ორგანიზატორებად გვევლინებიან ამ ზეიმებისა, არამედ პასუხსაც აგებენ კლუბების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესებაზე. ბოლო დროს, 27 ახალგაზრდული კლუბი და 9 ცენტრი შეიქმნა (თბილისში 4, ქუთაისში, გორში, გეგეჭკორში, ხობში).

ძირითადად სწორია რესპუბლიკის მიმართ წამოყენებული პრეტენზიები საკლუბო მუშაობის ახალი ფორმების დანერგვისა და შენარჩუნების და, საერთოდ, მთელი კულტ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობის სფეროში ზოგიერთი რაიონი ზედმეტად გატაცებულია მასობრივი ღონისძიებების ჩატარებით და ნაკლებ ყურადღებას უთმობს ინტერესთა მიხედვით კლუბების, მოყვარულთა გაერთიანებების, ტექნიკური წრეების ქსელის განვითარებას.

ამ ცოტა ხნის წინ, ვაჭრობის სამინისტროსთან ერთად განვიხილეთ ფასიანი მომსახურების გაფართოების საკითხი. მშრომელთა ფასიანი მომსახურების შემოსავალი თუ 1984 წელს შეადგენდა 997,3 ათას მანეთს, 1985 წლისთვის 1.268 ათასს მიაღწია, 1986 წლის ბოლოს ამ მაჩვენებელმა 1388 ათას მანეთს უნდა მიაღწიოს.

ჯერ კიდევ ბევრი ნაკლოვანებაა კულტურულ-სპორტული კომპლექსის, დაინტერესებულთა მიხედვით კლუბების, ფასიანი მომსახურებისა და „დასვენების“ უზრუნველყოფის დანერგვის საქმის ორგანიზაციაში. მთელი რიგი რაიონების ადგილობრივი, კერძოდ, სამხრეთ ოსეთის, მარნეულის, წალკის, წულუკიძის, ვალის, დმანისის, გორის და თბილისის რიგი რაიონების ხელმძღვანელობა სათანადო ყურადღებას არ უთმობს ამ საკითხებს.

კულტ-საგანმანათლებლო მუშაობის გაუმჯობესების მიზნით, კულტურის სამინისტრომ და მისმა მეთოდურმა ცენტრებმაც უნდა გაააქტიურონ მოსახლეობის მოთხოვნებისა და ინტერესების შესწავლა და მხოლოდ მათი ღრმა გაანალიზების შემდეგ გარდაქმნან მუშაობა.

გამოცდილება ამ მხრივ საკმაოდ დაგროვდა. საქმიანი ურთიერთობა გვაქვს დამყარებული საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიისა და ეკონომიკის ინსტიტუტებთან. ერთობლივად შევიმუშავეთ კულტ-საგანმანათლებლო დარგის განვითარების ძირითადი მიმართულებანი 2000 წლამდე პერიოდისთვის.

წარმატებით ვთანამშრომლობთ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ საზოგადოებრივი აზრის შემსწავლელ ცენტრთან. ერთობლივად შევიწყალეთ: ლაგოდეხის, ქედისა და გურჯაანის რაიონები.

1985-86 წლებში ჩატარდა თბილისის რაიონებისა და აგრეთვე იმათი სოციალური კვლევა, ვინც ხშირად ესწრება კულტურისა და დასვენების პარკების ღონისძიებებს.

კულტურის განყოფილებებმა ძირეულად

უნდა გარდაქმნან დარგის მუშაობა, ვინაიდან დღეს პარტია მტკიცედ იცავს ხელისუფლების ადგილობრივი ორგანოების დამოუკიდებლობისა და გააქტიურების კურსს, სოფლად სოციალურ-კულტურული ცხოვრების საკითხების გადაჭრის საქმეში. ახლა უფრო კომპეტენტურად დგას საკითხი საბჭოების წინაშე ბაზების კეთილმოწყობისა, დისციპლინის განმტკიცებისა, კულტურის მუშაკთა შრომის ანაზღაურებისა და სხვ.

დიდი ყურადღება ექცევა იმ დოკუმენტების რეკომენდაციების შესრულებას, რომლებიც თითოეული მუშაკის პასუხისმგებლობის ამაღლებას ეხება. გარდაქმნა, პირველ რიგში, სამინისტროს აპარატიდან დაიწყო. ჩვენი მიზანია, რაც შეიძლება დროზე ჩამოვიშოროთ შემთხვევითი ადამიანები, რომლებიც ჯერ კიდევ მუშაობენ კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებში. ამ ცოტა ხანში მოეწყობთ კულტ-საგანმანათლებლო მუშაკთა რესპუბლიკურ აქტივს. ეს დიდი და სერიოზული ღონისძიება იქნება, რომელზეც ხმამაღლა, აშკარად იქნება თქმული აღნიშნულ პრობლემებსა და ნაკლოვანებებზე.

ძომაველ წელს ჩვენი ქვეყანა აღნიშნავს საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის 70 წლისთავს. ეს საბჭოთა ხალხის გრანდიოზული ზეიმიია. ამ იუბილეს დღეებში ყოველი საბჭოთა მოქალაქე გახედავს განვლილ გზას, იქნება ის მშენებელი თუ მეტალურგი, მასწავლებელი თუ ექიმი, აგრონომი თუ ინჟინერი, ყველა, ვინც, თუნდაც ერთი აგური მიიტანა საბჭოთა ქვეყნის ასაშენებლად. ჩვენ ვამაყობთ, რომ კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაკებმა საქმით წვლილი შეიტანეს ამ გრანდიოზულ მშენებლობაში, ყოველთვის ცხოვრების შუაგულში ტრიალებდნენ და ასრულებდნენ პარტიის მითითებებს, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველივე დღიდან აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ წერა-კითხვის უცოდინარობის, უმეცრების და მეფის რუსეთის განაპირა რაიონების ჩამორჩენილობის ლიკ-

ვიდაციის საქმეში. ეს დაწესებულებები კერძო მართლად პოლიტიკურ ორგანოდ იქცნენ და ისტორიული როლი შეასრულეს გამარჯვებული სოციალიზმის პირველ ქვეყანაში კულტურული რევოლუციის განზოციელების სფეროში.

ომისა და მშვიდობის წლებში პარტია მუდამ ეყრდნობოდა კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს და მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის ქმედით საშუალებად მიანდა ისინი. ყოველივე ეს სიამაყესთან ერთად უდიდეს პასუხისმგებლობასაც აკისრებს ამ დარგის მუშაკებს და ავალებს წარმატებით გადაჭრან პარტიის XXVII ყრილობის გადაწყვეტილებანი — აღეზარდოთ ჰარმონიულად განვითარებული, შეგნებული, საზოგადოებრივად აქტიური პიროვნება, რომელიც შერწყმული იქნება სულიერი სიმდიდრე, მორალური და ფიზიკური სრულყოფილება.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს დადგენილების შესაბამისად, კულტ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებმა გაააქტიურეს მუშაობა ლოთობის, ალკოჰოლიზმისა და უშრომელი შემოსავლის წინააღმდეგ.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იენისის პლენუმზე აშხ. მ. ს. გორბაჩოვი აღნიშნავდა, რომ XXVII ყრილობის შემდეგ საბჭოთა საზოგადოება ამოძრავდა ყველა სფეროში — პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ სფეროში, პარტია დიდ იმედებს ამყარებს იდეოლოგიური ფრონტის შემდგომ გააქტიურებაზე.

კულტურის დარგის მუშაკები გავაკეთებთ ყველაფერს იმისთვის, რომ გავამართლოთ პარტიის ეს ნდობა და იმედები.



ბარლაამნას — შეეოქმელებითი შეეართება*

ია გამრეკელი

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობის მიერ დასახულმა გრანდიოზულმა ამოცანებმა დღის წესრიგში დააყენეს მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი საქმიანობის ძირეული გარდაქმნა, სიახლეების დანერგვა მატერიალური თუ სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში. ბუნებრივია, რომ საყრილობო მოწოდება — დაჩქარების სტრატეგია, უნდა შეეხოს თეატრალური მოღვაწეობის ყველა ასპექტს, საჭიროა თითოეულმა კოლექტივმა რეალურად გადახედოს თავის შესაძლებლობებს და რეზერვების სრული ამოქმედებით გადაწყვიტოს მის წინაშე წამოჭრილი პრობლემები. დაჩქარების სტრატეგია გულისხმობს თითოეულ ჩვენთაგანში ფსიქოლოგიურ გარდატეხასაც, რადგან, მხოლოდ მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სრულყოფა როდია საკმარისი იმ ურთულესი ამოცანების გადასაჭრელად, რაც პარტიამ დროზე შენიშნა და ჩვენს წინაშე განსახორციელებლად დააყენა. სწორედ ამაში მდგომარეობს ადამიანის ფაქტორის როლბა — განსაკუთრებული ყურადღება მის მიმართ და მთელი მისი შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოყენება. ვართ კი ფსიქოლოგიურად მზად საამისოდ? როგორც განვლილი თეატრალური სეზონის საერთო შედეგები გვიჩვენებენ, ჯერ კიდევ ბევრი რამ გააქვს მოსაგვარებელი და გადასაწყვეტი.

მივყვეთ ფაქტებს და მოვლენებს. თეატრის მუდმივი პრობლემაა — რას ვდგამთ და

როგორ? გააჩნიათ თუ არა ჩვენს თეატრებს ბოლომდე გააზრებული, ჩამოყალიბებული სარეპერტუარო პოლიტიკა, ვცდილობთ თუ არა დავტვირთოთ მთელი დასი, როგორია ჩვენი ბრძოლისუნარიანობა საყოთარი მხატვრული სახის დამკვიდრებისა და შენარჩუნების გზაზე, ხშირად ხომ არ მივდივართ კომპრომისზე, თეატრალური ყოფის ყოველდღიურმა წერილმანებმა, ზოგიერთ შემთხვევაში, ხომ არ აგვალებინა ხელი უფრო დიდსა და მნიშვნელოვანზე? ასე დაუსრულებლად შეგვიძლია დავსვათ კითხვები და თუ შედეგების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ხშირ შემთხვევაში პასუხი მხოლოდ უარყოფითი იქნება.

წლების მანძილზე ვერ იქნა და ვერ მივალწიეთ თეატრების მიერ წარმოდგენილი სარეპერტუარო გეგმების სრულ რეალიზაციას. დამტკიცებისას ყველა თეატრი თავგამოდებით იცავს თავის სამომავლო გეგმებს, მაშინაც კი, როდესაც ჩვენ კრიტიკულად და, ზოგჯერ, ეჭვის თვლით ვუყურებთ ამა თუ იმ პიესის განხორციელების რეალურ შესაძლებლობებს. გადის დრო და იგივე თეატრი დაყინებით მოითხოვს ცვლილებებს უკვე დამტკიცებულ რეპერტუარში. ვხვდებით ისეთ ფაქტორებსაც, როდესაც თეატრი გვერდს უვლის ახალი დადგმების საგეგმო განაცხადს და ანხორციელებს პიესებს პერსპექტიული რეპერტუარიდან, რითაც ხდება დამტკიცებული რეპერტუარის გაუფასურება, და რაც ყველაზე მთავარია, იწვევს სახელმწიფოებრივი ვალდებულების იგნორირებას.

* წერილს საფუძვლად დაედო საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე წაითხული მოხსენება.

იშვიათად მოიძებნება თეატრი, რომლის პერსპექტიული გეგმა ასახავს პპოვებდეს მომავალ სარეპერტუარო განაცხადში; როგორც წესი, საორიენტაციო რეპერტუარი, ზშირად, თეატრის ინტერესების მხოლოდ მოჩვენებით სურათს გვიქმნის. იყო შემთხვევები, როდესაც თეატრებს ნახევარი წლით ეუმტკიცებდით სარეპერტუარო გეგმებს და, მაშინაც კი, იშვიათად თუ რომელიმე თეატრი თანმიმდევრულად ხერხებდა გეგმაზომიერ მუშაობას. რას უნდა მივაწეროთ ეს, თუ არა უპასუხისმგებლობას, თვითდაჯერებას და სარეპერტუარო გეგმების შესრულებას აუცილებლობის უგულებელყოფას. უფრო მეტიც, გაუმართლებლად იკლო ახალი სპექტაკლების რაოდენობამ.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა 5 გეგმიური სპექტაკლიდან მხოლოდ 2 განახორციელა; მარჯანიშვილმა 6-დან — 5; ს. შაუმიანის სახელობის სომხურმა თეატრმა 5-დან 4; თბილისის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა 4-დან 2; მეტეხის ახალგაზრდულმა თეატრ-სტუდიამ 4-დან 3; მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა 5-დან 3; მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა 7-დან 4; ბათუმის თეატრმა 5-დან 3; ცხინვალის თეატრმა 9-დან 6; გორის თეატრმა 6-დან 1; ფოთის თეატრმა 6-დან 4; ზუგდიდის თეატრმა 6-დან 4;

ამ საკითხზე, ალბათ, ზშირად მოგვიწევს ყურადღების გამახვილება და თეატრებმაც სათანადო თვითკრიტიკული დასკვნები უნდა გამოიტანონ.

რაც შეეხება განვლილი სეზონის შემოქმედებით სურათს — ამ თვალსაზრისით ბევრი რამ დამაფიქრებელი და, ზოგიერთ შემთხვევაში სავალალოც კი არის. გასულ სეზონში განხორციელებული რამდენი სპექტაკლის დასახელება შეგვიძლია, რომლებიც სერიოზულ კრიტიკას უძლებენ? — ალბათ, თითო-ოროლასი. დამეთანხმებით, ეს ცოტაა, თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს ტერიტორიაზე განლაგებული თეატრების საერთო რაოდენობას; გარდა ამისა, გავიხსენოთ ისიც, რომ როგორი სახელით სარგებლობს ქართული თეატრალური ხელოვნება საბჭოთა კავშირსა თუ მის ფარგლებს გარეთ. ვართ კი დღეს ამ აღიარების ღირსნი? ვუსწორებთ მხარს ჩვენსავე წარმატებებს? სამწუხაროდ,

უნდა ვალიაოთ, რომ ნაკლებად. იმ სპექტაკლებს შორის, რომლებიც ყურადღებას იმსახურებენ და შესაძლებელია მსჯელობის საგნად ვაქციოთ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ნ. დუმბაძის „კუკარაჩა“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში (რეჟისორი შალვა გაწერელია), ა. ჭიჭინაძის, რ. სტურუას „კონცერტო ორი ეიოლიონისათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“, (რეჟისორი რობერტ სტურუა); გარდა ამისა, განვლილი თეატრალური სეზონის საინტერესო ნამუშევრებად უნდა მივიჩნიოთ ისეთი სპექტაკლები, როგორცაა: შ. შამანაძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“, კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (რეჟისორი გიორგი თოღაძე), ი. ჭავჭავაძის „განდევლი“ მეტეხის ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიაში (რეჟისორი სანდრო მრეველიშვილი), ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ ს. შაუმიანის სახელობის სომხურ დრამატულ თეატრში (რეჟისორი მიხეილ გრიგორიანი), ა. ჩხვოვის „თოლია“ სოხუმის კ. ვამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო თეატრში (რეჟისორი გოგი ქავთარაძე).

განსაკუთრებით მინდა შევჩერდე შ. გაწერელიას მიერ დადგმულ „კუკარაჩაზე“, თეატრმა შემოგვთავაზა ნაწარმოების სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია. რეჟისორმა აირჩია გადაწყვეტის ორიგინალური გზა და შექმნა განსხვავებული სცენური სინამდვილე, რომელშიც თბილისური ვერის უბნის მკვიდრნი ერთ ოჯახად დაასახლა. პერსონაჟთა ხასიათების მრავალფეროვნებით, მათი ინტერესთა დაპირისპირებით და კოლორიტით თეატრმა შესძლო ომამდელი თბილისის სურათის გატოცხლება. რაც შეეხება წარმოდგენის იდეურ მხარეს, აქაც, რეჟისორი, ითვისისწინებს რა საბავშვო თეატრის აუდიტორიის სპეციფიკას, სწორად ანაწილებს აზრობრივ აქცენტებს და ყველა გმირს თავის ადგლს მიუჩენს, მაყურებელს მოუწოდებს ფორმალურად კი არ მიუდგეს საყოველთაოდ ცნობილ ზნეობრივ შეგონებებს, არამედ ცხოვრებაში, ყოველდღიურ საქმიანობაში გაატაროს ისინი, ილვაწოს ისე, როგორი მონდომებითაც კუკარაჩა იღვწოდა.

„კუკარაჩა“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა სკკპ და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობებს მიუძღვნა. ამავე თარიღს რუსთაველის სახელობის თეატ-

რი გამოეხმაურა ა. ჭიჭინაძის და რ. სტურუას პიესით „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“. სიტყვად მოიტანა და არ შემოიძლია არ აღწერა ერთი გარემოება. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა თეატრმა განახორციელა ჩვენი ცხოვრების ამ მნიშვნელოვანი თარიღისადმი მიძღვნილი სპექტაკლი, ზოგიერთმა მათგანმა მხოლოდ ვალის მოხდის მიზნით შეიტანა რეპერტუარში საყრილობო ნაწარმოები. ამით უნდა აიხსნას ის საჩოთირო ფაქტი, რომ გენერალური რეპერტიციიდან მოიხსნა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტი“ და თეატრის ხელმძღვანელობა იძულებული შეიქმნა სახელდახელოდ, შემკიდროვებულ ვადებში, ნაუცბადევიდ მოეშაბდებინა ა. გელმანის ორკაციანი პიესა „პირისპირ“. ასევე ნაკლებად იზრუნა ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელობამ ა. გარაევას პრობლემატურ პიესაზე „მე ხომ პატარა კაცი ვარ“. ამ სპექტაკლზე ზედმეტად გაჭიანურდა მთუშაბა, ვინაიდან იმთავითვე თეატრი მთელი მონდომებითა და პასუხისმგებლობით არ მოეკიდა დადგმას. გრიბოედოვის თეატრმა, ისევე როგორც მარჯანიშვილის თეატრმა, ამ სპექტაკლების განხორციელება მიანდეს ნაკლებად გამოცდილ რეჟისორებს, მაშინ, როდესაც არსებობს შეთანხმება, რომ საყრილო სპექტაკლებზე იმუშავებდნენ მთავარი რეჟისორები, თეატრების საუკეთესო ძალების გამოყენებით.

სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როდესაც განვიხილავთ რუსთაველის სახელობის თეატრის დამოკიდებულებას მიძღვნილი სპექტაკლებისადმი. აქ მობილიზებულია ყველა ძალა, სამუშაოს სათავეში უდგას სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა. თეატრი პასუხს აგებს არა მხოლოდ სპექტაკლის შექმნაზე, არამედ მიდის იმ რისკზე, რომ შეითავსოს დრამატურგის ფუნქციაც. ამ ფაქტში ბევრ დადებით რომენტს ვხედავთ და, ზოგიერთ შემთხვევაში, უარყოფითსაც. რას ვვულისებთ კონკრეტულად — როგორც მოგვხსენებთ, ერთია, როდესაც სპექტაკლს დგამ, ხოლო პიესის დაწერა სხვა ნიჭსა და გამოცდილებას მოითხოვს. მათი ერთდროულად, ერთ მაღალ კონდიციამდე მიყვანა თითქმის შეუძლებელია. რეჟისორი ტოლფასი ნიჭის პატ-

რონიც რომ იყოს, ან ნაწარმოებს დააკლდებოდეს ღირსებები, ან სპექტაკლს. ა. ჭიჭინაძის და რ. სტურუას პიესა „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ გამოირჩევა თემის აქტუალობით, საკითხთა წრის პრობლემატურობით, მოქალაქეობრივი სიმძაფრით, მაგრამ ჩაითვლება იგი ლიტერატურულ ფაქტად? ეყოთ გულახდილნი და ვთქვათ — ჩვენ საქმე გვაქვს კონკრეტული თეატრის ერთ-ერთი სპექტაკლის სცენართან და საეჭვოა, რომ მას რომელიმე სხვა თეატრი განახორციელებს.

როდესაც გასული თეატრალური სეზონის ზეტ-ნაკლებად საინტერესო დადგმებს ვასახელებდი, მათ რიცხვში აღმოჩნდა შ. შამანაძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ — მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დადგმა. შამანაძის ახალი პიესა, როგორც მსივე „ღია შუშაბანდი“, იმთავითვე მოეჭვა ჩვენი თეატრების ყურადღების ცენტრში — სულ რამდენიმე თვეში იგი უკვე ოთხმა თეატრმა განახორციელა. პიესა ერთმა რთული დასადგმელად, ხასიათების დრმა ფსიქოლოგიური გააზრების გამო, რომელსაც არ ახლავს ეფექტური სიუჟეტური განვითარება. რეჟისორთა გაცხოველებული ინტერესი კი უნდა ვეძებოთ ნაწარმოების მაღალ ლიტერატურულ-დრამატურგიულ ღირსებებში. სპექტაკლი, მარჯანიშვილელთა ინტენოპრეტაციით, ყველა ფენის მაყურებლისთვის გასაგები და აღვივლად აღსაქმელია;

ბოლო დროს, რატომღაც, კარგ ტონად ითვლება, თუ სპექტაკლში გადაჭარბებულადაა გამოყენებული სიმღერები, ცეკვები, პლასტიკური-მიმიკური სცენები და სხვა გამომსახველობითი საშუალებები, განურჩევლად იმისა, საჭიროა თუ არა ეს წარმოდგენაში. არ ვპირებ არავის შეურაცხყოფას ან გაკიცვას, მაგრამ არ შემოიძლია ვულისტკივილით არ გამოვხატო იმ ზოგიერთი ფაქტის გამო, რომელსაც ადგილი აქვს ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში.

მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა ედუარდო დე ფილიპოს „ცილინდრმა“ ქუთაისის დრამატულ თეატრში (დამდგმელი — მოწვეული რეჟისორი ე. სალიმოვი). მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორის მიერ სპექტაკლი შედგენებულია, როგორც ერთიანი სანახაობითი ქმედება, რომელშიც პლასტიკა, ცეკვა, მუსიკალური ჩანართები უხვად და გემოვნ-

ბითა წარმოდგენილი, არ შეიძლება არ გაგინდეს უკმარისობის გრძობა იმის გამო, რომ სპექტაკლში უკანა პლანზე გადაიწია იმ სოციალურმა პრობლემებმა, რასაც მიუძღვნა ელუარდო ღე ფილიპომ ეს ნაწარმოები. პიესასთან ასეთი დამოკიდებულების შემთხვევაში, ძალაუნებურად ხდება ავტორისეული იდეის გაუფასურება და თვით ნაწარმოები მხოლოდ საბაბად იქცევა წინასწარ გამოხსული მხიარული სანახაობისათვის.

გასულ სეზონში ორმა თეატრმა (ცხინვალის ოსურმა დასმა და რუსთავის თეატრმა) განახორციელა გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“. ჩვენი თეატრების პერმანენტული დაინტერესება ამ პიესისადმი ხშირ შემთხვევაში გაპირობებულია არა თვით ნაწარმოების დადგმის წყურვილით, არამედ დასებში ქალ-მსახიობთა დაუსაქმებლობის პრობლემით. არც ამ შემთხვევაში მომხდარა გამონაკლისი. იმდენად ხშირად იდგმება „ბერნარდა“ ჩვენს თეატრებში, რომ რეჟისორები ცდილობენ, რაც შეიძლება ახლებურად გაიხზონ ეს უთუოდ საინტერესო ნაწარმოები. მათ საზრუნავს ისიც ემატება, რომ ყველა თეატრში როდი მოიძებნება სასურველი აქტიორული ინდივიდები, რომელთაც შესწევთ უნარი სცენური სიციცხლე შესძინონ გარსია ლორკას გმირებს.

ცხინვალელთა სპექტაკლში აქტიორული ძალები სავსებით შეესაბამებოდა რეჟისორ მერაბ ლებანიძის მიერ შემოთავაზებულ გააზრებას — ძლიერ ხასიათებს, რომლებიც ცხოვრობენ ჩაკეტილ, პირქუშ გარემოში, მოაქვთ განწყობილება უკიდურესად დაძაბული ყოფისა, რომელიც საბოლოოდ აუცილებლად უნდა გაირღვეს. ძუნწი აქსესუარები, შთამბეჭდავი მხატვრობა რ. ჩოჩიევისა, პლასტიკა, რომელიც თვითმიზნური არ გამხდარა, ვემოვნებით შერჩეული მუსიკალური გაფორმება — ყველაფერი ეს ქმნის ისეთ თეატრალურ სინამდვილეს, რომელშიც აზრი და გამომსახველობითი საშუალებები ერთ მიზანს ემსახურებიან.

რაც შეეხება რუსთავის თეატრის სპექტაკლს (დამდგმელი შოთა კობიძე), აქ რეჟისორული ჩანაფიქრი და რეჟულტატი საგრძნობლად დასცილდნენ ერთმანეთს, ამიტომ ბევრი რამ გაუმართლებლად მოგვეჩვენა. სპექტაკლში უნარი არ გამოიკვეთა, რის გამო ვერც ყოფითობა დამკვიდრდა სცენა-

ზე და ვერც ესპანეთის ცხოვრების პირობით — რეალისტური სურათი გამოიკვეთა. მსახიობთა შესრულებასაც ანსამბლურობა აკლდა.

გამორჩეულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ ტენესი უილიამსის „იუჟანას ლამესთან“ დაკავშირებით (რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე). ჩვეულებრივი კრიტიკრიუმით ამ წარმოდგენას ვერ მივუდგებით. ყველა წინაპირობა არსებობდა იმისათვის, რომ სპექტაკლი გამოსულიყო: ფსიქოლოგიურ მასალაზე მუშაობის დიდი გამოცდილების რეჟისორი — მკვეთრი ინდივიდუალობით გამორჩეული მსახიობები, რომელთა პროფესიონალიზმი ექვს არ ბადებს და მაინც, სპექტაკლი, როგორც მხატვრული ფაქტი არ შედგა. ვერ მოიძებნა ტენესი უილიამსის დრამატურგიისათვის საჭირო თამაშის წესი, ბოლომდე ვერ გაიფიქრა ნაწარმოების ქვეტექსტი, მსახიობებმა ვერ დაამყარეს ჭეშმარიტი ურთიერთობები, რის გამოც ქართულ სცენაზე ეს ურთულესი პიესა სათანადოდ ვერ აყლერდა.

რაც შეეხება ელუარდო ღე ფილიპოს „აჩრდილების“ დადგმას თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე, თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამ თეატრის დასისთვის ამ მასალის დაძლევა რთული აღმოჩნდა. აქ სხვა პრობლემამ იჩინა თავი — რეჟისორი ირჩევს ნაწარმოებს, აქტიური სურვილი აქვს განხორციელებისა, მაგრამ მთავარ როლზე ნიშნავს მსახიობს, რომელსაც ამ ტვირთის ზიდვა არ შეუძლია. მთავარ გმირზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ იგი დრამატურგიულ ლერძს წარმოადგენს, რომელზეც უნდა აიკნძოს მთელი სპექტაკლი, ისე იგი, ვდგამთ „ჰამლეტს“ ჰამლეტის გარეშე!..

ვინაიდან შექსპირის გმირი ვახსენე, აქვე მინდა შეიჩერდე თელაველთა ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარზე — „რიჩარდ მეორეზე“. ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ერთობ რთული და ვიტყვოდი, სარისკო იყო შექსპირის ამ არასარეპერტუარო პიესასთან შეჭიდება. ჩვენ თავის დროზე წინააღმდეგობა არ გავუწყეთ თეატრს, რადგან ვიმედოვნებდით, რომ ა. ქანთარია ნიჭიერი ახალგაზრდა შემოქმედია და შექსპირზე მუშაობა მას დიდ პერსპექტივებს უსახავდა, გარდა ამისა, ამ დადგმას ჩვენ ვთვლიდით როგორც გარკვეული ეტაპის დასასრულს ამ თეატრის ბოლო წლე-

ბის საქმიანობაში. შესაძლოა ყველაფერი ისე არ გამოვიდა, როგორც ეს დამდგმელს და ჩვენ გვსურდა, მაგრამ თეატრისთვის ეს სამუშაო უდავოდ სასარგებლო იყო.

ამას წინათ, თბილისში საგასტროლოდ იმყოფებოდა სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო თეატრი, რომელმაც სხვა სპექტაკლებთან ერთად წარმოადგინა გასული სეზონის ორი ახალი დადგმა — ბ. შოუს „პიგმალიონი“ და ა. ჩეხოვის „თოლია“. ორივე სპექტაკლი თეატრის შემოქმედებით აქტიურად შეიძლება მივაკუთვნოთ; ამ ნამუშევრებში იგრძნობა სცენური კულტურა, წინამძღურობა და სიახლისადმი სწრაფვა. „პიგმალიონში“ (რეჟისორი კ. სურმავე) თავდაპირველად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სადადგმო ჯგუფმა ლოუს მუსიკის გამოყენებით განიზრახა სპექტაკლი უფრო მიუზიკლისაკენ გადაეხარა, მაგრამ ბოლომდე ვერ შეინარჩუნა ამ ეანრისადმი ერთგულება და წარმოდგენა შოუს „პიგმალიონსა“ და ცნობილ მიუზიკლ „ჩემ მშვენიერ ლედის“ შორის აღმოჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობები ლაღად, თავისუფლად მოქმედებენ, სპექტაკლის ეანრული დაუდგენლობის გამო უცმარისობის გრძნობა გვეუფლება. რაც შეეხება „თოლიას“, ვთვლი, რომ იგი საგანგებო მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს. სპექტაკლი ისე არის გადაწყვეტილი, რომ მისი შეფასებისას აზრთა სხვაობა გარდაუვალია. ამ გადაწყვეტის მომხრეების არგუმენტს ამაგრებს კლასიკის დღევანდელი თვლით წაიკითხვის აუცილებლობა, ამიტომ ფორმალური ძიებები ამ მხრივ გამართლებულია. ის გარემოებაც არ უნდა გამოვწვივებინებოდა, რამაც, სამაწუხაროდ, დიდი ხანია ჩვენში მყარად მოიკიდა ფეხი: თითქოს ჩეხოვის დრამატურგია შეუთავსებელია ქართული თეატრის, ქართული მსახიობის შემოქმედებით თავისებურებებთან. მოწინააღმდეგენი მიიჩნევენ — ჩეხოვის დრამატურგია ისევე უნდა დაიდგას, როგორც არის დაწერილი, საზომად მაინც სამხატვრო თეატრის ტრადიცია მიჩნეული.

გიორგი ქავთარაძემ შესანიშნავად იცოდა, რომ მის ასეთ ჩანაფიქრს ბევრი მოწინააღმდეგე გაუჩნდებოდა, მაგრამ ამას არ შეუშინდა და ორიგინალური გადაწყვეტა შემოგვთავაზა. წამოსწია რა წინ ხელოვანისა და მისი ბედის პრობლემა გულგრილ, საზოგადოე-

ბაში, სადაც ყველა თავისი საზრუნავითა დაკავებული, რეჟისორმა სპექტაკლის ქარგად რეპეტიცია — დისპუტის ფორმა აირჩია, რომელსაც ტრეპლევი წარმართავს. ამ მომენტმა განაპირობა სპექტაკლის კონცეფციური მიმართება. ჩეხოვის გმირები ქავთარაძისეულ სპექტაკლში პირდაპირნი, გულახდილნი და ემოციურნი არიან. ისინი თავიანთი შინაგანი ცხოვრების საიდუმლოს არ ინახავენ, ყველაფერს უზიარებენ მაცურებელს ავტორისეული ქვეტექსტის საზიანოდ. გზადაგზა, სპექტაკლის ფორმა ხელოვნური ძალდატანების ხასიათს იძენს. თუმცა წარმოდგენას არ აკლია რიტმულობა და მაცურებელი გაუნელებელი ინტერესით მისდევს მოქმედების მსვლელობას, რაც არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორია, მაგრამ ძალაუნებურად გვებდება კითხვა — განა არ შეიძლებოდა ასეთივე მძაფრი, ემოციური დრამის წარმოდგენა ამდაგვარი გათამაშების პრინციპის გარეშე? როდესაც ამა თუ იმ სცენა-ეპიზოდისაგან თავისუფალი მსახიობი ჯდება იქვე სცენაზე და პასიური მაცურებლის როლში გვევლინება, ხოლო ეპიზოდის შორის თვით „რეჟისორი“ ტრეპლევის მიითებანი და კამათი შემსრულებლებთან სიტყვიერი მასალით არ არის წარმოდგენილი და მხოლოდ ენერგიულ მოძრაობასა და ექსტიკულაციაში აისახება — ასეთმა რეჟისორულმა „ძალადობამ“ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. მიუხედავად მნიშვნელოვანი შენიშვნებისა, მაინც მიმაჩნია, რომ „თოლია“ სოხუმის თეატრში კიდევ ერთი წინგადადგმული ნაბიჯია ქართულ სცენაზე ჩეხოვის დრამატურგიის ათვისების საქმეში.

დღეს ბევრს წერენ და ლაპარაკობენ თანამედროვე რეჟისურის პრობლემაზე, მის აწყობასა და მომართვის პერსპექტივაზე, ვინაიდან მისი დონე ბევრად განსაზღვრავს თანამედროვე თეატრის შემოქმედებით სახეს. ამ თვალსაზრისით ქართულ თეატრს თითქოსდა არ უნდა ჰქონდეს რაიმე სასაყვედურო. ჩვენს თეატრში მუშაობს რეჟისორთა მძლავრი ჯგუფი, რომელიც დაამშვენებდა ნებისმიერ თეატრალურ ქვეყანას. ეს კარგად გვაქვს შეგნებული და ამით ვამაყობთ კიდევ. მაგრამ სიამაყე სიამაყეა, ხოლო პრობლემათა რაოდენობა არ იკლებს. თითქოს კანონად იქცა და ამას ისტორიული წარსულიც ამტკიცებს, რომ სეზონში, ზო-



ვერთ შემთხვევაში რამდენიმე წლის მანძილზეც კი ერთი-ორი კემპარტიად ღირებული, გამორჩეული მხატვრული ღირსებებით აღბეჭდილი სპექტაკლი იქმნება, მაშინ როდესაც მის გვერდით ჭარბობენ საშუალო დონის, ზოგჯერ უფერული ნამუშევრები. ჩვენი მიღწევების საზომად სწორედ ის გამორჩეული წარმოდგენები გვევლინება. ეს ასეც არის, ამაში არაფერია მოულოდნელი და უჩვეულო; რას მიბაძავ, თუ არა კარგს? მაგრამ მიბაძვაც არის და მიბაძვაც... ხელოვნებაში ნიველირება ყველაზე საშინელი სენია. სამწუხაროდ, ბოლო ხანს მომძლავრდა არასასურველი მიმბაძველობა, როდესაც რეჟისორს სურს თავი გამოიჩინოს ისეთ განსხვავებულ სტილისტიკაში, რაც მისი ბუნებისათვის უცხო და არაორგანულია. კარგმა მაგალითმა კი არ უნდა გადაფაროს რეჟისორული ინდივიდუალობა, არამედ მას მხატვრული მრწამსიდან ბუნებრივად გამოძინარე, უკეთესი სპექტაკლი უნდა შეაქმნეინოს, რომელიც თავისი ღირსებებით გაუტოლდება მისაბამ ეტალონს და ამავე დროს, ორიგინალური ხედვის ნიმუში იქნება. დღეს კი რა ტენდენცია იკვეთება? — ზედინზედ იქმნება მიხეილ თუმანიშვილის, რომბერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის, შალვა გაწერელის თეატრალურ მოდელზე გამოჭრილი სპექტაკლი-ასლები, რომელთაც მხოლოდ ეპიგონური მნიშვნელობა თუ გააჩნიათ. სამწუხაროდ, ამ მოვლენას სათანადო შეფასება ვერ მისცა თეატრალურმა კრიტიკამ, რაც მის სერიოზულ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს.

აქტიური რეჟისორის ხანამ წამოჭრა არაერთი საჭირობოტო პრობლემა, მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი, როგორც პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს, მსახიობის ხედვითი წონა დღეიანად თეატრში. საგრძნობლად შემცირდა მოაზროვნე, მრავალმანიანი, თავის თავზე დამოუკიდებლად მომუშავე მსახიობი რიცხვი. შესაბამისად, ნაკლებად გიხილება გამორჩეული აქტიორული სახეები სპექტაკლებში, რაც გარკვეულწილად აქტიური რეჟისორის მოღვაწეობის უარყოფითი შედეგია. მსახიობები დაემორჩილნენ შექმნილ ვითარებას და სპექტაკლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესი რეჟისორს გადაულოცეს, თვითონ კი მისი ნებასურვილის პასიური შემსრულებლის როლს დასჯერდნენ. მე ამით იმის თქმა არ მინდა,

თითქოს საერთოდ არ გვხვდება სისხლსავსე აქტიორული სახეები. ნიჭიერი მსახიობი ისე არ „დააჩაგვრინებს“ რეჟისორს თავს, რომ თავისი სათქმელი დაივიწყოს. მაგრამ მსახიობთა საშუალო ფენა, რომელიც დღევანდელი თეატრის აქტიორულ დონეზე უნდა მიგვანიშნებდეს, ბედს შეურთავდა რეჟისურამ ხელი აიღო მსახიობთა სერიოზულ მუშაობაზე. ეს მომენტი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ზემოთ მოხსენებულ ეპიგონური სპექტაკლებისათვის.

და მაინც, გასულ თეატრალურ სეზონში უნდა გამოვყო რამდენიმე საინტერესო აქტიორული ნამუშევარი: გ. გეგეჭკორი და გ. ხარაბაძე — შ. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის“, ე. ყიფშიძე და მ. ჭანაშია — კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლში „ისევ ვოდევილები“, კ. მახარაძე — ამავე თეატრის სპექტაკლში — ა. გელმანის „პირისპირა“, ვ. სომინა და ი. მეღვინეთუხუცესი — ა. გრიბოედოვის თეატრის სპექტაკლში — „შალომ ალიეხემის 40“, რ. მათიაშვილი — თბილისის სომხური თეატრის სპექტაკლში — „მარადისობის კანონი“, თ. დათუაშვილი — მეტეხის ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლში — „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“, რ. თავართქილაძე, თ. მამულაშვილი, შ. ქრისტესაშვილი — მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლში — „კუკარაჩა“, ლ. ხურიითი და დ. ჭაიანი — სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლებში — „თოლია“ და „პიგმალიონი“.

მინდა შევეხო კიდევ ერთ მეტად მტკივნეულ საკითხს. ჩვენი თეატრალური ცხოვრების აქილევსის ქუსლი ვახდა დაუსაქმებელი რეჟისორების და მსახიობების პრობლემა. ვერა და ვერ მოხერხდა დასების ისეთი დაკომპლექტება, რომ თეატრში მუშაობდეს მხოლოდ აქტიური ძალა, წლების მანძილზე მსახიობთა რეჟისორთა საკმაოდ დიდი ნაწილი არ მონაწილეობს თეატრის შემოქმედებით პროცესში. ჩვენ ვაფასებთ იმათ შრომას, ვისაც წარსულში, შეძლებისდაგვარად, მხრებით მოჰქონდა სარეპერეტუარო ტვირთი, მაგრამ ყველაფერს თავისი დრო აქვს. ვილაცამ უნდა დასთმოს თავისი ადგილი, რათა გაუყავოს გზა ხვალნდელ დღეს. ეს ადვილი როდია, ამ ნაბიჯს სჭირდება გაბე-



დუღება, საღად შეფასება მოვლენებისა. ამის გაკეთება აუცილებელია და გარდუვალი.

დღევანდელი ვითარება არცთუ სახარბიელოა — თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულნი წლობით ელოდებიან შტატში ჩარიცხვას და ბევრი მათგანი დისკვალიფიკაციასაც კი განიცდის. ეს მდგომარეობა, ნაწილობრივ, შეიძლება გამოასწოროს ახლახანს შემოღებულმა გადარჩევნების სისტემამ, რასაც, სამწუხაროდ, ბევრმა თეატრმა აარიდა თავი და რაც სახელმწიფოებრივი მიდგომის თვალსაზრისით არ მიგვაჩნია დადებით მოვლენად. თუ გასულ სეზონში ჩვენ გვეპატია გადარჩევნების უსისტემოდ ჩატარება, მომავალ ვაზაფხულზე ყველაფერი წესისა და კანონის შესაბამისობაში უნდა იქნას მოყვანილი. დრო არც თუ ისე ბევრი დაგვრჩა.

საგანგებო საკითხია ახალგაზრდობის პრობლემა რესპუბლიკის თეატრებში. სურათი ამ მიმართებით დამაფიქრებელია. თუ აკადემიურ თეატრებში ახალგაზრდა შემოქმედთა სიჭარბეა, რაიონებში ისინი თითზე ჩამოსათელენი არიან. ხშირად გვსმენია იქ მოღვაწე რეჟისორებისაგან სამართლიანი გულისტყვილი, რომ კარგი პოესა არ ნაწილდება ახალგაზრდობის ნაკლებობის გამო. მიზნობრივმა ჯგუფებმა რიგ შემთხვევებში ვერ გაამართლეს მოლოდინი — ისინი ან არ მიდიან დანიშნულების ადგილზე, ანდა ერთიორი სეზონის შემდეგ, ზოგჯერ ობიექტური მიზეზების გამო, ზოგჯერ კი სრულიად უსაფუძვლოდ, ტოვებენ თეატრს.

დრომ დაევანახა, რომ ახალგაზრდები ბოლომდე არ არიან მზად პროფესიულ სცენაზე სამოღვაწეოდ, სარაიონო თეატრებში არსებული უამრავი სიძნელე აკრთობს მათ და გადაულახავ ზღუდელ წარმოუდგენიათ. გარდა ამისა, სარაიონო თეატრებში მომუშავე ახალგაზრდობას მიაჩნია, რომ იქ სათანადოდ არ ფასდება მათი შრომა, უმრავლეს მთავანს კი პოპულარობის მოხვეჭა სწრაფად უნდა. ეს რაც მათს ნაკლს შეეხება. ახლავილაპარაკოთ იმაზე, თუ ჩვენ რას ვცოდავთ ახალგაზრდების წინაშე. არის კი სათანადო გარემო და პირობები შემოქმედებისათვის იქ, სადაც ახალგაზრდები მიდიან სამუშაოდ? უმეტეს შემთხვევაში — არა. ნაკლებად ზრუნავენ თეატრები ახალგაზრდების ზრდა-გან-

ვითარებაზე, მათ დაოსტატებაზე. რაც შეეხება საკუთრივ ახალგაზრდების შემოქმედებას, არც თუ ისე ხშირად ნახავთ მათ წამყვან როლებში. ალბათ გავვიჭირდება სპექტაკლის დასახლება, რომელიც საგანგებოდ ახალგაზრდებისათვის იყო დადგმული. იშვიათია, აგრეთვე, მთლიანად ახალგაზრდულ სპექტაკლები. გასულ სეზონში ჩატარებულ ახალგაზრდული სპექტაკლების II საკავშირო ფესტივალისათვის მზადების პერიოდში ჩვენ გავვიძნელდა საფესტივალო წარმოდგენების შერჩევა და რაც შეიძლება, ისინიც დამდგმელი რეჟისორების ასაკმა განაპირობა. ჩვენდა საბედნიეროდ, ფესტივალის აღმოჩენად იქცა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა...“ (რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე) მიხეილ თუმანიშვილი სადღეისოდ ის გამორჩეული რეჟისორ-პედაგოგია, რომელთანაც მსახიობები იზრდებიან, და აქტიურულ ხელოვნებას სრულყოფენ.

შორს არ არის ის დღე, როდესაც III საკავშირო ფესტივალი კარს მოგვადგება. საამისოდ თეატრებმა ამთავითვე უნდა იზრუნონ. დიდ იმედებს ვაწყაობთ რეკონსტრუირებული რუსთაველის სახელობის თეატრის მცირე სცენის სამომავლო გეგმებზე, სადაც ასპარეზი მთლიანად ახალგაზრდობას დაეთმობა, გამოცდილი რეჟისორის გიზო ჟორდანის ხელმძღვანელობით.

სერიოზული ძვრები და სიახლეები შეიძინევა გასულ თეატრალურ სეზონში მუსიკალური თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებაში.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის გასული სეზონი, საერთო ჯამში, მხატვრული თვალსაზრისით დადებით შეფასებას იმსახურებს. ის მალალი საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხარისხი, რომელიც დასმა უკანასკნელი წლების მანძილზე მოიპოვა, მას შემდეგ, რაც მას სათავეში ჩაუდგა სსრკ სახალხო არტიტი, შ. ურსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, დირიჟორი კ. კახიძე, შენარჩუნებულ იქნა და ახალი მიღწევებით გამდიდრდა.

თეატრმა შესძლო დასახულ გეგმათა რეალიზაცია. მიმდინარე რეპერტუარი შეიცვალა ახალი დადგმებით. ახალ დადგამათა მხატვრულ-ესთეტიკური დონე მალალ პროფესი-



ულ მოთხოვნებს აკმაყოფილებს. თეატრის ხელმძღვანელობამ ფართოდ გამოიყენა დასის შემოქმედებითი რესურსები, მუშაობაში აქტიურად ჩაება ახალგაზრდული ძალები, პირობები შექმნა დასის პოტენციალის მთლიანად გამოვლინებისათვის.

მისასალმებელია, რომ საოპერო თეატრში მიწვეული დრამატული თეატრის რეჟისორები — მ. თუმანიშვილი და რ. სტურუა — განავრძობენ მუშაობას საოპერო მსახიობებთან. ამან ახალი ხარისხი შესძინა მომღერალთა აქტიურულ ოსტატობას. აქვე უნდა აღინიშნოს საოპერო თეატრში დრამატული თეატრის მხატვართა მოწვევის დადებითი შედეგი. გ. ალექსი-მესხიშვილის, უ. იმერლიშვილის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები (წინა სეზონში გ. ყანჩელის ოპერა „და არს მუსიკა“, ამ სეზონში ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ — გ. ალექსი-მესხიშვილის, ს. პროკოფიევის „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ — უ. იმერლიშვილის) ქართული თეატრალური მხატვრობის საუკეთესო მიღწევათა შორის დამკვიდრებენ ადგილს.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობის მიზანია ყურადღება არ მოაკლოს ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს, რეპერტუარში დანერგოს დასავლეთ ევროპის, რუსული, საბჭოთა და ქართული საოპერო ლიტერატურის თვალსაჩინო ნიმუშები.

თეატრში ახალი სპექტაკლების საერთო ემოციური ტონუსი უპირატესად მაღალი იყო, განსაკუთრებით კი საპრემიერო საღამოებზე, რაც მსმენელის დაინტერესებისა და მოზიდვის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა.

ახალ დადგმათა ღირსებებს შორის უწინარეს ყოვლისა საგულისხმოა პარტიტურის წაკითხვის სისწორე, ნაწარმოების სტილის ზუსტი აღქმა, ინტერპრეტაციის დამაჯერებლობა.

საოპერო თეატრის წლევანდელ პრემიერთა შორის განსაკუთრებულ გამოყოფას იმსახურებს „აბესალომ და ეთერის“ დადგამი. დამდგმელი ჯგუფი შეადგინა ქართული ხელოვნების საუკეთესო ძალებმა — დირიჟორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი გ. კახიძე. მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი. უკვე ამან განსაზღვრა დადგმის ღირსებები. სპექტაკლი მრავალმხრივ ინტერესს იწვევს. უწინარეს ყოვლი-

სა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თვით ოპერის დაბრუნებას სცენაზე მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ. დადგამი თეატრისკენ მოიზიდა არა მარტო მელომანები და თეატრის ტრადიციული თაყვანისმცემლები, არამედ ახალგაზრდობის გარკვეული ნაწილიც. შესაძლებელი შეიქმნა ერთნულ საუნჯესთან ახალგაზრდობის ზიარება. „აბესალომ და ეთერის“ წლევანდელ დადგამში სამხატვრო ხელმძღვანელობის მიერ დაკავებულ იქნა არა მხოლოდ ხანგრძლივი შემოქმედებითი გამოცდილების მქონე მომღერლები, არამედ ბევრი ახალგაზრდაც, რამდენიმესათვის ეს იყო შემოქმედებითი ნათლობა (მ. შავერზაშვილი, ლ. ჩივაძე და სხვა). უკვე ამიტომ იმსახურებენ დადგმის ინიციატორები ქებას. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ დადგმის საერთო მხატვრულ-ესთეტიკური დონე მაღალია.

საპრემიერო დადგმებს შორის აღნიშვნას იმსახურებს ორი საბალეტო პრემიერა — ა. ვივალდის „წელიწადის დრონი“ და ს. პროკოფიევის „ძე ცდომილი“. ეს საბალეტო დასის და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელის, ქორეოგრაფ გ. ალექსიძის სერიოზული ნამუშევარია. აქვე უნდა გაესვას ხაზი დირიჟორ ა. მამაცაშვილის მხატვრულ წვლილს. საორკესტრო პარტია დადგმის მონაპოვართა საუკეთესო ნაწილია. საბალეტო დასი, რომლის პროფესიული დონე დიდი ხნის მანძილზე სამართლიან უკმაყოფილებას იწვევდა, ამჯერად კარგ ფორმაში წარმოდგა, თუმცა სამუშაო ტემპის მოღუწება არ შეიძლება. ცალკე საუბრის თემაა თეატრის ახალი ნამუშევარი — სპექტაკლი „ქეთო და კოტე“. სპექტაკლის ირგვლივ წარმოშობილი ცხარე კამათი დღის წესრიგიდან არ მოხსნილა. აფექტობ, საჭირო იქნება ეს მოვლენა სპეციალური მსჯელობის საგნად ვაქციოთ. მით უფრო, რომ ამას ფართო საზოგადოებაც მოითხოვს.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი უზარმაზარი შემოქმედებითი კოლექტივია, ბუნებრივია, მიღწევებთან ერთად იგი დაზღვეული არ არის ცალკეული ხარვეზებისგან, მოპოვებულთან ერთად მას გასაკეთებელიც ბევრი აქვს. თუ თეატრის ნაკლოვან მხარეებზე ვისაუბრებთ, შეიძლება აღინიშნოს მიმდინარე სპექტაკლების განსხვავებული მხატვრული დონე. სამ-



წუხაროდ, მიმდინარე სპექტაკლების მხატვრული დონე საპრემიერო სპექტაკლების დონეს საგრძობლად ჩამოუვარდება. სპექტაკლები, რომელთაც სცენური სიცოცხლის ხანგრძლივი ტრადიცია აქვთ, ვერ ინარჩუნებენ მალალ ხარისხს, რასაც მოსდევს მყურებლის ინტერესის შესაბამისი დაქვეითება. ამ საჯულისხმო ნაკლოვანების დაძლევის მზა, ერთნიშნა რეცეპტები, უთუოდ, ძნელი ზოსაძებნია, მაგრამ, საქმეს ალბათ, უშველის რეპერტიციებზე უფრო აქტიური მუშაობა, საშემსრულებლო ძალების გადახალისება, ელემენტარული დისციპლინის განმტკიცება.

უკვე რამდენიმე წელია, რაც თეატრის ორკესტრის შესრულება ხასიათდება არტისტობით, შინაგანი დისციპლინით, შემოქმედებითი გატაცებით. ამასთან, აშკარად შეიმჩნევა სპექტაკლებზე საორკესტრო პარტიის განსხვავებული მხატვრული ხარისხი, მხატვრული დონის სხვაობა, მაშინ როდესაც პულტთან დგას ჯ. კახიძე და სხვა შემთხვევაში — რიგითი დირიჟორი.

სარეპერტუარო სპექტაკლების სპეციფიკის შესატყვისად თეატრის მსახიობთა დაცევა სეზონის მანძილზე სხვადასხვაგვარია. მაგრამ მაინც, ცალკეული შემსრულებელი სეზონის მანძილზე უმოქმედოდ არის, ეს კი აქვეითებს მათ პროფესიულ უნარს. ამის დასასაბუთებლად საკმარისია მოვიყვანოთ შემდეგი ციფრები: 1985 წელს 56 მომღერალ-სოლისტს ნორმის თანახმად 5295-ჯერ უნდა მიეღო მონაწილეობა სპექტაკლებში, ისინი მხოლოდ 2976-ჯერ გამოვიდნენ სცენაზე. ესე იგი, დადგენილ ნორმებთან შედარებით მომღერალ-სოლისტთა საშუალო ნორმა შესრულებულია 50,5%-ით. 1986 წლის I კვარტალში მსახიობთა გამოსვლების ნორმა კი შესრულდა 70,1%-ით. ამ სოლუტურად მიუღებლად მიმაჩნია ისიც, რომ მთელი რიგი მეტად სერიოზული და ძვირადღირებული სპექტაკლებისა პრაქტიკულად არ ჩანს რეპერტუარში. თეატრს ამის გასამართლებლად ალბათ აქვს რაიმე მოსაზრებანი, მაგრამ მაინც მიუღებელია, რომ ისეთი დადგმები, როგორცაა: „სალომე“, „სამი ფორთოხლის სიყვარული“, „და არს მუსიკა“, „დონ ჟუანი“ პრაქტიკულად თითო-ორორჯერ გამოჩნდებიან აფიშაზე.

დასასრულ აღვნიშნავ, რომ 1985 წელს

თეატრს დაგეგმილი ჰქონდა 5 ახალი სპექტაკლის დადგმა. ეს გეგმები განხორციელებულია. თეატრმა შეასრულა აგრეთვე მყურებელთა დასწრების გეგმაც.

სასურველია ყველა ახალი სპექტაკლის საგაზეთო და საყურნალო რეცენზირება. წელიწადის მიწურულში კი ვრცელი შემაჯამებელი წერილის გამოქვეყნება ჟურნალებში „საბჭოთა ხელოვნება“ და „თეატრალური მოამბე“ — დასის მიერ გაწეული მუშაობის შესახებ, სადაც მიუყვარებლად, პროფესიულად იქნება გაანალიზებული სპექტაკლების ღირსება-ნაკლოვანებები, მიღწევები და გასაკეთებელი სამუშაო.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიამ, ქუთაისის აღმასკომთან ერთად განიხილა ქუთაისის ფილიალის მუშაობის საკითხი და გამოიტანა ერთობლივი დადგენილება. ეს იყო სამინისტროს კოლეგიის პირველი საფუძვლიანი, ყოველმხრივი მსჯელობა ამ თეატრის შესახებ. შეჯამებული და შეფასებული იქნა გზა, რომელიც თეატრმა განვლო. კოლეგიამ მხარი დაუჭირა მის სარეპერტუარო პოლიტიკას, განსაკუთრებით იმ დიდ, თანმიმდევრულ შრომას, რომელსაც ქუთაისის ფილიალი ეწევა ეროვნული საოპერო რეპერტუარის შექმნისა და განმტკიცების ფასდაუდებელ საქმეში. ცნობილია, რომ ფილიალმა ახალი რედაქციით, ღირსეულ დონეზე ააღორძინა უსამართლოდ მივიწყებული ქართული საბჭოური ოპერის მნიშვნელოვანი ქმნილებები (მათ შორის შ. მშელიანის „დიდოსტატის მარჯენა“, დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძალი“, ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“, ა. ბუკიას „დაუპატიებელი სტუმრები“). მის სცენაზე დაიბადა ახალი ქართული ოპერებიც და ბალეტებიც. თეატრი გულმოდგინედ ინახავს მათ და განაგრძობს თავის გეზს.

ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ სწორედ ქუთაისის ფილიალმა თავისი სპექტაკლით ამ დღეებში საზეიმოდ აღნიშნა ჩვენს ქვეყანასა და მის გარეთაც აღიარებული, შესანიშნავი ოპერის — ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდიას“ შექმნიდან 25 წლის თარიღი. დირიჟორობდა საგანგებოდ მოწვეული, მინსკის საოპერო თეატრში განხორციელებული „მინდიას“ მუსიკალური ხელმძღვანელი და საინტერესო ინტერპრეტატორი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ბაროსლავ ვოშჩა-



კი. სპექტაკლმა ფართო საზოგადოების ინტერესი გამოიწვია, ხოლო თეატრის კოლექტივთან მაღალკვალიფიციური დირიჟორის კობხაძემ ღირსშესანიშნავი სიახლეც მოიტანა. გასულ სეზონშიც განხორციელდა ახალი ქართული ნაწარმოებები: შოთა ჯოჯუას საბავშვო ოპერა „გასროლა ტყეში“ და შალვა დავითაშვილის ბალეტი „ზეინადაური“ — ორივე ეყა-ფშაველას ქმნილებათა მიხედვით. ახლო ხანში თეატრი განახორციელებს ზაქარია ფალიაშვილის „ლატავასა“, ხოლო ილია ჭავჭავაძის საიუბილეოდ დაიდგმება აკაკი ანდრიაშვილის ოპერა „აკაკი ყაჩაღი“, რომელიც წარმატებით მიდიოდა თბილისის საოპერო სცენაზე 40-იან წლებში.

თეატრი აფართოვებს თავის რეპერტუარს დასავლეთეთეროპული და რუსული საოპერო კლასიკით. გასულ სეზონში ცნობილმა საბჭოთა ბალეტმეისტერმა ალექსანდრე ჭიჭინაძემ საინტერესოდ დადგა რახმანინოვის ოპერა „ალეკო“.

ქუთაისის ფილიალს ღირსეულ დონეზე შეუძლია გადაჭრას სერიოზული ამოცანები. ეს ცხადპყობ ამ ზაფხულს გამართულმა საოპერო სცენის ოსტატთა ფესტივალმა, რომლის ინიციატორები იყვნენ სახელოვანი ქართველი მომღერლები მყავალა ქასრაშვილი და ზურაბ სოტკილავა. ფესტივალის დიდი წარმატება, რა თქმა უნდა, განსაზღვრეს მისმა მონაწილეებმა, — სსრკ დიდი თეატრის სოლისტებმა, — მათ შორის იყო მსოფლიოში სახელგანთქმული მომღერალი ელენა ობრაზცოვა, რომელმაც ქუთაისის ამ ფესტივალში მომავალ წელსაც მონაწილეობის მიღების სურვილი გამოთქვა. ფესტივალში მონაწილეობდნენ აგრეთვე თბილისის საოპერო სცენის გამოჩენილი ოსტატები, მაგრამ მათი მთავარი მასპინძელი მაინც ქუთაისის ფილიალის დასი იყო — თავისი სოლისტებით, გუნდით და ორკესტრით, რომლებიც საესკებით მომზადებული შეხვდნენ ფესტივალს და ღირსეულ დონეზე გაუწიეს პარტნიორობა სახელოვან ოსტატებს.

ეს გარემოება — ფესტივალის დიდმნიშვნელოვანი რეზონანსი და მისი მომავალი პერსპექტივა, რამაც დიდი როლი უნდა შეასრულოს ქუთაისისა და საერთოდ, დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ესთეტიკურ-ზნეობრივ აღზრდაში, „მინდიას“ სანიმუშო სპექტაკლი მოწვეული დირიჟორის მონა-

წილეობით, რაც მთავარია — თვით ქუთაისის ფილიალის დასის უეჭველი წარმატებანი უფრო მეტ მოთხოვნებს აყენებს საქართველოს მეორე საოპერო თეატრის წინაშე, თეატრის ხელმძღვანელობამ უნდა გადალახოს უწინარეს ყოვლისა სპექტაკლების არასტაბილურობა, მათი უკონტროლოდ მიშვეება, რაც მისსავე პრესტიჟს აყენებს ზიანს და უკარგავს მყაურებულს.

მოსაგვარებელია მთელი რიგი არსებითი საკითხი. კულტურის სამინისტრომ დადგენილება კი გამოიტანა, მაგრამ აქამდე არ დაინიშნა მთავარი რეჟისორი, საერთოდ — რეჟისორი, რომელიც მეთვალყურეობას გაუხვეს ყოველდღიური სპექტაკლების დონეს, თეატრს არ ჰყავს მთავარი ბალეტმეისტერი. საოცარია, მაგრამ ფაქტია — არც ერთ რეჟისორს, ჩვენ კი ვესაუბრეთ პრაქტიკულად ყველა თაობის თავისუფალ რეჟისორებს, არ გამოუთქვამს სურვილი ჩაუდგეს სათავეში ამ დიდ ეროვნულ საქმეს. ძალზე კრიტიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა საბალეტო დასი. სერიოზულად იდგა საკითხი მთავარ ბალეტმეისტერად ცნობილი საბჭოთა ქორეოგრაფის ალექსი ჭიჭინაძის მოწვევის შესახებ, — ა. ჭიჭინაძემ კიდევ განასორციელა რამდენიმე ისეთი დადგმა, რომლებმაც გარკვეულად აამაღლა საბალეტო დასის საერთო დონე. მაგრამ ა. ჭიჭინაძე უწინარესად მოითხოვდა დასის გაძლიერებას და შეესებას. მოხდა პირიქით, საბალეტო დასი არა თუ შეივსო, არამედ მას გამოაკლდა რამდენიმე წამყვანი მოცეკვავე, რაც სერიოზული საფრთხის წინაშე აყენებს ქუთაისის ფილიალში საბალეტო დასის არსებობის საქმეს. უნდა ითქვას, რომ თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი მთელი რიგი წლების მანძილზე ძალზედ პასიურ როლს თამაშობს ქუთაისის ფილიალისათვის კადრების მომზადების საქმეში. გადაწყვეტილი გვაქვს რადიკალური ზომები მივიღოთ ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა განაწილებისას.

მუსიკალური კომედიის თეატრში, როგორც ცნობილია, ხელმძღვანელობის განახლება მოხდა. თეატრს სამხატვრო ხელმძღვანელად ჩაუდგა გიგა ლორთქიფანიძე. ცნობილია ამ მაღალნიჭიერი რეჟისორის მახვილგონივრული ფანტაზია და ოსტატობა კომედიური სპექტაკლების განხორციელება-

ში. ამასთან მისი უტყუარი მუსიკალობა ამ მხრივ მისი მოსვლა მუსიკალური კომედიის თეატრში საიმედო პერსპექტივებს სახავს. დასახულია საინტერესო გეგმები.

ხელმძღვანელობის განახლების შემდეგ, პირველ სპექტაკლად გასული სეზონის დასასრულს, თეატრმა გამოუშვა არჩილ ჩიმაკაძის პეროიკული მუსიკალური კომედია „მაია წყნეთელი“, დაწერილი ვალერიან კანდელაკის პოპულარული პიესის მიხედვით. სპექტაკლმა საიმედო სახლე მოგვიტანა. უწინარესად ეს ითქმის ა. ჩიმაკაძის მაღალი რანგის, მჩქეფარე და ჯანსაღი ეროვნული სულისკვეთებით გაყენილ მუსიკაზე, რომელიც ფართო მსმენელ-მაყურებლის ერთსულოვანი მოწონებით სარგებლობს. სპექტაკლი ერთობ მიმზიდველია სცენურადაც. სპექტაკლს აშკარად დაეტყო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ხელი. სპექტაკლს ორი შემადგენლობა ჰყავს, სადაც გამოცილილ ოსტატებთან ერთად, მშვენიერი ახალგაზრდობა გამოჩნდა. საკმარისია დავასახელოთ ის ფაქტი, რომ თვით მაიას როლს ორი შენაღობიანი შემსრულებელი ჰყავს, თეატრის წამყვანი მსახიობი იზო ბოჭორიძე და სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი მარინე ცაგარელი, რომლის სახით ჩვენ დავინახეთ თეატრის ფრიად პერსპექტიული ძალა.

ახალი სეზონის დასაწყისისათვის თეატრის ხელმძღვანელობამ მეტად მოკლე ვადაში ჩაატარა კაპიტალური სარემონტო სამუშაოები. მოხდა სცენის ეფექტური რეკონსტრუქცია. პარტერის სამი რიგის დათმობის ხარჯზე წინ გადმოინაცვლა საორკესტრო ორმომ, რითაც მოიმატა სცენის მოცულობამ და რაც მთავარია, გაფართოვდა სცენის „სარკე“. ჩატარდა ისეთი ოპერაციებიც, რითაც აშკარად გაუმჯობესდა მაყურებელთა დარბაზის აკუსტიკა. ახალ სეზონში თეატრს დასახული აქვს ასინტერესო სარეპერტუარო გეგმა, რომელიც შეიცავს ახალ, ორიგინალურ ქართულ ნაწარმოებებსაც, რუსული საბჭოთა მუსიკალური კომედიის ღირსშესანიშნავ ნიმუშებსაც და უცხოურ მიუზიკლსაც.

პანტომიმის სახელმწიფო თეატრი მეტად ნაყოფიერად მუშაობს და შედეგებიც სახეზეა. მიმდინარე წლის ივლის-აგვისტოში თეატრმა მონაწილეობა მიიღო ბერლინში გამართულ პლასტიკური თეატრების საერთაშორისო ფესტივალში, სადაც მაყურებელთა და სპეციალისტების მოწონება დაიმსახურა. ხოლო სულ ახლახანს იგი დაბრუნდა ლენინგრადიდან და რიგიდან ვრცელი, წარმატებული საგასტროლო მოგზაურობის შემდეგ, აქამდ, თეატრის კოლექტივი ინტენსიურად მუშაობს ახალ რეპერტუარზე. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გადაწყდეს ამ თეატრის შენობის საკითხი. ბოლო უნდა მოელოს ერთი და იგივეს თქმას. აუცილებელია შევიტანოთ პლენუმის დადგენილებაში, რათა დაისვას ქალაქის ხელმძღვანელობის წინაშე საკითხი შენობის გამოყოფის თაობაზე. ვფიქრობ, ეს კოლექტივი იმსახურებს ყურადღებას და მხარდაჭერას.

ტრადიციად იქცა, რომ რესპუბლიკის თოჯინების თეატრები სტაბილურად ასრულებენ გეგმებს ყველა მაჩვენებლის მიხედვით, რაც მისასალმებელია და სამაგალითო.

ნაყოფიერ საგასტროლო მოღვაწეობას ეწევა მარიონეტების თეატრი როგორც კავშირში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც და ყველგან საყოველთაო მოწონებით სარგებლობს. ქუთაისის თოჯინების თეატრიც კი, რომელიც წლების მანძილზე მწვავედ განიცდიდა მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის უქონლობას და როგორც გასულ პლენუმზე ითქვა — სპექტაკლებს „ქოლგის ქვეშ“ მართავდა — სისტემატურად ასრულებს გეგმებს. მისალოცია, რომ ეს თეატრი თავის შენობაში შევიდა: ეს ყველაფერი კარგია, მაგრამ არის ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელზედაც უნდა შევაჩეროთ ყურადღება. ბოლო დროს, ძალზე გახშირდა ეგრეთწოდებული „ცოცხალი პლანი“ მუშაობა, რამაც უკვე, შეიძლება ითქვას, მანკიერი სახე მიიღო. ჩვენ არ უვარაყოფთ საჭიროების შემთხვევაში ამ ხერხის გამოყენებას თოჯინურ სპექტაკლებში, თუ ეს აუ-

ცილებლობითაა გამოწვეული, მაგრამ როდესაც ამას თვითმიზნური ხასიათი აქვს, ასეთ დროს კნინდება, უფასურდება ქანრი და სრულიად სხვა მოვლენის წინაშე აღმოვჩნდებით ზოლმე და ეს მაშინ, როცა თოჯინურ ხელოვნებას თავისი განუმეორებელი და ამოუწურავი სამყარო გააჩნია.

გასულ პლენუმებზეც მწვავედ მიმდინარებდა საუბარი მრავალ საკირობოროტო პრობლემებზე, ისახებოდა მათი გადაწყვეტის გზები, მაგრამ უნდა ვალიართ, რომ ბევრი მოუგვარებელი საკითხი კვლავ დღის წესრიგში დგას. სადღეისოდ, თეატრალურ საქმიანობას ყველა ასპექტში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. ფართო საკავშირო მასშტაბით იყო გაშლილი პოლემიკა თეატრალური საქმიანობის რადიკალურად გარდაქმნის შესახებ. ამ დისკუსიას უკვალოდ არ ჩაუვლია — მან თავისი ნაყოფიერი შედეგ გამოიღო. რესპუბლიკის რამდენიმე თეატრში ჩატარდება ექსპერიმენტი, რომელიც დაგეგნავენ მის ავტორს. ერთი კი ცხადია, დაქარბის სტრატეგია შემოქმედებითად უნდა იქნას ვაგებული ყველა თეატრების მიერ, როგორც მხატვრულ ძიებებში, ასევე ორგანიზაციულ საქმიანობაში.

ჩვენ, ყველას, უფრო მეტი ინიციატივა გვმართებს ახალი გზების, ფორმების დანერგვის რთულ პროცესში. კარგად გვესმის, თუ რაოდენ სერიოზული ამოცანები დგას ჩვენს წინაშე. ამჟამად მხოლოდ ორი თეატრი განახორციელებს საექსპერიმენტო მუშაობას, შემდგომ კი, როცა პრაქტიკულად ბევრ საკითხს ნათელი მოეფინება, ის კანონის ძალას შეიძენს და სავალდებულო გახდება სხვებისათვისაც. ამ დროს მზად უნდა შევხვდეთ ახალ მოთხოვნილებებს. ექსპერიმენტის მსვლელობას ყველა თეატრმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს და აქედან გამომდინარე, თავის მუშაობაში შეიტანოს ძირეული ძვრები. მხოლოდ ასე შევძლებთ მხარი ავუბათ ამ მნიშვნელოვან წამოწყებას.

პულტურა, მოთხოვნილებები, ინტერესები, დემოკრატია

გერმანე ფაცაცია

სოციალისტური საზოგადოების შემდგომი სრულყოფის ამოცანები, რომლებიც პარტიამ წამოაყენა XXVII ყრილობაზე, მოითხოვენ სოციალისტური მშენებლობის ყველა სფეროს უფრო ინტენსიურ შესწავლას. ქვეყანაში მიმდინარე საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტენსიფიკაციის პროცესი საბოლოო ჯამში გამოიწვლია მთელი საზოგადოებრივი ორგანიზმის სრულყოფისაკენ.

სოციალური შეშენების მარქსისტულ-ლენინურ კონცეფციაში, ამჟამად საგანგებო ყურადღების ობიექტად იქცა სოციალისტური საზოგადოების მოთხოვნილებებისა და ინტერესების შესწავლა, ვინაიდან ეს უკანასკნელი, სოციალისტური საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირითადი დეტერმინანტებია. როცა სოციალური მართვის სრულყოფის გზებს ვიკვევთ. აუცილებელია, რომ მოთხოვნილებების პრობლემები, მათი როლის



საკითხი მკიდრო ურთიერთკავშირში განვიხილოთ. რა გვაქვს აქ მხედველობაში: მოთხოვნილებების შესწავლა აუცილებელია იმისათვის, რომ შევიმეცნოთ მშრომელთა მასების სოციალისტური ცხოვრების სრულყოფისა და მართვის საქმეში რეალური მონაწილეობა და წვლილი. საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებები და წინააღმდეგობები ყველაზე კარგად მოჩანს სოციალური და პიროვნული მოთხოვნილებების თანაფარდობის შექმნე. თუ ჩვენ არ გამოვავლინებთ ამ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების გზები და საშუალებები, მაშინ შეუძლებელი იქნება როგორც მატერიალური წარმოების, ასევე სულიერი ცხოვრებისა და საერთოდ, მთელი ისტორიული პროცესის მეცნიერული სურათის წარმოჩენა. აქვე უნდა ითქვას, რომ სწორედ მოთხოვნილებათა სფეროში ძვეს სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგობების საფუძველი და სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ ამ წინააღმდეგობათა საზოგადოებრივ-გარდაქმნელი მიმართულებით წარმართვის პირობები.

კიდევ ერთი ამოცანაც, რაც აქტუალობას იძენს საზოგადოებრივ-მეცნიერულ კვლევაში, ის განსაკუთრებით არსებითად შესწავლილი უნდა იქნას ყველა პირობა და ფაქტორი, რომლებიც გავლენას ახდენენ სოციალურ მოთხოვნილებათა ფორმირებაზე, ხოლო საბოლოო ჯამში, ადამიანურ მოღვაწეობაზე და ცხოვრების წესზე. დღეისათვის უკვე საფუძვლიანადაა გამოკვლეული ის ვითარება, რომ მშრომელთა მატერიალური კეთილდღეობის ამაღლება ავტომატურად ვერ უზრუნველყოფს ინიციატივან, შემოქმედებით, პასუხისმგებლურ დამოკიდებულებას შრომისადმი. უფრო მეტიც, ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ნეგატიური ფენომენი, რომელიც აშკარად ფიქსირებული და თვალშისაცემია, განსაკუთრებით ის, რომ ჩამოყალიბდა ტენდენცია ინტერესთა გაუბრალოებისა და მათი ყოფითი და საყოფაცხოვრებო ასპექტების გაფეტქებისა, იზრდება სამომხმარებლო განწყობილებები, რასაც მოსდევს თვითდისკონტინის მერყეობა, შინაგანი სოციალური პასუხისმგებლობისა და სიფხიზლის მოღუწება, რაც საბოლოო ჯამში შეიძლება ისეთ მახასიათებელში დაეფიქსიროთ, როგორიცაა დაბალი ყოფითი კულტურა, ურთიერთობათა კულტურის კონ-

ფორმისაცა და ა. შ., რაც აშკარად ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივი ცხოვრების ფუნქციონირების დემოკრატიზაციის საქმეს, მშრომელთა ფართო მასების სახელმწიფო და საზოგადოებრივი საქმეების მართვაში ჩაბმას.

სწავნილი გარემოება უნდა გვაფიქრებდეს იმ ფაქტორებზე და მიზეზებზეც, რომლებიც არავინააზრებულ მოთხოვნილებების წარმოშობასაც იწვევს. ეს ის მოთხოვნილებებია, რომლებიც დიალექტურად საპირისპიროა საზოგადოებრივი მოთხოვნილებებისა და მათი განვითარებით საზოგადოებას რეგრესი ემუქრება. ამდენად, ამ ასპექტით აუცილებელია საზოგადოებრივი საქმეების მართვაში მშრომელთა მონაწილეობის შემდგომი ინტენსიური სრულყოფა, მოხმარების კულტურის არსებითი გაუმჯობესება და საზოგადოებრივი ცხოვრების აქციენტის გადატანა სოციალისტური ცხოვრების წესის სულიერ, კულტურულ ასპექტებზე. აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სოციალისტური საზოგადოების პოლიტიკური და მორალური კულტურა, საზოგადოებრივი და სახელმწიფო საქმეების მართვაში მშრომელთა აქტიური, საზოგადოებრივ-გარდაქმნელი მოღვაწეობის პოლიტიკური-კულტურული და მორალური-კულტურული ასპექტები, მაგრამ ვიდრე მათზე შევაჩერებდეთ ყურადღებას, პირველ რიგში უნდა გავიაზროთ გონივრულ სოციალურ მოთხოვნილებათა და ინტერესთა ფორმირება-განვითარების პრობლემები.

როცა საკითხს ვსვამთ გონივრული სოციალური მოთხოვნილებების ფორმირების შესახებ, პირველი, რაც უნდა გვახსოვდეს მარქსიზმის პრინციპებიდან გამომდინარე, ისაა, რომ ეს მოთხოვნილებები ისტორიულად კონკრეტული ხასიათის მატარებელი არიან და განისაზღვრებიან ეკონომიკური და სოციალური განვითარების იმ ეტაპით, რომელზეც საზოგადოება იმყოფება. ამჟამად, როცა იქმნება რეალური პროგრამა სოციალისტური ინტენსიური განვითარებისა და სრულყოფისა და მზადდება ნიადაგი კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით მატერიალური მოთხოვნილებების და მისი შენახვის სულიერი მოთხოვნილებების ახალი სისტემის შექმნისა, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა მოხმარების კულტურის აღზრდაში მდგომარეობს. დავსვათ ასეთი კითხვა: როცა ჩვენ გვიჩნდება ესა თუ ის მოთ-

ხოვნილება, როცა ეს მოთხოვნილება ფორ-
მირდება, სულერთია თუ არა ჩვენთვის, რო-
გორ დავიკმაყოფილებთ მას — კულტურულ-
ად თუ არაკულტურულად? პასუხი ამ შემ-
თხვევაში ერთია: თვით მოთხოვნილებისთვის
და მისი მატარებელი სუბიექტისთვის მისი
დაკმაყოფილება, რა თქმა უნდა, სულერთი
არაა. იმისდა მიხედვით, თუ როგორ კმაყო-
ფილდება მოთხოვნილება, კულტურულად
თუ პირიქით, ჩვენ ვღებულობთ იმ ფორმას,
რომელსაც დაკმაყოფილების პროცესში შე-
იძენს ესა თუ ეს მოთხოვნილება. ამიტომ ჩვენ
მიგვაჩნია, რომ ბევრი ის ნაკლი, რომელიც
მოთხოვნილებათა ფორმირებისას გვხვდება,
გამოწვეულია იმ ნაკლთა მიერ, რაც ჩვენს
ქვეყანაში გააჩნდა განაწილებისა და მოხმარე-
ბის კულტურას. ამ მხრივ საეცაპო მნიშვნე-
ლობა აქვს იმ ღებულებებს, რომლებიც გა-
ნაწილებისა და მოხმარების სისტემის შესა-
ხებ მოცემულია საპროგრამო დოკუმენტებ-
ში.

ორიგინალური არ ეიქნები თუ ვიტყვი, რომ
სოციალიზმი კოლექტივისტურად ორგანიზე-
ბული საზოგადოებაა, მას უნარი შესწევს გა-
იგოს საზოგადოებრივი განვითარების ძი-
რიოთადი კანონი, რომელსაც ფიქსირებულია
ის წინაღმდეგობა, რაც წარმოების დონესა
და მუდმივად მზარდ საზოგადოებრივ მოთ-
ხოვნილებებს შორის არსებობს. ეს კანონი
სპეციფიკურად მოქმედებს საზოგადოებრი-
ვი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე და აუ-
ცილებელია ამ სპეციფიკის გათვალისწინება.

ჩვენს ქვეყანაში აშენებული სოციალიზმ-
ამჟამად ისეთ ეტაპზე იმყოფება, რომ აუცი-
ლებელია დაისვას საკითხი იმის შესახებ, თუ
რა ესაჭიროება ადამიანს მატერიალური
თვალსაზრისით, რომ იგი განვითარდეს რო-
გორც საზოგადოებრივი პარტენერა. ამ საკით-
ხის გადაწყვეტა შეუძლებელია, თუ არ გავით-
ვალისწინებთ საზოგადოებრივი მოთხოვნი-
ლებების სტრუქტურაში მომხდარ ცვლილე-
ბებს თანამედროვე ეტაპზე. ამჟამად ამ სა-
კითხზე დეტალურად ვერ შევიჩერდებით, შე-
მოვიფარგლოთ მხოლოდ იმით, რომ ჩვენ
დავინახეთ ერთი არსებითი პრობლემა, რომ-
ლის ანალიზი აუცილებელია იმისთვის, რათა
სწორად გავიგოთ ადამიანის მოთხოვნილებე-
ბის რეალიზაციისა და სოციალისტური საზო-
გადოების საქმეების მართვაში მისი აქტიური
მონაწილეობის საკითხი.

კ. მარქსთან საზოგადოებრივი მოთხოვნი-
ლებების სტრუქტურა ძირითადად ასეთია:
საკუთრივ წარმოებითი მოთხოვნილებები; მა-
ტერიალური და ეკონომიკური მოთხოვნილე-
ბები, რომლებშიც ადამიანის ფიზიკური
მოთხოვნილებები ხორციელდება; სოციალუ-
რი მოთხოვნილებები, რომლებიც გამოხატუ-
ლია ადამიანთა გარკვეულ ერთობაში თანა-
ცხოვრების, საზოგადოებრივი ურთიერთობე-
ბის სისტემაში ჩართვის აუცილებლობით,
რომლებიც ფაქტურად განსაზღვრავენ კიდევ
თუ რას წარმოადგენს მოცემული საზოგადო-
ება; სულიერი მოთხოვნილებები. საზოგა-
დოებრივი მოთხოვნილებების სტრუქტურის
მარქს-სეული მოდელიდან გამომდინარე შე-
იძლება შვიდდეთ იმ დასკვნამდე, რომ საზო-
გადოებრივი მოთხოვნილებების სტრუქტუ-
რის სპეციფიკა სოციალიზმის სრულყოფისა
და განვითარების სტადიაში იმაში მდგომარე-
ობს, რომ ამ სტრუქტურაში წინა პლანზე
დგება სოციალური და სულიერი მოთხოვნი-
ლებები და მათთან შესაბამისობაში უნდა მო-
ვიყვანოთ მატერიალური მოთხოვნილებები
და მატერიალური მოხმარება, რათა რეალუ-
რად შევუწყუთ ხელი სოციალისტური საზო-
გადოებრივი ურთიერთობების შემდგომ
სრულყოფას.

უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ხსე-
ნებულ ცვლილებებს მოთხოვნილებების
სტრუქტურაში სოციალიზმის პირობებში ჯე-
როვნად არ ითვალისწინებენ აღმზრდელობითი
ინსტიტუტები თავიანთ საქმიანობაში, არადა,
სწორედ მათი კომპეტენციაა ხელი შეუწყონ
ისეთი მოთხოვნილებების ფორმირებას, რომ-
ლებიც ყველაზე მეტად მიესადაგება სოცია-
ლისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობების
ბუნებას. დასაძლად არაა, რომ ჯერ კიდევ სა-
ბოლოოდ არცაა ფორმირებული იმის მოთხო-
ვნილება, რომ ადამიანი თავისი წარმოებისა
და ქვეყნის პატრონია. ე. ი. ერთის მხრივ არსე-
ბობს ამ მოთხოვნილების ფორმირების პრინცი-
პული შესაძლებლობა, ხოლო მეორეს მხრივ,
გაუგებარი ინდიფერენტობი ამ მოთხოვნი-
ლების ჩამოყალიბებისა და მისი რეალიზაცი-
ის მიმართ (ამის შესახებ ჩვენ ქვემოთ გვექ-
ნება მსჯელობა); ნათქვამიდან გამომდინარე-
ობს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში, საზოგადო-
ებრივი საკუთრებისადმი სოციალისტური
დამოკიდებულება ადამიანებში იმ მოთხოვნი-
ლებისადმი არასაკმარის და არაადექვატურ



გამოხატულებას პოულობს, რომელი მოთხოვნილებაც მოცემულ მომენტში არსებობს და, შესაბამისად, ყველაზე მეტად სჭირდება სოციალისტურ საზოგადოებას, ეს მოთხოვნილება სოციალურად საჭირო და აუცილებელი კი არის, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ არ ქცეულა ამა თუ იმ ინდივიდთა მოთხოვნილებად.

რაც შეეხება ჩვენს მიერ აღნიშნულ წარმოების პატრონის გრძნობას, ეს უკანასკნელი, სოციალისტური წარმოების ერთ-ერთი სოციალური რეზერვია, რამდენადაც იგი წარმოადგენს მშრომელთა სოციალისტურად აღზრდის მთავარ დონის მახასიათებელს და პირდაპირ მიანიშნებს პიროვნების იმ გონივრულ მოთხოვნილებებზე, რომლებშიც კოლექტიური და პირადი დიალექტიკურ ურთიერთკავშირშია და იგი ძვეს მასების აქტიური, შემოქმედებით-გარდამქმნელი ცხოვრებისეული პოზიციის საფუძველად. ეს სოციალური მოთხოვნილება სპეციფიკურია საკუთრივ სოციალისტური ცხოვრების წესისათვის და იგი ხასიათდება შრომითი კოლექტივის, მთელი საზოგადოების მიზნებისა და ამოცანების საკუთარ მიზნებად და ამოცანებად გაცნობიერებით და განსაზღვრავს პიროვნების მისწრაფებებსა და უნარს მიიღოს მონაწილეობა წარმოებისა და მთლიანად საზოგადოების საქმეების მართვის პროცესში.

როცა გონივრულ მოთხოვნილებებზე ვსჯელობთ, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ ნეგატიურ მოვლენებს, რომლებიც მოთხოვნილებების სფეროში ვლინდება. ჩვენი ქვეყნის დღევანდელ ვითარებაში, ამას საგანგებო მნიშვნელობა აქვს, მით უფრო, რომ აშკარად საგრძნობია სხვადასხვა სახის სამომხმარებლო ტენდენციების გაძლიერება. ამ საკითხებზე მსჯელობისას მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის გარემოება, რომ სოციალიზმის პირობებში უამრავი ვადაუჭრელი პრობლემა მატერიალური უზრუნველყოფის სფეროში. ალბათ, არც ის ფაქტორია მეორეხარისხოვანი, რომ ჩვენი საზოგადოების განვითარება სპეციფიკურ ისტორიულ პირობებში მიმდინარეობდა. შეზღუდვათა ერთგვარი ციკლის შემდგომ, ხალხმა შედარებით უზრუნველი ცხოვრება დაიწყო, რამაც აქაიქ ზომიერების რღვევაც გამოიწვია. რაც უფრო იზრდება სოციალისტური საზოგადოების მატერიალური სიმდიდრე და მისი შესაძ-

ლებლობანი, მით უფრო აუცილებელია მასში კოლექტივიზმის, სოციალისტური შრომის დისციპლინის, სოციალისტური თანაცხოვრების და ა. შ. პრინციპების განმტკიცება. სოციალური პრაქტიკა და გამოცდილება გვარწმუნებს, რომ მშრომელთა მატერიალური კეთილდღეობის ამაღლების, წარმოების საშუალებებისადმი საზოგადოებრივი საკუთრების პირობებშიც კი ეს პრინციპები თავისთავად არ განხორციელდება.

გონივრული საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების ღრმა სოციალური საზრისი იმაში მდგომარეობს, რომ სოციალიზმის განვითარების კვალდაკვალ სულ უფრო მეტად იჩენს თავს ადამიანის საზოგადოების ცხოვრებაში აქტიური მონაწილეობის როლი, როგორც მოთხოვნილებათა გონივრულობის ფორმირებაში, ისე, მატერიალური მოხმარებისადმი გონივრულ დამოკიდებულებაში. აქ უნდა დავსვათ საკითხი იმის შესახებ, თუ რომელი მოთხოვნილებები მივაკუთვნოთ გონივრულს და რომელი არა, ე. ი. საკითხი მოთხოვნილებათა შერჩევის კრიტერიუმის შესახებ. აქვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სოციალისტურ საზოგადოებაში ეს კრიტერიუმები ყოველთვის კონკრეტულ-ისტორიული ხასიათისაა, ხოლო კლასობრივ-ანტაგონისტურში — კლასობრივი ხასიათის, სადაც წარმოადგენენ იმ არსებით იდეოლოგიურ საშუალებას, რომლითაც შესაძლებელია მხოლოდ იმ მოთხოვნილებათა სტიმულირება ან შეკავება, რომლებიც მოცემული საზოგადოების ინტერესებს აკმაყოფილებს.

სოციალური სუბიექტის მოთხოვნილებათა ჩამოყალიბების საქმეში საგანგებო როლს ასრულებს მისი კოლექტივისტური ორიენტაცია. მხოლოდ მის საფუძველზე შეუძლია სუბიექტს იგრძნოს, გაიაზროს და გააცნობიეროს საზოგადოებრივი მოთხოვნილებები და ინტერესები, საზოგადოების ჭირ-ვარამი და მათს მიმართ საკუთარი მოთხოვნილებების დამოკიდებულება. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ახერხებს სუბიექტი საკუთარ და საზოგადოების ინტერესთა და მოთხოვნილებათა კოორდინაციასა და მათს თანხმობაში მოყვანას.

პიროვნებისა და სოციალურ ჯგუფთა კოლექტივისტური ორიენტაციის ფორმირების ერთ-ერთი მთავარი საშუალება და ხერხი სოციალისტურ საზოგადოებაში განსაკუთრ-



მათი ჩართვა სოციალურ მიზანთა შე-
 მუშავებისა და განხორციელების პროცეს-
 ში. მხოლოდ იმის და მიხედვით, თუ როგორაა
 ჩართული ესა თუ ის პიროვნება და ჯგუფი
 ამ პროცესში, შეუძლიათ მათ იგრძნონ და
 გააცნობიერონ ეს თუ ის სოციალური მოთ-
 ხონილება, დარწმუნდნენ მისი დაქაყოფი-
 ლების აუცილებლობაში გარკვეულ სოცია-
 ლურ მოქმედებათა მეშვეობით და შეუფარ-
 დონ ამ სოციალურ მოთხოვნილებას საკუ-
 თარი მოთხოვნილებები, უნარი და ინტერე-
 სები. რაც უფრო ინტენსიურია სოციალურ
 სუბიექტთა ჩართვა სოციალური მართვის
 ყველა სტუდიაში, მით უფრო ფართოა მათი
 ინტერესები, მით უფრო ღრმია საზოგადო-
 ებრივ მოთხოვნილებათა და კანონთა შემეც-
 ნების დონე, მაღალია მათი სოციალური აქ-
 ტივობა და შინაგანი რწმენა თავიანთი საზო-
 გადოებრივი მოღვაწეობის აუცილებლობი-
 სადში, საკუთარ და საზოგადოებრივი ცხოვ-
 რების ბატონ-პატრონობის გრძნობა.

ზევით განხილული საკითხები სოციალის-
 ტური დემოკრატიის სრულყოფის პრობლე-
 მის მხოლოდ ერთ ასპექტს ქმნიან. მშრომელ-
 თა ფართო მასების სახელმწიფო და საზოგა-
 დოებრივი საქმეების მართვაში შემოქმედე-
 ბით-გარდამქმნელი, აქტიური ჩაბმის საფუძ-
 ველზე სოციალისტური დემოკრატიის სრულ-
 ყოფის უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოად-
 გენს სოციალისტური საზოგადოების კულ-
 ტურის ორი მნიშვნელოვანი ფორმის —
 პოლიტიკური და მორალური კულტურის,
 მათი ურთიერთმოქმედების საკითხის გარკ-
 ვევა. ეს მით უფრო აუცილებელია, რადგან,
 როგორც ჩვენ ზემოთ ვახსენეთ, ერთის
 მხრივ, ჩვენს ქვეყანაში არსებობს ყველა პი-
 რობა, რათა ადამიანს შეუძლია შეაფასოს მოთ-
 ხონილება თავისი წარმოებისა და ქვეყნის
 ბატონ-პატრონობისა, ხოლო მეორეს მხრივ
 ეს მოთხოვნილება საბოლოოდ არც არის
 ფორმირებული. მაშ რაშია საქმე? რა უშლის
 ხელს ამ თეორიული და პრინციპული შესაძ-
 ლებლობის რეალიზაციას? სწორედ ამ კით-
 ხვებზე პასუხის გასაცემად გვესაუბრობა
 ჩვენ პიროვნებისა და კოლექტივის მიერ სო-
 ციალისტური კულტურის ორი ძირითადი
 ფორმის — პოლიტიკური და მორალური
 კულტურის დაუფლების დონის გარკვევა საბ-
 ქოთა ადამიანის მიერ, რაც გვაპოვინებს პა-

სუხს ჩვენთვის საინტერესო რამდენიმე
 კითხვაზე.

სოციალიზმის სრულყოფის პირობები პირ-
 დაპირ გულისხმობს მშრომელთა მორალური
 და პოლიტიკური კულტურის ამაღლებას,
 რამდენადაც კულტურის ეს ფორმები უშუა-
 ლოდ უწყობს ხელს პიროვნებათა და სო-
 ციალურ ჯგუფთა ისეთი შემოქმედებითი ძა-
 ლების აქტივიზაციას, რაც საბოლოო ჯამ-
 ში, უზრუნველყოფს კიდევ მათს ჩართვას
 საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოღვაწეობაში.
 სწორედ ამ გზითაა შესაძლებელი მთავარი
 კომუნისტური იდეალის — ყოველმხრივ გან-
 ვითარებული ადამიანის ფორმირების რეა-
 ლიზაცია.

პოლიტიკური და მორალური კულტურა
 თავიანთი ძირითადი სოციალური ამოცანის
 რეალიზაციის გზაზე მჭიდრო ურთიერთკავ-
 შირში იმყოფება და ეს განსაზღვრულია სა-
 ერთოდ პოლიტიკისა და მორალის, როგორც
 საზოგადოებრივი ცნობიერების ორი ფორ-
 მის ურთიერთკავშირით, მაგრამ ამ ორი
 ფორმის ურთიერთმოქმედებაში პრიორიტე-
 ტი ეკუთვნის პოლიტიკას, რომელიც შედარე-
 ბით ახლოს იმყოფება ეკონომიკასთან და უფ-
 რო უშუალოდ გამოხატავს მის ობიექტურ
 მოთხოვნებს და თავის მხრივ სათანადო მოთ-
 ხოვნებს უყენებს საზოგადოებრივი ცნო-
 ბიერების ყველა სხვა ფორმასაც.

სოციალისტურ საზოგადოებაში მორალუ-
 რი და პოლიტიკური კულტურის მჭიდრო
 ურთიერთმოქმედების საფუძველი სოციალურ
 პირობებში ძევს, რამდენადაც ეკონომიკური,
 პოლიტიკური და იდეოლოგიური მიზნები და
 ამოცანები ასევე მჭიდრო ურთიერთმოქმედე-
 ბასა და ურთიერთკავშირში იმყოფებიან. ამ
 კონტექსტში, მაგალითად, ჩვენი ქვეყნის
 ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების სა-
 კითხებისადმი ხელმძღვანელობა, მხოლოდ სა-
 მეთურნეო პრობლემას კი არ წარმოადგენს,
 არამედ პოლიტიკურ და ზნეობრივ პრობლე-
 მასაც, რადგან ასახევენ მშრომელთა არსე-
 ბით ინტერესებს. სწორედ ამიტომ, საგანგებო
 შესწავლის ობიექტს წარმოადგენს მატერია-
 ლური, სოციალური, პოლიტიკური და ზნე-
 ობრივი შემოქმედების ფორმების სრულყო-
 ფა, იმ შემოქმედებისა, რომელსაც ეს ფაქ-
 ტორები ახდენენ პოლიტიკური და მორა-

ლური კულტურის ერთიანობის დამკვიდრებზე.

როცა ჩვენ გვინტერესებს დავადგინოთ, თუ როგორია პიროვნების სოციალური აქტივობა, ბუნებრივია, ვიწყებთ იმ კრიტერიუმების მოძებნით, რომლითაც შეიძლება ეს აქტივობა გაიზომოს. პიროვნების სოციალური აქტივობა, მის მიერ დემოკრატიულ უფლებამოვალესობათა სრული რეალიზაცია, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია მის უნარზე „დაინახოს“, დააფიქსიროს არსებული მამდელი საზოგადოებრივი ურთიერთობანი ამა თუ იმ პოზიციიდან, ამა თუ იმ „სათვალთვალო“ პუნქტიდან და იმოქმედოს ამ ხედვათა საფუძველზე. პიროვნების ასეთი უნარის შემუშავების საფუძველიც, განმსაზღვრელიც და უზრუნველყოფელიც, პოლიტიკური კულტურა ვახლავთ. ჩვენს ქვეყანაში აშენებული სოციალიზმის ყოველმხრივი განვითარებისა და სრულყოფის პირობებში დღეს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ადამიანური ფაქტორის აქტივიზაციას, რაც სათანადოდ აისახა პარტიის საპროგრამო დოკუმენტებში. ადამიანური ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევის საკითხი დღის წესრიგში თავისთავად აყენებს სოციალისტური დემოკრატიის შემდგომი სრულყოფისა და, შესაბამისად, პიროვნების პოლიტიკური კულტურის მკვეთრად ამაღლების საკითხებს. ამ სამი უმთავრესი კომპონენტის — ადამიანური ფაქტორის, სოციალისტური დემოკრატიის, პოლიტიკური კულტურის დიალექტიკურ ერთიანობაში შესწავლის გარეშე, მათს შესახებ ცალ-ცალკე მსჯელობა განუყენებელი და აბსტრაქტული მსჯელობის სახეს მიიღებს და, საბოლოო ჯამში, სქოლასტიკური თეორეტიზირების სახელებში მოექცევა.

პოლიტიკური კულტურის ამაღლების გარეშე შეუძლებელია ჩვენში აშენებული სოციალიზმის სრულყოფისათვის აუცილებელი ისეთი საგულისხმო კანონზომიერებების რეალიზაცია, როგორცაა საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა მოღვაწეობის შემდგომი სრულყოფა, სოციალისტური საერთო-სახალხო სახელმწიფოს განმტკიცება და მისი თანდათანობითი გადაზრდა კომუნისტურ საზოგადოებრივ თვითმმართველობაში.* სოციალიზმის

პირობებში პოლიტიკური კულტურის ფორმირება, ერთის მხრივ, წარმოადგენს ადამიანის ზიარებას პოლიტიკურ ცოდნასთან, წარმოდგენებთან, შეხედულებებთან, — ამა თუ იმ კლასის, მთლიანად საზოგადოების იდეოლოგიურ ღირებულებებთან, ხოლო მეორეს მხრივ, პოლიტიკური კულტურა წარმოადგენს ისეთი გარკვეული ფუნქციების შესრულებაში ჩართვას, რომელთაც უშუალო კავშირი აქვთ პოლიტიკის სფეროსთან. აქედან გამომდინარე, პოლიტიკური კულტურა გამომხატვლებას პოულობს ადამიანთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოღვაწეობაში, მათს ჩვევებში და უნარში მონაწილეობა მიიღოს სახელმწიფოსა და საზოგადოების მართვაში.

რაც უფრო მაღალია პიროვნების პოლიტიკური კულტურა, რაც უფრო ღრმად და მტკიცედ აქვს პიროვნებას ათვისებული პოლიტიკური კულტურის შინაარსი, მით უფრო უადვილდება ინტეგრაცია კულტურის ყველა სხვა მხარისა — სამართლებრივი, ზნეობრივი, ესთეტიკური და ა. შ.

პოლიტიკური კულტურის ცნება რთული შინაარსისაა და ამიტომ, ბუნებრივია, დეფინიციის დროს აზრთა სხვადასხვაობას წარმოშობს. ჩვენს მიზანს, ამჟამად წარმოადგენს არა ამ ცნების ირგვლივ წარმოებულ პოლემიკაში ჩაბმა, არამედ ის, თუ რაოდენი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების მიერ პოლიტიკური კულტურის დაუფლების დონეს, რომ მან თავისი თავი ქვეყნისა და სახელმწიფოს პოლიტიკის სუბიექტად იგრძნოს. კულტურის მოცემული სახე (ე. ი. პოლიტიკური კულტურა) გამოხატავს ადამიანთა მიერ პოლიტიკის განვითარების კანონთა ათვისებასა და პოლიტიკური რეალობის ათვისების ზომას, დონეს. პოლიტიკური კულტურა ადამიანის სოციალურ-პოლიტიკური გამოცდილების ორგანიზებას ემსახურება და იქითგანა გამიზნული, რომ ხელი შეუწყოს ადამიანის მიერ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოღვაწეობის პროცესში მისი პოლიტიკური ინტერესების რეალიზაციას. ე. ი. ჩვენ მივიღეთ, რომ პოლიტიკური კულტურის ამაღლება ერთი მხრივ მოითხოვს პიროვნების საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ აქტივობას, ხოლო მეორეს მხრივ, სწორედ პიროვნების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აქტივობის წყალობითაა შესაძლებელი, რომ თვით პიროვნება ეზიაროს, დაეუფლოს პო-

* ამ საკითხებზე სივანეგზო ადგილი ეთმობა სკკპ პროგრამის ახალ რედაქციაში.



ლიტყურ კულტურას და ამ დაუფლებების პროცესში გაცნობიეროს საკუთარი თავი პოლიტიკის სუბიექტად. შეუძლებელია მონაწილეობდეს პოლიტიკურ ცხოვრებაში პოლიტიკური კულტურის ფლობის გარეშე, რადგან სწორედ იგია საზოგადოებრივი მოღვაწეობის მანქანებელი და მისი არსებობის წესის გამომხატველი.

ეკონომიკური, სოციალური და სხვა რიგის ინტერესების გაცნობიერება პოლიტიკური ცნობიერების სახით, საშალოო ჯამში, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სრულყოფის საფუძველია. ხსენებულ ინტერესთა გაცნობიერება შრომის გარკვეული სპეციფიკური სახესხვაობა და ასეთი სახის შრომის აუცილებლობა გამომდინარეობს საკუთრივ მატერიალური და სულიერი წარმოების ინტერესებიდან. მატერიალური წარმოების საზოგადოებრივი ორგანიზაცია, ანუ, მატერიალური წარმოების საზოგადოებრივი ფორმა, წარმოადგენს იმ სფეროს, სადაც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ პოლიტიკურ შრომას, პოლიტიკური ცნობიერების წარმოებას თავისი ნამდვილი გამართლება, არსებობისა და განვითარების უფლება გააჩნია. პოლიტიკური მოღვაწეობის რეალიზაციისათვის აუცილებელია შინაგანი ფაქტორები, რომლებიც მის მიზანმიმართულებას განსაზღვრავენ. მათ რიგს მიეკუთვნება, პირველ ყოვლისა, პოლიტიკური მოთხოვნები და ინტერესები, პოლიტიკური ღირებულებები და მიზნები, პოლიტიკური რწმენა და ნება.

ცნობილია, რომ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები პოლიტიკურ ინტერესს პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან და მის ერთ-ერთ ფორმასთან — პოლიტიკურ ურთიერთობებთან მჭიდრო კავშირში იკვლევდნენ. როცა პოლიტიკურ ინტერესს განვიხილავთ როგორც სოციალურ-კლასობრივი მოღვაწეობის გამომწვევ ფაქტორს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მოცემული ინტერესი პოლიტიკურ ურთიერთობათა ხასიათს განსაზღვრავს და იმავდროულად წარმოადგენს ამ პოლიტიკურ ურთიერთობათა ასპექტსაც, თვისებასაც. პოლიტიკური ინტერესი ყალიბდება პოლიტიკური მოთხოვნების საფუძველზე და ობიექტურად კლასისა თუ სხვა სოციალურ-პოლიტიკურ ერთობლიობათა ეკონომიკური ინტერესების რეალიზაციის ემსახურება პოლიტიკური ძალაუფლების გამოყენების მეშ-

ვეობით. ეკონომიკური პირობებისა და მდგომარეობათა სხვადასხვაობა განსაზღვრავს კიდევ განსხვავებულ პოლიტიკურ მოთხოვნებსა და წარმოშობა-ფორმირებას. პიროვნებისა და კოლექტივის დამოკიდებულება მოცემული პოლიტიკური პირობების მიმართ წარმოშობს გარკვეულ პოლიტიკურ სიტუაციას, რომელიც ხელს უწყობს, ან პირიქით, აბრკოლებს პოლიტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილებას. მოცემული პოლიტიკური სიტუაცია ასახავს პოლიტიკური მოთხოვნებისა და მისი დაკმაყოფილების საგნის ურთიერთმომქმედებას. ამ შემთხვევაში წარმოშობა სუბიექტის მეტად საგულისხმო მდგომარეობა — პოლიტიკური მოთხოვნების საგნის დაუფლებისადმი პოლიტიკური სიტუაციით გაშუალებული სწრაფვა. სწორედ ეს სწრაფვა წარმოადგენს პიროვნების პოლიტიკურ ინტერესს და აქ ფართო შესაძლებლობები იშლება ემპირიული, კერძოდ, სოციოლოგიური კვლევისათვის.

პოლიტიკური ინტერესი, როგორც პოლიტიკურ ურთიერთობათა გამოვლენა, შეადგენს სამი ურთიერთდაკავშირებული კომპონენტის ერთიანობას. პირველ რიგში, პოლიტიკურ ინტერესში გამოხატულია მოღვაწეობის სუბიექტის პოლიტიკური პოზიციის დამოუკიდებლობა. მეორეს მხრივ, პოლიტიკური ინტერესის შინაარსი ასახავს პოლიტიკური მოღვაწეობის მონაწილე იმ სუბიექტთა დამოკიდებულების მომენტს, რომლებიც ერთი და იმავე პოლიტიკური მოთხოვნების ობიექტისაკენ მისწრაფებენ. მესამე და, ალბათ, უმთავრესი მომენტი პოლიტიკური ინტერესისა, შეიძლება „თვითდაშვებების“ ცნების მეშვეობით გამოვხატოთ. პოლიტიკური ინტერესის სწორედ ეს მომენტი კავშირში სუბიექტის თავისთავისადმი პოლიტიკურ დამოკიდებულებასთან, მის მიერ პოლიტიკურ მოთხოვნისა და დაკმაყოფილებასთან. ეს ყველაზე მაღალი (იდეალური) დონეა პოლიტიკური ინტერესისა და იგი მოიცავს პირველ ორ მომენტსაც. მაღალი პოლიტიკური ინტერესი პოლიტიკურ მოღვაწეობაში ჩართვის მაღალი დონით ხასიათდება. ამ დროს, პიროვნება იკმაყოფილებს არა მარტო პოლიტიკურ მოთხოვნებს, არამედ იგი გარდამქმნელად ზემოქმედებს პოლიტიკური ცხოვრების პირობებზე და ცდილობს ეს უკანასკნელი ისეთნაირად მოაწ-



ყოს, რომ ახალი პოლიტიკური მოთხოვნები და ინტერესები გაუჩნდეს.

აქ შეიძლება დავსვათ ასეთი კითხვა: როდის უჩნდებათ მასებს ახალი პოლიტიკური გარდაქმნების მოთხოვნები და რა იწვევს მათს წარმოშობას? მასებს ახალი პოლიტიკური გარდაქმნების მოთხოვნები უჩნდებათ მაშინ, როცა წარმოიშობა წინააღმდეგობა მათს ეკონომიკურ ინტერესებსა და იმ პოლიტიკურ პირობებს შორის, რომლებშიც ისინი (ეკონომიკური ინტერესები) ბრძოლიან. ამის საფუძველზე წარმოიშობა შესაბამისი კლასობრივი ინტერესი. ცნობილია, რომ ამა თუ იმ კლასის პოლიტიკური ინტერესს, მისი კლასობრივი იდეოლოგია გამოხატავს. ამიტომ შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოლიტიკური კლასობრივი იდეოლოგია საზოგადოებრივი ცნობიერების ის ფორმაა, რომელსაც თვით კლასები შეიმუშავენ, ხოლო მათი იდეოლოგიები და პარტიები იცავენ ამ კლასთა ინტერესებს. ამის საფუძველზე ახორციელებს ესა თუ ის კლასი პოლიტიკურ მოღვაწეობას, რომელიც საბოლოო ჯამში გამოიხატავს ხალხთა დიდი მასების მიერ მათი ძირითადი მოხვების მისაღწევად და არსებითად ორ ფორმაში — პოლიტიკურ ხელმძღვანელობაში და პოლიტიკურ მართვაში — ელინდება. პოლიტიკური ხელმძღვანელობა უნდა განვიხილოთ როგორც აქტიური მიზანმიმართული ზემოქმედება მასების ქცევისადმი. მასებისადმი პოლიტიკური ხელმძღვანელობის ფორმა პოლიტიკური ძალაუფლების კონკრეტულ მატარებელზე, პოლიტიკური ხელმძღვანელობის ორგანოებსა და ზემოქმედების ობიექტის ურთიერთობის ხასიათზეა დამოკიდებული.

ფაქტია, რომ მასები ეკონომიკური გარდაქმნებისაკენ სტიქიურად მიისწრაფვიან, სწორედ ამიტომ ესაპირობათ მათ იდეოლოგთა დახმარება, რომლებიც ობიექტურად, ადეკვატურად უნდა აფიქსირებდნენ და გამოხატავდნენ მათს პოლიტიკურ ინტერესებს. იმავდროულად, ეკონომიკური ინტერესის გაზრდების ერთი დონიდან სხვა, უფრო ახალი დონისკენ მოძრაობა შეუძლებელია განხორციელდეს უცებ, ეს თანდათანობითი პროცესია და მასში მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება მასების საკუთარ გამოცდილებას, პრაქტიკას. იდეოლოგიის შედარებითი და-

მოკიდებულება იმაში მდგომარეობს, რომ მას პროგნოზირების, გამოვლენის, დანახვის უნარი შესწევს ამ ობიექტური წინააღმდეგობებისა. იდეოლოგია ზემოქმედებას ახდენს მასების მოღვაწეობაზე და ეხმარება მათ იმ წინააღმდეგობების გადალახვაში, რაც მასების პირველად ინტერესებს ელობება წინ.

იმისათვის, რომ სწორად გავიგოთ მასების ეკონომიკური ინტერესი და აქედან გამომდინარე მათი პოლიტიკური ინტერესი, ჩვენ კარგად უნდა გვესმოდეს სათანადო ეკონომიკური და პოლიტიკური პირობები, მასების კმაყოფილება-უკმაყოფილების მიზეზები და აქაც თავისი სერიოზული სიტყვის თქმა მართებს სოციოლოგიურ მეცნიერებას. ამიტომ, ყოველთვის აუცილებელია მასების არსებითი ინტერესის გათვალისწინება, საზოგადოებრივი აზრის შესწავლა და გამოცხადება, სირთულე-სიძნელეების მიზეზების პოვნა და მათი გადალახვის მეცნიერული გზების ძიება, საჭაროობისა და ინფორმირებულობის ყოველმხრივ გაშლა-განვითარება.

ჩვენს ქვეყანაში აშენებული სოციალიზმის ინტენსიური განვითარებისა და დემოკრატიზაციისათვის აუცილებელია, რომ განვასხვავოთ და გავითვალისწინოთ პოლიტიკური კულტურის სიმწიფის დონეები სხვადასხვა სოციალური ჯგუფებისა და პიროვნებებისა. უნდა მივალწიოთ იმას, რომ საბჭოთა ადამიანი მხოლოდ პერიოდულად კი არ იყოს დაინტერესებული თუ რა ხდება მისი „ჭობის“ მიღმა, რომ იგი მხოლოდ აქტიური მონაწილე კი არ იყოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოღვაწეობისა, არამედ, მან მოახერხოს მიმდინარე ინტერესების მთავარ ინტერესებთან შეჯერება, შესძლოს დანახვის პროგრესული ტენდენციები, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარების პოლიტიკური ასპექტები, მონაწილეობა მიიღოს პოლიტიკური იდეალის შემუშავებაში, დაფუძნებასა და განხორციელებაში.

ჩვენი საზოგადოების განვითარების ახლანდელ ეტაპზე იზრდება საზოგადოების მოთხოვნილება, რათა რაც შეიძლება მეტი წევრი ჩაერთოს მართვაში, აგრეთვე გასათვალისწინებელია — თვით მშრომელთა მოთხოვნილება იყვნენ ჩართული მმართველობით მოღვაწეობაში, რაც შესაბამისად, სათანადო უნარის შემუშავებას მოითხოვს. თუმცა უნდა ითქვას, რომ საზოგადოებრივი მოთხოვ-



ნიღებები ამ სფეროში ჯერ კიდევ სრულად ვერ კმაყოფილებდა, რის მიზეზები ზოგიერთი სოციალური პროცესების მართვის აუცილებელი და არსებული დონის შეუხაზამობაში უნდა ვეძიოთ. ეს ვითარება სოციალური მართვისა და დაგეგმვის ერთ-ერთი აქტიუალური პრობლემაა. აქ მეტად რთულ ფენომენთან გვაქვს საქმე: ერთი მხრივ, როგორც ვხედავთ, აუცილებელია პროცესების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აქტივობის ზრდა, რაც თავის მხრივ მოითხოვს ეკონომიკური ინტერესების სრულყოფას, მეორეს მხრივ, ეკონომიკური ინტერესების სრულყოფა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აქტივობის ამღლების აუცილებელი პირობაა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს საქმე გვაქვს გარკვეულ წინააღმდეგობასთან, თუ გნებავთ, ანტინომიურ ვითარებასთანაც, მაგრამ ეს პროცესები ერთდროული პროცესებია, ისინი მიჰყვებიან და მათი მართვა ხსენებულ წინააღმდეგობას პროგრესისკენ წეაღმავალ ხასიათს ანიჭებს. ამ ასპექტითაც საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანური ფაქტორის აქტივიზაციის საკითხებს და ამ ფაქტორთა გათვალისწინების საზოგადოებრივი ურთიერთობის მართვის ყველა დონეზე. ამის შესაძლებლობები ვაჩინა სოციალიზმსა და საჭიროა მისი მაქსიმალურად რეალიზაცია. შეუძლებელია რამდენადმე მნიშვნელოვანი სოციალური გარდაქმნების განხორციელება ისე, თუ ისინი არ დაუკავშირდა ადამიანთა ინტერესებს. პოლიტიკაში კი, უწინარეს ყოვლისა, მთავარია, ენგელსის სიტყვებით თუ ვიტყვი, „გავითვალისწინოთ სურვილები, რომლებსაც მოძრაობაში მოჰყავს ადამიანთა დიდი მასები, მთელი ხალხები, ხოლო თითოეულ ხალხში, თავის მხრივ, მთელი კლასები“.*

ამგვარი ინტერესების გამოვლენა, გათვალისწინება, ახლა, წინანდელთან შედარებით უფრო იოლიცაა და უფრო ძნელიც. უფრო იოლია იმიტომ, რომ საზოგადოებაში არსებითად დაახლოვდა კლასების, სოციალური ფენებისა და ჯგუფების, ერებისა და ეროვნებების ობიექტური მდგომარეობა. ძნელია იმიტომ, რომ უფრო მრავალფეროვანი, რთული, მოძრავი გახდა თვით ინტერესები, რომელთა შორის სულ უფრო მეტად პირველ

პლანზე დგება შიდაკლასობრივი, კლასგარეშე ინტერესები, რომლებიც დაკავშირებულია ადამიანთა პროფესიულ, ასაკობრივ სპეციფიკასთან, ადგილობრივ ტერიტორიული პირობების თავისებურებასთან. სწორედ ეს ობიექტური ცვლილებები ადამიანთა სოციალურ „ტრექტორაში“. მოთხოვნა-ნიღებებში, განსაზღვრავს სოციალიზმის განვითარებისათვის აუცილებელ, პოლიტიკური სისტემის სრულყოფისათვის მიმდინარე მიზანმიმართულ მუშაობას, რაც კიდევ უფრო ამღლებს პარტიის როლს სხვადასხვა კლასისა და ჯგუფის ინტერესების შეთანხმების, ორგანიზაციული დაკავშირების, მიმდინარე და პერსპექტიულ პოლიტიკაში მათი ხორცშესხმის საქმეში.

ცხოვრება, სოციალური პრაქტიკა ადასტურებს, რომ რაც უფრო სრულად გამოხატავენ მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფის ინტერესებს ადგილობრივი საბჭოები, პროფესიული კავშირები, კომკავშირი, სხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, მით უფრო აქტიურად მონაწილეობენ მასები მათს მუშაობაში, და მაშასადამე, უფრო ღრმად ებმებიან საზოგადოებისა და სახელმწიფოს საქმეთა უშუალო მართვის პროცესში. ასეთ ვითარებაშია მხოლოდ შესაძლებელი, რომ ადამიანთა სოციალური მართვის ობიექტი სოციალური მართვის სუბიექტად აქციოს, იქ დაინახოს თავის თავი, რაც საბოლოო ჯამში სოციალურ მართვას საზოგადოებრივ თვითმმართველობაში გადაზრდის.

კ. მარქსი თავის დროზე მიუთითებდა, რომ „...იმისათვის, რათა ადამიანმა ისარგებლოს ნივთთა სიმრავლით, მას მათი სარგებლობის უნარი უნდა შესწევდეს, ანუ, ის უნდა იყოს მაღალი კულტურის მქონე ადამიანი“. აქ პირდაპირი მინიშნებაა მოხმარების კულტურაზე, რომლის სრულყოფა თანამედროვე პირობებში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა. ამაში ძვეს ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ გლობალური გალაშქრების ერთ-ერთი გზა, რაც ასევე მოითხოვს პროცენებათა და მასების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აქტივობის მკვეთრ ამღლებას. სოციალისტური დემოკრატიის განვითარება-სრულყოფის სხვა, შემოვლითი გზა არც არსებობს.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, с. 386.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 308.



ქალაქი, სიტყვა, ნიშანი

(გრაფიკული დიზაინი და „მონუმენტური ლიტერატურა“ კულტურის სისტემაში)

„სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები...“
უ. ზეპსირი. „პამფლეტი“

დავით ანდრიაძე

1

ქალაქი ელაპარაკება ადამიანს: ანიშნებს, აფრთხილებს, უკრძალავს, უხსნის, ურჩევს, მოუწოდებს თავისი სპეციფიკური ენის საშუალებით. ამ ენას ჰქვია საქალაქო გრაფიკა, რომელიც ვეღარ კმაყოფილდება ქალაქის სივრცის ინფორმაციული კომენტირებით. მას ვაცილებით რთული და სერიოზული მისია აკისრია: ქალაქური ცხოვრების სოციალური რეგულირების, მოქალაქის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სოციალური და ესთეტიკური ორიენტაციის მისია.

ქალაქური გარემოს წიაღში უხვადაა მიმობნეული საქალაქო გრაფიკის ცნებაში კონცენტრირებული ფორმალური და შინაარსობრივი აქცენტები: მიწაზე ფეხითსავალი „ზებრებიდან“ დაწყებული, პაერში — ურთიერთგადაძვეთი მათუღსლარათებით დამთავრებული. ქალაქი სავსეა ვრცელი თხრობითობის ამგვარი აზრობრივი ერთეულებით, ქალაქური ყოფის პროზას გრაფიკული სიუხადით რომ ათვალსაჩინოებს.

საქალაქო გრაფიკის პროფილი, ერთი შეხედვით, დადგენილია: მალაზიას უნდა ჰქონდეს ფირნიში, გაჩერებას — დაფა, სახლებს შორის არსებული სივრცე კი უნდა შეივსოს თვალსაჩინო აგიტაციით. ამ ფორმალური განაწესის აპრიორული მიღების შემდეგ ქალაქის გრაფიკული სახის ჩამოყალიბების პროცესი, არსებითად, ქაოსურად ვითარდ-

ბა. არადა, სადღეისოდ საქალაქო გრაფიკისადმი წაყენებული ყველა მოთხოვნა თუ პრეტენზია ქალაქის განაშენიანების სტანდარტიზაციის ზრდას უფრო უკავშირდება. ვიდრე მის ქაოსურობას. გრაფიკის საყოველთაოდ მისაწვდომი, უნივერსალური ენისადმი მიბრუნება იმითაცაა სიმპტომატური, რომ მისი „უფრო! იმის“ — არქიტექტურის ენა თანდათან კარგავს გარემოს „კულტურული ინფორმაციით“ დატვირთვის უნარს. ამ ტენდენციის ფონზე სულ უფრო მკაფიოდ იკვეთება გარემოს ტოტალური ესთეტიზაციის იდეა საკუთრივ რეკლამისა თუ თვალსაჩინო აგიტაციის მეშვეობით. აქ კი არსებობს ერთი „მაგრამ“. საქმე ისაა, რომ ვერც სტანდარტიზებული არქიტექტურა და ვერც გაწონასწორებული გრაფიკა ვერ ეგუებიან ადამიანის მიერ ქალაქის აღქმის ჩვეულ ბუნებას. აქ უწინარეს ყოვლისა, ვგულისხმობთ ადამიანური ფსიქიკის უთავდაცვით იარაღს — ჭარბი ინფორმაციის აღქმის ბლოკირების უნარს, რაც იმას ნიშნავს, რომ აუარებელი ყოფითი თუ სამსახურებრივი საზრუნავით გათანგული თანამედროვე ადამიანისათვის გრაფიკული ენა ფაქტიურად შემუმჩნეველი რჩება. ადამიანი ამ ენას მიმართავს მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში. თუმცა, ცალკეული სიტყვები თუ ფრაზები მაინც აღწევს მის მზერამდე და ქვეცნობიერად იბუღებენ მასში, მოქმედებენ მის ფი-

ქოლოგიურ განწყობაზე. და მიიხსენიებს, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს პასიურ, ინდიფერენტულ, დაუნაწევრებელ ალქმასთან. აი, სწორედ აქ მოწმდება საქალაქო გრაფიკის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის სტატუსი. რომელიც ერთგვარად აკომპლემენტებს აქტიურს, ინფორმაციული დაუინტერესებლობის ფაქტორს.

სხვათა შორის, დაუნაწევრებელი ალქმას ერთობ სპეციფიკურია თანამედროვე ქალაქისათვის, რომლის „პრინციპული ეკლექტიზმიც“ თავისი პოლისტილისტურობით ლამისა და მოუწყიდებელ სტილად გაფორმდეს. თავისთავად ეს უკვე ცალკე მსჯელობის საგანია და პირდაპირი კავშირი არა აქვს ჩვენი საუბრის ძირითად თემასთან: „სიტყვა ქალაქში“. მიუხედავად ამისა, საჭიროდ ვთვლით ამ ასპექტით თვალი მოვაგლოთ თანამედროვე ქალაქს, მოვისინჯოთ ის ფურცლები, რომლებზეც იწერება საქალაქო გრაფიკის ტექსტები.

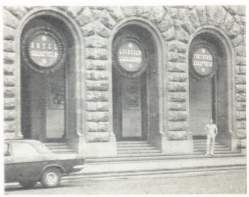
ამრიგად, ორივე სიტყვა ქალაქზე. ქალაქი ყოველდღიურობის, ყოფის, ცხოვრების, ერთი სიტყვით, სიცოცხლის მეტაფორული სიმბოლოა. აქედან გამომდინარე, ყველა შემადგენელი კომპონენტით, მათ შორის გრაფიკული დიზაინითაც, იგი უნდა აღიქმებდეს ადამიანში იმანენტურად არსებულ „სიცოცხლისაკენ სწრაფვის“ ინსტინქტს, ფართო სადინარს უხსნიდეს მის წარმოსახვას, მიმართავდეს თავისუფალი მოქმედებისათვის, იმპროვიზაციისათვის, „თამაშისათვის“... თანამედროვე ქალაქის სპონტანური ცხოვრება, ე. წ. „პრინციპული ეკლექტიზმის“ ფონზე მიმდინარეობს. ეს ფონი ქმნის ქალაქური ყოფის წიაღში გახსნილ კულტუროლოგიურ ველს. მაგალითად, უაღლესი პოსტმოდერნისათვის ეკლექტიკა სტილურ ძიებათა ქაოსში გაჩენილი შემთხვევითი პროდუქტი კი არ არის, არამედ პრინციპია, მისი ესთეტიკის დერტაა.

ეკლექტიკაში მუდამ იჩენდა თავს სტილურ ეპოქათა გზაჯვარედინზე და, ამდენად, იგი მხატვრული კულტურის ისტორიისათვის სიახლეს არ წარმოადგენს. გავიხსენოთ თუნდაც კლასიციზმი. მაგრამ თუ ძველი ეკლექტიკა, ყველა თავისი უკიდურესობის მიუხედავად, საბოლოო ანგარიშით მაინც შინაგანად მთლიანი, დასრულებული და საკეთაბო თავში სრულქმნილი ნაწარმოების ეგედიო



გამოდიოდა, თანამედროვე ეკლექტიკა ამ მხრივ გაცილებით „თანმიმდევრულია“ (თუკი შეიძლება ეკლექტიკა თანმიმდევრული იყოს), მისი ცალკეული შემადგენელი ნაწილები სულაც არ არის ის მასალა, რომლიდანაც მთლიანი, უნიტარული ორგანიზმი უნდა შეიქმნას. არამედ ერთგვარი კარტებია, რომელთა განზრახ არევიოთ უნდა გამულავნდეს თანამედროვე ქალაქური ყოფის ხშირად აბსურდამდე მიხული ფსიქოლოგიური კონტექსტი.

მოკლედ, თანამედროვე ეკლექტიკა პრინციპულად ცდილობს ადამიანში დისონანსური განწყობის გაღვივებას. ამ პლანში ეკლექტიკაში სრულიადაც არაა მხოლოდ კერძო ესთეტიკური მიმართულება, იგი კულტუროლოგიური ტენდენციაა, უწესრიგობისა და დისონანსურობის ესთეტიკის პაროლით რომ მოქმედებს.





ლოს, იმ ელემენტარული და გასაგები გარემოებისა გამო, რომ ძველი ქალაქის „დუნედ“, უბრალოდ, აღარ არსებობს, უკეთეს შემთხვევაში შემორჩენილია მხოლოდ ხსოვნა, მოგონება და ნოსტალგია მასზე, როგორც „სევდა წაუბაძველი“.

ასეა თუ ისე, უნდა ვეცადოთ „მეტი გასაქანი მივცეთ ირაციონალურ კატეგორიებს, როგორადაც არ უნდა იწოდებოდნენ ისინი — შემთხვევითობად, არასრულყოფილებად, სპონტანურობად, ინტუიციად. პრაქტიკულად ეს იმას ნიშნავს, რომ ქალაქმშენებლობითი თუ არქიტექტურული სისტემა არ უნდა იყოს ძალიან ხისტი, იმდენად ხისტი, რომ მისი „გათამაშება“ შეუძლებელი იყოს“ (ი. შიდეგლში). სამაგიეროდ, სპონტანურობა და დისონანსურობა არ უნდა გავიგოთ, როგორც თავხეხილადებული უპასუხისმგებლობა და მიწვებულობა, თვით ქაოსურობაც კი გარკვეულწილად უნდა გვესმოდეს, როგორც მეტაფორული ცნება. გავიხსენოთ, რომ ბერძნულ მითოსში ქაოსი განასახიერებს ქრონოსის — მარადისობის შვილს და განიხილება როგორც სამყაროს დასაბამი, პირველსაწყისი. ამგვარად, ქაოსის, განუსაზღვრელობისა და დისონანსურობის კატეგორიებმა შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. ეკლექტიზმმა არ უნდა გვაფიქრებინოს, რომ თანამედროვე ქალაქმა მთლად დაკარგოს „სტილური სინდისი“.

მოკლედ, „პრინციპული ეკლექტიზმი“ ანალიტიკურად გაწონასწორებულ მოძრაობას მოასწავებს, ამდენადვე, დისონანსის კულტივირება არ ნიშნავს ქალაქური „ხარახურის“ გროვის ესთეტიზაციას. თანამედროვე ქალაქში გამოვლენილი ყოველგვარი დისპარმონია, საბოლოო ანგარიშით, მიიწვევს მონიის მიმართ ნოსტალგიურ განწყობას გამოხატავს, და პირიქით. ესაა დიალექტიკური, ურთიერთშეცდვადი პროცესი, რომლის გაუთვალისწინებლადაც უთუოდ ცალმხრივად აღვიქვამთ იმ სიმპტომატურ სიტუაციას, რომელსაც „პრინციპული ეკლექტიზმი“ ჰქვია და რომლის გასაცნობიერებლადაც დაგვიჩინდა ეს მოკლე თეორიული ექსკურსი თანამედროვე ქალაქში.

2.

ქალაქი ელაპარაკება ადამიანს, ელაპარაკება რეკლამებისა და ფირნიშების, საგზაო

მოხდა ისე, რომ თბილისი ერთგვარად გამოეთიშა ამ „თამაშს“, ყოველ შემთხვევაში, უკანასკნელ ხანებში გაჩაღებული ფართო სარესტავრაციო კამპანიის შედეგების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ჩვენში დღესდღეობით თითქმის არავითარი საფუძველი არ არსებობს საიმისოდ, რომ სერიოზულად დავსვათ „პრინციპული ეკლექტიზმის“ საკითხი. პირიქით, თვალშისაცემია რიგითი განაშენიანებათა პრინციპულად მიუღებელი სტილური დაწმენდის, დასუფთავების, გალამაზების ტენდენცია. ქრება ნეიტრალური არქიტექტურული ფონი, როგორც თბილისური ეკლექტიკის დამახასიათებელი ნიშანი, ბუნებრივი, ესთეტიკურად არაორგანიზებული გარემოცვა, ქუჩა, გარემო, რომელსაც თავისი არასრულფასოვნებით ჯერ კიდევ ძალუძს შეგვკარგობინოს ყოველდღიური ცხოვრების სიბოლო, ინტრივი, ეშხი და ლაზათი. ამასთან როგორ შედეგსაც არ უნდა მიადწიოს რესტავრატორმა-არქიტექტორმა აპრობირებულ სივრცულ გარემოში, როგორც საგნების ერთგვარ რეზერვუარში სპონტანურობისა და განუსაზღვრელობის ფილოსოფიური იდეის ესთეტიკური გამოხატვის ასპექტით, იგი მაინც შეგუებული უნდა იყოს იმას, რომ სრული სახით ვერ დაიქურს იმ ირაციონალურ, მოუხელთებელ ემოციურ აზრს, ძველი ქალაქის მიკროგარემოს თავის დროზე რომ ახლდა, როგორც ერთგვარი აურა, ვერასოდეს ჩასწვდება ბოლომდე ქალაქის ცხოველმყოფელობის სტიქიური ორგანიკის საიდუმლო

ნიშნებისა და განცხადებების, პოლიტიკური სტენდებისა და აგიტაციური პლაკატების ენაზე, უფრო ზუსტად, ყველა ჩამოთვლილი „უარი“ საქალაქო გრაფიკისა ამ უკანასკნელის ცალკეული სამეტყველო ფორმებია. თვით საქალაქო გრაფიკა კი, როგორც ერთიანი კომუნიკაციური სისტემა, ენაა, სპეციფიკური და უნივერსალური ენა. როგორც ჩანს, ფ. დე სოსიურისეული ცნობილი ანტინომია „ენა—მეტყველება“ (ინფორმაციის თეორიის ანალოგიით „კოდი—გაღმოცემა“) საქალაქო გრაფიკის სისტემაშიც არაა გამოირიხული. ისევე როგორც ვერბალური ენა, ქალაქიც კულტურის ფენომენია, ქალაქსაც გააჩნია თავისი მკვეთრად გამოხატული სემანტიკული ველი, რომლის კანონზომიერებათა დადგენაც სამომავლო საქმეა. ამასთან, საქალაქო გრაფიკა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი და ქალაქური კულტურის შემადგენელი ნაწილი, ტიპოლოგიურად ერთობ ახლოს დგას ფოლკლორთან. შეიძლება ითქვას, რომ იგი **სოციალურად შეყვითლი ერთგვარი კოლექტიური შემოქმედებაა**, რომელიც ე. წ. კოლექტივის წინასწარ ცენზურასაც (რ. იაკობსონი, პ. ბოგატრიოვი) არ გამოირიხავს).

გრაფიკული დიზაინის, ისევე როგორც ფოლკლორული ნაწარმოების არსებობა, გულისხმობს მისი ამთვისებელი და მისთვის საწყისის მიმცემი ჩვეულის არსებობას. შესაბამისად, საქალაქო გრაფიკის ნიმუშიც მაშინ იწყებს სიცოცხლეს, როცა მას კოლექტივი ე. ი. დემოსი მიიღებს.

რაც შეეხება თანამედროვე გრაფიკულ დიზაინს, როგორც ქალაქური კულტურის თავისებურ ფოლკლორულ მემკვიდრეს, იგი აშკარად ვერ იყენებს საკუთარ ხელთ არსებულ შესაძლებლობებს და მხოლოდ სუროგატის წარმოებით კმაყოფილდება. მასაც მწვავედ აკლია სწორედ ის „პრინციპული ეკლექტიზმი“, ურომლისოდაც დღეს საერთოდ წარმოუდგენელია თანამედროვე მხატვრული კულტურა. აქ უნდა გავიხსენოთ ძველთბილისური დილექტანტური, თუმც მალზე გულწრფელი გრაფიკა, მისი სოცარი სიჭრელე, იმპროვიზაციულობა, გონებაშახვილობა, ვარიაციულობა... დააკვირდით, რა მეტყველნი არიან სიტყვები ფიროსმანისეულ ფირნიშებზე, სადაც მთავარი და არსებითი სიტყვების — ფრაზა-სოლისტების გამოყოფა და აქცენტი-



რება თავისთავად ბადებს სიტყვათა ზეიმურობის განცდას. და რა უტყვენი არიან სიტყვები იმავე ახლადდადგენილ, რესტავირებულ უბნებში, ვერ არის მოძებნილი მათი მასშტაბი, ფაქტურა, ფერა, რიტმი, პაუზა, ცეზურა.. სიტყვებს დაკარგული აქვთ ფართო, გულითადი, კომუნიკაციური ექსტის ფუნქცია... ისინი უკვე ვეღარ მოიხიზობენ ადამიანს, ვერ ელაპარაკებიან მას. და რა გასაკვირია, თუ ამგვარ სიტუაციაში მოქალაქე ვერ აღიქვამდეს მას ვერც ნეიტრალური ვიზუალური ფონისა და ვერც „მსხვილი კადრის“ სახით.

და მაინც, საქალაქო გრაფიკის გადახალისების, მისი ინვენტარიზაციული გადაიარაღების ცდები არსებობს. დიდი ხანი არ არის, რაც ე. წ. „მშრალ ხილთან“, აღდგენილი რი-



გთი განაშენიანების ფასადებზე გამოჩნდა რეტროსტილიზებული ფირნიშები (საქალაქთაშორისო სატელეფონო პუნქტი, მოსახლეობის კომპლექსური შეკეთების მიმღები სალონი, კაფე „მაიკო“...) ისინი უთუოდ აღძრავენ გამწვლელისა და ავტომანქანის მგზავრის ინტერესს, აფიქსირებენ მის ყურადღებას.

ეს ფირნიშები გათვლილია არა ქალაქის მკვიდრ მოსახლეზე, მოქალაქეზე, არამედ უფრო გარეშე, უცხო ადამიანზე, ტურისტზე. თბილისის მკვიდრი მათ ათვალიერებს სწორედ რომ ტურისტის თვალით და არა მოქალაქის შინაურული მზერით, მოქალაქისა, რომელიც ცხოვრობს ქალაქში და ყოველგვარ სივრცობრივ-ვიზუალურ ანტურაჟს აღიქვამს როგორც მთლიან, დაუნაწიარებელ ფონს. მოქალაქის თვალი ერთობ მგვრძობიარეა ხელოვნურად ორგანიზებული გარემო'ადმი, ამიტომაც, რომ „მოჩვენებითი შემთხვევითობა მინც არ პასუხობს მის ესთეტიკურ რითხვნებს და არ ძალუძს მოქალაქის დაკმაყოფილება: იგი ადვილად ამჩნევს წინასწარგანზრახულობის თეთრ ძაფებს და უკმაყოფილებას გამოთქვამს. ჩვენ კი ვამბობთ, რომ იგი წუნიაობს“. ბ. გუბერის ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავს ჩვენს მიერ სამავალითოდ მოზმობილ ფირნიშებზე რუვაუყის ხასიათს.

მიუხედავად ამისა, დასახელებული ფირნიშები გრაფიკული დიზაინის დღევანდელი ეტაპის სიმპტომატური გამოვლენებაა, საქალაქო გრაფიკის ერთგვარი ცდა — გადალახოს „შიშველი სტილი და ტანზე“ მოიღვოს „ახალი სამოსი“, თუნდაც ძველი გარდერობიდან ამოქეჩილი. ამ ფირნიშების ჯერ შემკვეთთა და შემდეგ ანონიმ ავტორთა შეცდომა ის კი არაა, რომ მათ დაარღვიეს კომუნიკაციური გრაფიკის უანრული საზღვრები (დაზგურ-ფერწერულმა კომპოზიციამ ჩაყლაპა სიტყვები) არც ის, რომ მეტისმეტად პრეტენზიული ფირნიშები „დახატეს“ (პრეტენზიულობას კიდევ გაუძლებდა კაცი!). არამედ ის, რომ ვერ მონახეს კომუნიკაციური გრაფიკის რეკლამაში გადაზრდის ორგანული შუალედი. ამდენად, სემივე მათგანი ყველა ტპოლოგიური ნიშნით ფაქტიურად რეკლამებია, თუნდაც იმის გამო, რომ ისინი მთლიანად ისაკუთრებენ მოცემული ადგილის ვიზუალური აქცენტის სტატუსს, მეტიც, აღი-

ქმებთან მთელი მიკრორაიონის ნიშნად, ტოპონიმიკის აქტიურ ელემენტად. საბოლოო ანგარიშით, ისევე და ისევე რეკლამა ზარალდება, ხდება მისი უანრული ფონდის სრული გადახარჯვა კომუნიკაციური გრაფიკის სასარგებლოდ. დაბოლოს, განალიზებულ ობიექტებში შეუუმენებელი და გაუთვალისწინებელი აღმოჩნდა ერთის მხრივ ამ ფირნიშების „არქიტექტული“ წყაროს — პრიმიტივის, და მეორეს მხრივ, — საერთოდ საქალაქო გრაფიკის მეორადობა, მათი „პარაკულტურული“ წარმომავლობა. ამ მხრივ უანრულად და ფუნქციონალურადაც შესამჩნევად დამაჯერებლად გამოიყურება მეტეხის აღმართზე მდებარე „თბილისის მოგზაურობებისა და ექსკურსიების ბიუროს“ რეტროსტილიზირებული რეკლამა-ფირნიში. აქ ავტორებს თვით დაწესებულების პროფილი კარნახობდა ერთგვარ გაუცხოებულ მზერას, სტილურ და კომპოზიციურ ელემენტთა შეთანხმებაში გამოყენებული და გამოვლენილი ერთგვარი „სათამაშო“ განწყობილება და მათი განზრახ ირონიული კომპინირება. ამასთან სტილურ სისტემათა გულწრფელი დისონანსური შეჯახება ქმნის ამ ფირნიშის აზრობრივ-ემოციურ პარტიტურას. ხაზგასმული რეტროს მიუხედავად, იგრძნობა ერთგვარი „დარცხენილი“ ეკლექტიზმი და ჯანსაღი პაროდიული ინტონაცია, ხსენებულ ფირნიშს დელიკატური სტილიზაციის ბეჭედს რომ ასვამს;





ვალი ზონის სივრცეში, გაბედულად იცვლიან მიმართულებას — ჰორიზონტალურიდან ვერტიკალური დანადგარებისაკენ, რითაც თანდათან იქცევიან პროსპექტისა თუ ქუჩის არქიტექტურულ-სივრცობრივი გარემოს სტრუქტურირების შესამჩნევ აქცენტებად, ქუჩის სიღრმიდანვე ცხადად იკითხებიან.

ასე თუ ისე, გრაფიკული დიზაინი სერიოზულ როლს ასრულებს ქალაქის ფაქტურული სახის დადგენისა და აღქმის პროცესში. შემთხვევითი არაა, რომ სალუადორ დალომ, ამაწინათ „იზვესტიის“ კორექსონდენტრსათვის მიცემულ ინტერვიუში ლენინგრად შავ-თეთრ გრაფიკას შეადარა.

ქალაქის გრაფიკულ ფაქტურას კი თანაბრად განსაზღვრავს კომუნიკაციური გრაფიკაც, სუპერ-გრაფიკაც, რეკლამაც და „თვალსაჩინო აგიტაცია“.

3.

ქალაქი ელაპარაკება ადამიანს, მაგრამ რამდენადაც ცოცხალი ურთიერთობა არ შეიძლება ცალმხრივი და მონოლოგური იყოს, ადამიანიც ელაპარაკება ქალაქს. ადამიანიც უზიარებს ქალაქს თავის განცდებს, აზრებს, სურვილებს, მისწრაფებებს გრაფიკური მეტყველების შესაბამისი სინტაქსური კონსტრუქციებით. ვინ არ შეხვედრია მოქალაქეთა მიერ ავტობუსების გაჩერებასთან სვეტებზე თუ პირდაპირ ხეებზე გაკრულ კერძო განცხადებებს (უმეტესად ბინის გაცვლასა თუ გაყიდვის თაობაზე).

ჩვენებური ყოფის ეს საგულისხმო შტრიხი ქალაქთან კომუნიკაციის ფორმაცაა. ბოლო დროს ადამიანები ქალაქთან ტანსაცმლის მეშვეობითაც ალაპარაკდნენ: მოდაში შემოვიდა სხვადასხვაგვარი წარწე-

ამრიგად, სარეკლამო-მხატვრული გაფორმების სტრუქტურის შექმნა ბევრ სიძნელესთანაა დაკავშირებული, თუმცა როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, მათი გადალახვა შესაძლებელია. ავიღოთ ჩვენი დედაქალაქის მშვენიება — რუსთაველის პროსპექტი, რომლის არცთუ ვრცელ მონაკვეთში ერთმანეთზე მიჯრითაა მიწყობილი სარეკლამო-საფირნიშო დანადგარების მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომლებიც კომპოზიციურად და სტილისტურად ყოველთვის ვერაა სინთეზირებული არქიტექტურასთან, ამ უკანასკნელთან კავშირში ვერ ქმნის მთლიან მხატვრულ-გამომსახველობით კომპლექსს.

რუსთაველის პროსპექტზე ჩამწყვირებული რეკლამა-ფირნიშები, უმეტეს შემთხვევაში, გააზრებულია, როგორც სიბრტყობრივი ელემენტების სისტემა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში არ ეთანხმება შენობების ფასადურ გადაწყვეტას. საერთოდ არქიტექტურულ ფორმებს, არც თუ იშვიათად სიბრტყობრივი რეკლამა-ფირნიშები უხეშად ჰკვეთენ ფასადური გაფორმების დეტალებს, არღვევენ მის სტილისტურ-მთლიანობას, ანგრევიან მის ერთიან გამომსახველობით პლანს. ამ შემთხვევაში არქიტექტურული სიტუაცია თავად კარანახოს ამოცანის გადაჭრის ოპტიმალურ ვარიანტს, რაც სადღეისოდ ბევრ ქალაქში მკვიდრდება და იმაში მდგომარეობს, რომ შრიფტული ფირნიშები სწყდებიან კედლის სიბრტყეს და კრონშტეინებზე გამოტანილნი, აქტიურად ერთვებიან ფეხითსა-





რებით, პლაკატებით, ლიტერებით აჭრელებული პერანგები. ადამიანი საკუთარი ჩაცმულობითაც ავლენს ვაფორმებული სიტყვისადმი გაუცნობიერებელ მოთხოვნილებას, მიღრეკილებას, ინტერესს, სიყვარულსაც კი. ასეთსავე წარწერებს შეხვედებით ხელჩანთებზე, ქუდებზე, ტუალეტის სხვა წვრილმანებზე, ადამიანს რომ არტყია ირგვლივ ყოველდღიურ ყოფაში. ეს ესთეტიზირებული (თუ ირონიზებული) ელემენტებიც ადამიანის ქალაქთან კომუნიკაციის ფორმაა, ხშირად კურონზამდე მისული, მაგრამ მაინც საგულისხმო სურვილი ქალაქთან გამოლაპარაკებისა.

შეიძლება ისიც იფიქროთ, რომ სიტყვებიც პერანგებსა და ხელჩანთებზე მაშინ ინაცვლებენ, როცა ხდება სიტყვის დევალვაცია, როცა ისინი კარგავენ თავიანთ ადგილსა და დანიშნულებას.

ამდენად, საქმე უბრალოდ წარწერიან პერანგებში კი არა, თვით ამ პერანგის მატარებელ თანამედროვე ადამიანშია, ერთგვარი ირონიით რომ უყურებს ერთ ღროს შთამავონებელი მნიშვნელობის სიტყვებს. ამ სიტუაციას მ. ბახტინმა „ენობრივი ცნობიერების

დეცენტრალიზაცია“ უწოდა, მაგრამ თავად პროცესი „არა ხალხია, ბევლია“. ჭერ კიდევ ელსინორას ტერასზე მდგომი დანიის პრინცი მოსთქვამდა გაუფასურებული სიტყვის გამო და სასოწარკვეთილი იმეორებდა: „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები...“

რაც შეეხება კონკრეტულად ზემოთ მოყვანილ ირონიზირებულ ტენდენციებს, მათი ვაზრება, ისევე როგორც საერთოდ საქალაქო გარემოს გრაფიკულ ენაში შექცევადი კავშირების მექანიზმების შესწავლა, პროფესიონალ მხატვართაგან საგანგებო გულისყურს მოითხოვს. ყველა ეს ყოფით-ესთეტიკური დეტალი, საბოლოო ჯამში, მოქალაქეთს ერთგვარ ჭრელ, მაგრამ საბოლოო ჯამში მაინც ანგარიშგასაწევ ესთეტიკურ კულტურასა და გემოვნებაზე მეტყველებს.

დღესდღეობით მონოლოგს მაინც ქალაქი წარმოთქვამს. ქალაქის სახელით მხატვარი ლაპარაკობს, მხატვარი — კანონმდებელი. მისი ეგიდით დანერგული საქალაქო გრაფიკის უნიფიცირებული ნორმები ჯერჯერობით გამოიყურება, როგორც ადმინისტრირების ზომა მიუღებელ გრაფიკულ გამოთქმათა მიმართ.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე ქალაქის სიჭრელისა და ეკლექტიზმის სიტუაციაში მხატვარსაც უნდა ვაუვგოთ.

ჩვენ ვეცემის, რომ გრაფიკული ენის თვითრეგულაციის იმედზე გულხელდაკრეფილი, იგი მშვიდდ ვერ იჯდება სახელოსნოში, ამდენადღე შორსა ვართ იმ აზრისაგან, უარი რომ ვთქვათ საქალაქო გრაფიკის სისტემაში არსებული სტიქიური პროცესების წინააღმდეგ გადამჭრელი მხატვრული ზომების მიღებაზე, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ საბოლოო მიზანი ამგვარი ღონისძიებებისა უნდა ვახდეს ურთიერთთავაგება, დიალოგი.

გრაფიკას, როგორც ქალაქის ენას, არ გააჩნია ჩვეულებრივი ვერბალური ენისათვის დამახასიათებელი თვადაცვის იარაღი: როგორც კი მოვიწოდებთ ხელოვნურად შევზღუდოთ, შევკვეცოთ თუ დავამუხრუჭოთ მასში სპონტანურად მიმდინარე პროცესები, აღმოჩნდება რა „ერთადერთი სწორი სტილის“ ტყეობაში, იგი მოკვდება. საქალაქო გრაფიკას არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს მხოლოდ ერთი, განსაზღვრული „მაღალი სტილი“, მის გვერდით არსებობს და უნდა არსებობდეს კიდევ სტილი „საქმიანი“, „ყო-



ველდლიური“, „უბრალო“ და თუ გნებავთ „მდაბიურიც“. მაგ. დიდ საგზაო მავისტრალეებზე, აეროპორტსა თუ რკინიგზის სადგურზე ტრანსპორტის მომლოდინე მგზავრსათვის სასადაილოს მისანიშნებლად კოვზისა და ჩანგლის სქემატური გამოსახულება უფრო უპრაიანია, ვიდრე პომპეზური ლიტერებით აწყობილი წარწერა.

„ნამდვილი“ სასადაილოს ფირნიში — ეს უკვე სხვა საქმეა. მომსახურების სფეროს სპეციფიკა აქ მეტი კამერულობის, მეტი ინტიმურობის დაშვებასაც გულისხმობს. ფირნიში ამ შემთხვევაში გარკვეული გავებით უნიკალურიც კი უნდა იყოს. იგივე ითქმის საყოფაცხოვრებო მომსახურების სხვა ობიექტების გაფორმებაზეც. იქნება ეს საპარიკმახერო, ფოტოატელიე თუ სხვა. არადა, რამდენ მკედარ, უსიტოცხოლო ფირნიშს შეხვდებით იგივე ჩვენს ქალაქში, მაგ. პლენხანოვის პროსპექტზე ჩამორიგებული „ინდივიდუალური კერვის“ ურიცხვ ატელიეთაგან არც ერთს არა აქვს გამორჩეული ინდივიდუალური ფირნიში, ყველგან ერთი და იგივე, შავად შეღებილი მინებია ბრინჯაოსფერი წარწერებით... არადა, ერთობ გრძელსა და თანაც ვიწრო პროსპექტზე, როგორც მოქალაქის ვიზუალური აღქმის „კორიდორში“ ჩამწერივბულნი, ისინი ძალაუვნებურად თვალში გვეჩხირებთან თავიანთი უსახურობითა და შაბლონურობით.

ამგვარ უნიფიკაციას საფუძვლად უდევს ნიშნის ერთი (მთავარი) აზრის გამოვლენა მეორადთა მოხსნისა თუ გამორიცხვის ხარჯზე. ცხადია, ყოველივე ამას ტექსტში განსაზღვრული სიტყვად შეაქვს, მაგრამ გრაფიკულ ენაში ნერვავს ერთბაშად შინაარსს, იმ

დროს, როცა საქალაქო გრაფიკის ენა, როგორც საერთოდ ენა, არ გულისხმობს ერთნიშნადობას და მის სისტემაში მეორადმა მნიშვნელობებმა უნდა გამოხატონ კავშირი მისი ენობრივი სტრუქტურის სხვადასხვა დონეებს შორის. ამ შემთხვევაში სულაც არ გამოადგება კინერნეტიკაში გავრცელებული ტენდენცია, გამოხატვის ეკონომიურობის მიზნით შექმნან ხელოვნური სისტემა. ბუნებრივი ენისათვის დამახასიათებელი მაღალი სინონიმური ფონდი გრაფიკულ ენასაც არანაყოფიერებს (უნდა ახასიათებდეს), მხოლოდ მაშინ გახდება იგი ყველასათვის მისაწვდომი, მოქნილი და ელასტიური.

4.

ქალაქი ელაპარკება ადამიანს, ელაპარაკება დღისით და ღამით. ეს ორი დროითი კატეგორია ქმნის ქალაქში სიტყვის ფუნქციონირების ორ განსხვავებულ ფორმას.

სიტყვები ღამით სხვაგვარად ეღერენ. ეს განსაკუთრებით ითქმის სინათლის რეკლამაზე, რომლის მოძრაეი, მოუხელთებელი რიტმი მოქალაქის ფსიქიკაში ერთგვარ აფორიაქებულ განწყობას აფიქსირებს. თანამედროვე ღამის რეკლამის მთელი ქაოსი, საინტერესო და მიმზიდველი სწორედ თავისი ქაოსურობის გამო, სავსებით წინააღმდეგობითი ბუნების მატარებელი ფენომენია. ერთის მხრივ, იგი წარმოადგენს სტიქიურობის, სპონტანურობის, თამაშის, წმინდა იმპროვიზაციულობის პროდუქტს, და ამგვარ ხასიათს იგი აღბათ, მომავალშიც შეინარჩუნებს. მეორეს მხრივ კი გვევლინება, როგორც არქიტექტურთა და ქალაქმშენებელთა მხრიდან გაუმარ-



თლებელი პასიურობის რეზულტატი. საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს უქანაქენლნი ხელიდან უშვებენ საზოგადოების ამ ერთობ ძლიერ მორგანიზებულ საშუალებას. დღესდღეობით სარეკლამო ტექსტები ქუჩებში და შენობებზე მხოლოდ ექსპლოატაციის პროცესში თუ „ინთება“, ისე რომ, იგი წინასწარ არაა დაგეგმილი და გათვალისწინებული არქიტექტურულ პროექტში. სამწუხაროა, რომ ეს მნიშვნელოვანი საქმე მთლიანად აქვთ მიწოდებილი დიზაინერებს, რაც ამ შემთხვევაში უთუოდ უარყოფითად მოქმედებს ქალაქმშენებლობითი სტრუქტურის მთლიანობაზე. ეს თვალნათლივ ჩანს ახალმაღაზიებისა თუ სავაჭრო ცენტრების მავალითზეც. სადაც წარწერები ასეკტურად ძუნწია და არაგამომასხველი, ისინი უმეტესწილად კი არ ამდიდრებენ, პირიქით, აღარბეზებენ ნაგებობას. არქიტექტურისა და სიტყვის გათიშულობისა და დეზინტეგრაციის კიდევ ერთი დასტური: საქმე ისაა, რომ ჩვენში სინათლის რეკლამა ღამით თუ მეტრაკლებად



მანც იტაცებს თვალს და აღმამზებს — უქანაქენლნი, დღესით არქიტექტურული ჩანაფაქრის უქონლობის გამო იგივე სარეკლამო დანადგარების მოუხეშავი კონსტრუქციული ჩონჩხი, უკვე „დაბომევებულა“ და ჩაბნელებული, ამახინჯებს ქალაქს — სილუეტს უცვლის შენობას, კეტავს ფანჯრებს, ანგრევს პროპორციებს...

ამრიგად, სინათლის ინფორმაციის უზარმაზარი ნაკადის ორგანიზაცია ქალაქისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის პრობლემაა. ღამის განათების სწორად და გეგმაზომიერად წარმართულ და გამართულ პარტიკურას ძალუძს ახალი თვისობრიობით წარმოაჩინოს სიტყვის როლი თანამედროვე ქალაქის სისტემაში. ყოველივე ეს კი არა მხოლოდ სარეკლამო, არამედ საავტოციო-პრომთავანდისტული ტექსტების ილუმინაციის პრაქტიკითაც დასტურდება. საქმარისია მოვიხილოთ, თუნდაც დიდი სახალხო დღესასწაულების დროს გაჩაჩახებული სინათლის ეფექტები, უჩვეულო თეატრალიზებულ-ზეიმურ განწყობილებას რომ ქმნის ქალაქში...

გავიხსენოთ საბჭოთა არქიტექტურის პირველი წლები, კ. მელნიკოვის პავილიონი „მასორკა“, ძმები ვესნიენების „არკოსის“ და გაზეთ „ლენინგრადსკაია პრავდას“ შენობების პროექტები, ელ. ლისიციის „ლენინის ტრიბუნა“, ი. რაიხისა და დ. კოვანის „მოსსელპრომის“ შენობა, დ. კოვანის, ი. რაიხის, დ. ფრიდმანისა და ბ. კონდრაშოვის „მოსსელპრომის“ პროექტი, დაბოლოს ა. შჩუსევის „ლენინის მავზოლეუმი“ და ჩვენთვის საინტერესო რაკურსით შევხედოთ უაღრესად მკაფიოდ ფიქსირებულ და საესებით სპეციფიკურ ფენომენს — არქიტექტურაში სიტყვების ორგანული შეტანის ტენდენციას. საქმე ეხება არა იმდენად სარეკლამო ტექსტებს, რამდენადაც არქიტექტურული ნაწარმოების საერთო გამომსახველობით საშუალებათა პრინციპულ აქტივიზაციას. ამ ფენომენის გრაფიკულობაში აშკარაა გავლენა ერთის მხრივ, მხატვარ-პლაკატისტებისა, — გამოვლენილი შრიფტის ზომებში, მასშტაბში, მოხაზულობაში, და მეორეს მხრივ, გავლენა კონსტრუქციის-დეკორატორებისა. ზემოთმხმობილ ნიმუშებში შრიფტი თავისი ლაკონიურობითა და სიმკაცრით პროექტების შესრულების გრაფიკულ მანერას ეხმიანება. სახელდობრ, რა კონკრეტული მიზნები

ამოძრავებდათ იმ დროს ერთი თაობის ხუროთმოძღვრებს, როცა ასე მასიურად მიმართავდნენ არქიტექტურულ ნახაზებში — ფასადებსა და პერსპექტივებში წარწერებს?

1. ნაწარმოების იდეოლოგიური დახასიათება, 2. ეს წარწერები აღნიშნავდნენ ორგანიზებული ინფორმაციის ადგილს. 3. ხელს უწყობდნენ სახიერების კოეფიციენტის ზრდას, ამათან, არბილებდნენ ფორმათა გარდაუვალ აბსტრაგირებას, რითაც ხელმისაწვდომს ხდიდნენ იდეურ ჩანაფიქრს. 4. წარწერები ხელს უწყობდნენ ფერის (როგორც წესი, შავისა და წითლის) შეტანას იმ ეპოქის ხაზგასმულად მონოქრომულ არქიტექტურაში. წარწერები შავ-თეთრშიც რომ შესრულებულიყო, მათ არჩეული მკაცრი გამის ფარგლებშიც კი შექმონდათ კონტრასტულობისა და სინათლის ელემენტები. 5. თვალშისაცემი სწრაფვა ჩანაფიქრის დეტალიზაციისაკენ. თუნდაც ძუნწი, ასკეტური ფორმების უფრო გავრცობილი და თავისუფალი ელემენტებით „დეკორირებისაკენ“.

აი, ჩვენ ჩამოვთვალეთ 20-იანი წლების საბჭოთა არქიტექტურაში სიტყვების შეტანის მოტივები და ჯერ არ დავვისახელები: რეკლამის ამოცანა. იმ ქარიშხლიან დროს „რეკლამაზე — მრეწველობის ამ ძრავაზე“ მართლაც ნაკლებად ფიქრობდნენ, არავის ეცალა მისთვის. ხოლო როცა დასჭირდათ, მაშინვე გამოძებნეს მისთვის არქიტექტურულ-მხატვრული გამოხატვის შესაფერი ფორმა ვლ. მაიაკოვსკის პოეტური ტექსტების სახით.

დღეს, როცა რეკლამის პრობლემა ასე მწვავედ დგას ჩვენში, გამომსახველობის ამგვარი ფორმა სრულიად მივიწყებულია. სამაგიეროდ, სარეკლამო წარწერებმა, თუმცა წინასწარ განუსაზღვრელ და შემთხვევით ადგილებში, მაგრამ მაინც იპოვეს ფართო გასაქანი. ისინი მაინც აძლევენ ქალაქს „თანამედროვე“ იერს, დასანანი მხოლოდ ისაა, რომ როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სარეკლამო ტექსტი არ წარმოადგენს არქიტექტურულ საშუალებას და ფაქტურად მისი გავლენის სფეროს მიღმა დარჩენილი. ამ მხრივ, ანტიარქიტექტურული რეკლამის აპოთეოზად გვევლინება რეკლამა დასავლეთის „შემილი, შემილი, შემილი“ ღამის ქალაქებში.



5.

ქალაქი ელაპარაკება ადამიანს. ადამიანი — მხოლოდ მგზავრი, საკვები პროდუქტის მომხმარებელი, ანდა მასობრივ სანახაობათა მსყურებელი არ არის. ის **მოქალაქეა** და მსკენაა მიმართული სიტყვა სამშობლოსზე, სისხარულო ცნობები სახელმწიფოს წარმატებაზე, თანამემამულეთა გმირობაზე.

როგორ უნდა ისმოდეს ამ მუდმივ ორატორთა შეტყველება, თუნდაც დიქცია მრავალხმიან ქალაქში? ქალაქის რომელი ადგილები შეიძლება დაეთმოს მათ?

ლაპარაკია „მონუმენტურ ლიტერატურაზე“. ამ ორ სიტყვაში თავისთავად გამჟღავნებულია არსი ხელოვნების განსაკუთრებული ენარისა, რომლის საშენ მასალას ისევ და ისევ სიტყვა წარმოადგენს, სიტყვა ქალაქში. როგორც წესი, პრობლემას „სიტყვა ქალაქში“ ახალსა და უახლეს დროს მივაწერთ ხოლმე, იმ დროს, როცა მისი გენეტიკური ფესვები შორეულ-კულტურულ-იდეოლოგიურ წიაღშია გადგმული. არქიტექტურაში სიტყვა დამწერლობის წარმოშობისთანავე გაჩნდა. ახალმა დრომ, მილიონიანი ქალაქების დრომ, ინფორმაციის თავბრუდამხვევმა ნაკადმა უკიდურესობამდე გააწვავა სიტუაცია — მოითხოვა სიტყვების უზარმაზარი ფონდი.

ფერწერისა და ქანდაკებისაგან განსხვავებით, სიტყვა უშუალოდ ადამიანის გონებისკენაა მიმართული. ამ თვისებამ განსაზღვრა ის, რომ სიტყვა ისტორიის ადრეულ ხანაშივე დამკვიდრდა სახვით ხელოვნებაში. მას უნდა აეხსნა გამოსახულება. ეს ფუნქცია



სიტყვამ დღემდე შეინარჩუნა. უეჭველია, რომ არც მომავალში დაკარგავს მას. მაგრამ პირობითად რომ ვთქვათ, ეს მაინც სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში და, შესაბამისად ქალაქში სიტყვის პასიური არსებობის ფორმაა. ძირეული ცვლილებები მას საუკუნეთა განმავლობაში არ განუცდია. ეპოქათა მონაცვლობაზე მხოლოდ ასოების მონახულობა თუ მეტყველებს.

მაგრამ ამგვარი, თუ შეიძლება ითქვას, ყრუ სიტყვის გვერდით მუდამ არსებობდა სიტყვა — ქადაგება, სიტყვა — მოწოდება, სიტყვა — ორატორი. ადამიანს სურს გადალახოს ყოველდღიური ცხოვრების პროზა, ეზიაროს ყოფიერების დღესასწაულებრივ საწყისს, იპოვოს და განასხეულოს ეს საწყისი ყველაფერში, იქნება ეს ყოფითი საგნები, საცხოვრებელი თუ ა. შ. ეს მისი მოთხოვნილებაა. ადამიანს სჭირდება აღმაფრენა, ალტაცება, ხობტა, უკვდავყოფა, განდიდებაც კი. ადამიანებს სჭირდებათ გმირი. მისთვის აუცილებელი მოდელია — ადამიანის იდეალური სახე.

უძველესი დროიდან დამკვიდრდა დიდ ადამიანთა და საერთოდ დიდ საქმეთა მემორიალური უკვდავების ტრადიცია.

მაგრამ იმთავითვე არსებობდა იმ საკრამენტული ცნებებისა და კატეგორიების უკვდავყოფის ტრადიცია, რომლისაც სჯეროდათ, სწამდათ თანამედროვეთ:

ვისაც წაუყითხავს ტომაშო კამპანელს „მზის ქალაქი“, უთუოდ ეხსომება ამ უტოპიურ-ფილოსოფიური თხზულების ის პასაჟი, სადაც ავტორი გვთავაზობს ამ ქალაქსახელმწიფოს ზნე-ჩვეულებათა, კანონთა, ფართო გაგებით — იდეოლოგიის მოკლე პროზაულ გადმოცემას, მოწოდებულს მიმზიდველი გამოსახულებებითა და სათანადო განმარტებებით. მაგრამ კამპანელამდე დიდი ხნით ადრე ჩაისახა ეს იდეა ეგვიპტესა და შემდეგ რომში. ამ მხრივ ეგვიპტური სტელა და რელიეფი იეროგლიფებით და რომაული ტრიუმფალური თალი „მონუმენტური ლიტერატურის“ პირველი გამორჩეული ნიმუშებია. ძველი ისტორიკოსები (პლინიუსი, ამიანე მარცელინი) დაგვიმოწმებენ ამ ტექსტების ავტორიუტ შენაარსს. რაც შეეხება ფორმას, იგებოდა იგი ორატორული სტილის ანალოგიით. ანტიკურმა სამყარომ ამ სტილის მეთოდოლოგიური ექსპლიკაციებიც კი შე-



მოგვინახა (არისტოტელე, ციცერონი). და თუმცა ისინი არტიკულირებულ ე. ი. წარმოთქმულ სიტყვას ეხებოდნენ, თანაბრად შეიძლება გავაუზრცელოთ მონუმენტურად გაფორმებულ სიტყვაზეც. საქმე ისაა, რომ პროპაგანდისტული სიტყვა ქალაქში — ეს, უპირველეს ყოვლისა, ორატორული ხელოვნებაა.

ორატორულ ხელოვნებას თავისი თეორია აქვს, მას ტრადიციულად რიტორიკა სწავლობს.

უქანასკნელ დროს ხელახლა გამოცოცხლდა ინტერესი რიტორიკისადმი, კიდევ მეტრ, უკვე ნეორიტორიკის შესახებაც გაისმის ხმები.

სიმპომატურია, რომ რიტორიკისადმი ხელახლა ინტერესის აღძვრაში კლასიკურმა ფილოლოგიამ დაასწრო ჰუმანიტარული ციკლის დანარჩენ დისციპლინებს. რაც მთავარია, ეს ინტერესი არ ჩაექტილა ფილოლოგიურ ჩარჩოებში და ბუნებრივად გადაიზარდა ამ ფენომენის კულტუროლოგიური ინტეგრაციის მოთხოვნილებაში.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ რიტორიკის აღორძინება და მისი ნეორიტორიკად მოვლინება კიდევ უფრო დააჩქარა მასობრივი კომუნიკაციის სფეროს აქტუალიზაციის ზრდამ.

რიტორიკულობა სადღეისოდ უდავოდაა მიჩნეული მასობრივი კომუნიკაციის ფორმათა რელევანტურ თვისებად, ამ მხრივ, უმბერტო ეკო სარეკლამო პლაკატების ტექსტუალურ და სახვით პარამეტრებში სამართლიანად შენიშნავს კლასიკური რიტორიკის, ფიგურებს.

სრულიად სპეციფიკურად ელერს „მონუმენტური ლიტერატურის“, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალების რიტორიკული მეტყველება. ამ მხრივ მან სულ უფრო გაბედულად და ქმედითად უნდა მოიხმოს რიტორიკის ნაცადი

იარალი — **დარწმუნება**. ემპედოკლედან — რიტორიკის ამ სულისჩამდგმელიდან მოყოლებული, მჭევრმეტყველება ხომ არცებითად დარწმუნებას ისახავდა მიზნად და არა ქვემარტებას.

არისტოტელეს მიხედვით, რიტორიკა სამნიშანსვეტს ეყრდნობა: ესენია იდეა, ეთოსი და პათოსი. თავის მხრივ, ისინი განსაზღვრავენ რიტორიკული მეტყველების სამ ფუნქციას (**probare**), ტკბობას (**delectare**) და შეძრას (**movere**). დარწმუნების, როგორც რიტორიკის ცენტრალური ფუნქციის ეფექტურობა ამ სამი მოდლობის ხარისხზეა დამოკიდებული.

თვალსაჩინო აგიტაციის, როგორც რიტორიკული აზროვნების სპეციფიკა იმაშია, რომ თუ ფილოლოგიური ვაგებით რიტორიკა კი არ გამოსახავს (მინუს-თვალსაჩინოება), არამედ აფასებს მოვლენას, (ამდენადვე ემიჯნება რიტორიკა გამოსახვის საგანს) თვალსაჩინო აგიტაცია ამ ორი ფერმენტის შეზავებას, მათ მორიგებას ცდილობს.

მონუმენტური ლიტერატურა ხელოვნების ახალი ქანია: იბადება იგი მხოლოდ მაშინ, როცა გრაფიკის ლაზაით და სიტყვის ძალა ერთიანდება არქიტექტორისა და მხატვრის ხელში. ამასთან, მონუმენტური ლიტერატურა არ უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც მხოლოდ პარადული, საზეიმო მემორიალი. მილანში ყოველი ქუჩისა და შესახვევის სახელწოდება აღბეჭდილია მოკლე წარწერით თანაბარი ზომის თეთრი მარმარილოს დაფებზე. ქუჩები და შესახვევები მოულოდნელად რაღაც საგანგებო „სულიერ მასშტაბს“ იქნენ, მათდამი პატივისცემით მსკვალავენ მოქალაქეს. მარმარილოს, აკადემიურ შრიფტსა და მოზრდილ ზომას (60X80) ეს სტანდარტული მანიშნებლები უკებ მემორიალური დაფების მნიშვნელობამდე აყავს.

მომხიბლი მაგალითი, დაფების ვაფორმების მანერისა და ქუჩის დასახელების შეჯერებაში რომ გამოიხატება, საგანგებო ყურადღებას იქცევს პირველ რიგში მასალის გამიზნულობით. ხშირ შემთხვევაში სწორედ მასალას ძალუქს გამოკვეთოს პროპაგანდისტული სიტყვა ქალაქში, დაუპირისპიროს იგი რეკლამის სიტყვას. უმეტესწილად მუდმივი, იშვიათად კი დროებითი პროპაგანდისტების შერჩეული ტექსტი უნდა შესრულდეს მონუმენტური ხელოვნების კანონების მიხედვით.



წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ თავისი ხასიათით **დროებით** აგიტაციურ წარწერას, რომელიც, გაუგებარია, რატომ ცხოვრობს ქალაქში **მუდმივად**. ამის მაგალითები ძალზე ბევრია თბილისშიც, როცა დარღვეულია მასალის გრძნობა, როცა ქალაქში მუდმივი ტექსტების შესაქმნელად შერჩეულია დროებითი მასალა. ყოველივე ეს მათ ანონიმ ავტორებს საგამფორმებლო და არა მონუმენტური ხელოვნების ტრადიციის შესატყვის მანერას კარნახობს. ეს უკვე სხვა ქანია.

ცნობილია სიტყვის ძალა, მაგრამ სულ სხვა ვაფორმებულ სიტყვის ძალა.

მონუმენტური ლიტერატურასთან და არქიტექტურასთან დაკავშირებული სიტყვის აღქმადი ხატის ორ ძირითად პრინციპს გამოპყოფენ: პირველი ესაა **ჰარმონიის პრინციპი**, რომლის პარადიგმადაც შეიძლება გამოდგეს მთელი მუსულმანური არქიტექტურა, მხედველობაში გვაქვს მეჩეთის ფაადის დეკორში ჩაწნული წარწერები. და არა მხოლოდ ფასადი. მეჩეთში ყოველი სიტყვა, იქნება ეს სალოცავად ფეხმოსართხმელ ხალიჩებზე ამოქარგული წარწერები თუ ამულეტ-გემებზე ამოკვეთილი ტექსტები, ყველაფერი სიტყვისადმი, ასოსადმი თაყვანისცემაზე მეტყველებს. ზეციურ საიდუმლოებასთან ზიარებული მუსულმანი სრულ ჰარმონიაში სიტყვის იღუმალ ძალასთან. რაც შეეხება **კონტრასტის პრინციპს**, მისი ყველაზე ტიპური გამოვლინება იგივე მუსულმანურის აგრესიული დამოკიდებულება ყოველივე ქრისტიანულისადმი. კონსტანტინეპოლის სოფიის ტაძარში დაკიდულ მრგვალ დაფებზე არაბული ასოებით შედგენილი სიტყვები მტრულ საწყისს გამოხატავენ. დაახ. ეს სიტყვები — მტრებია, ისევე როგორც გერმანული წარწერა — აღმნიშვნელები ფაშისტების მიერ ოკუპირებულ ევროპის ქა-

ლაქებში, რომელთა წინააღმდეგაც პირდაპირ პარტიზანული ბრძოლა იყო გამოცხადებული.

მუსულმანურ არქიტექტურაში ჩართული წარწერების პრინციპი — პარამონიაა. მაგრამ პარამონია — სწორხაზოვანი, იგივეობრივი კომპონენტების შერწყმაზე დამყარებული. გარეგნული ნათესაობის მიუხედავად, ანალოგიური ბუნებისაა წარწერები 20-30-იანი წლების კონსტრუქციისტულ არქიტექტურაშიც.

ახლო აღმოსავლეთისა და შუა აზიის ხუროთმოძღვრებმა, მოათავსეს რა წარწერები პლასტიკურ, სკულპტურულ თუ გუმბათოვან შენობებზე, ღვლარქნილ ორნამენტად აქციეს ისინი. მათმა სრულმა ანტიპოდებმა — კონსტრუქციისტებმა კი პრინციპული უარი თქვეს ორნამენტზე. ბრტყელი და მოღუშული ფასადები მათ ასოებისა და ციფრების ხიტ, მკაფიო გრაფიკას დაუთმეს, რითაც მკაცრად რეგლამენტური სიცოცხლე მიანიჭეს ერთიან გამომსახველობით ფაქტურას დამორჩილებული მისაწყდომი სიტყვებისა და ნიშნების კომპოზიციებს. მალე მათ ტექნიკაც წაეშველათ. ეს კომპოზიციები კინეტიკურად ამოძრავდნენ და დააწყეს დამოუკიდებელი ცხოვრება შენობებზე თავისი რიტმით, ფერით, სინათლით. ამ მორბენალმა ასოებმა სტრილისტური მთლიანობა ჰპოვა არქიტექტურასთან კავშირში. კონტრასტულობის ელემენტმა მათში დინამიკა შეიტანა.

მონუმენტურად მოწოდებული პროპაგანდისტული სიტყვა რიგითი მოვლენა არ გახლავთ ხელოვნებაში, უპირველესად კი საზოგადოების, ქვეყნის ცხოვრებაში. იგი სჭირდება ხალხს, როგორც ხელოვნებათა ჭეშმარიტ სინთეზზე აღმოცენებული ყოველგვარი ქმნილება. მონუმენტური ლიტერატურაც განსაკუთრებული, ქაიზმლიანი ეპოქების, რევოლუციური კრიზისების ეპოქების პირობაშია. ამ მხრივ, იგი შეიძლება შევადაროთ საბრძოლო პოლიტიკური პლაკატების დაბადებას, რომლებზეც ისევ და ისევ საგანგებოდრო და სიტუაცია იძლევა სოციალურ შეკვეთას.

უფრო დეტალურა თავის დღიურებში წერდა: „სიტყვა კადნიერია: ის ჩქარობს, დაგვეწიოს ჩვენ“. ამ სიტყვებში სიტყვის აქტიურობაზეა ლაპარაკი. მით უფრო აქტიურია (ყოველ შემხვევაში, უნდა იყოს), სიტყვა ქალაქში. ქა-

ლაქში სიტყვის აქტიურობას ხშირად უკავშირებენ მის წმინდა ეიზუალურ ფაქტურას. ეს შეცდომაა. ცარიელი და ლიტონი სიტყვა, თუნდაც საკმაო ოსტატობით დასურათხატებული, მონუმენტური ხელოვნების კანონების მიხედვით, არასოდეს გადაიქცევა ლიტერატურად, სამაგიეროდ, ლიტერატურული ნიმუში, დაკავშირებული არქიტექტურასთან, რაც არ უნდა უხეიროდ იყოს მოწოდებული, მონუმენტური ხელოვნების კანონთა დარღვევით რჩება ლიტერატურად. ასეთია მონუმენტური ლიტერატურის მკაცრი, ამასთან ცოტა არ იყოს პარადოქსული ლოგიკა. მაგ. „ვეფხისა და მოყმის“ მონუმენტში (მოქანდაკე ე. ამაშუყელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია) ხალხური ბალადის ტექსტი შევათა პოსტამენტთან და სკულპტურულ კომპოზიციასთან სინთეზურ კონტაქტში, ამით ბალადის ტექსტს, როგორც ლიტერატურას, არაფერი დააკლდება, დაზარალდება საკუთრივ პოსტამენტზე ამოკვეთილი გრაფიკული კომპოზიცია, როგორც მონუმენტური ლიტერატურის არაფუნქციონალური ნიმუში. არადა, თუკი სიტყვები არ მონაწილეობენ მონუმენტურ კომპოზიციაში, საჭირონი არიან კი ისინი?

დღეს ჩვენში „მონუმენტური ლიტერატურისათვის“ ქალაქის ყველა გეოგრაფიული თუ სოციალური არხი გახსნილია. სრულიად სპეციფიკურია მისი ადგილი ქალაქის ახალი დასახლებების სისტემაში, სადაც ისინი ერთგვარი კამუფლაჟის როლსაც სჯერდებიან, რითაც ისტორიულ-კულტურული ღირებულებების დეფიციტს ავსებენ. მაგრამ ამგვარი სიტუაციების ბოროტად გამოყენება დაუშვებელია. შესაძლებლობანი, მართალია, ბევრია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, პროპაგანდისტული ლოზუნგებით ავაქრელოთ ქალაქი. უფრო მეტიც, დღეს „თვალსაჩინო ავტაცია“ უკვე აღარ უნდა ნიშნავდეს ადამიანებთან ლოზუნგებით ლაპარაკს, ანდა სახელმწიფოს ლიდერთა გამოსვლების კონტექსტიდან ბრმად ამოკლავილი ფრაზების უსულგულო ამოწერას.

ნიკოლა ბუალოს უთქვამს: „უზარმაზარია საჭირო ადგილას მდგარ სიტყვათა შეუფეხბაო“. დიზაინერები თანდათან მიხედნენ, რომ ცოდნა იმისა, სად მოთავსდეს ინფორმაცია, ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ცოდნა იმისა, სად იქნება იგი ზედმეტი. ახლა მთელ



მსოფლიოში, როგორც არასდროს, დღის წესრიგში დგას ე. წ. „ვიზუალური ორგანიზაციის“ პრობლემა. ამ მხრივ, თვალსაჩინო აგიტაციის ფორმები შესაძინევად ჩამორჩებიან მხატვრულად და დიზაინერულად განვითარებულ ისეთ ეანრებს, როგორებიცაა რეკლამა, ფირნიში, უსაფრთხოების ნიშანი თუ ინფორმაციული მანიშნებელი. აქედან გამომდინარე, მით უფრო აქტიურად ქლერს პროპაგანდისტული სიტყვის სოციოლოგიური და ერგონომიკული კვლევის საკითხი. აქ კი კვლევარი გვერდს ვერ აუვლის რეკლამის კვლევის ისტორიულ პრაქტიკას, რომელიც ჩვენი საუკუნის პირველი მეოთხედიდან იღებს სათავეს. „მონუმენტური ლიტერატურის“ კვლევისას მით უფრო თამამად უნდა დაინერგოს ფსიქოლო-ფიზიოლოგიური ანალიზის მეთოდები. გავიხსენოთ, რომ ციკერონის თანახმად ჭერ კიდევ ძველ რომში წარმოებდა გამოკვლევები ფრანის გახლენის შესაძლებელ ვარიანტებზე, თანამედროვე დასავლური სოციოლოგია თვით „რეკლამის უნიათო სინტაქსისა“ (უ. ლუსი) კი ფსიქოანალიზის მეშვეობით სწავლობს. სახელგანთქმული „ტარტუს სკოლის“ შრომებში («Труды по знаковым системам») საგზაო ნიშანთა სემიოლოგიური შტუდეებიც კი გამოჩნდა.

ასეა თუ ისე, ქალაქში სიტყვების უპატრონოდ დატოვება არ ეგების. წაივია „კორბუზიანელობის“ ხანა ჩვენს არქიტექტურაში, რომელმაც დროებით მოხსნა არქიტექტურაში წარწერების პრობლემა. (თავად კორბუზიე თავის ნაგებობებში წარწერებს თითქმის არ იყენებდა, თუ არ ჩავთვლით პავლიონს „ნესტლე“).

ღროა სიტყვებმა კვლავ იპოვოს შემწე და მფარველი დიდი არქიტექტურის სახით. ამ მხრივ, არქიტექტურაში გრაფიკული კომპოზიციების შეტანის ნიმუშები უკვე არსებობს: მაგალითად, ფრენკ ლოიდ რაიტისეულ გუგენჰეიმის მუზეუმისა და დალასის თეატრის კედლებზე უბრალო მოცულობითი ლიტერები შთაბეჭდვად გამოიყურებიან, ისევე როგორც ვალტერ გროპიუსისეულ „ბაუ-ჰაუსის“ შენობის ფასადზე ამ სასწავლებლის სახელწოდება ლოზუნგივით ქლერს...

მონუმენტური პროპაგანდისათვის, ყველაზე უპრიანი და პერსპექტიული მინიკ ქა-

ლაქმშენებლობის განვითარებაა, ქალაქშინიზონირება არა მხოლოდ განაშენიანებისა თუ ტრანსპორტის შესაბამისად, არამედ უწინარეს ყოვლისა, ემოციური დამაბულობის ნიშნის მიხედვით, ქალაქის, მისი ყოველი რაიონისა თუ ანსამბლის არქიტექტურული სივრცის ერთიან თემატურსა და ემოციურ-ფსიქოლოგიურ პარტიტურას ძალუმს თავადვე გვიკარნახოს მონუმენტური პროპაგანდის ახლებური ფორმები. უნდა ვიგულისხმობთ, რომ „ვიზუალური კომუნიკაციებით“ დატვირთულ მომავლის ქალაქში, არქიტექტორსაც, დიზაინერსაც და მხატვარსაც მეტი საშუალება მიეცემა კომუნიკაციურ, სარეკლამო და პროპაგანდისტულ სიტყვათა ურთიერთმიმართების რეგულირებისათვის, რითაც შესაძლებელი გახდება აღკვეთა არასასურველი კომპოზიციური დამთხვევებისა, რომელთაც დღეს სწორად ვხვდებით ხოლმე, იგივე ჩვენს ქალაქში. არქიტექტორმა და დიზაინერმა უნდა შექმნას იმგვარი სივრცობრივი მიზანსცენა, რომ სარეკლამო და პროპაგანდისტულმა სიტყვებმა ერთმანეთს ხელი კა არ შეუშალონ, არამედ „მოუსმინონ“ ერთმანეთს, „აცალონ სიტყვის თქმა“. პროპაგანდისტულ სიტყვას სადღეისოდ უჭირს, უჭირს არა იმდენად იმის გამო, რომ მკითხველი აღარა ჰყავს, უფრო იმიტომ, რომ ვერა და ვერ მოხახა და დაიმკვიდრა თავისი კუთვნილი ადგილი ქალაქში, ქალაქის ცხოვრებაში. არც იმას გამოვრიცხავთ, რომ თვალსაჩინო აგიტაციის ავტორიტეტი ცოტა არ იყოს შელახულია. მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ამავე მიზეზით ვერ მელავნდება სისრულთ. ის, რომ, დღეს პროპაგანდისტულ სიტყვას პრობლემები აწუხებს, ამაში ჩვენი მისდამი წლების მანძილზე ქედმაღლური დამოკიდებულების მოსავალსაც ვიძიკით. დიზაინის (მით უფრო სახვითი და დეკორატიული ხელოვნებების) სხვა დარგებთან და ეანრებთან შედარებით, იგი, ტრადიციულად, არც თუ საყვარელი ვერის როლს ყაბულდებოდა მუდამ, მხოლოდ შემთხვევით განთავისუფლებულ ადგილებში თუ პოულობდა ბინას.

დღეს, თანამედროვე ქალაქში თვალშისაცემია აქცენტების გადანაცვლების ტენდენცია. საზოგადოებრივი ნაგებობანი აბსოლუტური მასშტაბებით კი არ გვორგუნავენ, არა-



მედ გამოირჩევიან თავიანთი კომპოზიციური „მიზანსცენებით“, „მსხვილი ხედებით“. უახლოეს ხანში ამგვარ ტენდენციას პროპაგანდისტული სიტყვის და, საერთოდ, გრაფიკული დიზაინის სფეროშიც უნდა მოველოდეთ. არა აბსოლუტური ზომები, არა ფერი და არა ყოველთვის მასშტაბი უნდა გამოარჩეოდეს მას ქალაქში, არამედ დამოკიდებულება კონკრეტულ გარემოსთან. ყბადაღებულმა სივრცემ გზა უნდა დაუთმოს ადგილს. ბოლოს და ბოლოს საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ, ხშირ შემთხვევაში, ბოლომდე არცა გვაქვს მოაზრებული სივრცის ფუნქცია და სემანტიკა და ანგარიშს არ ვუწევთ იმ მომენტს, რომ სივრცე, მით უფრო ქალაქის კონტექსტში, სხვა არაფერია, თუ არა სივრცე შენობებს შორის. ამით იმის თქმა გვინდა, რომ ზედმეტად ფილოსოფიური შინაარსით ეტვირთავთ ხოლმე ამ ცნებას, იმ დროს, როცა არისტოტელესათვის სივრცე, როგორც დამოუკიდებელი ცნება, არც კი არსებობდა. თავის „ფიზიკაში“ იგი შეგნებულად ლაპარაკობს ადგილზე, რომელთან მიმართებაშიც სივრცე მეორადია.



როლან ბარტი თავის მრავალმხრივ საყურადღებო ნარკვევში „სემიოლოგია და ქალაქშენებლობა“ მარჯვედ მოიხმობს „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის“ ერთ-ერთ თავს, რომლის სათაურიცაა: „აი, ეს მოკლავს იმას“, „ამაში“ იგულისხმება წიგნი, „იმაში“ კი — ხუროთმოძღვრება“. ხსენებულ სიტყვებში კოდირებულია ქალაქის ჰიუგოსეული გავება, რომლის მიხედვითაც შენობები აღიქმებიან როგორც სივრცეში ჩაწერილი წიგნები. ამ მხრივ „მონუმენტური ლიტერატურა“ კიდევ უფრო გვაახლოებს ქალაქური გარემოს ლიტერატურულად გააზრების იდეასთან, რომლის ფონზეც მასშტაბურად გაიდებული ლიტერებით აწყობილი აბზაცები კიდევ უფრო შთაბეჭდავად გამოიყურებიან და მთელი არსებით გვაგრძნობინებენ გაფორმებული სიტყვის ძალასა და სიდიადეს.

საქართველოს სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი **ლევან პაატაშვილი** იმ კინოხელოვნება რიცხვშია, ვინც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფილმის სახიერების პრობლემებს და ნაყოფიერ პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან ერთად, თავის შემოქმედებითი ძიებების თეორიულ გააზრებასა და განზოგადებას ცდილობს. სპეციალისტთა დიდი ინტერესი გამოიწვია ურნალ „ტეხნიკა კინოიტელევიდენია“-ში გამოქვეყნებულმა მისმა წერილმა ეკრანული სივრცის შექმნის შესახებ, რომელიც, მცირე შემოკლებით, ჩვენი ურნალის 1984 წლის № 9-ში გამოქვეყნდა.

ლევან პაატაშვილის ეს ახალი წერილი გადასაღებობიექტებსა და მათ ეკრანულ გამოსახულებებს შორის მხატვრული შესატყვისობის ახალი გზების ძიებას ეძღვნება.

მკრანის უსახო თეორ სიბრტყეს პროექტორიდან გამოჭრილი სხივი საოცარი რეალობით ანთებს.

როგორ, რა გამომსახველობითი საშუალებებით ჩნდება ეკრანის ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე ეს რეალობა — არა ყოფითი, ყოველდღიური, არამედ ილუზორული, ფერწერული? როგორ იქმნება ეკრანზე ოპტიკური სივრცე და სიღრმე, რა ქმნის ამ კინემატოგრაფიულ სასწაულს?

სწორედ ამ საკითხებთან დაკავშირებით მინდა გავუზიარო მკითხველს ჩემი და ზოგიერთი ჩემი კოლეგის პრაქტიკული მოღვაწეობის მრავალწლიან გამოცდილებაზე დაფუძნებული მოსაზრებები.

ცნობილია, რომ ოპტიკა ყოველთვის ოქმის სიზუსტით აფიქსირებს ყველაფერს, რაც მის წინ დევს. ამასთანავე, ეს გამომსახულება პირობითია და სინამდვილეს ასლს არ წარმოადგენს. ეკრანული ანუ ხილული სივრცე განსხვავდება რეალური სივრცისაგან თავისი სტრუქტურით, რომელიც რეალური სივრცის ოპტიკური, ფერიით და ხაზობრივი სახეცვლილებით იქმნება. ოპტიკატორის ამოცანის სახიერი გადაწყვეტის დროს მყარდება რთული, დილექტიკური დამოკიდებულება ნატურისადმი ერთგულების პრინციპსა და მისგან გადახრას შორის, მით უმეტეს, რომ ჩვენ ინტუიტურად ვცდილობთ გამოსახულება რეალურს მიუახლოვოთ.

ფილმის სახვითი გაღაწყვევის პრობლემები

(ფილმეზზე სუშაროვის გამოცდილებიდან)



ლევან პაატაშვილი

როგორც ცნობილია, ჩვენი თვალის ბაღურაზე ალბეჰდილი გამოსახულება, ოპტიკური გამოსახულების მსგავსად, გვაძლევს არასწორ წარმოდგენას ჩვენს გარემომცველ საგნებზე. ოპერატორის ამოცანაა გამოსახულების ტრანსფორმაცია ისე, რომ მიუახლოვოს იგი ნორმალურ ხედვას. ამვე დროს, გამოსახულების ტრანსფორმაცია ფილმის შინაარსის გახსნის მძლავრი საშუალებაა.

ფარწერაში სივრცის გადაწყვეტის ორი კონცეფცია

კინემატოგრაფიულ სივრცეზე სწორი და სრულყოფილი წარმოდგენის შესაქმნელად გავიხსენოთ თუ როგორ ესმოდათ სივრცე დასავლეთეუროპულ და შორეული აღმოსავლეთის ფერწერაში.

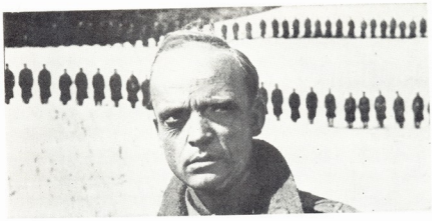
ფერწერა, დღიდან თავისი არსებობისა. მოძრაობის გადმოცემის შესაძლებლობას ეძებდა. ჯერ კიდევ პირველყოფილი მხატვრები, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად ცხოველთა გამოსახულებებს რამდენიმე წყვილ ფეხს უხატავდნენ. მოძრაობის ილუზიის შექმნას სივრცის სიღრმის გადმოცემის გარეშე ცდილობდა ეგვიპტური ფერწერა, მაგრამ ორთოგონალური პერსპექტივის სისტემა ზღუდავდა მის შესაძლებლობებს. ადრეული აღორძინების ხანაში ჯოტომ თავის ნამუშევრებში ინტუიტურად გამოიყენა პირველი პლანის დეტალები, რაც იმ დროს წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ახალი ოპტიკური სივრცის ათვისების გზაზე. კვატროჩენტოს ეპო-

ქაში განჩნდა მეცნიერული პერსპექტივა, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა ფერწერაში. სიბრტყეზე სივრცის სიღრმის გადმოცემა მათემატიკური საფუძველი ჰპოვა. სტატიკური სივრცე უფრო მოძრავი, დინამიკური გახდა. ამ სივრცის ცენტრში აღმოჩნდა ადამიანი, რომელიც სამყაროს შეცნობასა და გარდაქმნას ცდილობდა.

პერსპექტივის მეცნიერულ დამუშავებასთანვე მხატვრებმა დაიწყეს მისგან გადახრა და ხედვის არა ერთი, არამედ რამდენიმე წერტილის ძიება. ისინი ცდილობდნენ გაქცეოდნენ მის სქემატურობას, წინასწარგანსაზღვრობას და თავის შემოქმედებაში მეტ თავისუფლებას ეძებდნენ.

სეზანმა მნიშვნელოვნად შეარყია კლასიკური პერსპექტივის 400-წლიანი მეცნიერული საფუძველი. იგი გრძობდა ამ პერსპექტივის ნაკლოვანებებს და თავის ნამუშევრებში ინტუიტურად მხედველობითი აღქმის უშუალო გადმოცემამდე მივიდა. თავის დროზე, სეზანის ფერწერა უკმაყოფილებას იწვევდა და მას უწოდებდნენ მხატვარს „დაავადებულს ბაღურიით“.

ფოტოგრაფიის გამოგონებამ სათავე დაუდო ახალ ერას ფერწერაში. მაგრამ თავად ფერწერამ მოახდინა და ახლაც ახდენს დიდ გავლენას ფოტოგრაფიასა და კინოზე. საიდუმლოება არ არის, რომ რემბრანდტისეული მოციმციმე შუქ-ჩრდილი დღესაც მოსვენებას არ აძლევს არა მარტო მხატვრებს, არამედ ოპერატორებსაც. არ გამჭრალა ინტერესი



გარესამყაროს გადმოცემის უშუალოებისა და სისადავის, გრილი ღღის შუქის მოუხელთებელი ელფერებისა და ჯადოსნურ რეფლექსთა სიმდიდრის მიმართ, რომელიც მიღწეულია ვერმეიერის ტილოებზე. დღესაც გოცებას იწვევს ვირტუოზული ტექნიკა, რომლის საშუალებითაც შექმნილია ანთებული ჩირაღდნების, ლამპარებისა და სანთლების ილუზორული ეფექტები ლა ტურის სურათებზე. ვანა ცოტა რამ შესძინა კინემატოგრაფს შორეული აღმოსავლეთის ძველმა და ახალმა ფერწერამ, იმპრესიონისტებმა, და ბოლოს, თანამედროვე მხატვრობამ? კინოსა და ფერწერის ბუნება განსხვავებულია, მაგრამ მათ ბევრი რამა აქვთ საერთო. ბუნებრივი ღღის შუქის მიმართ ინტერესმა კინემატოგრაფში ფერწერიდან შემოაღწია. ბუნებრივი განათების ეფექტის გამოყენებამ ბევრი რამ ნათელყო ფერად კინემატოგრაფში. მისი წყალობით შესაძლებელი გახდა ნამდვილად რეალური მოძრავი სივრცის შექმნა.

შორეული აღმოსავლეთის ფერწერას საფუძვლად უდევს პარალელური (ბრტყელი) პერსპექტივა. შეზღუდული, უძრავი წრფივი პერსპექტივისაგან განსხვავებით ეს პერსპექტივა ემყარება ცხოვრების მოძრაობას, დენად განვითარებას, სივრცის უფრო რთულ აგებას, რაც ქმნის მეტ დაძაბულობას და ამძაფრებს გამომსახველობას. ხედვის მაღალწერტილი და სიღრმის დისკრეტულობა საშუალებას გვაძლევს შევივრობოთ ამ რეალური სივრცის დანაწევრებულობა (წრფივი პერსპექტივის უწყვეტობის საპირისპიროდ), გამოსახულების სიღრმის პირობითობა იძლევა მეტ თავისუფლებას, ზრდის დინამიკას.

ძენის (ჩანის) სკოლის ლაკონიურმა ხელოვნებამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა იმპრესიონისტებისა და პოსტიმპრესიონისტების, კერძოდ, ვან გოგისა და მატისის შემოქმედებაზე. შუა საუკუნეების შორეული აღმოსავლეთის ფერწერაში ცნობილი იყო საპაერო პერსპექტივის კანონები.

საპაერო პერსპექტივის თეორიის დამუშავებისას ლეონარდო და ვინჩი ბევრი რამ სამი შორეთის ცნობილი თეორიიდან ისესხა. ამიტომაცაა, რომ შორეთის პეიზაჟები მის სურათებზე ასე ძალიან გავს ჩანის ოსტატუნამუშევრებს.

შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ბევრი რამ ჩვენთვის დღესაც გამოუცნობია. აღმოსავლეთის ხალხთა ცხოვრების წესი, ბუნებასთან სიახლოვე, ხატოვანი აზროვნება, თავშეკავებულობა თავისებურ რიტმს სძენს მათ ხელოვნებას, რომელიც ვლინდება საგნებისა და მოვლენებისადმი ჭერეტიო დამოკიდებულებაში, პაუზებისაკენ მიდრეკილებაში და სხვ. აღმოსავლეთის მხატვრები ფაქიზად გრძობენ წელიწადის დროთაცვლას ჟამთა მუდამცვალებად მდინარებაში და ბუნების მშენიერიებას სწორედ ამ ცვლილებაში ხედავენ ამაზე აგებული იაპონელი რეჟისორის კენეტო სინდოს ფილმი „შიშველი კუნძული“, სადაც უხვადაა პაუზები, ნაკლებად რამი სიტყვა და ა. შ.

სივრცის უსასრულობის გადმოსაცემად შორეული აღმოსავლეთის მხატვრები მიმართავენ თავისუფალ არეებს — „მინდვრებს“. ფიგურებისა და საგნების მკაფიო გრაფიკული მონახაზი გადმოსცემდა არა საგნის გარეგან კონტურს, არამედ მის არსს.

ეს პრინციპი საფუძვლად უდევს ფილმ



„ვედრების“ სახვით გადაწყვეტას. ოპერატორმა ა. ანტიპენკომ „თეთრი მინდვრები“ ძირითად სათამაშო სივრცედ გამოიყენა. ამასთანავე ეს ცარიელი სივრცე როდია — მასში ცხოვრების სუნთქვა იგრძნობა.

შორეული აღმოსავლეთის ფერწერისათვის დამახასიათებელია პირველი პლანის უძრავი დეტალების გაერთიანება მოძრაობთან (მაგ. ქვა და ღრუბლები, ხე და ნისლი, ქვა და წყალი და ა. შ.), რაც სურათზე მოძრაობას ქმნის. შემთხვევითი არ არის, რომ აკირა კუროსავას ფილმებში ასე ხშირია წვიმა, ნისლი, ქარი, რადგან რეჟისორი სიცოცხლეს ბუნების მოვლენათა უკიდურეს გამოვლინებაში ხედავს.

სივრცობრივი პრინციპები, ლაკონიზმი, სიკბაღე და სისადავე, შორეული აღმოსავლეთის ფერწერას თანამედროვე კინემატოგრაფიულ ხედვასთან აახლოებს. ამის მაგალითია ი. ნორშტეინის შესანიშნავი მულტიპლიკაციური ფილმები, რომლებიც გვაოცებს მეტაფორული აზროვნებით, დახვეწილი ნახატით, ნატიფი გემოვნებით. სივრცის გადაწყვეტას ამ ფილმებში საფუძვლად უდევს პარალელური პერსპექტივის პრინციპი, რომელსაც თავისებური სიღრმე და ტონალობა აქვს.

თანამედროვე ხელოვნება უნივერსალურია და ამიტომ მასში როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური ხელოვნების პრინციპების გამოყენების მოთხოვნილება სრულიად ბუნებრივია. ოპერატორები შემთხვევით როდი მიმართავენ ფერწერას, რომელიც უყალიბებს მათ ფორმისა და ფერის გრძნობას, უვითარებს გემოვნებას. მაგრამ, ამასთანავე, ნუ დავივიწყებთ, რომ ფერწერა სტატიკურია, ხოლო კინო — მოძრაობაა.

ფილმის სახვითი პლასტიკის ორი კონცეფცია

ფერწერასთან ანალოგიით ფილმის სახვითი გადაწყვეტა პირობითად შეიძლება დავყოთ ორ „ოპტიკურ კონცეფციად“, რომელიც მოკლემფოკუსიანი ან გრძელემფოკუსიანი ოპტიკის გამოყენებასთან არის დაკავშირებული.

1. მოკლემფოკუსიანი ოპტიკა გვაძლევს გამოსახულებას, რომელიც ბადურისეულს უახლოვდება, ანუ წრფივი პერსპექტი-

ვა უდევს საფუძვლად. ოპტიკური ნახატი ამ შემთხვევაში მკაფიოდ გრაფიკულია, სიღრმე ხაზგასმულია, საპაერო პერსპექტივის ეფექტი მინიმალურია, ფერი მაქსიმალურადაა გამოყოფილი, სივრცე ფართოდაა გაშლილი, ახლო პლანის საგნები უფრო მოახლოებულია, შორისა კი უფრო შორს გეჩვენება. ოპტიკური სივრცე კონტრუქტიულია. წრფივი პერსპექტივა წარმოართავს ჩვენს მზერას და გამოსახულებას ახლო პლანიდან სიღრმისაკენ აღგვექმევიანებს ისე, რომ ჩვენი მხედველობის არეში ერთდროულად საერთო და მსხვერი ხედები ხედება. ენერტიკალური ხაზები კარგავენ მდგრადობას და თავშეყრის წერტილსაკენ მიისწრაფვიან. დამახინჯებანი გადაღების პროცესში რომ წარმოიქმნება, ხელს არ უშლის მაყურებელს. ცნობიერება ამ შეცდომას თავად ასწორებს. მოკლემფოკუსიანი ოპტიკა ქმნის მთლიანი სივრცის დეფორმაციას და აგრეთვე კადრში საგნების განლაგებასთან დაკავშირებულ ლოკალურ დეფორმაციებსაც. პირველი პლანის საგნები იცვლიან ფორმას და ხასიათს. ოპტიკურ წრფე პერსპექტივაზე აგებული გამოსახულება თითქოს ცალკეული ნაწილები-საგან შედგება.

მოკლემფოკუსიანი ოპტიკის გამოყენების შესანიშნავი ნიმუშები დაგვიტოვეს წარსულის ოსტატებმა. დღესაც გვანცვიფრებს გრეგ ტოლანდის სწორუპოვარი ოსტატობა ფილმში „მოქალაქე კეინი“, სადაც თითქოს მთლიანად ამოიწურა მოკლემფოკუსიანი ოპტიკის გამოყენების ყველა შესაძლებლობა. ეს ფილმი დღესაც ოპერატორის ოსტატობის ქრესტომათიულ ნიმუშად რჩება. ჩვენთან მოკლემფოკუსიანი ოპტიკით, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში მუშაობდა ელუარდ ტისე. მისგან ესტაფეტა მიიღო შესანიშნავმა ოპერატორმა ბორის ვოლჩეკმა, რომელმაც თავის ფილმებში გამოსახულების განსაკუთრებულ პლატიკურობას მიაღწია. მას შემდეგ, რაც კამერა სერგეი ურუსესკის ხელში აღმოჩნდა, მოკლემფოკუსიანი ოპტიკის შესაძლებლობები უსახლვრო გახდა. ამ დიდოსტატის იშვიათმა ნიჭმა და შეუპოვრობამ მას მსოფლიო სახელი მოუპოვა.

კარგა ხანს ფილმებს მეც მოკლემფოკუსიანი ოპტიკით ვიღებდი. იგი ძირითადად პასუხობდა ჩანაფიქრს — გრაფიკულ სიმკვებურეს. დასრულებულ კომპოზიციას და მი-

მართულ განათებას. შემდეგ, მივხვდი, როგორ ეიზლუდავდი თავს, როდესაც უკვლევ-ბელგყოფიდი გრძელფოკუსიან ოპტიკას და განსაკუთრებით ტრანსფოკატორს — მაშინ ამ სიახლეს უნდობლად შევხვდი.

ჩემი შემოქმედებითი პრაქტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია ფართოფორმატიანი ფერადი ფილმი „სრბოლა“, მუშაობა რეეირობებთან ა. ლოვთან და ვ. ნაუმოვთან — ბრწყინვალე ორგანიზატორებთან და იმპროვიზატორებთან, რომლებიც ისეთი შეუპოვრობითა და ტემპით მუშაობდნენ, რომ ფეხს ძლივს ვუბამდი. ამ დღემა, სერბოზულმა, აკადემიურმა სამუშაოთს მყარად დამაყენა ფეხზე. მალე გაჩნდა ახალი რეეიოსურა, რომელმაც ახალი მოთხოვნები წამოუყენა გამოსახულებას. გაჩნდა უკვე შექმნილის გადასინჯვისა და ახლის ძიების მოთხოვნილება.

შემდგომი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ჩემს შემოქმედებაში იყო ფილმი „რომანსი შეყვარებულეზე“. რომელმაც ძირეული გარდატეხა მოახდინა ჩემს მუშაობაში და სამყაროს სრულიად ახალ მხატვრულ ხედვასთან მიმიყვანა. გამიჩნდა სურვილი შემუშავა უფრო ლალად, გაბედულად, უფრო გრანობით, ვიდრე გონებით. თხრობის პირობითობა მაძლევდა დიდ სახვით შესაძლებლობებს. კამერის სრულ თავისუფლებას, მზის კაშკაშა შექციმებს, პირდაპირ ობიექტივში მიმართულ პროექტორების სხივებს, ღრმა, „ჩაეარდნილ“ ჩრდილებსა და ვადანათებას ფილმის გმირთა აზრებისა და გრანობების აღმოფრენა უნდა გამოეხატა. ავგარი სტილისტიკა სცენარითა და მისი რეეიოსორული ინტერპრეტაციით იყო ნაეარნახები. მან განსაზღვრა ოპტიკის თეოლი პალიტრის გამოყენება — ზემოკლდეფოკუსიანიდან ზეგრძელფოკუსიანამდე, ტრანსფოკატორის ჩათვლით.

2. გრძელფოკუსიანი ოპტიკა გვაძლევს პარალელურ (ბრტყელ) პერსპექტივასთან მიახლოებულ გამოსახულებას, რომელიც მოკლდეფოკუსიანზე არანაკლებ პირობითია. შემქიდროვებული სივრცე, პირველი პლანის საგნების არამეაფიო გამოსახულება, უტრირებულად ბრტყელი პერსპექტივა, მეაფიოდ გამოსახული სივრცე სიღრმის გარეშე ასევე არღვევს ჩვეულ ხედვას. მაგრამ მთავარი ხილული სინამდვილის დამახინჯება კი არ

არის (მაყურებელი მას შეეჩვია), არამედ მისი არისის ვადმოცემა, რომლის გააზრებასაც იგი ასწრებს და აღიქვამს უჩვეულობას როგორც სახიერ ვადაწყვეტას, ხერხს. გამოსახულების ოპტიკური ნახატი გამოირჩევა „პაეროვანი სივრცის“ განსაკუთრებული პლასტიკურობით, რომელიც (პაეროვანი სივრცე) თვით ამ ობიექტივთა ოპტიკური ბუნების ხარჯზე წარმოიქმნება. ამიტომაც, ფერის ძალა აქ მინიმალურია და შესაძლებელია საუბარი ფერთ-პაეროვან პერსპექტივაზე. გამოსახულების უჩვეულობა, განსაკუთრებული რიტმი და პლასტიკა, სივრცის პირობითობა — სწორედ ამით არის გრძელფოკუსიანი ოპტიკა მიმზიდველი.

მისი ღირსებისა და ნაკლოვანებების გამოყენება ოპერატორის ჩანაფიქრზე, მის სახვით ამოცანაზე და მოკიდებული. საინტერესოდ გამოიყენა იგი ლომერ ახელედიანმა „ნატერის ხის“ ფინალურ სცენაში. გამოსახულების პლასტიკას ქმნიან ფერწერული ფიგურები და საგნები, რომლებიც ხან იყარგებთან და ხან ჩნდებთან იღუშალ „მსუნთქავ“ სივრცეში, რომელიც აქ — მოძრაიე ფორმაა. სივრცის შეკუმშვით, შემქიდროვებით ოპერატორი ჩვენს ყურადღებას მთავარზე ამახვილებს. ოპტიკითა და ხელოვნურად შექმნილი ნილიანი გარემოს საშუალებით მან ვადმოლიანა სცენის ფერთი ვადაწყვეტა, ვადძლიერა ტონალური პერსპექტივა და შექმნა განსაკუთრებული მრავალპლანიანობა, სიღრმე, მასშტაბებსა და ფიგურებს შორის რეალური მანძილების დარღვევა ქმნის მოქმედების განსაკუთრებულ დაძაბულობას, ამბოს თანამონაწილეებად გვხვდის.

საკუთარი პრაქტიკიდან მახსენდება გრძელფოკუსიანი ოპტიკით ვადალეებული ეპიზოდი ფილმში „სრბოლა“. სადაც მოქსინჯე მისი თანესეზურებები და შესაძლებლობები სრულიად ახალი ოპტიკური სივრცის შექმნაში. ნიმუშად შეიძლება დავესახელო ბრმებიანი კადრი ხლდეფოვის სიზმრებიდან. ათასკაციანი მასა ფრონტალურად იყო ვანლაგებული სამ გვერდავერდ მდებარე, ეგვიპტური წაკეთილი პირამიდის მსგავს ქვიშის ბორცვზე. გრძელფოკუსიანმა ოპტიკამ „დაუახლოვა“ ეს სამი სიბრტყე ერთმანეთს და შექმნა ბრტყელი პარალელური პერსპექტივა. გამოსახულება თითქმის ფიზიკურად ხელშესახები ვახდა და შეიძინა მნიშვნელობა აბსოლუტური და უკიდე-

განო სივრცისა, რომელიც ჩაკეტილობისა და სტატიკურობის მიუხედავად, თითქოს „თავზე გვემზობა“.

ოპტიკის საშუალებით შესაძლებელია გამოსახლება თვალით დანახულს მიეუახლოვოთ, და აგრეთვე გადავიღოთ ისე, როგორც თვალი ვერ ხედავს. ამის მიღწევა შესაძლებელია ზემოკლეფოკუსიანი და ზეგრძელფოკუსიანი ოპტიკით: იგი ახდენს დეფორმაციას, არღვევს ჩვეულ მასშტაბებს, სახეს უცვლის ადამიანთა და გარემომცველი ბუნების (ორუბლები, წყალი, ხეები და ა. შ.) მოძრაობის რიტმს. ირღვევა გადასაღები მასალის ჩვეული ერთფეროვნება, უსახურობა, იქმნება ახალი რეალობა.

ტრანსფოკატორის ოპტიკური სივრცე

ტრანსფოკატორის გამოგონებამ მოგვცა ერთი ოპტიკური სისტემით სივრცის გამოსახვის ორივე კონცეფციის განხორციელების დიდი ხნის ნანატრი შესაძლებლობა. ტრანსფოკატორმა რევოლუცია მოახდინა კინემატოგრაფში, მაგრამ ამასთანავე კი არ გამოიციბა დისკრეტული ოპტიკა, არამედ პირიქით, გააფართოვა მისი შესაძლებლობები. თანამედროვე კინემატოგრაფში ძნელია დოკუმენტურ და ფერწერულ მანერაში ან გრძელფოკუსიანი და მოკლეფოკუსიანი ოპტიკით გადაღებული ფილმების გამოჩვენა. სწორედ ესაა ტრანსფოკატორის ფართო გამოყენების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ამ უნივერსალურმა ოპტიკურმა სისტემამ შესაძლებელი გახადა სივრცობრივი სტრუქტურებისა და გარემოს ცვალებადობის ფიქსირება გადაღების შეუჩერებლად. გრძელი მონაკვეთებით გადაღების დროს შესაძლებელია სივრცისა და დროის ერთიანობის შენარჩუნება, რაც აძლიერებს რეალურობის ილუზიას. ტრანსფოკატორის დისკრეტული პოზიციის არჩევა ოპერატორისაგან მოითხოვს ზუსტ გაანგარიშებასა და პლასტიკის გაფაქიზებულ გრძნობას, ვინაიდან ფოკუსური მანძილის ყოველი ცვლილება დაკავშირებულია არა მარტო ოპტიკური სივრცის პერსპექტივის შეცვლასთან (კამერის მოძრაობის შემთხვევაში), არამედ ფერითი სივრცის, კომპოზიციის, რაყურსის, გამოსახულების კონტრასტის შეცვლასთან. თითოეულ ამ კომპონენტ-



რ. ესაძე და ლ. პაატაშვილი „ნიულონის ნაძვის ხეზე“ შემოაბნის


თან უამრავი რთული პრობლემა და ამოცანა დაკავშირებული. ტრანსფოკაციის დროს ჩვენ ვხედავთ როგორ უახლოვდება და შორდება ერთმანეთს გადასაღები ობიექტის პერსპექტიულ სტრუქტურათა სივრცობრივი ღერძები, როგორ თანდათან გადადის ერთი ფორმა მეორეში, როგორ ვლინდება საგნებს, ადამიანებსა და გარემოს შორის რთული ურთიერთმოქმედება, რაციონალულობისა და ემოციურის სინთეზისას რომ აღიქმება. დისკრეტულ ოპტიკასთან შედარებით, ტრანსფოკატორი საშუალებას გვაძლევს უფრო მოქნილად და თავისუფლად მოვეპყროთ გადასაღებ მასალას, ვიმოქმედოთ ხან სიღრმით, ხან კი სიბრტყით, ამასთანავე გარდავექმნათ ოპტიკური პერსპექტივა მონიშნულ დიაპაზონში.

მე, ძირითადად, მცირე ჯერადობის ტრანსფოკატორით ვმუშაობ, რაც ზოგჯერ საშუალებას მაძლევს გამოვიყენო იგი „ხელის კამერით“ გადაღების დროსაც კი. ტრანსფოკატორის მცირე ჯერადობა ქმნის მეტი მანევრულობის შესაძლებლობას, განსაკუთრებით კამერის მოძრაობასთან ტრანსფოკაციის პროცესის შეთავსების დროს. ტრანსფოკატორის დიდი ჯერადობა უნებლიედ მისი ზედმეტად გამოყენებისაკენ გვიბიძგებს. მაგრამ ტრანსფოკატორის შესაძლებლობები დღეს უკვე საკმარისად ამოწურულია. უნდა ვეძებოთ ახალი, უფრო მოქნილი ოპტიკური სისტემები, რათა გადავეწყვიტოთ უფრო რთული ამოცანები, „ავაგოთ“ ახალი, მრავალნიშნა სამყარო.

ტრასფოკატორით მუშაობისას, მის გრძელფოკუსიან ზონაში მკვეთრად გამოსახული სივრცის სიღრმე საგრძნობლად მცირდება, რაც ზღუდავს კადრში პირველი პლანის საგნებისა და ფიგურების ჩართვას. ამ დეტალების არამკაფიო გამოსახულებები, მითუმეტეს, თუ ისინი განათებით და ფერით არიან გამოყოფილნი, ძირითადი ჩანაფიქრის დეზორგანიზებას იწვევს. რა თქმა უნდა, კადრის ცალკეული მონაკვეთების არამკვეთრი გამოსახულება ზოგჯერ მხატვრულ ხერხადაც გამოდგება, მაგრამ პირადად მე ეს ყოველთვის მიშლიდა — დანაკარგი უფრო მეტი იყო, ვიდრე შენაძენი. როდესაც ტელეფილმის „წისკვალი ქალაქის გარეუბანში“, გადასაღებად ვემზადებოდი, დიდხანს ვფიქრობდი როგორ გადავდო იგი ძველი წისკვილის წინ მდებარე პატარა მოედანზე, სადაც ფილმის მოჭმელება ვითარდება. კამერულობა ისეთი ფორმის ძიებას გვკარნახობდა, რომელიც უფრო ღრმად გახსნიდა შინაარსს და დაინტერესებდა მაყურებელს. მიუხედავად იმისა, რომ ყურადღების ცენტრში რჩებოდნენ მსახიობები, არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა გარემოს, საგნებს, დეტალებს. ნატიურმორტების, დეტალების, ყოველგვარი წვრილმანების სამყარო ჩვენს კინემატოგრაფში თითქმის მივიწყებულია. ეს სამყარო რომ დაინახო, „თვალში“ უნდა გქონდეს. დისტოციეცი წერდა: „...საქმე საგანი კი არა, თვალია: გაქვთ თვალი — საგანიც გამოჩნდება, არა გაქვთ თვალი, ბრმა ხართ, — ვერც ერთ საგანში ვერაფერს ვერ აღმოაჩენთ“. ამასთან დაკავშირებით გამახსენდა ფლანდრიელი ოსტატები, ესოდენ დიდ ყურადღებას რომ უთმობდნენ დეტალებს და გულდასმით ამუშავებდნენ თავიანთ ტილოებს. წვრილმანი დეტალების ჩვენებას არ ერიდებოდნენ აღმოსავლეთის მხატვრებიც, რომლებიც ხატავდნენ იმ ვარაუდით, რომ მნახელი მათ ნახატებს ახლო მანძილიდან დაათვალიერებდა.

მომავალ ფილმზე ფიქრის, ათასგვარი ეჭვისა და ძიების პერიოდში, სრულიად შემთხვევით, სტუდიაში, ზონალური ლინზები აღმოვაჩინე. გავებდე და ფილმი ისე გადავიღე, რომ თითქოს ყოველ კადრში ეს ლინზები გამოვიყენე.

ზონალური ლინზები გვეხმარება საგნე-

ბისა და ნივთების ბუნების გახსნაში.  ზედაპირისა და სტრუქტურის შეგრძნებაში. ლინზები კადრის ამორფულ ნაწილს აქცევს მის ტოლფასოვან მონაკვეთად, რომელიც ორგანულადაა ჩართული საერთო სივრცეში. ლინზები საშუალებას გვაძლევს თვალი ვადევნოთ საგნებსა და ადამიანებს თითქოს სხვადასხვა მხრიდან ისე, რომ არ დაიკარგოს ხედვის სივრცობრიობა. ამგვარად, შესაძლებელი ხდება პასიური, „თავისუფალი“ სივრცის გააქტიურება ისე, რომ ის დამოუკიდებელ კომპოზიციურ საშუალებად იქცეს. პირველი პლანის მომცრო ზომის დეტალები ადამიანის მკაფიო მხედველობის არეში თავსდება. ლინზების დახმარებით გამოსახულებას მაყურებლის აღქმას ვუახლოვებთ

დეტალიზაცია, ლინზების საშუალებით დეტალების გამომსახველობის გაზრდა ფორმალური ხერხი კი არ არის, არამედ გარემომცველი სამყაროს აზრის, მნიშვნელობის, თუ გნებავთ „ფსიქოლოგიის“ გახსნის საშუალებაა. ერთი შეხედვით „გულგრილი“, მსახიობთა მოქმედებასთან დაუკავშირებელ საგნებს, სინამდვილეში ღრმა კავშირი ჰქონდათ ამ მოქმედებასთან, ამდიდრებდნენ მას, ქმნიდნენ უფრო ტევად სივრცობრივ სტრუქტურებს, რაც ასე აუცილებელია კამერული, შემოსასღვრული სათამაშო სივრცის პირობებში.

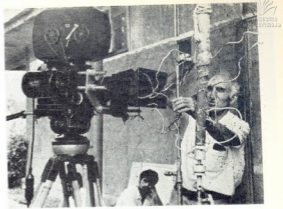
ზონალური ლინზებით მუშაობისას ყველაზე რთულია კამერის მოძრაობა, რადგან ლინზის კიდე გამოსახულების „განდევნით“ იჩენს ხოლმე თავს. მაგრამ ზოგჯერ სივრცის „განდევნა“ სცენის შინაარსისა და განწყობილების გადმოცემაში გვეხმარება, ამიტომაც ფილმში ამ ხერხსაც რამდენჯერმე მივმართე. თუკი საჭირო იყო „ნაწიბურების“ შენიღბვა, ტრანსფოკაციის პროცესში თავად მიხდებოდა ცალი ხელით ობიექტივიდან ლინზის ამოღება, მეორეთი კი — პანორამირება გადაღების შეუჩერებლად, კრიტიკულ შემთხვევებში, ლინზის კიდის შესანიღბავად, კამერის მოძრაობის პროცესში შემყავდა შავი „საფარი“. სივრცის გეომეტრიის გართულებასთან ერთად ლინზები გარკვეულ უხერხულობას ქმნიან მუშაობის პროცესში, მაგრამ გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ მათი უპირატესობა ერთიორად ანაზღაურებს ნაკლოვანებებს.

თავდაპირველად, ლინზებით მუშაობისას

არაღც გბოჭავს, ხელს გიშლის, გეუფლებდა
 ეკრანზე „სამზარეულოს“ გამოჩენის შიში.
 მაგრამ გარკვეულ ეტაპზე თავისუფლება გე-
 უფლება, გოქრება ეპკვი, გგონია კიდევ, რომ
 ღინზების გარეშე გადალება უფრო რთულია,
 რადგან იკარგება ერთ-ერთი საყრდენი,
 რომელიც მუშაობაში გეხმარებოდა. ზონა-
 ლური ღინზები ოპერატორის ხელთ არსე-
 ბული ფაქიზი ინსტრუმენტია, რომელიც
 განსაკუთრებულ სიფრთხილესა და გამოც-
 დილებას მოითხოვს.

ზოგჯერ, ღინზის დაყენებისას მის კიდე-
 ზე სინათლე გარდატყდება, რაც სპექტრა-
 ლური ნათების განსაკუთრებულ ეფექტს
 ქმნის. ღინზის ზონაში შესაძლებელია განა-
 თების ხასიათის თავისუფალი შეცვლა, თუ-
 კი დრამატურგიულად აუცილებელია გამო-
 ყოფილი მონაკვეთის ძირითად სინათლესთან
 დაპირისპირება. ასევე შესაძლებელია ფე-
 რის შეცვლა, რაც გვაძლევს სივრცის უფრო
 საინტერესო და მრავალფეროვან ტონალურ
 და ფერით გადაწყვეტას. იმისათვის, რომ
 ღინზის სივრცე ორგანულად შევიდეს კად-
 რის საერთო სივრცეში, საჭიროა რა-
 ლაც დამატებითი საშუალება, რომელიც
 შეუფარდებელ ფერებსაც კი გააერთიან-
 ნებდა. მის როლს ასრულებენ ნისლოვან-
 ი ფილტრები. მიუხედავად ამისა, ღინ-
 ზის არსებობის შეგრძნება მაინც რჩება, რა-
 საც მყურებელი მალე ეგუება ისევე, რო-
 გორც შეეგუა მოკლევადიანი ან გრძელ-
 ვადიანი ოპტიკის ეფექტს. ისიც უნდა
 გავითვალისწინოთ, რომ ზონალური ღინ-
 ზები ყველა ფილმს არ სჭირდება: ყველაფერი
 დამოკიდებულია ფილმის სტილისტიკაზე,
 მის შინაარსზე. მაგალითად, ფილმში „ახალ-
 გაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ ღინ-
 ზები არ გამოგვიყენებია — აქ ისინი არა-
 ორგანულნი იქნებოდნენ.

კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშნული:
 ფილმისათვის „ნეილონის ნაქვის ზე“ გადა-
 საღები იყო დიდი ქალაქის გარეუბანში მდებ-
 არე ავტოსადგურის საერთო ხედი. ობიექ-
 ტის ზომები ვერ უზრუნველყოფდნენ სა-
 ჭირო მასშტაბს კადრში. მოვახდინეთ ობი-
 ექტის დეკორირება ლითონის ხარაჩოებით,
 რომლებმაც ნაწილობრივ შეივსეს კადრი,
 მაგრამ მათი სიმაღლე საკმარისი არ აღმოჩ-
 ნდა. გადაწყვიტე კომბინირებული კადრის
 გადაღება ზონალური ღინზის გამოყენებით.



ზონალური ღინზებით
 გადაღებისათვის მზადება

წერილი მავთულისაგან ავაწყვეთ ხარაჩოს
 მომცრო ზომის ბრტყელი მოდელი და დავა-
 მარეთ კაძერის წინ, ღინზის ზონაში. ეკ-
 რანზე გამოვიდა ავტოსადგურის შთამბეჭდა-
 ვი ხედი, რომლის გადაღებას სულ ნახევარ-
 ი საათი დასჭირდა. ეს კადრი მოკლებუ-
 ლი იყო ცივი „ოპტიკური თვალის“ ოქმი-
 სებურ სიზუსტეს, ვიხიდან გამოსახულება
 ღინზის ზონაში სხვაგვარი გახდა, კადრში
 ფანტასტიკურობის ელემენტი შემოიტანა,
 რაც, ზმირად, არსებულ რეალურობაზე უფ-
 რო მნიშვნელოვანია. ოპერატორმა ზოგჯერ
 მარტო ის კი არ უნდა გადაიღოს, რასაც
 ხედავს, არამედ ისიც, რაც იცის, გადმოსცეს
 საკუთარი შეგრძნებები, ფანტაზია, გრძო-
 ბები. სწორედ ამას შეგვახსენებდა ს. ვაე-
 ლოვი, როდესაც წერდა „ბავშვებისა და პოე-
 ტების მშვენიერ ოპტიკაზე, მეცნიერების
 გვერდით რომ არსებობს“.

ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, დადებით
 ღინზებს ეხება. ჩემს ცდებს უარყოფითი
 ზონალური ღინზებით, რომლებსაც ნაირმას-
 შტაბური ოპტიკური სტრუქტურების გასა-
 ერთიანებლად მივმართე, ღირებული შედე-
 გი არ მოუტია. მაგრამ იმედი მაქვს, რომ
 უარყოფითი ღინზები ფემტური იქნება
 უფრო საინტერესო ოპტიკური სისტემების
 შექმნაში, რომლებიც ახალი შინაარსის
 გამოხატვაში დაგვეხმარება. ჩემთვის ზონა-
 ლური ღინზები იყო ის „სეზამი“, რო-
 მელმაც ჩვენი საქმის სრულიად ახალი და
 მოულოდნელი შესაძლებლობები აღმომაჩე-
 ნინა.

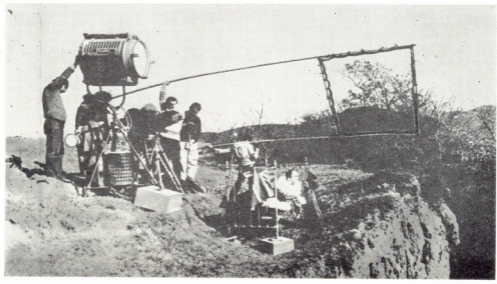
გადაღებისათვის მზადებისას ოპერატორი,

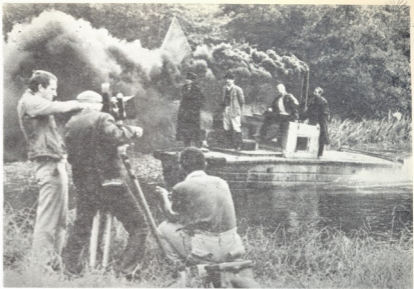


პირველ რიგში, გამოსახულების სივრცის არქიტექტონიკის ორგანიზებისაკენ მიისწრაფვის, იგი „აგებს კარკასს“ — ოპტიკური გამოსახულების საფუძველს იმისათვის, რომ ყოველი კადრი ფილმის ერთიანი ორგანიზმის აუცილებელი ნაწილი გახდეს. ოპერატორი, ტენზად და ეკონომიურად განსაზღვრავს ყოველი კადრის ადგილს და ამგვარად, რეისორთან და მხატვართან ერთად წყვეტს სახვითი ჩანაფიქრის რელიზაციის კონკრეტულ მხატვრულ და ტექნიკურ ამოცანებს. ოპტიკა გვაძლევს მკაცრ გეომეტრიულ სივრცეს, რაც ზღუდავს ოპერატორს, ამიტომ იგი უფრო აქტიურად უნდა ეროდეს გამოსახულების ოპტიკურ სამყაროში, შეჭმონდეს მასში უფრო რთული სივრცითი სტრუქტურები. თანამედროვე დიზაინმა სივრცის სტრუქტურას განსაკუთრებული ხაზობრიობა მიანიჭა. მაგრამ სწორი ხაზი ხომ ადამიანმა მოიგონა, ბუნებაში მას ვერ ნახავთ. მატისის სიტყვები „სიზუსტე სიმართლე როდია“ — სრულიად სამართლიანია. ზუსტი ასლი ყოველთვის არ გამოხატავს ნივთის არსს და სულაც არ არის აუცილებელი, რომ გამოსახულების პერსპექტიულმა აგებამ გაიმეოროს „უსულო“ ობიექტით მიღებული ოპტიკური ნახატი. ოპერატორს უნდა შეეძლოს სივრცის პერსპექტივის საკუთარი მოდელის შექმნა, მათ შორის ერთ კადრში რამდენიმე სხვადასხვა პერსპექტივის უფრო თავისუფალი სისტემისა.

ჩვეულებრივი ფოტოგრაფიული გზით შექმნილია ეკრანზე სივრცის ისეთი გეომეტრიის მიღება, როგორსაც ვხედავთ სისტემის „ფელი-ტენი“ საშუალებით. მაგრამ სწრაფვა ხილულ პერსპექტივასთან კინოკადრის პერსპექტივის დაახლოებისაკენ არსებობს. ამ შემთხვევაში სილრმეს ხაზობრივი პერსპექტივის საფუძველზე ვაგებთ. ზოგიერთ შემთხვევაში თვით ფილმის დამატურგა ითხოვს გამოსახულების სივრცის უფრო რთული, ჩვეულებრივი აღქმისაგან განსხვავებულ გადაწყვეტას. ერთ კადრში რამდენიმე პერსპექტივის თავმოყრის ხერხი ცნობილია როგორც კომბინირებული გადაღება, რომლის დახმარებით ასევე შესაძლებელია კადრში პორიზონტის ხაზების რაოდენობის ცვლა. პირველი პლანის ობიექტებისა და ფონის გადაღება სხვადასხვა ფოკუსური მანძილის მქონე ობიექტივებითა და სხვადასხვა მასშტაბში, გვაძლევს ზოგიერთი რთული ამოცანის გადაჭრის შესაძლებლობას. ასე მაგალითად, მოკლეფოკუსიანი ოპტიკით გადაღებისას აუცილებელია ხოლმე მკაფიო გამოსახულების მიღება პირველ პლანზეც და სილრმეშიც. მაგრამ მსახიობის გამსხვილებისას (კადრის სილრმის მისაღწევად) ოპტიკა მის სახეს დააძახინებებს, თუკი საჭიროა სილრმის შენარჩუნება ისე, რომ არ დამახინჯდეს პორტრეტი, უკეთესი იქნებო-

სამუშაო მომენტი („რობინზონადა“)





და მსახიობის გადაღება გრძელფოკუსიანი ოპტიკით, ხოლო ფონისა — მოკლფოკუსიანით. გამოსახულების გაერთიანება კომბინირებული გადაღებით რთულია და შემზღვეველი. საჭიროა ამგვარი ჩანაფიქრის რეალიზების სხვა, უფრო მობილური საშუალებების ძიება. ოპერატორმა, გადაღების ნებისმიერ მომენტში, ცალსახა გამოსახულების ნაკვალად თავისი ოპტიკური საშუალებებით უნდა შეძლოს უფრო რთული, მრავალპერსპექტივიანი გამოსახულების შექმნა. ვაეიხსენოთ, რაოდენ კინემატოგრაფიულია ტინტორეტოს „საიდუმლო სერობა“, სადაც მხატვარი სხვადასხვა მოვლენათა ერთდროულ ჩვენებას ცდილობს. ეს სურათი რამდენიმე რაკურსშია დახატული და შესაძლებელია საუბარი ორ განსხვავებულ სივრცეზე: ადამიანი ერთდროულად ზეცაშიც იმყოფება და მიწაზეც. საინტერესოა ს. ეიზენშტეინის გამოცდილება ნაირმასშტაბიანი ელემენტების შეთავსების საქმეში, რაც განსაკუთრებით თელსაჩინოა ფილმში „ივანე მირისხანე“. სივრცის გართულებისას ჩვენ შეგვიძლია, ერთის მხრივ, მიუახლოვდეთ ობიექტურ რეალობას, მეორე მხრივ კი, ოპერატორის სუბიექტური ხედვის შესაბამისად შეეცვალოთ იგი. დიდი შესაძლებლობების შემცველია განსაკუთრებული ოპტიკური სისტემები, რომლებიც ჩვეულებრივი ლინზებისაგან კი არ შესდგება, არამედ ბრტყელი ოპტიკური მიზისგან, რომლის თვისებებს მისი შინაგანი

სტრუქტურა განსაზღვრავს. გარდატეხის მაჩვენებელთა ვარიაციის გზით ერთ სიბრტყეში შეიძლება შექმნათ გამართვებული ოპტიკური სისტემები, რომლებშიც სინათლის ნაკადი წინასწარ განსაზღვრული კანონის შესაბამისად, გარდატყდება, რითაც უზრუნველყოფილი იქნება სხვადასხვა „ფოკუსური მანძილი“ კადრის სხვადასხვა ნაწილები-სათვის.

მაგრამ ასეთი ოპტიკური სისტემები (მაგალითად, ოპტიკური სისტემა, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია უკუპერსპექტივის მიღება) ჯერჯერობით არ არსებობს. თუმცა შეიძლება გამოსახულების აგება ისე, რომ შეიქმნას უკუპერსპექტივის ილუზია, მით უმეტეს, რომ წმინდა სახით იგი არაბუნებრივად აღიქმებოდა. ამიტომ უფრო გონივრულია მისი გამოყენება წრფივი პერსპექტივით აგებული საერთო სივრცის ჩვენსკენ ახლო მდებარე მონაცემებში. თუკი ფილმის დრამატურგია იძლევა უკუპერსპექტივის უფრო ხაზგასმულად გამოყენების საშუალებას, მაშინ თვით გადასაღები ობიექტი ამ პერსპექტივის გათვალისწინებით უნდა აიგოს.

სივრცის სიმრუდის თეორიასთან დაკავშირებით საინტერესოა იქნება ვაეიხსენოთ სივრცის „სფერული“ აღქმა სეზანის, პეტროვ-ვოდკინის ნამუშევრებში. მაგალითად, პეტროვ-ვოდკინი თავის ტილოებზე შეგნებულად ამცირებდა ძირითადი ფიგურების გა-



საშუალო მომენტო

რემომცველ საგნებს და ათავსებდა მათ „სფერულ სივრცეში“, რითაც ხაზს უსვამდა მთავარს. კინოშიც, ზოგჯერ, აუცილებელია ხოლმე წინა პლანის ფიგურების მასშტაბური შემცირება, მოშორებულთან შედარებით. ამ ამოცანის გადაწყვეტას ვცდილობ უარყოფითი ზონალური ლინზების დახმარებით, მაგრამ სასურველ შედეგს ჭერჭერობით ვერ მივაღწიე. ვეძებ სხვადასხვა გზებს, ვატარებ ექსპერიმენტებს, იმედს ვამყარებ ახალ, საინტერესო აღმოჩენებზე ჩვენს საქმეში.

„ნეილონის ნაძვის ხეში“ რთული სივრცის ეფექტის მისაღწევად გამოვიყენე კამერა KCK-1-ის ორობიექტივიანი მისადგამი, რომელიც დოვეჟნკოს სახელობის სტუდიაში შეიქმნა. მან შესაძლებლობა მოგვცა ერთდროულად გადაგვეღო და ერთ კადრში გაგვეერთიბინა ორი სხვადასხვა მასშტაბის ობიექტი ი.ე. რომ ერთი გამოსახულების სივრცე მეორეში „შესულიყო“, შეერთებოდა მას, ხან კი „განედევნა“ იგი. ასეთი ტევადი, უწყვეტი „ფანტასტიკური“ გამოსახულების „კონსტრუირების“ შესაძლებლობა უნიკალურია. ორი პერსპექტიული სტრუქტურის ურთიერთშერწყმის მართვა (განსაკუთრებ-

ბით მოძრაობაში) ძალზე რთულია. სჭირია ზომიერების გრძნობა, გამოცდილება, თვალით გრძნობათა ზუსტი კონტროლი, მით უმეტეს, რომ ამ სისტემის საშუალებით გადაღების პროცესში შესაძლებელია კონტრასტის, განათების, ფერის შეცვლა არა მარტო მთლიანობაში, არამედ თითოეული გამოსახულებისა ცალ-ცალკე. იქმნება დამატურგიულად რთული მიზანსცენების გადაღების შესაძლებლობა. შექმნილი სივრცის შერწყმა თავისუფალ სივრცესთან, ფერადი ლაქების ერთმანეთზე დაფენა და მრავალი სხვა, ქმნის ახალ, წინასწარგანუკვრეტელ მრავალმნიშვნელოვან სივრცეს, სადაც რეალური თანამეზობლობს პირობითან.

ჩემს ყოველ ფილმში არის ძიება, ექსპერიმენტი, რაც გარდაუვლად იწვევს დადგენილი ნორმებისა და წესების დარღვევას. მაგრამ გამოსახულებაში თავისუფლება უნდა იგრძნობოდეს, სიფხიზლე, თავის დაზღვევა, რალაცის დარღვევის შიში ემოციური საწყისის დაკარგვას იწვევს. ამიტომაც ახალი ხერხებისა და საშუალებების გამოყენებისას მათი მართებულობა მაღალხარისხოვანი შედეგით უნდა დავასაბუთოთ.

მთავარი, რაც კინოში ხელოვნების დონეს განსაზღვრავს — გრძნობაა. ოპერატორი ყოველთვის როდი ახერხებს ნეგატივის სახასიათო მრუდის განსაზღვრულ მონაკვეთში ჩატევას. გამოსახულების ტონალურობის საგრძნობი ცვლილებების მისაღწევად მას ზოგჯერ ამ მრუდის „უქანონო“ მონაკვეთებზე გადაადგილება უხდება. გამოსახულების ხარისხს ფორმულა უნდა. $X \cdot Y_{\text{ახ.}} = \text{Const.}$

ვერ განსაზღვრავს. ამ კონსტანტის განუწყვეტელი ძიება მხოლოდ იმაზე მეტყველებს, რომ ფირის დამუშავების ტექნიკა და ხარისხი და თვით ფირიც ჩამორჩება კინოხელოვნების განვითარების დღევანდელ ტენდენციას. შემთხვევითი არაა, რომ ამ ბოლო ხანებში დასავლელმა ოპერატორებმაც კი დაარღვიეს ფირმა „კოდაკის“ მრავალფლიანი აკრძალვა ფირის არასტანდარტულ დამუშავებაზე, რათა ეპოვათ ახალი, მოულოდნელი გადაწყვეტა, რომელიც გამოსახულებას სტანდარტულ „კოდაკის“ სტერილური სისუფთავისაგან განასხვავებდა.

პირადად მე მგრძნობიარე კინემატოგრაფის მომხრე ვარ, თუმცა „ნორმალური“



ფილმებიც გადაიღია, სადაც ყველაფერი „თავის ადგილზე“ იყო. მაგრამ გრძნობა წესებზე ძლიერია. უხუცეს ოპერატორ ფ. იანგს უთქვამს: „წესები მოყვარულთათვის არსებობს“. თუკი საჭიროა, არ ვუფრთხი პროფესიულ „დაუდევრობას“, „ყანყალს“, არასწორ პანორამას, კამერის გასწორებას ა. შ. ყოველივე ეს განსაკუთრებულ ფერს, ცოცხალ სუნთქვას, სიცოცხლეს, ემოციურობას სძენს გამოსახულებას. უფრო ის ფილმები მომწონს, სადაც ნამდვილ წარმატებებთან და მიგნებებთან ერთად არის ჩაყვარდა. ზოგჯერ გადაღებისას იქმნება მოულოდნელი სიტუაცია, როდესაც ოპერატორს თამამი და ზოგჯერ სარისკო გადაწყვეტილების მიღება უხდება. ასე იყო „სიბიერიადის“ ერთ-ერთი ეპიზოდის გადაღებისას, როდესაც უსტიუჟანის სივარდზე დაჭრილი სოლომონი გადაპყავს, მათ გვერდით კჭურვები ფეთქდება. გადაღება დასასრულს უახლოვდებოდა, როდესაც აფეთქებისაგან ავარდნილი ტალახის გუნდა ნისლოვან ფილტრზე მოხვდა. ვიცოდი, რომ კადრის სირთულე არ მომეცმდა გადაღების გამეორების შესაძლებლობას, ამიტომ ფილტრი ჩარჩოიანად ამოვიღე ისე, რომ გადაღება არ შემოჩერებოდა. ეს კადრი შევიდა ფილმში და ვერა-ვინ შენიხა ჩემი მანიპულაცია, პირიქით, „შეცდომა“ ამ კადრის შტრიხად იქცა, რომელმაც სიმართლის ეფექტი გააძლიერა.

მეორე მაგალითი ამავე ფილმიდან: სპირიდონის დაპატიმრების სცენის საერთო ხედი, როდესაც იგი ნავით მიჰყავთ. გადაღების მომენტისათვის განათება კონტრასტული და მკვეთრი იყო, მდინარე ზედა წერტილიდან რუხ მასად ჩანდა, ნათელი ცის ფონზე უხეშად

იკვეთებოდნენ მუქი ნაძვები, რომლებიც ფირფიცრისაგან გამოჭრილ მკვდარ კონტურებს მოგვაგონებდნენ. ობიექტივის წინ ოპტიკური მინა დავამაგრე, რომელზეც, ხეებისა და მდინარის ზონაში „ნისლოვანი გარემო“ დავაფინე. მშვენიერი შედეგი მივიღე. კადრი ტყის კონტურისა და ნათელი ცის პირაპირზე აივსო ჰაერით, ზოლო მდინარეზე, საჭირო ადგილას ჩამოწვა „ცოცხალი“ ნისლი, რომელსაც ბუნებრივად ალბათ ვერასოდეს ველირებოდით. მაღალი კონტრასტისას სივრცის ატმოსფერული მთლიანობის შესაქმნელად ტრანსფოკატორის უკანა ლინზაზე მსუბუქი ნისლოვანი ფოლია დავამაგრე.

კინემატოგრაფში სწორი ფორმები ყოველთვის როდია აუცილებელი. ხაზგასმული სისწორე უცხოა თვით ბუნებისთვისაც. სადაც გადახრისა და დარღვევის თავისი პარმონია არსებობს. გამოსახულების მთლიანობის მისაღწევად საჭიროა არა გარეგანი, ზედაპირული, არამედ უფრო რთული კავშირების ძიება.

სინათლისა და სივრცის მოძრაობის ილუზია

გამოსახულების სივრცის პლასტიკას ბუნებრივად არსებული ან ოპერატორის მიერ ორგანიზებული ჰაეროვანი გარემო ქმნის. სივრცე, რომელსაც მე ჩემს ფილმებში ეჭმნი, ნეიტრალური კი არ არის, არამედ სინათლითა და ჰაერით გაყვანილი გარემოა, რომელიც საგნებსა და ფიგურებს მოიცავს. სივრცის „კონსტრუქცია“ მკაცრი აგების შედეგი კი არ არის, არამედ ერთგვარი „პლაზ-



სამუშაო მომენტი

მაჲ, რომელშიც მუდმივად იცვლება მოცულობათა და სიბრტყეთა ხასიათი, იცვლება რაკურსი, სინათლე, ფერი, პერსპექტივა. სივრცის აუცილებელი დაძაბულობა და ცოცხალი სუნთქვა თვით სივრცისა და დროის მაქსიმალური კონცენტრაციით მიიღწევა.

ფილმიდან ფილმში, სხვადასხვა ხერხებით და საშუალებებით თანმიმდევრულად და მოთმინებით ვედილობდი ჰაერის მოძრაობის მიღწევას. ადამიანს, ბუნებით, განწყობილების შეცვლა სჩვევია, რისი გამოხატვაც შესაძლებელია ფერთა და განათების ეფექტების მოძრაობით. დღეს, ჩვენს დინამიკურ საუკუნეში უფრო მეტად უნდა ვიფიქროთ გამოსახულების სივრცეში სინათლის ცვალებადობასა და მის მოძრაობაზე.

ახლა ოპერატორს უჩნდება ბუნებრივი მოთხოვნა აქტიურად ჩაეროს ტრადიციულ ფოტოგრაფიულ გამოსახულებაში. უპირველეს ყოვლისა რადიკალურად განახლდა სინათლის ეფექტის ცნება: ობიექტის წინ დამაგრებულ სხვადასხვა „გარემოში“ გავლით სინათლის ნაკადი ახალ ხარისხს იძენს. სინათლის დიფრაქციის, პოლარიზაციის მოვლენები, ნისლოვანი ფილტრის ეფექტი ან კადრის ტონალობის ზონალური ცვლილებები გვაძლევენ მსატკრული გამომსახველობის ახალ შესაძლებლობებს, გვემარაბიან გამოსახულების უფრო რთული, მრავალნიშნა სტრუქტურების შექმნაში, ახალი შინაარსის უფრო ღრმა წვდომაში.

შუქი ბუნებაში დიდი, ფართო მონასმებით ნაწილდება და სინათლის ხელოვნურ წყაროებთან შედარებით გვაძლევს განათების ფართო ფრონტს. დღეს ოპერატორთა უმრავლესობა, ხელოვნური შუქით გადაღებისას, მიმართავს ბუნებრივი განათების ეფექტის პრინციპს. სხვადასხვა კვებისა და ინტენსიობის გაფანტულ-მიმართული და გაფანტული სინათლის ნაკადების გამოყენებისას (თუკი, ამასთანავე, მოვამორებთ ყოველივე ზედმეტს) შეიძლება ფორმის ძერწვის პლასტიკური ეფექტის, ნიუანსების, ნახევარტონების, გამაერთიანებელი ფერთი ტონისა და განსაკუთრებული პაეროვანი სივრცის მიღწევა.

ბუნებრივი განათების პირობებში სინათლის დინამიკის შეცვლა გაცილებით უფრო რთულია, განსაკუთრებით გაფანტული განათებისას. სინათლის მოძრაობის ეფექტის მისაღწევად გამოვიყენე საგანგებოდ დამზადე-

ბული დიფრაქციული ფილტრი გარკვეულ ნახატის მქონე „ბალით“. გადაღების წინ, ფილტრის ბრუნვით ვადგენთ განათებული ადგილების სინათლის დიფრაქციის დროს წარმოქმნილ ნაკადთა მიმართულებას. გადაღებისას, განსაკუთრებით ტრანსფოკაციის დროის მიმართულებინა და ინტენსიობის შეცვლისას ისინი ქმნიან შუქის მოძრაობის ილუზიას. სინათლის ასეთი „ნათება“ განსაკუთრებით კარგად მუშაობს მოძრაობისას, ნათელი გაფანტული განათების პირობებში და აიოლებს სხვადასხვა კადრების მონტაჟს სინათლის ნაკადის მიმართულებათა პრინციპით. ეს ფილტრი ფართოდ მაქვს გამოყენებული ფილმში „ნიელონის ნაქვის ხე“, სადაც სინათლის მოძრაობის ფაქტორს სხვა გამომსახველობით ხერხებთან ერთად, ვადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

ბუნებამ მიგვაჩვია, რომ შუქი ტონებზე მხედველობის არის ქვედა ნაწილში მდებარეობს, ხოლო ნათელი კი — ზედა ნაწილში. ყოველთვის ვედილობდი ამ უბრალო პრინციპის დაცვას, განსაკუთრებით სინათლისა და ტონალური ეფექტების შექმნის დროს. დიფრაქციული ფილტრით მუშაობა მოითხოვს განსაკუთრებულ პირობებს გადასაღებ ობიექტზე ნათელი და შუქი ადგილების განაწილებისას. ნათელი ცა და ობიექტის შედარებით განათებული ადგილები სინათლის დიფრაქციის წყაროებად იქცევა. სწორედ ეს ქმნის კადრის ბნელ მონაკვეთებში სივრცობრივი ნათების ეფექტს, რასაც მყუერებელი „სინათლის მოძრაობად“ აღიქვამს.

გამოსახულების ფერი და ჩრდილი

ჩემს პირველსავე ფილმებში სერიოზულად მოვეკიდე სინათლისა და კონტრასტის, მოვიანებით კი — ფერის პრობლემებს. ჩემი თაობის ოპერატორებს ბედმა გავვილიმა — შეე-თეთრი გამოსახულების კარგი სკოლა გამოვიარეთ. დღეს ოპერატორისათვის ფერადი ფილმის შუქ-ჩრდილოვანი გამოსახულების ყველაზე რთული და იდუმალი მონაკვეთი მისი ჩრდილოვანი ნაწილია. ობიექტები ადვილად ვერ არჩევენ შუქ-ჩრდილოვანი გამოსახულების ყველა დეტალს. ამასთან დაკავშირებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მალალმგრძობიარე ფერად ფირს, (გან-



საკუთრებით „კოდაქს“) და შუქძლიერ ოპტიკას, რომლის დახმარებითაც შესაძლებელია გამოსახულების იმ საიდუმლოთა ამოცნობა, ასე რომ იზიდავს ოპერატორებს. შესაძლებლობა გეძლევა ვაიგო და იგრძნო რა არის თვალისმომკრელი სინათლე, ღრჰა ჩრდილი, რეფლექსი, და რა ჰარმონიულ ან კონფლიქტურ კავშირშია შესაძლებელი გამოსახულების ამ კომპონენტების თანამეზობლობა. არასაკმარისად მგრძნობიარე ფერი და ოპტიკა აიძულებს ოპერატორს გადაღებისას მიმართოს ჰარბ განათებას, რაც ართულებს მუშაობას, არღვევს განათების ეფექტის ლაკონიზმსა და ბუნებრიობას, იწვევს სინათლის „ტუქსეს“. შემთხვევითი არ არის, რომ გ. რერბერგმა და პ. ლებეშევა თავიანთი საუკეთესო ფილმებში „კოდაქს“ ფირზე გადაიღეს. „სადაფისებრი“ შუქის, ფერწერული ჩრდილებისა და რეფლექსების მდიდარი პალეტის საშუალებით ამ ოსტატებმა საოპერატორო ხელოვნების მშვენიერი ნიმუშები შექმნეს.

ღრმა ჩრდილის გადმოცემის პრობლემას დიდი ყურადღება დავუთმე ფილმებში „რომანსი შეყვარებულებზე“, „სიბირიადა“ და ჩემს ბოლო ნამუშევრებში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „ნელონის ნაძვის ხე“ და „რობინზონადა“. კოლორიტის საკითხს აქ ძირითადად ჩრდილი განსაზღვრავდა, რომელშიც ნახევარტონების მთელი სიმდიდრე იყო ჩამალული. ფერი ხაზგასმული კი არ იყო, არამედ ჩრდილის ნაწილად რჩებოდა. მაგრამ ფერადი გამოსახულება უხეში რომ არ გამოჩნდეს, მუდამ ვეძებ საერთო ტონს, რომელიც ყველა ფერს მსუბუქი, გამკვირვალე ნისლით გააერთიანებს. გამოსახულების ფერწერულობის ამ სირთულეების წვდომაში დამეხმარა ველასკესისა და ჰალსის მიერ შავის, როგორც სუფთა ფერის უმდიდრესი შკალის აღმოჩენა, კონტრასტები ლა ტურის სურათებში, კარავაჯოს ცდები და მრავალი სხვა. ფილმის კოლორიტის სფეროში დიდი დამსახურება მიუძღვის ოპერატორ ა. მოსკვისს. მისი მიღწევები უნიკალურია. მე დღესაც მახსოვს მისი ცნობილი ფერადი ფილტრები განნათებულ ხელსაწყოებზე, რომლებიც აშუქებდნენ ჩრდილებს, რაც მის ფილმებში განსაკუთრებულ კოლორიტს ქმნიდა. თავის დროზე საინტერე-

სო შედეგებს ფერთი გადაწყვეტაში მიმოწიეს ძმებმა ილიენკოებმა, დ. დოლინიწმა და სხვ. განათების, ფერისა და ჩრდილის სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტა შეიძლება დავინახოთ ვ. ფედოსოვის („ჩემი მეგობარი ივანე ლაშინი“) და ი. კლიმენკოს („სხვისი თეთრა და ჰრელა“) ნამუშევრებში. ეს ფილმები გადაღებულია თავისუფლად, თამამად, ზოგჯერ შეუძლებელის ზღვარზეც კი. გამოსახულების პლასტიკაც და კოლორიტაც ამ ფილმებში სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი.

ფერადი ჩრდილის გადმოცემა ჯერ კიდევ რთული პრობლემაა. ამოცანის შესაბამისად ღრმა ჩრდილი შეიძლება იყოს მკვეთრი, გაუმკვირი, მაგრამ შეიძლება იყოს რბილიც, ჰეროვანი. როდესაც ღრმა ჩრდილზე და „ფერის სიშავეზე“ ვსაუბრობ, მხედველობაში მაქვს ლაქების ზონალური განაწილება, როდესაც ღრმა შავი, ერთის მხრივ, ორგანულად თანამეზობლობს ჰეროვან „სიშავესთან“, მეორეს მხრივ კი — კაშკაშა სინათლესთან. საერთო ფერთი ტონის შესაბამისად კადრის მუქი ნაწილები სხვადასხვა ელფერს იძენენ. ჩაფქრებული ფერთი ტონი შეიძლება წარმოიქმნას უფრო ახლობელ ფერთა შეერთების შედეგადაც. ზოგჯერ, ფილმის კოლორიტის გამოლიანება განათებითაც ხორციელდება. ფერები რბილდება განათებული ფერთი გარემოს ხარჯზე და კადრი მონოქრომული ფერწერის ნიმუშს ემსგავსება. კინოშიც და ფერწერაშიც აუცილებელი არ არის ჩავეკიდოთ საგნის საკუთარ ფერს — ეს შეგვზღუდავს საერთო კოლორიტის გადაწყვეტაში. ყოველთვის ეცდილობ მოვერიდო გამოხატულ ფერს, რათა ყველაფერი საერთო ფერთონალობას დავუშორჩილო. მაგრამ ზოგჯერ თვით მასალა მოითხოვს მკვეთრი ფერის გამოყენებას.

იმპროვიზაცია ოპერატორის მუშაობაში

ბევრი რამ მუშაობის პროცესში თავისთავად მოდის და ამას უნდა მივყნდით. გადასაღებ მასალასთან უშუალო კონტაქტის დროს ჩნდება გაუთვალისწინებელი გადაწყვეტა, რაც ცვლის თავდაპირველ ჩანაფიქრს. მაგრამ ეს გარემოება ოპერატორის აზროვნების ლოგიკას არ უნდა გამორიცხავდეს. კა-

მერის მოძრაობისას მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მსახიობის მოქმედებასთან დაკავშირებული იმპროვიზაცია. ზოგჯერ რაღაც შინაგანი იმპულსები აიძულებენ ოპერატორს გადაიყვანოს კამერა მთავარიდან კადრში მომდინარე სხვა, არადაგეგმილ მოქმედებაზე. ასე გადავიღეთ „ნეილონის ნაძვის ხის“ მთავარი სცენები. ჩვენ ვცდილობდით თვალი გვედევნებინა მსახიობების მოქმედებისათვის მოძრავი ავტობუსის ცვალებად სივრცეში. იმპროვიზაციის პრინციპი დაგვეხმარა ყოველგვარი წინასწარმოფიქრებული გონებაჰერეტიკითი გადაწყვეტის გარეშე ჩაუწყდომოდით ამ „შეზღუდულ სივრცეში“ მიმდინარე მოქმედების არსს. იმპროვიზაციის დროს უნდა შეგვეძლოს განუწყვეტელ ცვლილებათა ნიუანსების დაჭერა, მსახიობთა ქცევის ძნელად მოსახელთებელი დეტალების, ადამიანებსა და საგნებს შორის მოულოდნელად წარმოქმნილი კავშირის მომენტალური ფიქსირება. ამაში, უპირველეს ყოვლისა, დაგვეხმარა ტრანსფოკატორი. მაგრამ ეს არ იყო ტრანსფოკატორის მხოლოდ მექანიკური მიახლოება ან დაშორება, ეს იყო ერთგვარი „კალიგრაფია“: ხელს კამერისა და ტრანსფოკატორის საშუალებით გარკვეულ რიტმში გამოჰყავდა ნახატის რთული ნახჭი. მაგრამ ტრანსფოკატორის შესაძლებლობები განუსაზღვრელი როლია. მაშინ ხელის კამერას ვიშველიებდი და გადასაღები ობიექტის ყველაზე ვიწრო გასასვლელში შედღწევასაც კი ვახერხებდი. შეკუმშულ სივრცეში სიღრმე და ტონალური პერსპექტივა არ არის, ამიტომ მიხდებოდა ხელოვნური საშუალებებით ახალი, სუბიექტური სივრცის შექმნა.

სივრცის ზონალური შეცვლა

„სფუმატოს“ მისაღებად ლეონარდო სინათლის წყაროსა და საგნებს შორის „ერთგვარ ნისლს“ ათავსებდა, ანუ საგნებს რბილ, ჰაერშუქოვან გარემოში „ახვევდა“. გაფანტულ-მიმართული განათება, რომელსაც მე ნისლოვან ფილტრთან ერთად ვიყენებ, ქმნის „სფუმატოს“ მაგვარ გარემოს, მაგრამ ეს ხერხი, ისევე როგორც **დღღღ**, კადრის მთელ არეზე მოქმედებს. დიფრაქციულმა ფილტრმა

* დამატებითი დოზირებული დაშუქება გადაღების პროცესში.

გარკვეული შედეგი მომცა, მაგრამ უნივერსალური საშუალება ვერ გახდა. სივრცის ზონალური შეცვლის მოთხოვნილება გადაღებისას ხშირად ჩნდება. გარკვეული ცდები ამ მიმართულებით ადრეც მქონდა (ზემოთ ვაიხსენე მაგალითი „სიბირიადიდან“), მაგრამ განსაკუთრებული სიმწვავეით ეს საკითხი „ნეილონის ნაძვის ხეზე“ მუშაობისას წამოიჭრა.

ჩანაფიქრით ეკრანზე მოქმედებისას დაძაბულობის შესატყვისი სახვითი დინამიკა უნდა შექმნილიყო. მაგრამ ავტობუსში გადაღებისას გარემოს ფერთი ტონალობისა და განათების რეგულირება, მთავარის გამოყოფა და ზედმეტის მოცილება პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. ახალი, მობილური ხერხის ძიებისას აღმოჩნდა, რომ კადრის ტონალობის ნაწილობრივი შეცვლა შესაძლებელია ობიექტივის წინ, კადრის ზედა ნაწილში დამაგრებული გამჟვირვალე და ნახევრადგამჟვირვალე ფირისმაგვარი მასალის საშუალებით, რომელიც ქმნიდა ციდან დაფენილი გაფანტული შუქის ეფექტს. ნაირგვარი ფირებისა და ნისლოვანი ფოლიების კომბინირებით შესაძლებელია გარემოს ტონალობის, კონტრასტისა თუ ფერის ზონალური შეცვლის სხვადასხვა ვარიანტების შექმნა. კადრის ცალკეული ნაწილების კონტრასტისა და ფერის შესაცვლელად ვიყენებ მსუბუქ ნაცურისფერ ან ფერად ფოლიებს. აღმოჩნდა, რომ ბუნებრიობის მისაღწევად საჭიროა გამფანტავი გარემო არა მ³ ზემოდან, არამედ, შედარებით სუსტი, ლემოდანაც, როგორც რეფლექსი მიწიდან. ხერხი რომ შენიღბული იყოს, ეს მოწყობილობა ტრანსფოკატორთან რაც შეიძლება ახლოს უნდა დამაგრდეს. ტრანსფოკატორივე ადვილად გვაპოვინებს იმ ფოკუსურ მანძილს, რომლის დროსაც ქრება „აბთვისფერული ფირების“ კონტურები.

ამ ხერხს, თავდაპირველად მხოლოდ სტატიკურ კადრებში ვიყენებდი. კამერის ამოძრავებისთანავე ცხადი გახდა, რომ „ნაწიბურების“ დამალვა შესაძლებელია ტრანსფოკაციის საშუალებით. შეიქმნა სივრცისა და პერსპექტივის შეზღუდვით შეუმჩნეველი მოძრაობის ილუზია, რის მიღწევასაც ასე ვოკნებობდი. ფოკუსური მანძილის შეცვლისას ხდება ამ ფირების საზღვრების ერთგვარი გადაადგილება, იქმნება გარემოს, მისი კონ-

ტრასტის, ტონალობისა და ფერის შეცვლის მოულოდნელი ეფექტები. შესაძლებელია ამ სისტემის სრულყოფა—ტრანსფოკაციის პროცესში სულ უბრალო მოწყობილობების დახმარებით ფერების გადაადგილება, კადრში „ატმოსფერული“ და ფერთი აქცენტების გადანაწილება მხატვრული ამოცანის შესაბამისად.

სტატიკური კადრების გადაღებისას „ატმოსფერული ფერების“ ერთმანეთზე დაფენით შესაძლებელია ნებისმიერი მოხაზულობის ხელოვნური ღრუბლების შექმნა, აგრეთვე ზედმეტის მოცილება ან „ნისლში“ გახვევა. „სამზარეულოს“ შესანიღბავად „ატმოსფერულ ფერებს“ ვამაგვრებ ნისლოვან ფილტრზე, რომელიც ყველაფერს ამთლიანებს.

„ნეილონის ნაძვის ხეში“ ამ ხერხებით შეიქმნა უფრო დინამიკური, ფერწერული, ჩანაფიქრის შესაბამისად, რეალურობისაგან გადახრილი სუბიექტური სივრცე. შემდეგ ფილმში „რობინზონადა“ ეს სისტემა მეტად ვსრულყოფილად და კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი მის ჯერ კიდევ გაუხსნელ შესაძლებლობებში. აქ სივრცის „ნათების“ ეფექტის გასაძლიერებლად დამატებით გამოვიყენე ზონალური დღე გადაღების პროცესში, რაც დამეხმარა დრამატურგიულად რთული ფილმის სახვითი ჩანაფიქრის ზორცშესხმაში.

შემდგომში მინდა მაქსიმალურად გავაზარტოვო გადაღების პროცესი ამ მოწყობილობით, გარდა ამისა, ბოლომდე მივიყვანო უარყოფითი ზონალური ლინზების გამოყენების ცდები. ისე შეეფიჯიე ამ სისტემებსა და მოწყობილობებს, რომ მათ გარეშე გამოსახულება ბრტყელი, გაშიშვლებული და ერთფეროვანიც კი მეჩვენება. ყველანაირად ვცდილობ გავქეცე „ოპტიკურ ოქმს“. ამისათვის მრავალი გზა არსებობს. მე ერთ-ერთი ავირჩიე და ვცდილობ ჯერჯერობით ამ გზას გავყვე.

როდესაც ზონალურ ცვლილებებზე ვლაპარაკობ, გამოსახულების ზონებად დაყოფას კი არ ვგულისხმობ, არამედ თვალისათვის უხილავ ურთიერთგადასვლათა, გადასაღებობიექტებს შორის არსებულ ღრმა და ფაქიზ კავშირთა ძიებას. ფორმის სისადავისაკენ მივისწრაფი, ვცდილობ, რომ იგი არ იყოს „გაკეთებული“. მაგრამ თუკი ჩანაფიქრით საჭიროა, რომ ფორმა თვალშისაცემი იყოს,

მაშინ სხვა გამომსახველობითი ხერხებია საჭირო და არა ამ ხერხების გაშიშვლება. უისტლერის აზრი: „სურათი დამთავრებულია, თუკი მუშაობის კვალი მომსპარიაო“, ასეც შეიძლება გამოითქვას: კადრი გადასაღებად მზად არის, მაშინ, როდესაც მომსპარია საოპერატორო „სამზარეულოს“ კვალი.

* * *

ოსტატობის სრულყოფისათვის აუცილებელია ჩვენი და უცხოელი საუკეთესო ოსტატების გამოცდილების შესწავლა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ოპერატორების ბევრი ნამუშევარი ტოლს არ უდებს უცხოელ ოსტატთა ქმნილებებს. ამასთანავე, ჩვენს პროფესიას მოაწყდა ტალღა ხელოსნებისა, რომლებიც არ ცდილობენ სერიოზული სახვითი ამოცანების გადაწყვეტას და აშკარად დილეტანტიზმს ამკვიდრებენ. დროა მკაცრად შევავასოთ ოპერატორთა ნამუშევრები, უფრო ღრმად გავაანალიზოთ მათი შემოქმედება, რათა უკეთ გავერკვეთ ჩვენი საქმის არსში, საოპერატორო საქმის განვითარების გარეშე ხომ კინემატოგრაფის განვითარებაც წარმოუდგენელია.

უნდა ვალიაო, რომ ფილმიდან ფილმში საკუთარი შემოქმედებითი გამოცდილების დაგროვებისა და ჩემი კოლეგების გამოცდილების გამოყენების პროცესში არა ერთი შეცდომა დამიშვია, რასაც ამაოდ არ ჩაუვლია — ყოველი ფილმი იყო „შეცდომაზე სწავლა“, ახალ შესაძლებლობათა ძიება. ბევრი ფილმი გადავიღე და მინც ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ უამრავი რამ ჯერ კიდევ არ ვიცი. რა თქმა უნდა, ძიებასა და ცალკეულ გამარჯვებებს დიდი სიხარული, ახლის ამოცნობის ჟინი და იმედი მოაქვს. ვიმედოვნებ, რომ ის ჩემი პატარა აღმოჩენები, რომელზეც ზემოთ მქონდა საუბარი, სარგებლობას მოუტანს ჩემს კოლეგებს.

შრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა

შხსავალი
(პროზაების დაქანება)

მიხეილ ბახტინი

მკითხველს ვთავაზობთ რამდენიმე თავს გამოჩენილი რუსი ლიტერატურათმცოდნის და მკვლევარის მიხეილ ბახტინის წიგნიდან „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“.

მ. ბახტინი ავტორია მრავალი ორიგინალური იდეისა, რომლებმაც მტკიცე ადგილი დაიმკვიდრეს თანამედროვე მეცნიერებაში.

თავის შესანიშნავ წიგნში „დოსტოევსკის პოეტის პირობები“, რომელიც 1929 წელს გამოიცა და მასწინვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა, მან პირველმა მოგვცა ღრმა ანალიზი თ. დოსტოევსკის რომანების მხატვრული ფორმის ნოვატორული ბუნებისა. გვიჩვენა მხატვრული აზროვნების სრულიად ახალი ტიპი, რასაც, პირობითად, პოლიფონიური უწოდა. მკვლევარის აზრით, დოსტოევსკიმ შექმნა სამუაროს სრულიად ახალი მოდელი, სადაც „ძველი მხატვრული ფორმის მრავალმა ძირითადმა მომენტმა ძირფესვიანი გარდასახვა განიცადა“.

„ფრანსუა რაბლეს შემოქმედებაში“ ავტორი იძლევა არა მხოლოდ ამ დიდი ფრანგი მწერლის სახელგანთქმული რომანის „გარგანტუასა და პანტაგრუელის“, არამედ მთელი საშუალო საუკუნეების ხალხური, ფოლკლორული შემოქმედების ანალიზს, იკვლევს კარნავალური ხანაზაობის, რეალისტური გროტესკის, სასაცილოს ბუნებას.

განსაცვიფრებელია მ. ბახტინის ერთდროულად და აზროვნების ორიგინალობა. მისი იდეები ლიტერატურის თუ ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში არ

დარჩენილა. მისმა თეორიამ მხატვრული აზროვნების პოლიფონიურ სისტემაზე, კარნავალური ზეიმის და გროტესკის თაობაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა თანამედროვე თეატრის ესთეტიკაზეც. ამას აღნიშნავს მრავალი გამოჩენილი რეისორი და თეატრალური მოღვაწე. კერძოდ, რობერტ სტურუას არაერთგზის განუცხადებია, რომ მასზე დიდი გავლენა მოახდინა მ. ბახტინის ორიგინალურმა მოსაზრებებმა კარნავალური ზეიმის, რეალისტური გროტესკის რაობასა და არსზე.

მ. ბახტინის წიგნის — „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედების“ რამდენიმე ფრაგმენტის თარგმნა რედაქციამ სხოვა მწერალ ბერამ ბოვიანოვს. ეს არჩევანი შემთხვევითი არაა: გ. გოგიაშვილმა ბრწყინვალედ თარგმნა რაბლეს „ამბავი საზარელი ცხოვრებისა პანტაგრუელის მამის დიდი გარგანტუასი“ და „პანტაგრუელი. დიფსოდთა ანუ წყურველთა მეთუფ“ (I-II წიგნები). თარგმნის ამ პროცესში იგი ღრმად შეიკრა რაბლეს მხატვრულ სამუაროში, რასაც მოწმობს რომანის ურთულესი პასაჟების ადეკვატური გადმოღება ქართულ ენაზე. მას მრავალი ახალი ცნებისა და შესატყვისი გამოთქმის მოძიება მოუხდა. ამ შემთხვევაშიც რთული ამოცანის წინაშე იდგა მთარგმნელი — მ. ბახტინის ამ გამოკვლევაში მრავალი ახალი ცნება და განსაზღვრება შემოაქვს, რომელთა ზუსტი ანალოგის პოვნა დიდ შრომასა და დაკვირვებას მოითხოვს.

ჩვენის აზრით, მთარგმნელმა წარმატებით გაართვა თავი ამ რთულ ამოცანას. (რმდ).

მსოფლიო ლიტერატურის ყველა დიდ მწერალთაგან რაბლე ჩვენში ყველაზე უფრო ნაკლებად პოპულარულია, ყველაზე უფრო

ნაკლებად შესწავლილია, ყველაზე უფრო ნაკლებად გაგებული და შეფასებულია.

ამასთანავე, რაბლეს ერთი უპირველესი ადგილთაგანი ეკუთვნის ევროპული ლიტერატურის უდიდეს შემქმნელთა მწკრივში. ბე-

* იბეჭდება მცირედი შემოკლებით.
** გამოყენებულია გ. დორეს ილუსტრაციები.

ლინსკი რაბლეს უწოდებდა გენიალურ, „XVI საუკუნის ვოლტერს“, ხოლო მის რომანს — ოდინდელი დროის ერთ-ერთ საუკეთესო რომანს. დასავლელი ლიტერატურათმცოდნენი და მწერლები რაბლეს — თავისი მხატვრულ-იდეოლოგიური ძალისა და ისტორიული მნიშვნელობის მიხედვით — ჩვეულებრივ, უშუალოდ შექსპირის შემდეგ, ანდა სულაც მის გვერდით აყენებენ. ფრანგი რომანტიკოსები, მეტადრე შატობრიანი და პიუგო, მას ყველა დროისა და ყველა ხალხის ბუმბერაზ „საკაცობრიო გენიოსთა“ მცირე რიცხვს მიაკუთვნებდნენ. რაბლე ჩვეულებრივი გაგებით მიიჩნდათ და მიიჩნიათ არა მარტო დიდ მწერლად, არამედ ბრძენთა ბრძენდაც და წინასწარმეტყველადაც. აი, ისტორიკოს მიშლეს მეტად საგულისხმო აზრი რაბლეს შესახებ.

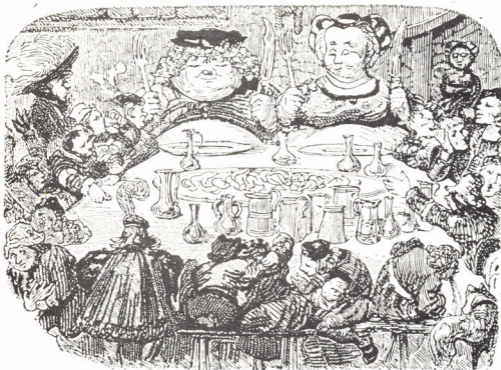
„რაბლე ძველთუძველესი კუთხური მეტყველების, ანუ, კილოკავების, სიტყვის მასალის, ანდაზების, სასკოლო ფარსების ხალხურ სტიქიაში და მასხარა-პამპულების ბაგეთაგან აგროვებდა სიბრძნეს. და სწორედ ამ მასხარაობა-პამპულაობაში გარდატეხილი, საუკუნის გენიოსის მთელი სიდიადით იჩენს თავს მისი წინასწარმეტყველური ძალაც. ყოველგან, სადაც ჭრეთ ვერ პოულობს, განკვრეტს, აღვივებამს, წაგვმართავს. ზმანებათა ამ ტყეში ყოველი ფოთლის ქვეშ ნაყოფი იმალება, რომელსაც მომავალი მოიწვევს. მთელი ეს წიგნი „ხბოშერი, ანუ შტოა ოქროისა“ (აქაც და მომდევნო ციტატებში ხაზგასმა ჩემია. — მ. ბ.).“

ყველა ამდაგვარი აზრი და შეფასება, ცხადია, შედარებითია. აქ სულაც არ ვაპირებთ იმ საკითხის გადაწყვეტას, შეიძლება თუ არა რაბლეს დაყენება შექსპირის გვერდით, სერვანტესზე მაღლა დგას იგი თუ დაბლა და ა. შ. მაგრამ რაბლეს ისტორიული ადგილი რომ ამ ახალ ევროპულ ლიტერატურათა შემქმნელების მწკრივშია, ანუ დანტეს, ბოკაჩოს, შექსპირის, სერვანტესის მწკრივში, ეს აშბავი არავითარ ეჭვს არ იწვევს. რაბლემ არსებითად განსაზღვრა არა მარტო ფრანგული ლიტერატურისა და ფრანგული სალიტერატურო ენის ბედ-იღბალი, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ბედ-იღბალიც (აღბათ არა ნაკლებ, ვიდრე სერვანტესმა). არავითარ ეჭვს არც ის იწვევს, რომ რაბლე უდემოკრატიულესია ამ ახალ ლიტერატურათა შემქმნელებს

შორის. მაგრამ ყველაზე მთავარი ჩვენთვის ის არის, რომ იგი სხვებზე უფრო მკიდროდ და უფრო არსებითად არის დაკავშირებული ხალხურ წყაროებთან, თანაც სპეციფიკურ წყაროებთან (მიწვევ საკმაოდ სწორად, თუმცა არცთუ სრულად ჩამოთვლის); ამ წყაროებმა განსაზღვრა მისი სახეების მთელი სისტემა და მისი მხატვრული მსოფლმხედველობა.

სწორედ ამ განსაკუთრებულ, თუ შეიძლება თქმა, რადიკალურ ხალხურობაშია იმის მიზეზი, რომ რაბლეს სახეები გამორჩეულად გამსჭვალულია მომავლით, ხვალინდლით, რასაც საგნებით სწორად გაუსვა ხაზი მიშლემ ჩვენს მიერ მომარჯვებულ აზრში, ამითვე უნდა აიხსნას რაბლეს განსაკუთრებული „არალიტერატურულიობაც“, ანუ ის ამბავი, რომ მისი სახეები არ შეესაბამება XVI საუკუნის ბოლოდან მოკიდებული ვიდრე ჩვენს დრომდე ლიტერატურულობის გაბატონებულ კანონებსა და ნორმებს. თუმცა ხან ისე იცვლებოდა მათი შინაარსი, ხან ასე. რაბლე გაცილებით უფრო მეტად არ შეესაბამება ამ კანონებსა და ნორმებს, ვიდრე შექსპირი და სერვანტესი, რომლებიც ვერ უპასუხებდნენ მხოლოდ შედარებით ვიწრო კლასიციკურ კანონებს. რაბლეს სახეებს ახასიათებთ რაღაც განსაკუთრებული პრინციპული და წარუვალი „არაოფიციალურობა“: ვერავითარი დოგმატიზმი, ვერავითარი ავტორიტარობა, ვერავითარი ცალმხრივი სერიოზულობა ვერ შეემსჭვალება და შეესიხლბორცება რაბლე სულ სახეებს, ვინაიდან ყოველი ეს სახე საზრისა და მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით მტერია ყოველგვარი დასრულებულობისა და სიმყარისა, ყოველგვარი შეზღუდული სერიოზულობისა, ყოველგვარი მზამზარეულობისა და განსაზღვრულობისა.

სწორედ აქ იღებს სათავეს რაბლეს გამორჩეული სიმარტოვე მომდევნო საუკუნეებში: მისკენ არ მიდის არცერთი ის დიდი და გაკვერილი გზა, რომელი გზებითაც ვიღოდა ბურჟუაზიული ევროპის მხატვრული შემოქმედება და იდეოლოგიური აზრი მთელი იმ ოთხი საუკუნის განმავლობაში, მისგან რომ გვაშორებს. და თუ ამ ასწლეულთა მანძილზე რაბლეს ბევრ აღფრთოვანებულ დამფასებელსა ვხვდებით, სამაგიეროდ, ვერც ერთს ვერ ვპოულობთ ისეთს, რამდენადმე სრულად რომ გაეგოს იგი და გამოეთქვას კიდევ ეს



თავისი შეხედულება. რომანტიკოსებმა აღმოჩენით აღმოაჩინეს რაბლე, როგორც აღმოაჩინეს შექსპირი და სერვანტესი, მაგრამ მისი ახსნა-გაგება ვერ შეიძლეს და აღფრთოვანებულ გოცემას არ გასცილებიან. რაბლე ძალიან ბევრს აფრთხობდა და აფრთხობს. მრავალთუმრავლესთ კი არ ესმით. კაცმა რომ თქვას, რაბლეს სახეები დღევანდლამდე ჯერ კიდევ გამოცანად რჩება.

ამ გამოცანის ამოხსნა შესაძლოა მხოლოდ რაბლეს ხალხური წაროების ღრმა შესწავლით. უკეთეს რაბლე ისტორიის ბოლო ოთხი საუკუნის „დიდი ლიტერატურის“ წარმომადგენელთა შორის ასეთი მარტოსული და არავისი მსგავსი ჩანს, სამაგიეროდ, სწორად გაგებული ხალხური შემოქმედების საფუძველზე, პირიქით, კიდევ უფრო მეტად ლიტერატურული განვითარების ეს ოთხი საუკუნე შეიძლება მოგვეჩვენოს რაღაცით სპეციფიკური და არცრის მსგავსი, ხოლო რაბლეს სახეები თავ-თავის ადგილას აღმოჩნდებიან ხალხური კულტურის განვითარების ათასწლეულებში.

რაბლე მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე უძნელესი მწერალია, ვინაიდან მისი გასაგებად საჭიროა მთელი მხატვრულ-იდეოლოგიური აქქმის

გარდაქმნა, საჭიროა ლიტერატურული გემოვნების ბევრ ღრმად ფესვგადგმულ მოთხოვნაზე ხელის აღების უნარი, მრავალი წარმოდგენის გადასინჯვა, მთავარი კი ის არის, რომ საჭიროა ხალხური სახიცილო შემოქმედების ნაკლებად და ზერეულედ შესწავლილ წიაღში ღრმად ჩაწვდომა.

რაბლე ძნელი მწერალია. მაგრამ, სამაგიეროდ, სწორად გაგებული მისი ნაწარმოები უკუშუქსა ჰყენს ხალხური სახიცილო კულტურის განვითარების ათასწლეულებს, რომელი კულტურის უდიდესი გამომხატველი ლიტერატურის დარგში თვითონ რაბლეა. რაბლეს მანათობელი მნიშვნელობა უდიდესია; მისი რომანი ხალხური სახიცილო შემოქმედების ნაკლებად შესწავლილი და თითქმის სრულიად ვერ გაგებული უზარმაზარი საგანძურის გასაღებად უნდა იქცეს. მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, აუცილებლად საჭიროა ამ გასაღების ხელში ჩაგდება.

ამ შესავლის ამოცანაც ის არის, რომ დავაყენოთ შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ხალხური სახიცილო კულტურის პრობლემა, განვსაზღვროთ მისი მოცულობა და თავი მოვაბათ მისი თავისებურების წინასწარ დახასიათებას.

ხალხური სიცილი და მისი ფორმები, რო-

გორც უკვე ვთქვით, ხალხური შემოქმედების ყველაზე ნაყლებად შესწავლილი დარგია. ხალხურობისა და ფოლკლორის ვიწრო კონცეფცია, რომანტიზმისწინა ეპოქაში რომ ყალიბდებოდა და ძირითადად ჰერდერმა და რომანტიკოსებმა სრულყვეს, თითქმის სრულებით ვერ იტყვია თავის ჩარჩოებში სპეციფიკურ ხალხურ-მოდერნ კულტურასა და ხალხურ სიცილს მთელი თავისი უხვი გამოვლინებით. მოედანზე მოცინარი ხალხი არც ფოლკლორისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის შემდგომი განვითარებისას გამხდარა ლიტერატურულ-ისტორიული, ფოლკლორისტიკული და ლიტერატურათმცოდნეობის რამდენადმე გულმოდგინე და ღრმა შესწავლის საგანი. წეს-ჩვეულებრივად, მითისადმი, ლირიკული და ეპიკური ხალხური შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ვრცელ სამეცნიერო ლიტერატურაში სასიცილო მომენტს ფრად მცირე ადგილი აქვს დათმობილი. მაგრამ ამასთანავე მთავარი უბედურება ის არის, რომ ხალხური სიცილის სპეციფიკურ ბუნებას აუგვაქმევიანებენ სავსებით დამახინჯებულად, რადგან ამ სიცილს ატმასნიან მისთვის სრულიად უცხო ვაგებას და გააზრებას სიცილისას, რომელი ვაგებაცა და გააზრებაც ახალი დროის ბურჟუაზიული კულტურისა და ესთეტიკის პირობებში ჩამოყალიბდა. ამიტომ გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ წარსულის ხალხური სასიცილო კულტურის ღრმა თავისებურება დღესდღეობით ჯერ კიდევ მთლად ამოუხსენელია.

ამ კულტურის როგორც მოცულობა, ისე მნიშვნელობა კი უზარმაზარი იყო შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ხანაში, სასიცილო ფორმებისა და გამოვლინებების მთელი უციდევანო სამყარო უპირისპირდება საეკლესიო და ფეოდალური შუა საუკუნეების ოფიციალურ და სერიოზულ (ტონის მიხედვით) კულტურას. მართალია, ათასგვარია ეს ფორმები და გამოვლინებანი (საკარნავალო ტიპის სამოედნო დღეობები, ცალკეული სასიცილო წეს-ჩვეულებანი და კულტები, მაქსიკები და პამპულები, ბუმბერაზები, ჭუჭუბი და გონჯები, სხვადასხვა სახისა და რანგის ოინბაზები, დიდი და მრავალფეროვანი პაროდული ლიტერატურა და მრავალი სხვა), მაგრამ ყველას, ამ ფორმებს, ერთი საერთო სტილი ახასიათებს და ყოველი მათგანი ერ-

თიანი და მთლიანი ხალხური სასიცილო კარნავალური კულტურის ნაწილი და ნაწილაკია. ხალხური სასიცილო კულტურის ყველა მრავალფეროვანი გამოვლინება და გამოხატულება თავთავისი ხასიათის მიხედვით სამი ძირითადი სახეობის ფორმებად შეიძლება დაიყოს:

1. საწესჩვეულებო-სანახაობითი ფორმები (კარნავალური დღეობები. სხვადასხვაგვარი უშვერი სასიცილო ქმედობა და სხვ);

2. სხვადასხვა ჯურის სიტყვიერი სასიცილო (პაროდული) **ნაწარმოებები:** ზეპირი და წერილობითი, ლათინურ და ხალხურ ენებზე;

3. უბოდიშო-უშვერი მეტყველების სხვადასხვაგვარი ფორმები და ჟანრები (გინება, განბასკვა, ფიცილი, ფიცი, ხალხური ბლანზონები და სხვ).

ყველა ეს სამი სახეობის ფორმა — თავთავისი მრავალგვაროვნებით — წუთისოდლის ერთიან სასიცილო ასპექტს ასახავს, მჭიდრო ურთიერთკავშირშია და მრავალფეროვნად არის გადახლართულ-გადაწნული ერთმანეთში.

ქვემოთ ამ სასიცილო ფორმათა თითოეულ სახეობას წინასწარ დავახასიათებთ.

* * *

კარნავალური სახის დღეობებს და ამ დღეობებთან დაკავშირებულ სასიცილო ქმედობებსა თუ წეს-ჩვეულებებს უდიდესი ადგილი ეჭირა შუა საუკუნეების ადამიანის ცხოვრებაში, ვარდა კარნავალებისა, რომლებიც ნამდვილად მრავალი დღე გასტანდა ხოლმე მოედნებსა თუ ქუჩა-შუკებში. ბოლო არ უჩანდა ათასგვარ რთულ ქმედობასა და სახეიმო მსვლელობას, იმართებოდა გამორჩეული „მასხარა-პამპულების დღესასწაულები“ (*„festa stultorum“*) და „სახედრის დღესასწაული“. არსებობდა განსაკუთრებული, ტრადიციით ნაყურთხი შეუვალი „საადღგომო სიცილი“ (*„risus paschalis“*). უფრო მეტიც, თითქმის ყოველ საეკლესიო დღესასწაულს ჰქონდა, აგრეთვე ტრადიციით ნაყურთხი, ხალხურ-სამოედნო სასიცილო მხარე. ასეთები იყო, მაგალითად, ეგერთ წოდებული „სატამრო დღესასწაულები“, რომლებსაც ჩვეულებრივ თან ახლდა ბაზრობა მთელი თავისი სამოედნო სახიობათა მდიდარი და მრავალფეროვანი სისტემით (ბუმბერაზების, ჭუჭუბის, გონჯებისა და „ნასწავლი“ მხეცების მონაწილე-



ობით). მისტერიას წარმოადგენდნენ თუ სოტის, ყველგან კარნავალური ატმოსფერო იყო გაბატონებული. ამგვარივე ატმოსფერო ბატონობდა აგრეთვე ისეთი სასოფლო-სამეურნეო დღესასწაულის დროს, როგორც რთველია («vendange»), და არა მარტო სოფლად. არამედ ქალაქადაც. სიცილი ჩვეულებრივ თან სდევდა როგორც სამოქალაქო, ისე საყოფაცხოვრებო ცერემონიალებსა და წეს-ჩვეულებებს: მასხარები და პამპულები მუდმივი მონაწილენი იყვნენ ამ ამბებისა და პაროდულად იმეორებდნენ სეროიზული ცერემონიალის სხვადასხვა მომენტს (ტურნირებზე გამარჯვებულთა დიდებით შემოსევა, სალენო უფლების გადაცემის ცერემონია, რაინდად ხელდასხმა და სხვ.) არც შინაურულ ლხინსა და ქეიფს აკლდა სიცილი, მაგალითად, სანამ ნადიმობდნენ, აუცილებლად ირჩეოდნენ დედოფლებსა და მეფეებს „საციანებლად“ («roi pour rire»). ჩვენს მიერ ნახსენები სასიცილო საწყისზე დაფუძნებული და ტრა-

დიციით ნაკურთხი საწესჩვეულებო-სანახაობითი თუ სასახიობო ფორმები შუა საუკუნეების ევროპის ყველა ქვეყანაში იყო გავრცელებული, მაგრამ განსაკუთრებული სიმდიდრითა და სისრულით ისინი რომანულ ქვეყნებში გამოირჩეოდა, მეტადრე, საფრანგეთში. ქვემოთ რაბლეს სახეთა სისტემის ანალიზისას, კიდევ უფრო სრულად და გამოწვლილვით მიმოვიხილავთ საწესჩვეულებო-სანახიობო ფორმებს.

ყველა ეს საწესჩვეულებო-სანახიობო თუ სანახაობითი ფორმა, როგორც სიცილის საწყისზე დაფუძნებული, განსაკუთრებით მკვეთრად, შეიძლება თქმა, პრინციპულად განსხვავდებოდა **სერიოზულ** ოფიციალურ-საეკლესიო და ფიოდალურ-სახელმწიფოებრივი საკულტო ფორმებისაგან და ცერემონიალებისაგან. ისინი წუთისოფლის, ადამიანისა და კაცობრივი დამოკიდებულების სრულიად განსხვავებულ, განსაკუთრებულად არაოფიციალურ, არასაეკლესიო და არასახელმწიფო-



ებრივ ასპექტს ქმნიდნენ; ყოველგვარი ოფიციალურობის მიღმა თითქოს მეორე სოფელს და მეორე ცხოვრებას აჩენდნენ, რომელ სოფელსაც და რომელ ცხოვრებასაც მეტნაკლებად ზიარებული იყო შუა საუკუნეების თითქმის ყველა ადამიანი და სადაც გარკვეული ვადით ცხოვრობდნენ კიდევ ისინი. ეს განსაკუთრებული სახის **ორსოფლიანობა თუ ორქვეენიანობაა**, რომლის ანგარიშის გაუწევლად სწორად ვერ გავიგებთ ვერც შუა საუკუნეების კულტურასთან დაკავშირებულ შეგნებას, ვერც აღორძინების კულტურას. მოციინარი ხალხური შუა საუკუნეების უგულებელყოფა ანდა შეუფასებლობა ამახინჯებს აგრეთვე ევროპული კულტურის მთელი შემდგომი ისტორიული განვითარების სურათს.

წუთისოფლისა და კაცობრიული სიცოცხლის აღქმის ორმაგი ასპექტი კულტურის განვითარების უკვე ყველაზე ადრეულ ხანაში არსებობდა. პირველყოფილი ხალხების ფოლკლორში სერიოზული (ორგანიზაციისა და ტიპის მიხედვით) კულტების გვერდით იყო სასიცილო კულტებიც, რომლებიც ამასხარავედნენ და აბიაბრუებდნენ ღვთაებას („რიტუალური სიცილი“), სერიოზული მითების გვერდით — სასიცილო და საბასრობელი მითები, გმირების გვერდით — მათი პაროდული ორეულები. უკანასკნელ დროს ეს სასიცილო წეს-ჩვეულებები და მითები თანდათან იქცევს ფოლკლორისტა ყურაცქებას?.

მაგრამ ადრეულ ხანაში საზოგადოებრივი წყობის კლასობრივადეულ და სახელმწიფოებრივადეულ პირობებში, ღვთაების, წუთისოფლისა და ადამიანის სერიოზული და სასიცილო ასპექტები, ეტყობა, ერთნაირად წმიდათაწმიდა, ერთნაირად, თუ შეიძლება თქმა, „ოფიციალური“ იყო. ეს მდგომარეობა შენარჩუნებულია ხანდახან ცალკეულ წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებით უფრო გვიანდელ პერიოდებშიც. ასე, მაგალითად, რომში ტრიუმვის ცერემონიალი სახელმწიფოებრივ ეტაპზეც თითქმის თანასწორად შეიცავდა გამარჯვებულის დიდებით შემოსვასაც და გამასხარავებასაც, ხოლო დაკრძალვის წესი—მიცვალებულის დატრეებასაც (განმადიდებელს) და გამასხარავებასაც. მაგრამ ჩამოყალიბებული კლასობრივი და სახელმწიფოებრივი წყობის პირობებში ორი ასპექტის სრული თანასწორუფლებიანობა შეუძლებელი ხდება და ყველა სასიცილო ფორმა — ზოგი ადრე, ზო-

გი გვიან — არაოფიციალური ასპექტის მდგომარეობაში გადადის, განიცდის ცნობილ გადაზრებას, ამასთანავე რთულდება, ღრმავდება და ხალხური მსოფლშეგარძნების, ხალხური კულტურის გამოხატვის ძირითად საშუალებად იქცევა. ასეთებია ანტიკური სამყაროს კარნავალური სახის დღესასწაულები, განსაკუთრებით რომის სატურნალები, ასეთებია შუა საუკუნეების კარნავალებიც. ერთიცა და მეორეც, რასაკვირველია, უკვე ძალიან შორსაა პირველყოფილი საზოგადოების რიტუალური სიცილისაგან.

მაშ, როგორია შუა საუკუნეების სასიცილო საწეს-ჩვეულებო-სანახაობითი ფორმების სპეციფიკური თავისებურებანი და — უწინარესად — როგორია მათი ბუნება, ანუ რა სახით უდგათ სული?

ეს, რა თქმა უნდა, რელიგიური წეს-ჩვეულებები არ არის როგორც, მაგალითად, ქრისტიანული ლიტურგია, რომელთანაც ისინი დაკავშირებულია შორეული გენეტიკური ნათესაობით. საკარნავალო წეს-ჩვეულებათა მყალობებელი სასიცილო საწყისი აბსოლუტურად ათავისუფლებს ამ წეს-ჩვეულებებს ყოველგვარი რელიგიურ-საეკლესიო დოგმატიზმისაგან, მისტიკისაგან და მოწიწებისაგან, ყოველი მათგანი სრულიად მოკლებულია მაგიურ და ფოცვის ხასიათს (ისინი არცრას გვაძებლებენ და არცრას ითხოვენ.) უფრო მეტიც, ზოგიერთი საკარნავალო ფორმა პირდაპირ საეკლესიო კულტის პაროდიაა. ყველა საკარნავალო ფორმა თანამიმდევრულად არასაეკლესიო და არარელიგიურია. ისინი ყოფის სულ სხვა სფეროს განეკუთვნებიან.

თავიანთი თვალსაჩინოებითი, ნიშანდობლივ-გრძნობითი ხასიათითა და ძლიერი **სახეირო თუ თამაშისეული** ელემენტით საკარნავალო ფორმები ახლოსაა მხატვრულ-სახოვან, სახელდობრ, სახილველ-სასახიობო ფორმებთან. და მართლაც — შუა საუკუნეების სახილველ-სასახიობო, ანუ თეატრალურ-სანახაობითი ფორმები უმეტესწილად ხალხურ-სამოედნო კარნავალური კულტურისაყენ იყო მიდრეკილი და გარკვეული სახით მის შემადგენლობაში შედიოდა. მაგრამ ამ კულტურის ძირითადი საკარნავალო ბირთვი სულაც არ არის წმინდა წყლის **მხატვრული** თეატრალურ-სანახაობითი ფორმა და საერთოდ ხელოვნების დარგს არ განეკუთვნება. იგი ხელოვნებისა და თვით ცხოვრების საზღვარზეა.



არსებითად, ეს თვითონ ცხოვრებაა, მაგრამ განსაკუთრებულ სასეირო სახედ არის ჩამოყალიბებული.

კარნავალმა, მართლაც, არ იცის შემსრულებლებად და მაყურებლებად დაყოფა, არ იცის რამბა მისი ჩანასახოვანი ფორმითაც კი. რამბა დაშლიდა კარნავალს (როგორც, პირიქით: ურამბობა დაშლიდა თეატრალურ სანახაობას). კარნავალს არ უჭკვრეტენ, — მასში ცხოვრობენ, თანაც ცხოვრობენ ყველანი, იმიტომ, რომ თავისი დედააზრით იგი საერთო-სახალხოა: ვიდრე კარნავალია, არავისთვის არ არის სხვა ცხოვრება, გარდა კარნავალურისა. მას ვერსად ვერ გაექცევი, ვინაიდან კარნავალმა არ იცის სივრცობრივი საზღვრები. კარნავალის დროს მხოლოდ მისი კანონების მიხედვით, ანუ კარნავალური თავისუფლების მიხედვით შეიძლება ცხოვრება. კარნავალს სამთელქვეყნო ხასიათი აქვს, ეს მთელი ქვეყნის, მთელი ამა სოფლის განსაკუთრებული მდგომარეობაა, მისი აღორძინება და განახლებაა, რომლის თანაზიარია სუყველა. ასეთია კარნავალი თავისი დედააზრით, თავისი არსით, რომელ არსსაც ცოცხლად გრძნობდა ყოველი მისი მონაწილე. კარნავალის ეს დედააზრი ყველაზე მკაფიოდ ვლინდებოდა და შეიმეცნებოდა რომის სატურნალიებში, რომლებსაც იაზრებდნენ როგორც დედამიწაზე სატურნის ოქროს საუკუნის რეალურ და

მთლიან (მაგრამ დროებით) დაბრუნებას. სატურნალიების ტრადიციები არ წყდებოდა და ცოცხლობდა შუა საუკუნეების კარნავალში, რომელიც შუა საუკუნეების სხვა ბედნიერ დღეებზე უფრო სრულად და წმინდად განასახიერებდა მთელი ამა სოფლის განახლების იდეას. შუა საუკუნეების სხვა მოკარნავლო ბედნიერი დღეები, ანუ დღესასწაულები, ერობები, ამა თუ იმ აზრით შეზღუდული იყო და კარნავალის იდეას უფრო ნაკლებ სრულად და უფრო ნაკლებ წმინდად განასახიერებდნენ: მაგრამ ეს იდეა იმ დღესასწაულებშიც სუნთქავდა და ცოცხლად იგრძნობოდა როგორც ჩვეულებრივი (ოფიციალური) ცხოვრების საზღვრებიდან დროებითი გასვლა.

მამასადამე, ამ გავებით კარნავალი მხატვრული სახილველ-სახაზობო, ანუ თეატრალურ-სანახაობითი ფორმა კი არა, თითქოსდა რეალური (მაგრამ დროებითი) ფორმა იყო თვითონ ცხოვრებისა, რომელსაც არა ისე უბრალოდ თამაშობდნენ, არამედ რომელიც ცხოვრებითაც ნამდვილად ცხოვრობდნენ (კარნავალის ვადით). ეს აზრი შეიძლება ასეც გამოიხატოს: კარნავალში თვითონ ცხოვრება თამაშობს — სასცენო მოედნის გამოუყენებლად, ურამბოდ, უმსახიობებოდ, უმაყურებლებოდ, ესე იგი, ყოველგვარი მხატვრულ-

თეატრალური კონცეფციის უქონლად — თავისი ხორცშესხმის მეორე თავისუფალ (შეუფალ) ფორმას, საუკეთესო საწყისებზე თავის აღორძინებას და განახლებას. რეალური ფორმა ცხოვრებისა აქ ერთდროულად მისი აღორძინებული იდეალური ფორმაც არის.

შუა საუკუნეების სასიცილო კულტურისათვის დამახასიათებელია ისეთი ფიგურები, როგორც ტაქიმასხარა და პამპულა. ისინი ჩვეულებრივ (ე. ი. არაკარნავალური) ცხოვრებაში თითქოსდა მუდმივი, მიჩენილი მატარებელი არიან კარნავალური საწყისისა. ისეთი ტაქიმასხარები და პამპულები, როგორც მაგალითად, ტრიბულე იყო ფრანცისკო I კარზე (ის რაბლეს რომანშიც ფიგურირებს), სულაც არ იყვნენ მსახიობები, რომლებიც ტაქიმასხარისა და პამპულას როლებს სასცენო მოცდაზე ასრულებდნენ (როგორც უფრო გვიან კომიკური მსახიობები, არლეკინს, პანტურისტს და სხვ. სცენაზე რომ განასახიერებდნენ). სადაც უნდა გამოჩენილიყვნენ ცხოვრებაში, ისინი ყოველთვის და ყველგან მასხარებად და პამპულებად რჩებოდნენ. როგორც მასხარები და პამპულები, ისინი გამოჩნეული ცხოვრებისეული ფორმის მატარებელი არიან, რომელი ფორმაც ერთდროულად რეალურიც არის და იდეალურიც. ისინი ცხოვრებისა და ხელოვნების საზღვარზე დგანან (თითქოსდა განსაკუთრებულ შუალედურ სფეროში): არც უბრალოდ შერეკილები თუ სულელები ეთქმით, მაგრამ არც კომიკური მსახიობები არიან.

ამრიგად, კარნავალში თვითონ ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაში გარკვეული დროით თავად ცხოვრება ხდება. ეს არის კარნავალის სპეციფიკური ბუნება, ამ სახით უდგას სული.

კარნავალი მეორე ცხოვრებაა ხალხისა, სიცილის საწყისზე დაფუძნებული. მისი **სადღესასწაულო ცხოვრებაა**. ზეიმურობა შუა საუკუნეების ყველა სასიცილო საწესჩვეულებო-სანახაობითი ფორმის არსებითი თავისებურებაა.

ყველა ეს ფორმა გარეგნულადაც დაკავშირებული იყო საეკლესიო დღესასწაულებთან. ისეთი კარნავალიც კი, რომელიც შეფარდებული არ იყო არც რამე საღვთო ამბავთან და არც რომელიმე წმინდანის სახელთან, დღემარხვის წინა დღეებში იმართებოდა (ამიტომ საფრანგეთში ამ კარნავალს «Mardi gras» ანდა «Carêmeprerant», ხოლო გერმანულ ქვეყ-

ნებში «Fastnacht» ეწოდებოდა). კიდევ უფრო მეტი გენეტიკური კავშირი აქვს ამ ფორმებს აგრარული ხასიათის უძველეს წარმართულ დღესასწაულებთან, რომელთა რიტუალიც სიცილის ელემენტს შეიცავდა.

ზეიმობა (ყოველგვარი) კაცობრიული კულტურის ძალზე მნიშვნელოვანი პირველადი ფორმაა...

ზეიმობას ყოველთვის არსებითი დამოკიდებულება აქვს დროსთან. მას ბუნებრივი (კოსმოსური), ბიოლოგიური და ისტორიული დროის განსაზღვრული და კონკრეტული კონცეფცია უდევს მუდამ საფუძვლად. ამასთანავე, დღესასწაული თავისი ისტორიული განვითარების ყველა ეტაპზე დაკავშირებული იყო ბუნების, საზოგადოებისა და ადამიანის ცხოვრების კრიზისულ, გარდატეხის მომენტებთან. სიკვდილისა და აღორძინების, ცვლისა და განახლების მომენტები ყოველთვის მთავარი იყო სადღესასწაულო მსოფლშეგრძნებაში. სწორედ ეს მომენტები — გარკვეული დღესასწაულების კონკრეტული ფორმებით — ქმნიდა დღესასწაულის სპეციფიკურ ზეიმურობას.

შუა საუკუნეების კლასობრივი და ფეოდალურ-სახელმწიფოებრივი წყობის პირობებში დღესასწაულის ეს ზეიმურობა, ანუ მისი კავშირი ადამიანის არსებობის უმაღლეს მიზნებთან, აღორძინებასთან და განახლებასთან, მთელი თავისი უხადო სისრულითა და სიწმინდით შეიძლება მხოლოდ კარნავალში და სხვა დღესასწაულების ხალხურ-სამოედნო განხრაში განხორციელებულიყო. ზეიმურობა აქ ხალხის მეორე ცხოვრების ფორმა ხდებოდა, რომელი ხალხიც დროებით გადადიოდა საყოველთაოობის, თავისუფლების, თანასწორობისა და უხვების უტოპიურ სამეფოში.

შუა საუკუნეების ოფიციალურ დღესასწაულებს — საეკლესიოსაც და ფეოდალურ-სახელმწიფოებრივსაც — ადამიანი არსად არ გადაჰყავდათ არსებული მსოფლწესრიგიდან და არავითარ მეორე ცხოვრებას არა ქმნიდნენ. პირიქით, ისინი ამწყალოვნებდნენ, მხარს უზამდნენ არსებულ წეს-წყობილებას და განამტკიცებდნენ კიდევ, დროსთან კავშირი ფორმალური გახდა, ყოველგვარი ცვლა და კრიზისი წარსულს მიეკუთვნა. ოფიციალური დღესასწაული, არსებითად, მხოლოდ უკან, წარსულში იყურებოდა და ამ წარსულით პატივს მიაგებდა აწმყოში არსებულ



წეს-წყობილებას. ოფიციალური დღესასწაული, ზან საკუთარი იდეის საწინააღმდეგოდაც კი, განაძტკიცებდა მთელი არსებული მსოფლწესრიგის მდგრადობას, უცვლელობას და მარადიულობას (არსებულ იერარქიას, არსებულ რელიგიურ, პოლიტიკურ და მორალურ ფასეულობებს, ნორმებს, აკრძალვებს).

ასეთი დღესასწაული იყო უკვე მზამზარეული, გამარჯვებული, გაბატონებული სიმართლის ზეიმი, რომელი სიმართლევ წარმოჩნდებოდა როგორც მარადიული, უცვლელი და უცილობელი ჭეშმარიტება. ამიტომ ოფიციალური დღესასწაულის ტონიც მხოლოდ მონოლითურად **სერიოზული** შეიძლებოდა რომ ყოფილიყო, სასიცილო საწყისი უცხო იყო მისი ბუნებისათვის. სწორედ ამიტომ, ოფიციალური დღესასწაული ცვლიდა, ამახინჯებდა კაცობრიული ზეიმურობის **ნამდვილ** ბუნებას.

ოფიციალური დღესასწაულის საწინააღმდეგოდ კარნავალი ზეიმობდა გაბატონებული სიმართლისაგან და არსებული წეს-წყობილებისაგან თითქოსდა დროებით განთავისუფლებას, ყველა იერარქიული დამოკიდებულების, ყველა პრივილეგიის, ნორმისა და აკრძალვის დროებით გაუქმებას. ეს იყო დროის ჭეშმარიტი ზეიმი, ჩამოყალიბების, ცვლისა და განახლების ზეიმი. იგი ვერ ეგუებოდა ვე-

რავითარ გაუქვდავებას, სრულქმნასა და დასასრულს. იგი დაუბოლოებელ მომავალს ვასტკებოდა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა კარნავალის დროს ყველა იერარქიული დამოკიდებულების უარყოფას. ოფიციალურ დღესასწაულებზე იერარქიული სხვაობა ხაზგასმულად ჩანდა: ყველას ევალებოდა თავისი წოდების, ჩინის, დამსახურების განმასხვავებელი არცაა ნიშანი არ დაეკლო და ადგილიც შესაფერისი დაეკავებინა. დღესასწაული უთანასწორობას აღიარებდა. საწინააღმდეგოდ ამისა, კარნავალის დროს ყველა თანასწორი იყო. აქ — საკარნავალო მოედანზე — ლაღი შინაურული კავშირის გამორჩეული ფორმა ბატონობდა ადამიკნებს შორის, რომელი ადამიანებიც ჩვეულებრივ, ანუ კარნავალგარეშე, ცხოვრებაში იყოფოდნენ წოდებრივი, ქინებრივი, სამსახურებრივი, ოჯახური და ასაკობრივი მდგომარეობის გადაულახავი ზღუდეებით. ფეოდალურ-შუასაუკუნეობრივი წყობის განსაკუთრებული იერარქიულობისა და ჩვეულებრივი ცხოვრების პირობებში ადამიანთა უკიდურესად წოდებრივი და კორპორაციული გათიშულობის ფონზე ეს ლაღი შინაურული კავშირი ადამიანებს შორის ძალიან მწვავედ იგრძნობოდა და საერთო კარნავალური მსოფლშეგრძნების მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა. ადამიანი თით-

ქოსდა ახალი, წმინდა წყლის ადამიანური ურთიერთობებისათვის გარდაიქმნებოდა ხოლმე. განკერძოება დროებით ქრებოდა. ადამიანი თავის თავს უბრუნდებოდა და ადამის შეილთა შორის თვითონაც ადამიანად გრძობდა თავს. და ურთიერთობათა ეს ნამდვილი ადამიანურობა მარტო წარმოსახვის ანდა აბსტრაქტული აზრის საგანი კი არ იყო, არამედ რეალურად ხორციელდებოდა და ცოცხალი მატერიალურ-გრძობადი კავშირით განიცდებოდა. იდეალურ-უტოპიური და რეალური დროებით ერთმანეთს ერწყმოდა ამ თავისებურად ერთადერთ კარნავალურ მსოფლშეგრძნებაში.

ადამიანებს შორის იერარქიულ დამოკიდებულებათა ეს დროებითი იდეალურ-რეალური გაუქმება საკარნავალო მოედანზე იმ განსაკუთრებული სახის ურთიერთობას ქმნიდა, რომელიც შეუძლებელია ჩვეულებრივ ცხოვრებაში. აქ გამოიმუშავდა სამოედნო მეტყველებისა და სამოედნო ყესტის ის გულწრფელი და ლაღი, განსაკუთრებული ფორმებიც, ურთიერთობის მქონე ადამიანებს შორის ყოველგვარ მანძილს რომ სპობს და თავისუფალია ეტიკეტისა და მართებულობის ჩვეულებრივი (არაკარნავალური) ნორმებისაგან. ჩამოყალიბდა კარნავალურ-სამოედნო მეტყველების გამორჩეული სტილი, რომლის ნიშნებსაც უხვად მოუძებნით რაბლეს.

შუა საუკუნეების კარნავალის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების პროცესში, რომელი პროცესიც უფრო უძველეს სასიცილო წესჩვეულებათა (ანტიკური ეტაპის სატურნალიების ჩათვლით) განვითარების ათასწლეულებმა შეამზადა, გამოიმუშავდა საკარნავალო ფორმებისა და სიმბოლოების თითქოსდა განსაკუთრებული, უაღრესად მდიდარი ენა, რომელსაც შეეძლო ხალხის ერთიანი, მაგრამ რთული კარნავალური მსოფლშეგრძნების გამოხატვა. ეს მსოფლშეგრძნება, რომლისთვისაც უცნო იყო ყოველივე მზამზარეული და დასრულებული, ყველაფერი, რასაც ურყეობისა და მარადიულობის პრეტენზია ჰქონდა, თავის გამოსახატავად მოითხოვდა დინამიკურ და ცვალებად („პროტეკსულ“), ლაღ და ცოცხალ ფორმებს. საკარნავალო ენის ყველა ფორმა და სიმბოლო გამსჭვალულია ცვლილებათა და განახლებათა პათოსით, გაბატონებულ სიმართლეთა და ხელისუფლებათა მხიარული თანაფარდობის შეგნებით.

ამ ნახევრად მივიწყებული და ჩვენთვის თითქმის უკვე ბნელით მოცული ენის გაგება მთელი ჩვენი ნაშრომის მთავარი ამოცანაა. რაბლე ხომ სწორედ ამ ენას იყენებდა. უამეხოდ შეუძლებელია სახეთა რაბლესეული სისტემის ნამდვილი ჩაწვდომა. მაგრამ ამავე საკარნავალო ენას სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა ხარისხით იყენებდნენ ერაზმიც, შექსპირიც, სერვანტესიც, ლოპე დე ვეგაც, ტორსო დე მოლინაც, გევარაც, კევედოც; ამ ენას იყენებდნენ გერმანული „პამპულების ლიტერატურაც“ („Narrenliteratur“), ჰანს საქსიც, ფიშარტიც, გრიმელსჰაუზენიც და სხვებიც. ამ ენის უცოდნელად ნამდვილად არ შეიძლება აღორძინებისა და ბაროკოს ლიტერატურის ყოველმხრივი და სრული გაგება. და არა მარტო მხატვრული ლიტერატურა, არამედ რენესანსული უტოპიებიც და თვით რენესანსული მსოფლმხედველობაც ღრმად იყო გამსჭვალული კარნავალური მსოფლშეგრძნებით და ზშირად მისი ფორმებითა და სიმბოლოებით იმოსებოდა.

რამდენიმე წინასწარ სიტყვას ვიტყვი კარნავალური სიცილის რთული ბუნების გამო. ეს უწინარესად საერობო, სადღეობო, **სადღესასწაულო** სიცილია. ცხადია, ეს სიცილი ინდივიდუალური რეაქცია არ არის ამა თუ იმ ერთეულ (ცალკეულ) „სასაცილო“ მოვლენებზე. კარნავალური სიცილი, ჭერ ერთი, **საერთო-სახალხო** (საერთო-სახალხოობა, როგორც უკვე ვთქვით, თვით კარნავალის ბუნების კუთვნილებათა), იცინიან **ყველანი**, ეს არის „ყოველთა დაბადებულთა სიცილი“; მეორეც, ეს სიცილი **უნივერსალურია**, ყველაფერსა და ყველას ეხება (თვით კარნავალის მონაწილეებსაც), მთელი ქვეყანა, მთელი სოფელი ესე სასაცილოდ გვეჩვენება — თავისი სასაცილო ასპექტით, თავისი მხიარული თანაფარდობით აღვიქვამთ და ვწვდებით; მესამეც, დასასრულ, ეს ამბივალენტური სიცილია: მხიარულია, მოზიმიეა და იმავდროულად — დამცინავია, მასხარად ამგდებია, ამბუბებელია, უარყოფს კიდევ და ამკვიდრებს კიდევ, მარხავს კიდევ და აღორძინებს კიდევ. ასეთია კარნავალური სიცილი.

აღნიშნავთ სახალხო-სადღესასწაულო სიცილის მნიშვნელოვან თავისებურებას: ეს სიცილი თვით მოცინართაც ეხება, იმათენაც არის მიმართული, ხალხი თავის თავს არ გამორიცხავს სრულიად ამა სოფლისაგან, რო-



მელიც მის თვალწინ ისხამს ხორცს, ყალიბდება. ამ სოფელივით ხალხიც არასრულქმნილია, ისიც კვდება, მაგრამ ხელახლა იზადება და ახლდება. ეს არის სწორედ სახალხო-სადღესასწაულო, საერობო სიცილის ერთი უმთავრესი არსებითი განსხვავება ახალი დროის წმინდა წყლის სატირული სიცილისაგან. წმინდა წყლის სატირიკოსი, რომელმაც მხოლოდ უარყოფელი სიცილი იცის, თავის თავს სასაცილოდ აგდებული მოვლენის გარეშე აყენებს, ამ მოვლენას უპირისპირდება, — ამით ირღევეა ამა სოფლის სასიცილო ასპექტის მთლიანობა, სასაცილო (უარყოფითი) კერძო მოვლენა ხდება. ხალხური ამბივალენტური სიცილი კი მთელი ამა სოფლის თვალსაზრისის გამოხატავს, რომელი სოფელიც იქვე იქმნება, ყალიბდება და რომელშიც შედის თვითონ მოცინარიც.

მსოფლიო ლიტერატურაში ამ ხალხურ-კარნავალური სიცილის უდიდესი მატარებელი და დამაგვირგვინებელი იყო რაბლე. მი-

სი შემოქმედება საშუალებას მოგვცემს, რომ ჩავწვდეთ ამ სიცილის რთულ და ღრმა ბუნებას.

ხალხური სიცილის პრობლემის სწორად დაყენება ძალიან მნიშვნელოვანია. ამ სიცილის ირგვლივ შექმნილ ლიტერატურაში დღემდე ჯერ კიდევ ვხვდებით მის მოდერნიზაციას: ახალი დროის სასიცილო ლიტერატურის კვალობაზე მას განმარტავენ ან როგორც წმინდა წყლის უარყოფელ სატირულ სიცილს (ამასთანავე რაბლე გამოცხადებულია წმინდა წყლის სატირიკოსად), ანდა როგორც წმინდა წყლის შემაქცევარ, უზრუნველ, უნადვლო მხიარულ სიცილს, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ მსოფლმჭერტელურ სიღრმესა და ძალას. ამბივალენტურობას მისას ჩვეულებრივ სრულებით ვერ აღვიქვამთ.

* * *

ახლა შევეხებით შუა საუკუნეების სასიცილო ხალხური კულტურის მეორე ფორმას —



სიტყვიერ სასიცილო ნაწარმოებებს (შექმნილს ლათინურ და ხალხურ ენებზე).

ცხადია, ეს უკვე ფოლკლორი აღარ არის (თუმცა ხალხურ ენებზე შექმნილი ამ ნაწარმოებების გარკვეული ნაწილი შეიძლება რომ ფოლკლორსაც მიეკუთვნოს). მაგრამ მთელი ეს ლიტერატურა გამსჭვალული იყო კარნავალური მსოფლშეგნებით, ფართოდ იყენებდა საკარნავალო ფორმებისა და სახეების ენას, ვითარდებოდა დაკანონებული საკარნავალო უბოდიშობის საფარქვეშ — და ხშირ შემთხვევაში — ორგანიზაციულად უკავშირდებოდა კარნავალური ტიპის დღესასწაულებებს, ხოლო ზოგჯერ პირდაპირ თითქოს ლიტერატურული ნაწილი იყო ამ დღესასწაულებებისა.³ და სიცილი ამ ლიტერატურაში ამბივალენტური სადღესასწაულო სიცილია. მთლიანად ეს ლიტერატურა შუა საუკუნეების სადღესასწაულო, სარეკრეაციო (ალადობო) ლიტერატურა იყო.

კარნავალური ტიპის დღესასწაულებებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძალიან დიდი ადგილი ეჭირა შუა საუკუნეების ადამიანთა ცხოვრებაში თუნდაც დროის თვალსაზრისით: შუა საუკუნეების დიდ ქალაქებს საკარნავალო ცხოვრება წელიწადში საერთოდ სამ თვემდე გამოსდიოდათ. საკარნავალო მსოფლშეგრძნების ზეგავლენა ადამიანების თვალთახედვასა და აზროვნებაზე გამოუვალ იყო: ეს ზეგავლენა იძულებულს ხდიდა ადამიანებს (ბერს, სამღვდელთა მოდასეთაგანს, სწავლულს), რომ რაღაცნაირად უარი ეთქვათ თავიანთ ოფიციალურ მდგომარეობაზე, და წუთისოფელი თავისი საკარნავალო-სასიცილო ასპექტით აღქვათ. არა მარტო სქოლარები და წვრილი სამღვდელთა მოდასეთაგანნი, არამედ წარჩინებულნი ეკლესიის მსახურნიცა და სწავლულნი ღვთისმეტყველნიც უფლებას აძლევდნენ თავიანთ თავს, რომ მიემართათ მხიარული რეკრეაციებისათვის, ანუ კეთილკმალო სერიოზულობისაგან დასვენებისათვის და „ბერმონაზვნური ხუმრობებისათვის“ (*„Joca monachorum“*) — როგორც შუა საუკუნეების ერთ-ერთ უპოპულარულეს ნაწარმოებს ერქვა. თავიანთ სენაკებში ისინი ქმნიდნენ პაროდულ, ანდა ნახევრადპაროდულ სამეცნიერო ტრაქტატებსა და სხვა სასიცილო ნაწარმოებებს ლათინურ ენაზე.

შუა საუკუნეების სასიცილო ლიტერატურა

რა ვითარდებოდა მთელი ათასწლეულიდან. მეტ ხანსაც კი, ვინაიდან მისი დასაბამი ჯერ კიდევ ქრისტიანულ ანტიკურობას განეკუთვნება. თავისი არსებობის ასეთი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ეს ლიტერატურა, რასაკვირველია, საკმაოდ არსებითი ხასიათის ცვლილებებს განიცდიდა (ყველაზე უფრო ნაკლებად ლათინურ ენაზე შექმნილი ლიტერატურა იცვლებოდა). გამომუშავდა მრავალფეროვანი ქართული ფორმები და სტილისტური ვარიაციები. მაგრამ ყველა ისტორიულ და ქართულ სხვაობასთან ერთად ეს ლიტერატურა — მეტ-ნაკლებად — რჩება ხალხურ-კარნავალური მსოფლშეგრძნების გამოხატულებად და სარგებლობს საკარნავალო ფორმებისა და სიმბოლოების ენით.

ლათინურ ენაზე შექმნილი ნახევრადპაროდული და წმინდა წყლის პაროდული ლიტერატურა ძალიან ფართოდ იყო გავრცელებული. ამ ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების რიცხვი უზარმაზარია, მთელი ოფიციალური საეკლესიო იდეოლოგია და წეს-ჩვეულება აქ სასიცილო ასპექტით არის ნაჩვენები. სიცილი აქ რელიგიური აზროვნებისა და კულტის ყველაზე მაღალ სფეროებში აღწევს.

ამ ლიტერატურის ერთ-ერთი უძველესი და უპოპულარულესი ნაწარმოები „კიპრიანეს სერობა“ (*„Coena Cypriani“*) მთელი საღვთო წერილის (დაბადებისასაც და სახარებისასაც) თავისებურ საკარნავალო-სანადიმო ტრავესტიას წარმოაჩენს. ეს ნაწარმოები თავისუფალი „სააღმავლო სიცილის“ (*„risus paschalis“*) მტარდებით იყო ნაყურთხი: სხვათა შორის, მასში რომელი სატურნალიების შორეული გამოძახილიც იხმის. სასიცილო ლიტერატურის მეორე ერთ-ერთი უძველესი ქმნილება — „ვერგილიუს მარონ გრამატიკელი“ (*„Vergilius Maro grammaticus“*) — ლათინური გრამატიკის ნახევრადპაროდული სამეცნიერო ტრაქტატიც არის და იმავედროულად შუა საუკუნეების სასკოლო ყოველდღობისა და სამეცნიერო მეთოდების პაროდიაც: ანტიკურ სამყაროსა და შუა საუკუნეების თითქმის ზედ მიცნაზე შექმნილი ეს ორივე ნაწარმოები შუა საუკუნეების სასიცილო ლათინურ ლიტერატურას უღებს სათავეს და განმსაზღვრედ ზეგავლენას ახდენს მის ტრადიციებზე. ამ ნაწარმოებთა პოპულარობამ ლამის აღორძინების ხანამდე მოაღწია.



სასიცილო ლათინური ლიტერატურის შემდგომი განვითარების გზაზე საეკლესიო კულტურისა და სარწმუნოებრივი მოძღვრების თითქმის ყველა მომენტის მიხედვით იქმნება პაროდული დუბლები, ეს არის ეგრეთ წოდებული «parodia sacra», ანუ „სალმრთო პაროდია“ შუა საუკუნეების ლიტერატურის ერთ-ერთი უაღრესად თავისებური და დღესაქამომდე ნაკლებად გაგებული მოვლენა. ჩვენამდე კარგა ბლომად მოაღწია პაროდული ლიტურგიები („ლოთ-მებრუვეთა ლიტურგია“, „მემორანეთა ლიტურგია“ და სხვ), პაროდები: „სახარების კითხვის, ლოცვების, თვით ყველაზე უფრო უწმინდესი ლოცვების („ანაო ჩვენო“, „Ave Maria“ და სხვ), ლიტანიების, საეკლესიო ჰიმნების, ფსალმუნების პაროდები, სახარების ამა თუ იმ გამოთქმის ტრავესტიები და ა. შ. იქმნებოდა აგრეთვე პაროდული ანდერძები („ლორის ანდერძი“, „სახედრის ანდერძი“), პაროდული ლოდწერები, საყდართა პაროდული განკარგულებები და სხვ. ერთი სიტყვით, ამ სახის ზღვა ლიტერატურა შექმნილი. ეს ლიტერატურა ტრადიციით იყო ნაკურთხი და ამდენად გარკვეული ზომით ითმენდა ეკლესიაც. ნაწილი ამ ლიტერატურისა იქმნებოდა და გავრცელებული იყო „საადღგომო სიცილის“ ანდა „საშობაო სიცილის“ საფარველქვეშ, ნაწილი კი (პაროდული ლიტურგიები და ლოცვები) უშუალოდ დაკავშირებული იყო „მასხარა-პამპულების ციესასწაულთან“ და, შესაძლოა, სრულდებოდა ამ დღესასწაულების დროს.

გარდა დასახელებულისა, არსებობდა სასიცილო ლათინური ლიტერატურის სხვა სახესხვაობანიც, მაგალითად, პაროდული დისპუტები და დილოგები, პაროდული ქრონიკები და სხვ. ლათინურ ენაზე შექმნილი მთელი ეს ლიტერატურა ავტორთაგან მოითხოვდა რამდენადმე განსწავლულობის ხარისხს (ზოგჯერ საკმაოდ დიდსაც). ყოველივე ეს იყო უშვერი საკარნავალო სიცილის ნახმევი და გამოძახილი მონასტრების, უნივერსიტეტებისა და სკოლების შერქვეშ.

ლათინურმა სასიცილო ლიტერატურამ თავისი დასრულებული სახე უმაღლეს რენესანსულ ეტაპზე მიიღო ერასმის „ქება სისულელისა“-ში (ეს კარნავალური სიცილის ერთ-ერთი ყველაზე უდიდესი ნაყოფია მსოფლიო

ლიტერატურაში) და „ბნელ კაცთა წერილები“.

არანაკლებ მდიდარი და კიდევ უფრო მრავალფეროვანი იყო ხალხურ ენებზე შექმნილი შუა საუკუნეების სასიცილო ლიტერატურა. და აქ გვხვდება «parodia Sacra»-ს ანალოგიური მოვლენები: პაროდული ლოცვები, პაროდული აღსარებანი (ეგრეთ წოდებული «sermons Joieux» ანუ „მხიარული აღსარებანი“, საფრანგეთში), საშობაო სიმღერები, პაროდული მამათხოვრების ლეგენდები და სხვ. მაგრამ აქ სჭარბობს საერო პაროდები და ტრავესტიები, რომლებიც წარმოაჩენდნენ ფეოდალური წყობისა და ფეოდალური პერიოდის სასიცილო ასპექტს. ასეთებია შუა საუკუნეების პაროდული ეპოსები, სადაც მოქმედებენ ცხოველები, მასხარები, გაიძვერები და პამპულები; ეპიკური გმირების სასიცილო დუბლიორების გამოჩენა (კომიკური როლანდი) და სხვ. იქმნება პაროდული რაინდული რომანები („ულვირო ჯორი“, „ოკასენი და ნიკოლეთი“). ვითარდება სასიცილო რიტორიკის სხვადასხვაგვარი ქანრები: კარნავალის ტიპის ათასგვარი „კამათები“, დისპუტები, დილოგები, კომიკური „საქებარი სიტყვები“ (ანდა „ხოტბანი“) და სხვა. საკარნავალო სიცილი ქდერს ფაბლიოში და ვაგანტების (მოხეტიალე სქოლარების) თავისებურ სასიცილო ლირიკაში.

სასიცილო ლიტერატურის ყველა ეს ქანრი და ნაწარმოები დაკავშირებულია საკარნავალო მოედანთან და, ცხადია, უფრო ფართოდ, ვიდრე ლათინური სასიცილო ლიტერატურა, სარგებლობს საკარნავალო ფორმებითა და სიმბოლოებით. მაგრამ ყველაზე უფრო მჭიდროდ და უშუალოდ საკარნავალო მოედანთან დაკავშირებულია შუა საუკუნეების სასიცილო დრამატურგია. ადამ დე ლა ალის უკვე პირველი (ჩვენამდე მოღწეული) კომიკური პიესა — „თამაში ფანჩატურში“ ამა სოფლის კარნავალური ხედვისა და გაგების ჩინებულ ნიმუშია; მასში ჩანასახი ფორმით რაბლეს მომავალი სამყაროს ბევრი მომენტია ასახული. მეტნაკლებად კარნავალიზებულია მირაკლები და მორალიტეები. სიცილი შეიჭრა მისტერიაშიც. მისტერიების დიაბლიციებს აქვთ მკვეთრად გამოხატული კარნავალური ხასიათი. გვიანი შუა საუკუნეების ღრმად კარნავალიზებული ქანრია სოტი.

ჩვენ აქ შევეხეთ სასიცილო ლიტერატურ-



რის მხოლოდ ზოგიერთ ყველაზე უფრო ცნობილ მოვლენას, რომელთა შესახებ შეიძლება ლაპარაკი განსაკუთრებული კომენტარების მოუშველიებლად. პრობლემის დასაყენებლად ეს საკმარისია. შემდგომ, რაბლეს შემოქმედების ჩვენი ანალიზის კვალობაზე, უფრო წვლილად მოგვიხდება შეჩერება შუა საუკუნეების სასიცილო ლიტერატურის როგორც ამ, ისე ბევრ სხვა უფრო ნაკლებად ცნობილ ქანრსა და ნაწარმოებზე.



გადავდივართ ხალხური სასიცილო კულტურის გამოხატვის მესამე ფორმაზე — ლაპარაკი გვექნება შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ხანის უბოდიშო-უშვერი მეტყველების ზოგიერთ სპეციფიკურ მოვლენასა და ქანრზე.

აღრე უკვე გვქონდა ლაპარაკი, რომ საკარნავალო მოედანზე, ოდეს ადამიანებს შორის დროებით გაუქმებულია ყოველგვარი იერარქიული სხვაობა და ბარიერი, აღკვეთილია ზოგიერთი ნორმა და აკრძალულია ჩვეულებრივი, ანუ კარნავალგარეშე ცხოვრება, ადამიანთა შორის განსაკუთრებული იდეალურ-რეალური ხასიათის ერთადერთობა იქნება, რაც შეუძლებელია ჩვეულებრივ ცხოვრებაში. ეს არის ადამიანებს შორის ლდი, უბოდიშო კავშირი, რომელმაც იმათ შორის არავითარი მანძილი არ იცის.

ახალი სახის ურთიერთობა ყოველთვის წარმოშობს სამეტყველო ცხოვრების ახალ ფორმებს: ახალ სამეტყველო ქანრებს, ზოგიერთი ძველი ფორმის გადააზრებას ანდა გაუქმებას და ა. შ. მსგავსი მოვლენები ყველაასათვის ცნობილია თანამედროვე სამეტყველო ურთიერთობის პირობებშიც. მაგალითად, როცა ორი ადამიანი ერთმანეთთან ახლო მეგობრულ ურთიერთობას ამყარებს, მათ შორის დისტანცია — მანძილი მცირდება (ისე დაახლოებულნი არიან), და ამიტომ მათ შორის სამეტყველო ურთიერთობის ფორმები მკვეთრად იცვლება: ჩნდება ფამილარული, უბოდიშო „შენობით“ ლაპარაკი, იცვლება მიმართვისა და სახელის ფორმა (ბატონი ივანე გადაიქცევა უბრალოდ ვანოდ), ხან სახელს ცვლის თიკუნი, ანუ მეტსახელი, გაისმის მოფერებითი ნათქვამი სალანძღავი სიტყვები, შესაძლებელი ხდება ურთიერთ-

დაცინვა (როცა ახლო ურთიერთობა არ არის; დაცინვის ობიექტი მხოლოდ ვილაც „მესამეა“), შეიძლება, რომ ერთმა მეორეს მხარზე ხელი დაჰკარს და სულაც მუცელში წაარყვას (სედგამოჭრილი კარნავალური ქესტი), სუსტდება სამეტყველო ეტიკეტი და სამეტყველო აკრძალვები, არტულ იშვიათია უწმაწური სიტყვები და გამოთქმები და ა. შ. მაგრამ თანამედროვე ყოფაში ასეთი ფამილარული კონტაქტი ძალზე შორს არის თავისუფალი ფამილარული კონტაქტისაგან, რომელიც საკარნავალო მოედანს ახასიათებდა. „თანამედროვე კონტაქტს“ მთავარი რამ აკლია: საერთო-სახალხოობა, ზემოერთობა, უტოპიური გააზრება, მსოფლმჭერეტელობითი სიღრმე. საერთოდ, ზოგიერთი საკარნავალო ფორმის ყოფა-ცხოვრებაში გადატანა, გარეგნულ სახეს უნარჩუნებს, მაგრამ შინაგან აზრს უკარგავს ამ ფორმებს. აქვე შეენიშნავთ, რომ ძმადნაფიცობის ძველი წეს-ჩვეულების ელემენტებში კარნავალში გადააზრებული და გაღრმავებული ფორმით შემორჩა. ზოგიერთი ამ ელემენტთაგანი კარნავალის გზით გადმოვიდა ახალი დროის ყოფაში და თითქმის მთლიანად დაკარგა თავისი კარნავალური გააზრება.

ამრიგად, კარნავალური უბოდიშო-უშვერი მიმართვის ახალი სახე თავის გამოხატულებას პოულობს სამეტყველო ცხოვრების ბევრ მოვლენაში, შევჩერდეთ ზოგიერთ მათგანზე.

უბოდიშო-უშვერი მეტყველებისათვის ძალიან ხშირია გინების, ანუ სალანძღავი, ზოკერ საკმაოდ გრძელი და რთული სიტყვეპისა თუ მთელი სალანძღავი გამოთქმების გამოყენება, გინება გრამატიკულად და სემანტიკურად ჩვეულებრივ იზოლირებულია მეტყველების კონტექსტში და ანდახების მსგავსად აღვიქვამთ როგორც დანარტლებულ მთლიანს. ამიტომ გინებაზე შეიძლება ლაპარაკი როგორც უბოდიშო-უშვერი მეტყველების განსაკუთრებულ სამეტყველო ქანრზე. ვინება თავისი გენეზისის მიხედვით ერთგვაროვანი არ არის და პირველყოფილი ურთიერთობის პირობებში სხვადასხვაგვარი, უმთავრესად მაგიური, შელოცვის ხასიათის ფუნქცია ჰქონდა. მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისყუროა ამა თუ იმ ღვთაების ის გინება-აუფა, რომელიც ძველი სასიცილო კულტების უცილობელი შემადგენელი ნაწილი იყო. ამ გინება-აუფს ამბივა-



ლენტურობა. ანუ ორმაგი ბუნება ახასიათებდა: თან აკნინებდა, ამდაბლებდა და მოაკედინებდა, თანაც კიდევ აღორძინებდა და განაახლებდა, სწორედ ამ ამბივალენტურმა უფიანმა სიტყვამ განსაზღვრა საკარნავალო—უბოდიშო ურთიერთობაში გინების სამეტყველო ქანრის ხასიათი. კარნავალის პირობებში გინებამ არსებითი გადააზრება განიცადა: მთლიანად დაკარგა თავისი მაგიური და საერთოდ პრაქტიკული ხასიათი, შეიძინა თვითმიზნურობა, უნივერსალურობა და სიღრმე, ასეთი გადასხვაფერებული სახით გინებამ თავისი წვლილი შეიტანა მოუტიდალი საკარნავალო ატმოსფეროს და სამყაროს მეორე, სასიცოცხლო ასპექტის შექმნაში.

გინების მრავალმხრივ ანალოგიურია ფიცილი თუ ფიცი (Jurons). როგორც ერთით, ისე მეორეთი სავსე იყო უბოდიშო-უშვერი მეტყველება. როგორც გინება, ფიცილიც განსაკუთრებულ სამეტყველო ქანრად უნდა ჩაითვალოს. ამას თავისი საფუძველი აქვს (განცალკევებულობა, დასრულებულობა, თვითმიზნურობა). არც ფიცილი და არც ფიცი

თავდაპირველად დაკავშირებული არ ყოფილა სიცილთან, მაგრამ ისინი გამოიღვენა მეტყველების ოფიციალური სფეროებიდან, ვინაიდან არღვედნენ ამ სფეროების სამეტყველო ნორმებს, და ამიტომ, უბოდიშო-უშვერი მეტყველების შეუვალ სფეროში გადაინაცვლეს. აქ, კარნავალურ ატმოსფეროში, ისინი სასიცოცხლო საწყისად შეიჭრნენ და ამბივალენტურობა შეიძინეს.

ანალოგიურია სხვა სამეტყველო მოვლენების, მაგალითად, სხვადასხვაგვარი ბილწისიტყვაობის ბედ-იღბალიც. უბოდიშო-უშვერი მეტყველება თითქოსდა იმ რეზერვუარად იქცა, სადაც თავს იყრიდა აკრძალული და ოფიციალური სამეტყველო ურთიერთობიდან გამოდევნილი სხვადასხვა სახის სამეტყველო მოვლენები. მიუხედავად თავიანთი გენეტიკური მრავალგვაროვნობისა, ისინი ერთნაირად იმსკვალეობდნენ საკარნავალო მსოფლშეგქმნებში, იცვლიდნენ თავიანთ უძველეს სამეტყველო ფუნქციებს, ითვისებდნენ საერთო სასიცოცხლო ტონს და თითქოსდა ნაპერწკლები ხდებოდნენ წუთისოფლის განმაახლებელი ერთიანი საკარნავალო ცეცხლისა.



უბოდიშო-უშვერი მეტყველების სხვა თავისებურ სამეტყველო მოვლენებზე თავის დროზე კიდევ შევიჩრდებით. აქ კი დავასკვნით, რომ ამ მეტყველების ყველა ქანრმა და ფორმამ ძალუმი ზეგავლენა მოახდინა რაბლეს მხატვრულ სტილზე.

ასეთია შუა საუკუნეების ხალხური სასიცილო კულტურის გამოხატვის სამა ძირითადი ფორმა. ჩვენგან აქ განხილულ ყველა მოვლენას, რასაკვირველია, მეცნიერება იცნობდა და სწავლობდა კიდევ (განსაკუთრებით ხალხურ ენებზე შექმნილ სასიცილო ლიტერატურას). მაგრამ სწავლობდა თავისი დედობრივი წიაღისაგან — საკარნაჯლო საწესწვეულები-სანახაობითი ფორმებიდან გამოცალკევებით და სრული მოწყვეტით, მაშადადამე, სწავლობდა შუა საუკუნეების ხალხური სასიცილო კულტურის მთლიანობის წიაღვარეთ. ამ კულტურის პრობლემა სულაც არ დასმულა. ამიტომ ყველა ამ მოვლენის მრავალფეროვნებისა და მრავალგვაროვნობის მიღმა ვერ ხედავდნენ წუთისოფლის ერთიან და ღრმად თავისებურ სასიცილო ასპექტს, რომლის ნაირ-ნაირი ფრაგმენტებიც ეს მოვლენებია. ამიტომაც ყველა ამ მოვლენის არსი ბოლომდე ამოუხსნელი დარჩა. ეს მოვლენები შეისწავლებოდა ახალი დროის კულტურული, ესთეტიკური და ლიტერატურული ნორმების მიხედვით, ესე იგი, იწონ-იზომებოდა არა კუთვნილი, არამედ ახალი დროის უცხო საწონ-საზომებით. მათ ათანადროულებდნენ და ამიტომ არასწორ განმარტებასა და შეფასებას აძლევდნენ. გაუგებარი დარჩა თავის მრავალფეროვნებაში ერთიანი სასიცილო ხატოვნების განსაკუთრებული სახეც, რომელიც შუა საუკუნეების ხალხურ კულტურას ახასიათებდა და საერთოდ უცხო იყო ახალი დროისათვის (მეტადრე XIX საუკუნისათვის). ახლა სასიცილო ხატოვნების ამ სახის წინასწარ დახასიათებაზე უნდა გადავიდეთ.

რაბლეს ქმნილებაში ჩვეულებრივ აღნიშნავენ ცხოვრების მატერიალურ-ხორციელი საწყისის სიჭარბეს — სხეულის, სასმელ-საჭმლის, გარეთ გასვლის, სქესობრივი ცხოვ-

რების სახეთა სიჭარბეს. ეს სახეები ამჟამად ნავე მოცემულია ძალზე გაზვიადებულად, ჰიპერბოლიზებულად. რაბლეს აცხადებდნენ „ხორცის“ და „ფაშვის“ უდიდეს პოეტად (მაგალითად, ვიქტორ ჰაუგო). სხვანი ბრალსა სდებდნენ „ტლანქ ფიზიოლოგიზმში“, „ბიოლოგიზმში“, „ნატურალიზმში“ და ა. შ. ანალოგიურ მოვლენებს, მაგრამ ნაკლებ მკვეთრად გამოხატულს, უძებნიდნენ აღორძინების ლიტერატურის სხვა წარმომადგენლებსაც (ბოკაჩოს, შექსპირს, სერვანტესს). ამას ხსნიდნენ როგორც აღორძინებისათვის დამახასიათებელ „ხორცის რეაბილიტაციას“, როგორც შუა საუკუნეების ასკეტიზმზე რეაქციას. ხან ამაში ხედავდნენ აღორძინებაში ბურჟუაზიული საწყისის, ანუ „ეკონომიკური ადამიანის“ მატერიალური ინტერესის კერძო, ეგოისტური ფორმით ზედგამოჭრილ გამოვლინებას.

ყველა ეს და მსგავსი ახსნა-განმარტებანი სხვა არა არის რა, თუ არა აღორძინების ლიტერატურაში მატერიალურ-ხორციელ სახეთა მოდერნიზაციის სხვადასხვაგვარი ფორმები; ამ სახეებზე გადმოაქვთ ის დავიწროებული და შეცვლილი მნიშვნელობები, რომლებიც „მატერიალურობამ“, „სხეულმა“, „ხორციულმა ცხოვრებამ“ (საჭმელი, სასმელი, გარეთ გასვლა და სხვ.) მომდევნო საუკუნეების (უპირატესად XIX საუკუნის) მსოფლმხედველობაში მიიღეს.

ნამდვილად კი რაბლეს თხზულებაში (და აღორძინების სხვა მწერლების თხზულებებში) მატერიალურ-ხორციელი საწყისის სახეები არის ხალხური სასიცილო კულტურის მემკვიდრეობა (თუმცა, რამდენადმე შეცვლილი რენესანსულ ეტაპზე), ხატოვნების იმ განსაკუთრებული ტიპისა და კიდევ უფრო ფართოდ — ყოფიერების იმ განსაკუთრებული კონცეფციის მემკვიდრეობა, რომელიც კონცეფციად დამახასიათებელია ამ კულტურისათვის და რომელიც მკვეთრად განსხვავდება მომდევნო საუკუნეების (კლასიციზმით დაწყებული) ესთეტიკური კონცეფციებისაგან. ამ ესთეტიკურ კონცეფციას — ჭერჭერობით პირობითად — გროტესკულ რეალიზმს ვუწოდებთ.

გროტესკულ რეალიზმში (ესე იგი, ხალხური სასიცილო კულტურის სახეთა სისტემაში) მატერიალურ-ხორციელი საწყისი მოცემულია თავისი საყოველთაო-სახალხო, საზეიმო



და უტოპიური ასპექტით. კოსმოსური, სოციალური და ხორციელი აქ ერთობლივი მთლიანობაა; განუყოფელი ცოცხალი მთელია. და ეს მთელი მხიარული და სახიერია.

გროტესკული რეალიზმში მატერიალურ-ხორციელი სტიქია ღრმად დადებითი საწყისია, და ეს სტიქია აქ მოცემულია სრულებითაც არა კერძო-ეგოისტური ფორმით და ცხოვრების სხვა სფეროებისაგან სრულებითაც არა მოწყვეტით. **მატერიალურ-ხორციელი საწყისი** აქ აღიქმება როგორც **უნივერსალური და საყოველთაო-სახალხო** და სწორედ როგორც ასეთი უპირისპირდება ამ სოფლის **მატერიალურ-ხორციელი ფესვებისაგან ყოველგვარ მოწყვეტას, ყოველგვარ განკერძოებასა და თავის თავში ჩაკეტვას**, ყოველგვარ განყენებულ იდეალობას, მიწისაგან და **სხეულისგან გამდგარი და დამოუკიდებელი მნიშვნელობის** ყოველგვარ **პრეტენზიებს**. სხეულსა და ხორციელ ცხოვრებას. ვიმეორებთ, აქ აქვთ კოსმოსური და იმადროულად საყოველთაო-სახალხო ხასიათი, ეს სრულებით არც სხეულია და არც ფიზიოლოგია ვიწრო და ზუსტი თანამედროვე აზრით: არც ერთი ბოლომდე ინდივიდუალიზებული და დანარჩენი სამყაროსაგან გამიჯნული არ არის. მატერიალურ-ხორციელი საწყისის მატარებელი აქ არ არის განკერძოებული ბიოლოგიური არსება და არც ბურჟუაზიული ეგოისტური ინდივიდი, არამედ **ხალხი**, თანაც ლაენის განვითარებით მარად მზარდი, რომელიც მუდმივ განახლებას განიცდის. ამიტომ ყოველივე ხორციელი აქ ესოდენ უზარმაზარია, გადამეტებულია, უზომოა. ამ გადამეტება-ვაზვიადებას აქ **დადებითი, დამამკვიდრებელი ხასიათი** აქვს. მატერიალურ-ხორციელი ცხოვრების ყველა ამ სახეში მთავარი მომენტია ნაყოფიერება, ზრდა, უხვება. მატერიალურ-ხორციელი ცხოვრების ყველა გამოვლინება და ყველა რამ საგანია აქ განიკეთვინება, კიდევ ერთხელ გამოიჩენება, არა ცალკეულ ბიოლოგიურ არსებას და არა კერძო და ეგოისტურ, „ეკონომიკურ“, ადამიანს, — არამედ თითქოსდა ხალხის, კოლექტიურ, სავარგულო სხეულს (მემდგომ დაეაზუსტებთ ამ მტკიცებათა აზრს). უხვება და საყოველთაო-სახალხოება განსაზღვრავს მატერიალურ-ხორციელი ცხოვრების ყველა სახის სპეციფიკურ **მხიარულ და სახეიანო** (და არა ყოველდღიურ-საყოფაცხოვრებ-

ბო) ხასიათს. მატერიალურ-ხორციელი საწყისი აქ ზეიმური, ნადიმური, ლხინური საწყისია, ეს არის „საქვეყნო ნადიმი“. მატერიალურ-ხორციელი საწყისის ეს ხასიათი **მნიშვნელოვანი სახით** შემონახულია რენესანსის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და ყველაზე უფრო სრულად, რასაკვირველია, რაბლეს შემოქმედებაში.

გროტესკული რეალიზმის უპირველესი თავისებურება **დამდაბლება**, ანუ დაყინება და დაქვეითებაა, რაც ყოველივე ამაღლებულის, სულიერის, იდეალურის, განყენებულის მატერიალურ-ხორციელი თვალსაზრისით დანახვაა, მიწისა და სხეულის განუყოფელი ერთიანობის თვალსაზრისით დანახვა, ასე, მაგალითად, „კობრიანეს სერობა“, ზემოთ რომ ვახსენეთ, და მრავალი სხვა შუააუყოვნოვანი ლათინური პაროლია მნიშვნელოვანწილად ავებულია დაბადებიდან, სახარებიდან და სხვა საღმრთო ტექსტებიდან ამოკრიბილ მატერიალურ-ხორციელ დამამდაბლებელ-დამაკინებელ და დამაქვეითებელ წვრილმანებზე. სოლომონისა და მარკოლფის სასიცილო დიალოგებში, ძალიან პოპულარული რომ იყო შუა საუკუნეებში, სოლომონის ღრმავაროვან და სერიოზულ (ტონით) სენტენციებს უპირისპირდება მასხარა მარკოლფის მხიარული და დამამდაბლებელი წარმონათქვამები, რომლებსაც განსახილველი საკითხი ხაზგასმულად ტლანქ მატერიალურ-ხორციელ სფეროში გადააქვთ (სასმელ-საჭმელი, მონელება, სქესობრივი ცხოვრება).⁴ უნდა ითქვას, რომ შუა საუკუნეების მასხარის „ომიკობის ერთ-ერთი უმთავრესი მომენტი სწორედ ის იყო, რომ ყოველ საყოფალეზოდ შინაარსიან ცერემონიალსა და წეს-ჩვეულებაში მატერიალურ-ხორციელ თვალსაზრისსა სდებდა: ასე იქცოდნენ მასხარები ჭურნირებზე და სხვ. გროტესკული რეალიზმის სწორედ ამ ტრადიციებშია, კერძოდ, „დონ-კიხოტის“ რინდული იდეოლოგიისა და ცერემონიალის ბევრი რამ დამამდაბლებელი და დამაქვეითებელი.

შუა საუკუნეების სქოლართა და სწავლულთა წრეში ფართოდ იყო გავრცელებული მხიარული პაროდული გრამატიკა. ასეთი გრამატიკის ტრადიციამ, რომელიც „ვერგილიუს გრამატიკელიდან“ (ზემოთ ვახსენეთ) მოდის, მთელ შუა საუკუნეებსა და აღ-

ორძინებას გაუძლო, ჯერ კიდევ დღესაც ცოცხალია ზეპირი სახით დასავლეთ ევროპის სასულიერო სკოლებში, კოლეგიებსა და სემინარებში. ამ მხიარული გრამატიკის არსი ყველა გრამატიკული კატეგორიის — ბრუნვათა, ზმნათა ფორმებისა და სხვ. — უმთავრესად ახლებური გააზრებაა მატერიალურ-ხორციელი, უპირატესად ეროტიკული თვალსაზრისით.

მაგრამ ვიწრო გაგებით არა მხოლოდ პაროდიებს, არამედ გროტესკული რეალიზმის ყველა დანარჩენ ფორმასაც აქვს დამდაბლების, დაქვეითების, განსხეულების ანუ ხორციელად ქცევის უნარი. ამ უნარშია გროტესკული რეალიზმის ძირითადი თავისებურება, რომელიც მას შუა საუკუნეების დიდი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა ფორმისაგან განასხვავებს. ხალხური სიცილი, გროტესკული რეალიზმის ყველა ფორმას რომ აყალიბებს, ათადან-ბაბადან იყო დაკავშირებული მატერიალურ-ხორციელ ძირთან, ანუ ქვენასთან. სიცილი ამდაბლებს და განასხეულებს.

რა ხასიათისაა გროტესკული რეალიზმის ყველა ფორმისათვის ნიშანდობლივი ეს **დამდაბლებანი?** ამ კითხვას აქ ჯერჯერობით წინასწარ პასუხს გავცემთ, რაბლეს შემოქმედება საშუალებას მოგვცემს, რომ მომდევნო თავებში დავაზუსტოთ, გავაფართოოთ და გავაღრმავოთ ამ ფორმების, ე.ე იგი, გროტესკული რეალიზმის ფორმების ჩვენი გაგება.

ამაღლებულის დამდაბლება და დაქვეითება გროტესკულ რეალიზმში სრულებითაც არა პირობითი ხასიათისაა. „ზენა“ და „ქვენა“ აქ აბსოლუტური და მკაცრი **ტოპოგრაფიული მნიშვნელობისაა**. ზენა ცაა, ქვენა — დედამიწა; დედამიწა კი მშთანთქმელი საწყისია (საფლავი, ფაშვი) და დამბადებელი, ამლორძინებელი (დედის წილი) საწყისი. ასეთია ზენას და ქვენას ტოპოგრაფიული მნიშვნელობა კოსმოსური ასპექტით, საკუთრივ **ხორციელა** ასპექტით, რომელიც არაად არ არის კოსმოსურისაგან მკაფიოდ გამოიხეული, ზენა იგივე სახეა (თავი). ქვენა — სანაშენო ორგანოები, მუცელი და სასკორავი. სწორედ ზენას და ქვენას ეს აბსოლუტური ტოპოგრაფიული მნიშვნელობები აცოცხლებს გროტესკულ რეალიზმს, ასევე შუასაუკუნოვან პაროდიასაც. დამდაბლება აქ ნიშნავს მიწასთან, რო-

გორც მშთანთქმელ და **ამავდროულად** დამდაბლებელ საწყისთან შეერთებას. დამდაბლებისას მარხავენ კიდევ და თესავენ კიდევ ერთდროულად, აკვინებენ, რათა კვლავ შვან უფრო უკეთესი და უფრო მეტი. დამდაბლება ნიშნავს აგრეთვე სხეულის ქვედა ნაწილის სიცოცხლისთან. მუცელისა და სანაშენო ორგანოების სიცოცხლესთან შეერთებას, მამხადამე, ისეთი აქტების ზიარებასაც, როგორც არის აღრევა, ჩასახვა, მუცლადღება, დაბადება, შთანთქმა, მოსაქმება. დამდაბლება ხორციელ საფლავსა თხრის **ახალი** დაბადებისათვის. ამიტომ დამდაბლებას არა მარტო შემუსრავი, უარყოფელი მნიშვნელობა აქვს, არამედ დადებითიც, ამლორძინებელიც; ეს **ამბივალენტურია**, თან უარყოფს და თან ამკვიდრებს ერთდროულად. ამ შემთხვევაში უბრალოდ ქვევით, უფსკრულში, აბსოლუტურ არარაობაში არ ხდება გადაღება — იქ, ქვევით, სანაშენო ქვესკნელია, სწორედ ის ქვესკნელი, სადაც ზდება ჩასახვა და ახალი დაბადება, საიდანაც ყოველივე უხვად იზრდება; სხვაგვარი ქვენობა გროტესკულმა რეალიზმმა არც იცის, ქვენა დამდაბლებელი დედამიწა და ხორციელი წილია, ქვენა მიწავე **ჩამსახველია**.

ამიტომაც არა ჰგავს სრულებით არც შუასაუკუნოვანი პაროდია ახალი დროის წმინდა წყლის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიას.

როგორც ყოველგვარი პაროდია, ლიტერატურული პაროდიაც ამდაბლებს, მაგრამ ამ დამდაბლებას მტკნარი უარყოფელი ხასიათი აქვს და მოკლებულია ამლორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომ ახალი დროის პირობებში ვერც პაროდია, როგორც ძნარი და ვერც ვერანაირი დამდაბლება ვერ შეინარჩუნებდა თავის ოდინდელ უზარმაზარ მნიშვნელობას.

დამდაბლება (პაროდიული და სხვაგვარი) ძალზე დამახასიათებელია ამლორძინების ლიტერატურისათვისაც, რომელიც ამ თვალსაზრისით განაგრძობდა ხალხური სასიცილო კულტურის საუკეთესო ტრადიციებს (განსაკუთრებით სრულად და ღრმად რაბლეს შემოქმედება). მაგრამ მატერიალურ-ხორციელი საწყისი აქ უკვე ერთგვარად გადააზრებული და დავიწროებულია, რამდენადმე შერუსტებულია მისი უნივერსალიზმი და ზეიმურობა. თუმცა, ეს პროცესი აქ ჯერ კიდევ სრულიად



დასაწყისი საფეხურზეა. ამის დაკვირვება „დონ-კიხოტის“ მაგალითზე შეიძლება.

სერვანტესის შემოქმედებაში პარადიულ დასდაბლებათა ძირითად ხაზს დაქვეითების, მიწისა და სხეულის **ამალორძინებელ** სანაშენო ძალასთან ზიარების ხასიათი აქვს. ეს გროტესკული ხაზის გაგრძელებაა. მაგრამ, ამასთანავე, მატერიალურ-ხორციელი საწყისი სერვანტესთან უკვე რამდენადმე დაკნინებული და დაქვემდებარებულია. ის თავისებური კრიზისისა და გაორების მდგომარეობაშია, მატერიალურ-ხორციელი ცხოვრების სახეები „დონ-კიხოტში“ ორმაგი ცხოვრებით იწყებენ ცხოვრებას.

სანჩოს (**«Panza»**) დიდი ფაშვი, მისი მადა და წყურვილი საფუძველში ჯერ კიდევ კრძალ კარნავალურია: მის ლტოლვას უხეზბისა და სისრულისაკენ თავის საფუძველში ჯერ კიდევ არა აქვს კერძო-ეგოისტური და განკერძოებული ხასიათი, — ეს საყოველთაო-სახალხო უხეზბისაკენ ლტოლვაა. სანჩო პირდაპირი მეშვიდრეა ნაყოფიერების ძველი მუცელგადმოგდებული დემონებისა, რომელთა ფიგურებსაც ვხედავთ. მაგალითად, ცნობილ კორინთულ მაშრაფებზე. ამიტომ ჭამსმის სახეებში აქ ჯერეთ კიდევ (ოცხალია ხალხურ-ნადიმური, ზეიმური მომენტი. სანჩოს მატერიალიზმი — მისი ღიბი, მადა, მისი ბლომი კარში გასვლა — გროტესკული რეალიზმის აბსოლუტური ძირია. ქვენობია, მხიარული ხორციელი სამარეა (ფაშვი, მუცელი, მიწა), გათხრილი დონ-კიხოტის განკერძოებული, განყენებული და გამკვდარებული იდეალიზმისათვის; ამ სამარეში „მწუხარე სახის რანდი“ თითქოსდა იმხათეთს უნდა მოკვდეს, რათა ახალი, უკეთესი და უმეტესი იშვას. ეს მატერიალურ-ხორციელი და საერთო-სახალხო კორექტივია ინდივიდუალური და განყენებული სულიერი პრეტენზიების მიმართ; გარდა ამისა, ეს სიცილის სახალხო კორექტივია ამ სულიერი პრეტენზიების ცალმხრივი სერიოზულობის მიმართ (აბსოლუტური ქვენა მუდამ იცინის, ეს დამბადებული და მოცინარი სიკვდილია). სანჩოს როლი დონ-კიხოტის მიმართ შეიძლება რომ შედარდეს შუასაუკუნოვანი პარადიების როლს მალაი იდეოლოგიისა და კულტის მიმართ, ტაკიმასხარას როლს სერიოზული ცერემონიალის მიმართ და ა. შ.

რენესანსული რეალიზმის სირთულე დღეს საქამომდის ჯერ კიდევ არ არის საკმარისად ამოცნობილი და ამოხსნილი. მასში გადაჭაჭვულია ამა სოფლის ხატოვანი კონცეფციის ორი ტიპი: ერთი, რომელიც ხალხური სასიცილო კულტურიდან მომდინარეობს, და მეორე, მზამზარეული და დაქვემდებარებული ყოფიერების საკუთრივ ბურჟუაზიული კონცეფცია. რენესანსული რეალიზმისათვის დამახასიათებელია მატერიალურ-ხორციელი საწყისის აღქმის ამ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ხაზის წყვეტილობა. რაც მზარდი, ამოუწურავი, შეუთქმარავი და უხეზა, ცხოვრების მატერიალური საწყისის, მუდამ მოცინარის საწყისის მატარებელია. ყველაფრის გვირგვინის ამხდელი და განახლებადია, წინააღმდეგობრივად ეხამება კლასობრივი საზოგადოების ყოფაში დაქვემდებარულ და დახვეწებულ „მატერიალურ საწყისს“.

შენიშვნები:

1 ე. მიულე, საფრანგეთის ისტორია, ტ. X, გვ. 355. „ხომერი, ანუ შტო ოქროსა“ — წინასწარმეტყველური ოქროს შტო, რომელიც სიბილამ შესძენა ენოსს.

2 იხ. სასიცილო ორეულთა ძალზე საყურადღებო ანალიზი და მოსაზრებანი ამ საკითხის ირგვლივ ე. მელეტინსკის წიგნი — „გმირული ეპოსის წარმოშობა“, მ. 1962.

3 ანალოგიურად იყო საქმე ძველ რომშიც, სადაც სასიცილო ლიტერატურაზე ვრცელდებოდა სატურალიზმის უბოდიშობა, რომელ სატურნალიზმსაც ის ორგანიზაციულად უკავშირდებოდა.

4 სოლომონისა და შარკოლფის ყველა ეს დილოგი თავისი დამამადლებელი და დამაქვეითებელი ხასიათით ძალიან ახლოს დგას დონ-კიხოტისა და სანჩოს ბევრ დილოგთან.

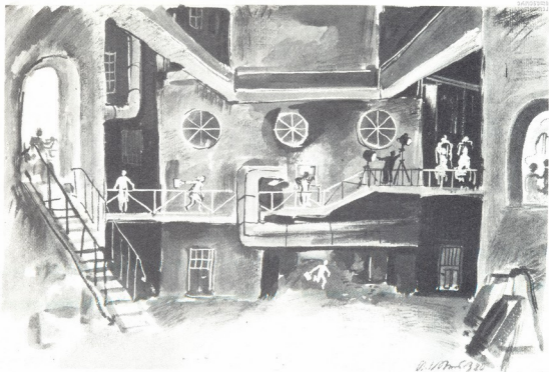
(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



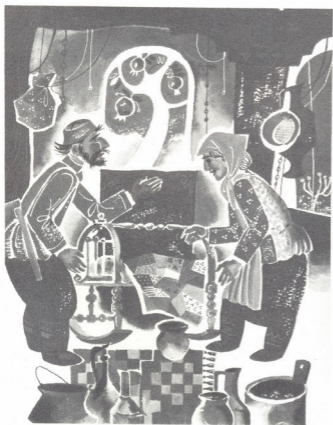
თენგიზ სამსონაძე

თეთრი ზეები
ესკიზი გომელენისთვის





მ. აბოშვილი 1938



ესკიზი კინოფილმისთვის
ხალხური ზღაპრის ილუსტრაცია



3. შიაკოვსკის პოემის „ლენინის“ ილუსტრაციები





სოფლის პეიზაჟი
სატელევიზიო ტიტრი

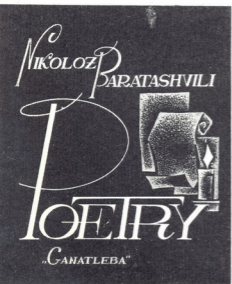
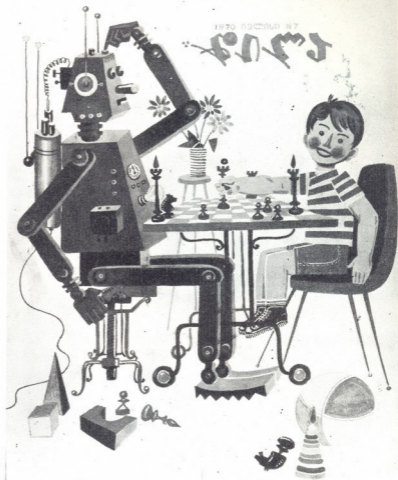


ხალხური წესების ილუსტრაციები



ხალხური ზღაპრების ილუსტრაციები





„დილას“ გარეკანი
წიგნის გარეკანი



ხალხური წიგნის ილუსტრაცია
სოფლის მოტივი



მოქალაქეობრივი სათქმელის ძიება

ჩვენი ჟურნალის ეს ნომერი მკითხველებს აცნობს საქართველოს სახალხო მხატვრის თენგიზ სამსონაძის შემოქმედებას. ამასთან დაკავშირებით ვთავაზობთ მხატვრისა და ხელოვნებათმცოდნე ირინე კოზორიძის საუბარს.

პატივცემულო თენგიზ! თქვენ ძალზე მრავალმხრივი შემოქმედი ბრძანდებით. გარდა დაზგური და მონუმენტური ფერწერისა, მუშაობთ წიგნისა და სამრეწველო გრაფიკაში, გაფორმებული გაქვთ სპექტაკლები. როგორც მხატვარი დიხანს და ნაყოფიერად მუშაობდით ტელევიზიაში. ცხადია, ეს თქვენს ფართო ინტერესებსა და შესაძლებლობებზე მეტყველებს. მაინც რომელი სფერო უფრო გიზიდავთ?

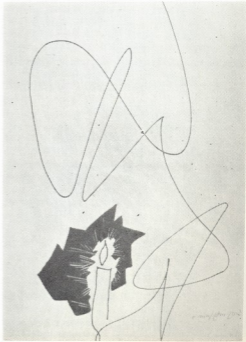
გარდა იმისა, რომ მიზიდავს და მაინტერესებს სხვადასხვა სფეროსა და ეანრში მუშაობა, ჩემთვის, როგორც მხატვრისათვის, ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მრავალფეროვანი ტექნიკური ხერხების ცოდნა მუხმარება გარკვეული ჩანაფიქრის განხორციელებაში. ვგულისხმობ ფერწერაში დეკორატიული, გრაფიკული ხერხების გამოყენებას, რა თქმა უნდა, თუ ეს საჭიროა იქეთი თემის გადაწყვეტისას, რომლის შინაარსი ითხოვს ამგვარ მიდგომას.

საქართველოს ტელევიზიის მუშაობის დაწყების დღიდან, 1956 წლიდან მრავალი წლის მანძილზე თქვენ ტელევიზიის მთავარი მხატვარი ბრძანდებოდით, გაფორმებული გაქვთ სხვადასხვა ხასიათის გადაცემები, საზავსო სპექტაკლებით დაწყებული სატირულ-იუმორისტული ჟურნალით დამთავრებული. ხშირად გადაცემის თანავეტორი და რეჟისორიც კი იყავით. ფაქტიურად, თქვენი აქტიური მონაწილეობით წარიმართა

ტელემხატვრობაში ახალი გზების ძიება და გაკვლევა. რას გვეტყვით ამ ძალზე სპეციფიკური მხატვრული ამოცანების შესახებ?

სახვითი ხელოვნების დარგებიდან სატელევიზიო მხატვრობა, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე სინთეზური დარგია. დრამატურგის მრავალფეროვნება ამ სფეროში მხატვრისაგან ითხოვს ღრმად ერკვეოდეს სახვი-

თავსართი ლექსისათვის





ქართული ხალხური
ზღაპრის დასურათება

თი ხელოვნების ყველა დარგისა და ქანრის სპეციფიკაში. ტელევიზიის მხატვარს მუშაობა უხდება ფერწერაში, გრაფიკაში, კინოში, თეატრში, მულტიპლიკაციაში, მონუმენტურ ხელოვნებაში, მცირე ფორმის არქიტექტურაში... ტელემხატვარი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს შრიფტის, პლაკატის ხელოვნებას, კომბინირებული გადაღების ტექნიკას, უნდა გააჩნდეს ტექნიკური და კონსტრუქციული აზროვნების, გამომგონებლობის უნარი. ამ მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ტელევიზიაში მომუშავე მხატვარს ახალი ტიპის მხატვარი შეიძლება ეწოდოს. რა თქმა უნდა, მხედველობაში არ მყავს ყველა ის მხატვარი, ვინც ტელევიზიაში მუშაობს.

ტელევიზია სადღეისოდ ყველაზე მასობრივი ხელოვნებაა. უდიდესია მისი როლი ხალხის იდეურ-ესთეტიკური, მორალურ-ზნეობრივი აღზრდის საქმეში. ამ უმნიშვნელოვანესი ამოცანის განხორციელებაში კი მხატვარსაც თვალსაჩინო წვლილი აქვს. ამიტომაც საჭიროა აქ მომუშავე კადრების განსაკუთრებული გულისყურით შერჩევა. მხატვრობის სხვადასხვა დარგში ძალების მოსინჯვა სწორედ ტელევიზიაში ჩემმა მუშაობამ განაპირობა.

თქვენ ორმოცდაათიანელთა თაობის წარმომადგენელი ბრძანდებით. ცნობილია, რომ ამ თაობის ფერმწივრალთა შემოქმედებაში განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა სახვითი ენის გადახალისების, კერძოდ, ფერის ფუნქციის გაძლიერების ამოცანამ, თუმცა, მხატვართა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ძიებებს ამ ხაზით არ მიუღია ცალმხრივი ხასიათი. ფერწერული ამოცანები წუდებოდა სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვან სახვით ამოცანებთან ერთად, როგორცაა ნახატის, კომპოზიციური კანონების დაუფლება, ნაწარმოების იდეური შინაარსის გამხსნელი სხვა პროფესიული სახვითი პრობლემები.

ორმოცდაათიანელთა ნამუშევრების ვრცელ რეტროსპექტულ გამოფენაზე, რომელიც ამ რამდენიმე ხნას წინ „მხატვრის სახლში“ გაიმართა, შესანიშნავად გამოჩნდა მონაწილეთა მყარი პროფესიონალიზმი, იდეურ-მხატვრული ამოცანების სიცხადე და შესრულების ოსტატობა, რამაც განაპირობა ნაწარმოებების მაღალმხატვრულობა, ამ თა-



ობის მხატვართა აღრინდელა ნამუშევრები
დღესაც ინარჩუნებს ემოციური გამომსახვე-
ლობის დიდ ძალას.

თქვენი აზრით, როგორ წარიმართა მას
შემდეგ ქართული ფერწერის განვითარება?
ჩემი თაობის მხატვრებმა ომისშემდგომი
პერიოდის აკადემიური სკოლა გაიარეს და
მათი პროფესიული ოსტატობის ჩამოყალი-
ბებას საფუძვლად ედო პრინციპები, რაც
თქვენს მიერაც იყო აღნიშნული. თავისთა-
ვად, სწავლება აკადემიაში ემყარებოდა არ-
სებულ ტრადიციებს, რომლებიც მდიდრდებოდა
ახალი ძიებებით. არა მხოლოდ ქარ-
თული ფერწერა, არამედ სახვითი ხელოვნე-
ბის სხვა დარგები აიყვანეს ახალ სიმაღლე-
ზე ომისშემდგომი თაობის მხატვრებმა. ქან-
დაკება, გრაფიკა, თეატრისა და კინოს მხატვ-
რობა, კერამიკა, დეკორატიულ-გამოყენებითი
ხელოვნება — ყველა ამ დარგის განვი-
თარება აღინიშნა სიახლეებით, ნოვატორული
მონაპოვრებით, აღორძინდა მივიწყებული
დარგები, საფუძველი ჩეყარა ახალ პრინ-
ციპებს ხელოვნებაში, რაც შემდგომში უფ-
რო განვითარდა მომდევნო თაობათა შე-
მოქმედებაში.

განვითარება, რა თქმა უნდა, დღესაც
გრძელდება, თუმცა მას ჩრდილიც ახლავს.
მაგალითად, ბოლო პერიოდში თავი იჩინა
ზერელე ფერწერულ ეფექტებზე დაყარე-
ბულმა ერთგვარმა მიმართულებამ, დილე-
ტანტურმა სიმბოლიზმმა, დაზგური ფერწე-
რის პრინციპებისაგან გადახვევამ და დეკო-
რატიულობისაგან სწრაფვამ, ორიგინალობამ



და ფსევდონოვატორობამ. ზოგჯერ ნაწარმო-
ებებში შეინიშნება მოქალაქეობრივი პოზი-
ციის დაქვეითება და თანამედროვეობისაგან
განდგომა. სინამდვილის ასახვა კი ითხოვნს
მოვლენის არსში ღრმა წედომასა და ფართო
განზოგადებებს, შესატყვისი მხატვრული
ფორმის ძიებას, რის გარეშეც შეუძლებე-
ლია თანამედროვე ელერადობის მხატვრულ
ნაწარმოებს შექმნა.

გვიანტერესებს — თქვენ, როგორც თბი-
ლისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგი, რო-
მელიც უკვე თხუთმეტი წელია ხელმძღვანე-
ლობს ზოგადი ფერწერის კათედრას, როგორ
ავახებთ სულ ბოლო ხანს „მხატვრის სახ-
ლში“ გამართულ რეტროსპექტულ ექსპო-
ზიციას — 80-იანელთა ნამუშევრების სა-
ხით, როგორი დასკვნების გამოტანის შესაძ-
ლებლობას იძლევა იგი?



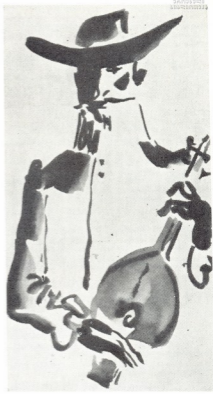
პირველ რიგში არ შეიძლება მადლიერებით არ მოვიხსენიოთ „მხატვრის სახლის“ ხელმძღვანელობა იმ დიდად მნიშვნელოვან და რთული სამუშაოსათვის, რომელსაც იგი ახორციელებს თაობათა შემოქმედების რეტროსპექტული გამოფენების სახით. ეს შესაძლებლობას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ქართული მხატვრობის განვითარების ხაზს. ჩემი აზრით, ამგვარი საანგარიშო გამოფენები ისტორიული აუცილებლობაა და მხატვართა ახდენილი სურვილიც.

კერძოდ, ბოლო გამოფენამ, ისევე, როგორც წინამორბედმა გამოფენებმა, საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია. მან ნათელჰყო დადებითი და უარყოფითი მხარეებიც, რაც სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა ვრცელ კოლექტიურ გამოფენებზე ასე მკაფიოდ შესამჩნევი არ იყო.

ერთის მხრივ, გვყავს ძალზე ნიჭიერი, სამომავლოდ დიდი იმედების მომცემი ახალგაზრდობა. უკვე გამოიკვეთა მხატვართა ჯგუფი, რომელთა ბეჭითი, შთაგონებული შრომის შედეგი კარგად გამოჩნდა ამ გამოფენაზე. მაგრამ როცა ზემოთ არასწორ, მცდარ ტენდენციებზე გავამახვილე ყურადღება. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ამ თაობის რიგ წარმომადგენლებსაც ეხებოდათ. საერთოდ, სასურველი იქნებოდა შემოქმედებაში დღეს მიმდინარე პროცესების სათანადო გაანალიზება ხელოვნებათმცოდნეთა მიერ, რათა სწორი გეზი მიეცეს მხატვართა შემდგომ მუშაობას. სამომავლოდ კი ახალგაზრდებს კვლავ დასჭირდებათ სისტემატური და თანმიმდევრული შრომა პროფესიონალიზმის დასაუფლებლად, თანამედროვე ცხოვრებასთან შემობრუნება და მნიშვნელოვანი, მოქალაქეობრივი სათქმელის ძიება. ისინი არ უნდა კმაყოფილდებოდნენ მიღწეულით. თვითდაჯერება წინსვლის პირველი მტერია, — ეს ცნობილი ამბავია.

რას იტყვიან მხატვრულ კრიტიკაზე?

ხელოვნების პროპაგანდა ხილია მხატვრულ შემოქმედებასა და საზოგადოებას შორის და საჭიროა, რომ მოვლენებს აშუქებდეს ავტორიტეტული პროფესიონალი და არა არაკვალიფიციური „ხელოვნებათმცოდნე“ თუ ჟურნალისტი, როგორც ამის მაგალითებს



ჩანახატი

ხშირად ვხვდებით ხოლმე პრესის ფურცლებზე. ავტორები ქება-დიდებას ასხამენ დაბალი ღირებურობის მხატვრული ღონის ნაშეშევრებს და ყურადღების მიღმა რჩებათ ხელოვნების ჭეშმარიტი ქმნილებები. სამწუხაროდ, მათ ამისთვის პაატუს არაეინ სთხოვს.

სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა ავკარგის შეფასება რთული და საპასუხისმგებლო საქმეა. საერთოდ, ხელოვნებათმცოდნეობა რომ პასიურია, ეს ცნობილი მოვლენაა და ამგვარად ახალს არაფერს ვამბობ. დღეს ძალზე საჭიროა არაპროფესიონალიზმს დაუპირისპირდეს მხატვრულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების კვალიფიციური გაანალიზება, რათა თვითდინებაზე არ იქნას მიშვებული შემოქმედებითი პრაქტიკა.



მუსიკალურ-პედაგოგიური მეთოდოლოგიის სამუშაოები

ჩვენ რესპუბლიკის მუსიკალურ ქსელში შექმნილი მდგომარეობა არა ერთხელ უოფილა განხილული უურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე. მუსიკალური აღზრდის პრობლემები მწვავედ იქნა წამოჭრილი 1983-84 წლების ნომრებში მიმდინარე დისკუსიაში „მუსიკა და მსმენელი“. კვლავ ვაგრძელებთ მსჯელობას ამ ფრიად აქტუალურ თემაზე. მეთხველებს ვთავაზობთ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პიანისტ-პედაგოგების რ. ხოჯავას და ნ. მესხის პრობლემურ წერილებს (რედ).

რუსუდან ხოჯავა

მუსიკალური აღზრდის პრობლემებზე მსჯელობის საფუძველს გვაძლევს მრავალწლიანი პედაგოგიური გამოცდილება, აგრეთვე საქმიანი ურთიერთობა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ სკოლებთან, სასწავლებლებთან, სტუდიებთან.

შექმნილი ვითარება ცხადყოფს, რომ დღეს მუსიკალურ-აღმზრდელით კერებში მკვეთრად იმატა მოსწავლეთა რიცხვმა ადრინდელ წლებთან შედარებით და რომ უმეტესობას საამისოდ არ გააჩნია სათანადო მუსიკალური ნიჭი. ცხადია, კადრების მომზადების დონეს ვერ გავაუმჯობესებთ თუ მუსიკალურ სასწავლებლებში შემსვლელთა მონაცემებს არ შევამოწმებთ მეცნიერულად დამუშავებული მეთოდოლოგიით. მხოლოდ ამ გზით შევისწავლით იმ მოტივებს, რასაც ეყრდნობა მოსწავლე-ახალგაზრდობა მუსიკოსის პროფესიის არჩევის დროს. ჩვენ უნდა სწორი დიაგნოზი დავუსვათ ამ მოტივებს, შევარჩიოთ ისეთი კონტრენტები, რომელიც პასუხობს პედაგოგიურ მოთხოვნებსა და ამოცანებს.

შექმნილი ვითარება ცხადყოფს იმასაც, რომ მოსწავლე-ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი ვერ იყენებს სწავლების პერიოდში

პედაგოგთა დახმარებით მიღებულ ცოდნას, ვერ ამყლავნებს აზროვნებითი ოპერაციების ჩატარების უნარს ისეთ მნიშვნელოვან სფეროებში, როგორცაა ანალიზი და სინთეზი. ლაპარაკია პრაქტიკულ საქმიანობაში (როგორც საშემსრულებლო ხელოვნებაში, ისე პედაგოგიაში) შექმნილი ჩვევების გადატანაზე, რაც აუცილებელი პირობა გახლავთ სპეციალისტად ჩამოყალიბებისათვის. ჭახადია, ასეთ პირობებში ძნელია ლაპარაკი პედაგოგიურ მიღწევებზე, იმ მონაპოვრებზე (ცოდნა, ჩვევები, პროფესიისადმი), რომლებიც მუსიკოსთა ფორმირებას აპირობებენ და ამზადებენ მათ დამოუკიდებელი საშემსრულებლო თუ პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის.

პრაქტიკა გვაჩვენებს, რომ ძალზე ცოტანი არიან ისეთი სტუდენტები, რომელთა მუშაობა ამ ორივე სფეროში მიმდინარეობს, ვისთვისაც განუყოფელია საშემსრულებლო მიზნები და პედაგოგიური ამოცანები. ამ ჯგუფში შედიან მხოლოდ ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდები, აგრეთვე ისინი, ვინც კონსერვატორიაში მოვიდა საფუძვლიანი ცოდნით და კვლავაც შეპყრობილია ამ ცოდნის გღრმავებისა და გაფართოების წყურვილით.



უმეტესობა კი მოკლებულია არა მარტო სათანადო ნიჭს, არამედ სათანადო მომზადებასაც. ამიტომაც პედაგოგები ხშირად „მახტრული ხელმძღვანელის“ ნაცვლად გამოდიან „მუსიკის მასწავლებლის“ როლში. ამ ცნებებს შორის კი დიდი სხვაობაა, რაც დასაბუთებულია ცნობილი სპეციალისტის ბ. იავორსკის მიერ. შექმნილი ვითარება გვაძლევს კონსერვატორიის კედლებში ვეძებოთ პედაგოგიური პროცესის ოპტიმიზაციის გზა. სხვაგვარად ეერ გავაუმჯობესებთ კადრების მომზადების დონეს. საქმე გამოსწორდება მხოლოდ მაშინ, როცა პედაგოგები აღიარებენ თავიანთ შეცდომებს და განაცხადებენ: „წარუმატებლობის შთაფარი მიზეზი უნდა ვეძებოთ ჩვენს მუშაობაში“.

დღის წესრიგში მწვავედ დგას მრავალმხრივ განათლებული მუსიკოსების აღზრდის ამოცანა, რომელსაც დიდ ყურადღებას უთმობდა ჯერ კიდევ XVII საუკუნის გამოჩენილი გერმანელი კომპოზიტორი — კლავირისტი იოჰან კუნაუ. როგორც ბრამსი ამბობდა: „საჭიროა არა მარტო ინსტრუმენტზე ბევრი ვარჯიში, არამედ ბევრი კითხვაც“. ეს გამოჩენილი მუსიკოსები მოითხოვდნენ ცოდნის გარკვეული სისტემის ათვისებას. უამისოდ მუსიკოსთა მოღვაწეობა არ იქნება სრულფასოვანი.

შექმნილი ვითარების გამოსაწვდომად მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს ჩვენი მუსიკალური პრაქტიკიდან: ხშირად თვით ნიჟერი პიანისტებიც კი, ნაცვლად იმისა, რომ შეიგბმონ, გაიზარონ ავტორისეული ჩანაფიქრი, ცდილობენ ნაწარმოებში გამოხატონ მხოლოდ საკუთარი ემოციები.

ასევე ხშირია შემთხვევა, როცა შემსრულებლის მუსიკალობა ფასდება მხოლოდ მისი ემოციური თვითგამოხატვის მიხედვით. „ემოციური განცდა კი მხოლოდ მაშინ არის მუსიკალური, როცა იგი იბადება მუსიკალური სახეობის გამომსახველობითი მნიშვნელობის განცდიდან და არა მუსიკირების დროს წარმოქმნილი უბრალო ემოციიდან“.¹

აქედან უნდა გავაკეთოთ ასეთი დასკვნა: სტუდენტი შესასრულებელ ნაწარმოების არსს მხოლოდ მაშინ წვდება, როცა მისი „მე“ ერწყმის მუსიკალურ ტექსტში კოდი-

რებულ კომპოზიტორისეულ ჩანაფიქრს. ალბაპარაკია იმ ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებაზე, რომლის შემწეობითაც ერთი ადამიანი ითავისებს მეორე ადამიანის სულიერ სამყაროს. ამის მისაღწევად კი არა კმარა მუსიკალური შინაარსის მარტოდენ ინტელექტური აღქმა. ამ დროს აუცილებელია ავტორისეული ტექსტის საფუძველზე, დეტალური დასწავლა, ანალიტური გააზრება. ადამიანი, რომელიც მოკლებულია ამ უნარს, კუშმარიტ მუსიკოსად-პედაგოგად თუ შემსრულებლად—ვერ ჩამოყალიბდება.

მოვიყვან კიდევ ერთ საკმაოდ გავრცელებულ მაგალითს: პედაგოგები სტუდენტებთან მუშაობის პროცესში ხშირად უბრაუნდებიან ადრე განხილულ რომელიმე ცნებასა თუ საკითხს. ეს იმიტომ ხდება, რომ სტუდენტს არა აქვს გამოქმნილი ამ ცნებასა თუ საკითხში გაცხადებული კანონზომიერების განზოგადების უნარი, რადგან დაბალია მისი თეორიული მომზადების დონე. აზროვნების კულტურა. ლაპარაკია არა სპეციფიკურ მუსიკალურ აზროვნებაზე (ეს ფენომენი ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შეწავლილი), არამედ საზოგადოდ აზროვნებაზე, როგორც შემეცნებითი მოღვაწეობის პროცესზე ანუ სიტყვიერ, ლოგიკურ, ანალიტურ აზროვნებაზე, რომელიც ორმად სწვდება მოვლენათა არსს, ხსნის იბიექტური სინამდვილის იმ თვისებებსა თუ ურთიერთკავშირებს, რაც მიუღწეველია მგრძნობელობითი აღქმისათვის.

ამდენად, მხატვრულად სრულფასოვან შედეგს მოსწავლე-ახალგაზრდა მიაღწევს მხოლოდ მაშინ, როცა იგი ლოგიკურად გაიზრება მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსს, მისი წარმოსახვის პროცესს.

აზროვნება, როგორც ცნობილია, გამოხატულებას პოულობს ცნებებში, ცნება კი სიტყვიერ ფორმებში. და თუ სტუდენტი თავისი აზრის გამოსავლინებლად ვერ პოულობს სიტყვიერ ფორმულირებას, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მისთვის ბუნდოვანია თვით ეს აზრი.

„სიტყვიერი ფორმების დახვეწა იწვევს თავად აზროვნების ფორმების დახვეწას. აზროვნება და მეტყველება, გაუიგივებლად, ერთეებიან ერთიან პროცესში. აზროვნება არა მარტო ვლინდება მეტყველებაში, არა-

¹ ბ. შ. ტუპლოვი „ინდივიდუალური სხვაობის პრობლემები“. მოსკოვი, 1961 გვ. 62.



მედ უმეტესწილად მეტყველებაში აღწევს სრულყოფილებას.²

ყოველივე ეს მოითხოვს მომავალ მუსიკოსებთან მუშაობას სიტყვიერ მასალაზე, სამეტყველო ფორმების გამდიდრებასა და გააქტიურებაზე.

კოლოკიუმებზე, გამოცდებსა თუ გასაუბრებაზე ჩვენ: მისწავლე-ახალგაზრდობისაგან მოვიდებით იმ სააზროვნო კატეგორიებს, იმ სამეტყველო ფორმებს, რომლებსაც მათ არ ვუხერხავთ მუსიკალური სწავლების არც ერთ რგოლში, მათ შორის კონსერვატორიაშიც. ლოგიკური აზროვნების, სიტყვიერი ფორმების უქონლობა, პირველ რიგში, თვით პედაგოგთა ხარვეზია, რაც ვლინდება კიდევ სტუდენტთა ნამუშევრების შეფასების დროს. აშკარად დაბალია პედაგოგთა დიდი ნაწილის კრიტიკული აზროვნების კულტურა. მათ ავიწყდებათ, რომ კრიტიკა ანალიტიკური, პრობლემური უნდა იყოს. არგუმენტირებული მსჯელობის ნაცვლად ხშირად ვაწყვდებით სუბიექტური შეხედულებებიდან წარმოქმნილ მოუქნელ კატეგორიულ ტონს. მაგალითისათვის მოვიყვან მსჯელობის ერთ გავრცელებულ ფორმას: „ეს არ არის შოპენი“. ამ განცხადების ავტორი ინტუიტურად გრძნობს ხარვეზებს, მაგრამ არ შესწევს თავისი შეხედულების დასაბუთების ძალა. ამა რა ცოდნას მისცემს ასეთი მსჯელობა მოსწავლეს?

სტუდენტთა აზროვნების განვითარებისა და სამეტყველო ფორმების გააქტიურებისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სემინარების ჩატარება სპეციალურ კლასებში. ყველა სტუდენტს წინასწარ უნდა მიეცეს რაიმე დაამუშავებელი საკითხი, მიეთითოს ლიტერატურა. სემინარი ჩატარდება გარკვეული დროის შემდეგ. ასეთი ჯგუფური მეცადინეობა დაეხმარება მოსწავლე-ახალგაზრდობას წლების მანძილზე შეძენილი ცოდნის სისტემატიზაციასა და განზოგადებაში, ზუსტი ფორმულირების ძებნაში, მუსიკალური ხელოვნების კანონზომიერებათა შემეცნებაში. (სამეტყველო ჩვენების გამოშვებების ცდა ინტრება თბილისის კონსერვატორიისთან არსებულ ექსპერიმენტულ მუსიკალურ სკოლაში, სადაც სამემსრულებლო განყოფილების მოსწავლეები გადიან ახალ საგანს „სპე-

ციალურ კლასში შესწავლილი პროგრამების სამემსრულებლო-თეორიული ანალიზი“. ეს შეცადინეობა ატარებს ლაბორატორიულ ხასიათს და გამოხატულებას პოულობს პედაგოგთა და მოსწავლეთა საუბრის ფორმებში). მომავალი კადრების მომზადების პრობლემა ვერ გადაწყდება თუკი არ წამოიჭრება აღმზრდელთა აღზრდის საკითხი.

როგორც ზეუთ აღვნიშნე, აღრე მუსიკალურ სასწავლებლებში, სახელდობრ, კონსერვატორიაში, სწავლობდა სტუდენტთა გაცილებით ნაკლები რაოდენობა. ამიტომაც უფრო მაღალი იყო ნიჭიერების მაჩვენებელი. შესაბამისად ამისა, უფრო მცირე იყო პედაგოგთა კონტიგენტიც. პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდნენ შემოქმედებითი პიროვნებები.

საშუალო მონაცემების სტუდენტი — დიდი უბედურება არ არის. პრაქტიკა ამტკიცებს, რომ მაღალი კვალიფიკაციის პედაგოგი ასეთი სტუდენტისაგან ზრდის მუსიკალური კულტურისათვის სასარგებლო მუშავს. საშუალო ან დაბალი კვალიფიკაციის პედაგოგს კი შეუძლია სამუდამოდ დაამახინჯოს მომავალი სპეციალისტი.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გამოვიმუშაოთ მოდელი, რომელიც თანამედროვე მოთხოვნათა მიხედვით განსაზღვრავს კონსერვატორიის სამემსრულებლო ფაკულტეტის პედაგოგთა სახეს.

დასაძალი როდია, რომ პედაგოგთა გარკვეული ნაწილი კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ, თავს ანებებს დაკვრას, არ აწარმოებს სთანადო სამეცნიერო-მეთოდურ მუშაობას.

ამასთან ერთად, არსებობენ ახალგაზრდა სპეციალისტები, რომლებიც გატაცებით მუშაობენ თავიანთი ოსტატობის ამაღლებაზე, ცოდნის სრულყოფაზე, ასეთებს უნდა გვეუხსნათ კონსერვატორიის კარი.

აღმზრდელთა აღზრდის საკითხი უნდა განვიხილოთ სხვა კრილშიც. ჩვენს დედაქალაქში მრავლად არიან კონსერვატორიადამთავრებული მუსიკოსები, რომლებიც სხვადასხვა ნიზეზის გამო ვერ მიდიან სამუშაოდ ჩვენი არსებულნიკის რაიონებში, სადაც სანთლოთ არის საძებარი კონსერვატორიის დიპლომის მქონე მუსიკოსი. კარგი იქნებოდა დავემყარებინა შემოქმედებითი ურთიერთობა საქართველოს სოფლებსა თუ ქალაქებში მცხოვ-

² ს. ლ. რომინტინი. „ზოგადი ფსიქოლოგიის საფუძვლები“, მოსკოვი, 1946 წ., გვ. 416.

რებ პედაგოგებთან, დაგვეწერა კვალიფიცირებულ სპეციალისტთა შემოქმედებით მივლინების ფორმები, რაც პრაქტიკულ დახმარებას გაუწევდა პერიფერიულ მუსიკალურ სკოლებსა და სასწავლებლებს. ეს ფორმა, უთუოდ, დაგვეხმარებოდა ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტაში, როგორცაა აღმზრდელთა აღზრდის საკითხი.

მუსიკალური აღზრდის პრობლემები

ნესტან მესხი

მრავალი გადასაქრელი პრობლემა დგას ახალგაზრდობის მუსიკალური აღზრდის სფეროში. ამის შესახებ არაერთხელ თქმულა და დაწერილა. ამ პრობლემებს სისტემატურად ვაწყდებით თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში (მხედველობაში მაქვს პედაგოგიური პრაქტიკის კათედრა, რომელზეც ვმუშაობ), კოლოკიუმებზე, რესპუბლიკის მასშტაბით ჩატარებულ პედაგოგთა დათვალეობებზე, პერიფერიული მუსიკალური სასწავლებლების სახელმწიფო გამოცემებზე. ამ უბნების შემოწმებამ წარმოაჩინა საკმაოდ რთული სურათი, რაც, პირველ რიგში, მუსიკოს-აღმზრდელთა ყურადღების მოღუწების შედეგია.

პედაგოგები ხშირად ეძებენ საშუალებებს თუ როგორ „მოუპირონ ხელი“ მოსწავლე-ახალგაზრდობას გამოცდებისა თუ გამოკითხვის დროს, მაგრამ ეს მცდელობა უშედეგოა. უმჯობესია კითხვა ასე დაისვას: როგორი პირობები უნდა შეექმნათ მომავალ მუსიკოსებს, რა ცოდნა უნდა მიეცეთ მათ, რომ მივალწიოთ მაღალი პედაგოგიური მიზნების განხორციელებას?

ამისათვის საკმარისი არ არის მხოლოდ ყარგი პედაგოგობა. სასურველ შედეგებს მივიღებთ მაშინ, როცა შეიქმნება ცხოველყოფილი მუსიკალური ატმოსფერო, როცა ინტენსიურად განვითარდება მაღალმხატვრული მოვლენებით სავსე მუსიკალური ცხოვრება. რაც უფრო მდიდარი იქნება ეს ატმოსფერო, მით უფრო ამაღლდება ესთე-

ტიკური კრიტერიუმები და გაიზარდებენ მოსწავლე-ახალგაზრდობის მუსიკალური დონე.

ამასთან ერთად, უნდა ამაღლდეს მუსიკალური განათლების სისტემაში შემავალი სპეციალური საგნების სწავლება. მუსიკოსთა აღზრდა ხომ კომპლექსური სწავლების პროცესია. ხარვეზები ამ ჯაჭვის ნებისმიერ რგოლში სავალალო შედეგს იძლევა, მძიმე ტვირთად აწევბა მოსწავლე-ახალგაზრდობასაც და პედაგოგებსაც. დასამალი არც ის არის, რომ მომავალ მუსიკოსებს შორის იშვიათად ვხვდებით ჰემსარიტი ნიჭით დაჯილდოებულებს, რაც ნათლად ჩანს როგორც კონსერვატორიაში მისაღებ, ისე გამოსაშვებ გამოცდებზე. ეს გარემოება, პირველ რიგში, მოითხოვს საკამოცდო სისტემის გადახედვას მთელს აღმზრდელობით ქსელში, განსაკუთრებით კი საწყის რგოლში. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ მუსიკალური განათლების კერები ვერ დაკომპლექტდება მხოლოდ მაღალნიჭიერი კადრებით.

რა შეუძლია ასეთ შემთხვევაში მუსიკალურ სასწავლებლებსა თუ კონსერვატორიას? რა თქმა უნდა, ნაკლებ ნიჭიერი მოსწავლე ან სტუდენტი ტალანტად ვერ გარდაიქმნება. მაგრამ პედაგოგთა ერთობლივი მცდელობით ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მისი მონაცემების მაქსიმალური განვითარებისათვის. ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივი ხარვეზები უნდა შეივსოს განსწავლულობით, ჰემსარიტი პროფესიონალიზმით, მუსიკალური დისციპლინების საფუძვლიანი ცოდნით.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველივე ამას იშვიათად ამქვანებენ კონსერვატორიის სტუდენტები, რასაც მოწმობენ კოლოქვიუმები. მხედველობაში მაქვს თბილისის კონსერვატორიის მეოთხე კურსის პიანისტებთან ჩატარებული საკონტროლო შემოწმება, რომელმაც ცხადად დაგვანახა პროფესიული მომზადების ცალმხრივობა. კოლოქვიუმებზე გამოჩნდა, რომ კონსერვატორია ვერ უზრუნველყოფს მაღალი კვალიფიკაციის მუსიკოსთა ჩამოყალიბებას. უმარავესობა ვერ ახერხებს შესწავლილი ნაწარმოების საშემსრულებლო კონცეფციის გამოხატვას. უმეტესად დაბალია საშემსრულებლო კულტურა, აღინიშნება ხარვეზები პედალიზაციის სფეროში. სტუდენტები ვერ ფლობენ ამა



თუ იმ მუსიკალური სტილის რეალიზაციისათვის საჭირო ბგერით პალიტრას, ვერ აღუენენ ანალიზის უნარს, საკუთარი დაკვირვის განსჯის მცდელობას.

კიდევ უფრო რთული მდგომარეობაა თეორიული საგნების მომზადების სფეროში. სტუდენტებს უჭირთ გამართული, პროფესიული მეტყველება, მეოთხე კურსელებს აღარ ახსოვთ პირველ-მეორე კურსებზე გავლილი მასალა, რადგან თეორიული დისციპლინების სწავლება მიმდინარეობს ფორმალურად, მუსიკალური ხელოვნების სპეციფიკისაგან მოწყვეტით. მომავალი მუსიკოსები ამიტომაც ვერ ახერხებენ სამემსრულებლო პრაქტიკასთან თეორიული ცოდნის კოორდინირებას.

არადა, დღევანდელი სტუდენტობა კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე ხელს ჰკიდებს პედაგოგობას, რისთვისაც ისინი მზად არ არიან. ხშირია შემთხვევა, როცა ახალგაზრდა პედაგოგი არ იცნობს სასწავლო რეპერტუარს, მოსწავლეებს ვერ უწყევს კონკრეტულ დახმარებას მუშაობის პროცესში. ანალოგიური მდგომარეობაა ახალგაზრდა კონცერტმესტრებთანაც, რომელთა უმრავლესობა ცუდად კითხულობს ფურცლიდან, ვერ ახერხებს ნაწარმოებთა ტრანსპონირებას ერთი ტონალობიდან მეორეში, ვერ უწყევს ღირსეულ პარტნიორობას მომღერლებსა თუ ინსტრუმენტალისტებს. ყოველივე ეს მეტყველებს სასწავლო პროცესების ხარვეზებზე, რასაც ამჟღავნებენ კიდევ დამწყები სპეციალისტები. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ისაა, რომ მოსწავლე-ახალგაზრდობისაგან მოვითხოვთ მხოლოდ პედაგოგთა ხელმძღვანელობით შესწავლილ პროგრამებს. თვით ეს პროგრამები კი ხშირად ზედაპირულად მზადდება, განსაკუთრებით მუსიკალურ სასწავლებლებში. ამის სამაგალითოდ აღვნიშნავთ ერთ საკმაოდ გავრცელებულ შემთხვევას: მოსწავლეს, რომელიც უკრავს კლასიკური სონატის პირველ ნაწილს, უმეტესად წარმოდგენა არა აქვს სონატური ციკლის სხვა ნაწილებზე, არადა, პირველი ნაწილის მხატვრულ-აზრობრივ კონცეფციას ვერ ჩამოაყალიბებ, თუ მთლიანობაში არ იცნობ მთელ სონატას. აბა როგორ უნდა დაუკრა შუმანის ფანტაზიის პირველი ნაწილი, თუ არ იცნობ მის ფინალს? ჭეშმარიტი მუსიკოსი ვერ ჩამოყალიბდება იმ მოსწავლე-ახალგაზრ-

დობისაგან, რომლებიც სწავლების პროცესში სხვათა აზრებით ხელმძღვანელობენ, მექანიკურად ბაძავენ ჩანაწერებს, ბრძად იმეორებენ სხვათა შეხედულებებს ხელოვნების ნიშნულთა შეფასებისას. დიახ, მომავალ მუსიკოსებს სწავლების პროცესშივე უნდა გამოვუმუშაოთ დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი, მათ იმთავითვე უნდა ვუნერგავდეთ კლავირებსა და პარტიტურებში მუსიკალური ლიტერატურის შესწავლის ჩვევებს. კრიტიკული ხედვა ვერ განვითარდება დამოუკიდებელი აზროვნების გარეშე. მხოლოდ ამ გზით აღიზრდებიან ღრმად და ორიგინალურად მოაზროვნე მუსიკოსები.

სინანულით მინდა აღვნიშნო, რომ ამ თვისებების უქონლობის შენიღბვას ხშირად ცდილობენ ხოლმე რთული ნაწარმოებების საშუალებით, რაც ავლენს შემსრულებელთა უსუსურობას და არა სიმწიფეს. ამ ტენდენციას პედაგოგები მიმართავენ თვითდაპყვიდრების მიზნით. არც თუ იშვიათად დიპლომანტი, რომელიც გამოსაშვებ გამოცდაზე რთულ თხზულებას უკრავს, კოლოქვიუმზე ვერ ახერხებს შესრულებული ნაწარმოების გაანალიზებას და სრულ უცოდინარობას ამჟღავნებს მუსიკალური ფორმის, დრამატურგიის, შტრიხებისა თუ ნიუანსების სფეროში. კურობებს ვაწყდებით მუსიკალურ ტერმინთა გამოკითხვის შემთხვევებში. მუსიკალურ ნაწარმოებთა გაცების პირველი ორიენტირები კი მოცემულია ავტორისეულ რემარკებში, ისეთ ტერმინებში, როგორცაა **Allegro**, **Largo**, **Presto** და ა. შ. როგორ უნდა დაუკრას მოსწავლემ ესა თუ ის ნაწარმოები თუკი იგი არ იცნობს ტემპისა თუ განწყობილების გამოთხატველ ტერმინებს. კოლოქვიუმზე შეგვხვედრია იტალიური ტერმინების რუსულად წაკითხვის ცდებიც. მიუტევებელია, სავალალოა ასეთი უცოდინარობა. ამ მოსწავლეების აღზრდელებს, როგორც ჩანს, ავიწყდებათ, რომ მომავალი მუსიკოსების მხატვრული აზროვნების დონე დამოკიდებულია პიროვნულ თვისებებზე—სულიერ სამყაროზე, ზნეობრივ კულტურაზე, განათლებაზე. შემსრულებლის მსოფლმხედველობა აპირობებს ინტერპრეტაციის ხარისხსა და ხასიათს. უნდა გვახსოვდეს, რომ პედაგოგს შეუძლია როგორც ნიჭიერების გამოვლენა, ისე ნი-

ჭიერების ჩასწორება. ასეთ შედეგებს ვაწყ-
დებით მაშინ, როდესაც პედაგოგი ცდილობს
მოწაფეს თავს მოახვიოს გამზადებული ინ-
ტერპრეტაცია, ბრმად შეასწავლოს ესა თუ
ის ნაწარმოები. რა თქმა უნდა, უფრო ად-
ვილია რთულ პასაჟებს მიუწერო აპლიკა-
ტურა, ვიდრე თვით მოსწავლეს აპოენიზო
რაციონალური აპლიკატურის ხერხები. იგი-
ვე ითქმის საშემსრულებლო ხელოვნების
სხვა ელემენტებზე.

სასურველ შედეგებს მხოლოდ მაშინ მი-
ვალწევთ, როცა მოსწავლე-ახალგაზრდობას
გავუღვიძებთ ჰემსარიტების, მშვენიერების
ძიების სურვილს, როცა დავარწმუნებთ, რომ
ინდივიდუალურია ყოველი ჰემსარიტი მუ-
სიკოსის ხედვა.

ჩვენ უნდა ვეძებოთ მომავალი მუსიკო-
სების შემოქმედებითი ზრდის ინტენსიფიკა-
ციის გზები და ამავე დროს, გამოვუმუშა-
ვოთ მათ თვითკონტროლის უნარი.

დღის წესრიგში უნდა დაისვას ცოდნის
სისტემატიზაციის ამოცანა. შემსრულებლებ-
თან ეს ამოცანა წამოჭრის ფურცლიდან კი-
თხვის, ტრანსპონირების ჩვევების ათვისე-
ბის აუცილებლობას, რასაც სპეციალისტები
მაინჟენერ მუსიკალური ნაწარმოების სა-
ფუძვლიანი შესწავლის ერთ-ერთ უმთავრეს
პირობად. საკმე ისაა, რომ ტრანსპონირება
იწვევს კილო-პარამონიული აზროვნების გან-
ვითარებას, ფაქტურული სტრუქტურების
გათვითცნობიერების შესაძლებლობას. ეს
ფორმები ინტენსიურად უნდა ინერგებოდეს
მუსიკალური განათლების ყველა რგოლში,
რაც სწავლების პროცესს გაათავისუფლებს
ფორმალურობისაგან.

ცოდნის სისტემატიზაციის ამოცანა მოით-
ხოვს მჭიდრო კონტაქტის დამყარებას თე-
ორიული დისციპლინების პედაგოგებთან.
სასურველია, რომ ისინი დროდადრო მაინც
ესწრებოდნენ სპეციალობის გაკვეთილებს.
ერთვებოდნენ ცოცხალ მასალაზე მუშაო-
ბის პროცესში, ეხმარებოდნენ მოსწავლეებს
ნაწარმოებთა გაანალიზებაში, კრიტიკული
ხედვის გამოუმუშავებაში, სტილისა და ფორ-
მის თავისებურებათა აღქმაში.

ჩემის აზრით, შემსრულებლები უნდა გა-
დიოდნენ ისეთ რთულსა და მნიშვნელოვან
მუსიკალურ დისციპლინებს, როგორცაა პო-
ლიფონია და პარტიტურის კითხვა. ამ საგ-

ნების უცოდინარობა მრავალ სირთულეს უქმ-
ნის მოსწავლე-ახალგაზრდობას. სწავლების
პროცესის ორგანიზაცია მიზნად უნდა ისა-
ხავდეს მუსიკოსების და არა მარტო შემს-
რულებლების აღზრდას.

მუსიკალური პედაგოგია, უთუოდ, ბევრს
მოიგებდა, თუკი დაეყრდნობოდა ფიზიო-
ლოგიისა და ფსიქოლოგიის მონაპოვრებს. ეს
მისწრაფება კარგ შედეგებს იძლევა ვოკა-
ლური პედაგოგიის სფეროში. ამ გზას უნ-
და დაადგენ საშემსრულებლო ხელოვნების
სხვა დარგებიც. საჭიროა საშემსრულებლო
მეთოდოლოგიის მოდერნიზაცია, კორექტი-
ვების შეტანა აღმზრდელობით სისტემაში.
ამის მაგალითს გვაძლევს მოსკოვის კონსერ-
ვატორია, სადაც ჩამოყალიბებულია პრობ-
ლემური ლაბორატორია, რომელიც შეისწავ-
ლის შემოქმედებითი პროცესების ფსიქო-
ლოგიურ ასპექტებს, სრულყოფს სწავლების
მეთოდებს, ახდენს პედაგოგიური გამოცდი-
ლების განზოგადებას. თვით ცხოვრება მო-
ითხოვს ამ პროცესებში ქართველი პედაგო-
გების მონაწილეობას, მეცნიერული მუშაო-
ბის გააქტიურებას.

საკმისადმი ასეთი მიდგომა უნდა გამოვი-
ყენოთ კოლექტივებზე, სადაც მოწმდება
მოსწავლე-ახალგაზრდობის ცოდნა, მათი მო-
მზადების დონე. კოლექტივების პრაქტიკა
უნდა დაინერგოს არა მარტო კონსერვატო-
რიაში, არამედ მუსიკალური სწავლების ყვე-
ლა რგოლში, რაც განუზომლად გაზრდის
მოსწავლე-ახალგაზრდობის პასუხისმგებლო-
ბას, მოახდენს სხვადასხვა მუსიკალურ დის-
ციპლინებში მიღებული ცოდნის კოორდინა-
ციას. !

დღეს ეს პრობლემები განიხილება ფარ-
თო საკავშირო მასშტაბით. ამ საკითხებს
ეძღვნება დისკუსიები, კონფერენციები, სა-
დაც ისახება ახალი გზები და ტენდენციე-
ბი, კეთდება ფრიად სასარგებლო დისკუსიები.
ყოველივე ამის ცოდნა და გამოყენება ქარ-
თველი მუსიკოსების მოვალეობაში შედის.

ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტიტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის სმრპმ ზაპარიაძის პირად არქივში, რომელიც დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში, ინახება მსახიობის ჩანაწერები, მოგონებები, შენიშვნები. საპუბლიკაციო მასალა შეარჩია და ლიტერატურულად დაამუშავა მუზეუმის ფონდების მთავარმა მცველმა ლედი კაპანაძემ.

სცენარე ხელოვნების შემოქმედებითი ნაყოფი უმთავრესად მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივ შრომაში ისახება.

სცენური ხელოვნება კოლექტიური შემოქმედების შედეგია და მხოლოდ თანამოაზრეთ შეუძლიათ შექმნან მაღალმხატვრული სპექტაკლი. როგორი შრომისმოყვარენიც არ უნდა იყვნენ რეჟისორი და მსახიობი, რა მომზადებულაც არ უნდა მოვიდნენ რეპეტიციაზე, მათი შრომა ნაყოფს ვერ გამოიღებს ურთიერთგაგების გარეშე. თანამოაზრობა და ურთიერთგაგებას კი მრავალი ფაქტორი განსაზღვრავს: ურთიერთშესწავლა, ინდივიდუალური თვისებები, ხასიათი, ცოდნა, ნიჭი, ნებისყოფა, შრომისმოყვარეობა, ტემპერამენტი, მუსიკალობა, პლასტიურობა და სხვ.

რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებით ურთიერთგაგებაზე და მოკიდებული არა მხოლოდ მომავალი სპექტაკლის, არამედ მთელი თეატრის ბედიც.

რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებით ურთიერთობის შესწავლასა და თეორიულ განალიზებას მეტად დიდი დაკვირვება, ფიქრი და გაანალიზება სჭირდება.

დიდი სურვილი მაქვს გავაშალაშინო და წესრიგში მოვიყვანო წლების მანძილზე ჩაწერილი ჩემი მოსაზრებანი და ქალაქზე გადატანილი გავუზიარო თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებულთ.

თუ ჩემი ნაშრომი, თუნდაც მცირერიცხო-

ვანი მკითხველის ინტერესს გამოიწვევს, შრომას ამოდ ჩაველილად არ ჩავთვლი.

გასული საუკუნისა და მე-20 საუკუნის მიჯნაზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა შესძლო თავის სცენაზე გადმოეცა ის ცხოვრებისეული სურვილები და სულიერი მოთხოვნილებები, რაც მაშინდელ პროგრესულ საზოგადოებრივ აზროვნებას ახასიათებდა. შესძლო თეატრის ენით გადმოეცა აზროვნების ის კატეგორიები, რაც უკვე შექმნილი იყო ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში.

ჩვენი ეპოქა ძირეულად განსხვავდება წარსულისაგან და ახალი თეატრალური აზროვნება სჭირდება იმ სრულიად ახალი ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამოსახატავად, რომელიც ჩვენმა დღევანდლობამ შექმნა.

ცხოვრებამ აუცილებლობა წარმოშვა, ახალი თეატრალური აზროვნება კი არ შექმნილა და არც შეიქმნება, სანამ მის წინამორბედად არ მომწიფდება აზროვნების ახალი კატეგორიები ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ აზროვნებაში.

თეატრმა დაკარგა ის ძღერადობა, რაც მას რევოლუციის პერიოდსა და საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში გააჩნდა.

თეატრმა დაკარგა ავანგარდობა — ცხოვრებას კი არ უკვლევს გზას, არამედ უკან მისჩანჩალებს.

ახალმა ცხოვრებამ, ადამიანთა ახალმა ურთიერთობამ დაბადა სრულიად ახალი ადა-

მიანი — რთული და ძნელად შესაგრძობი თეატრალური ხელოვნებისათვის. თეატრმა ვერ შესძლო ამ ახალი ადამიანის წარმოსახვა სცენური ხერხებითა და საშუალებებით.

ახალი ადამიანი კი ვერ ეთვისება სცენური ხელოვნების იმ ძველ ხერხებსა და საშუალებებს, რომელსაც თეატრი ორმოცდაათი წლის წინ მიმართავდა, რადგან მისი აზროვნება ძირეულად განსხვავდება 20-იანი წლების მაყურებლისაგან.

ყველასათვის ცხადია, რომ უკანასკნელმა ნახევარმა საუკუნემ ძირფესვიანად შეცვალა სამყარო: სწრაფი გახდა ცხოვრების ტემპი, არნახული ძვრები მოხდა სოციალური ცხოვრების სფეროში, რამაც შეცვალა ადამიანის ფსიქიკა, სურვილები და მოთხოვნილებანი.

ეს ახალი ადამიანი, სრულიად ახალი ხერხებითა და საშუალებებით ასახულ ცხოვრებას მოითხოვს სასცენო ხელოვნებისაგან.

თეატრი კი ჯერჯერობით ახალს ვერაფერს სთავაზობს თავის მაყურებელს.

იყო დრო, როდესაც მაყურებელი მსახიობისაგან სცენაზე გმირის წარმოდგენას მოითხოვდა.

შემდგომში ცხოვრებამ თეატრს მოსთხოვა აქტიორის ოსტატობით გამოხატული არა წარმოდგენა, არამედ ღრმა და რეალური განცდა.

თამაშის მაგივრად სიმართლე დამკვიდრდა აქტიორის შემოქმედებაში (მოსკოვის საზნაბრო თეატრმა სცენური სიმართლის მთელი სკოლა შექმნა).

ადამიანის აზროვნების უდიდესი გაქანების დღევანდელი ეპოქა თეატრალური ხელოვნებისაგან დიდ აზროვნებასა და გონების ელემენტის დამატებას მოითხოვს. მოითხოვს თანამედროვე აზროვნების გმირის ჩვენებას, რათა ბრექტის გამოთქმა რომ ვიხმართ „მაყურებელს ჩაუუნერგათ ანალიტიკური, კრიტიკული პოზიცია წარმოდგენილი გარემოების მიმართ“.

დროის მოთხოვნას უნდა პასუხობდეს თეატრალური ხელოვნების სათავე — დრამატურგია, ამიტომ დრამატურგი უნდა იყოს დიდი მოაზროვნე და არა მხოლოდ ცხოვრების სურათების ამსახველი.

ცხოვრებაში, მისთვის დამახასიათებელი თვისებებით, დიდი ხანია არსებობს ახალი ეპოქის ადამიანი, მაგრამ რელიეფურად, სრულ-

ყოფილად ასახულს ჯერჯერობით სცენაზე მას ვერ ვხედავთ.

თუმცა ახალი ადამიანი ცხოვრებაშიც ჯერჯერობით სრულყოფილად არ არის დადგენილი — ისიც თანდათან ყალიბდება, მაგრამ ხელოვნებისათვის ისიც მიუწვდომელია.

ახალი, საოკრად რთული ადამიანი ლიტერატურასა და პუბლიცისტიკაში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ თვით მსახიობები ვიქცეთ მძებნელებად, ვეძიოთ მათი სცენაზე წარმოსახვის ხერხები.

სცენის შემოქმედს კი მის აღსაბეჭდად შექსპირის, შილერის, ა. ოსტროვსკის დროინდელი ხერხები გააჩნია.

თეატრის მუშაკნი შემოქმედებითად მოეძველდით ახალი ადამიანის წარმოსადგენად სცენაზე და თუ ამას მივხვდებით, უფრო გავვიადვილებთ ახლის ძიება და ძიებაში დაიბადება ის, რაც რთული ფენომენის წარმოდგენად გამოვადგება.

ჩემის აზრით, ეს ახალი ჯერ დრამატურგმა უნდა მოიტანოს, მაგრამ თუ მან უკვე მოიტანა და ჩვენ ვერ ვხედავთ?

საკავშირო და ჩვენი რესპუბლიკის ყურნალ-გაზეთებში სწორად იბეჭდება სტატიები და წერილები რეჟისორის ხელოვნების შესახებ. რეჟისორის პროფესიაზეა საუბარი თეატრალთა იმ შეკრებებზეც, სადაც შემოქმედებითი საკითხები იხილება.

დღევანდელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრების დონე აღარ აკმაყოფილებს თეატრალური ხელოვნების ყოველ შემოქმედებით მუშაკს. ყველა ეძებს უკმაყოფილების მიზეზს, გადაიხინჯა ყოველი შემოქმედებითი კუნძული და საერთო იერიში რეჟისორის შემოქმედებაზე იქნა მიტანილი.

თეატრალური რეჟისორის პროფესიას, ისეთი სახით, როგორცაა დღეს არსებობს, არც თუ დიდი ხნის ისტორია აქვს. ის გაცილებით ახალგაზრდაა, ვიდრე თეატრის სხვა შემოქმედებითი ლერქები — დრამატურგი, მსახიობი, მხატვარი, კომპოზიტორი.

იყო დრო, როდესაც საზოგადოებამ არც კი იცოდა, ვინ იყო რეჟისორი იმ სპექტაკლისა, რომელსაც ესწრებოდა, ყურადღების კონცენტრაცია მსახიობისაკენ იყო მიპყრობილი.

დროთა ვითარებაში რეჟისორის საქმიანობა თეატრში ისე გაიზარდა, რომ სცენის ბატონ-პატრონად იქცა. რეჟისურამ დი-



დი ცვლილებები და ძვრები შეიტანა თეატრალურ ხელოვნებაში და ბრწყინვალე შედეგსაც მიაღწია: შექმნა სპექტაკლის გარკვეული იდეური მიმართება, გარემოცვა და სცენის ყოველი ცალკეული ელემენტი ერთი მიზნისათვის აამოქმედა.

მეტად მოკლე დროში რეჟისორის ხელოვნებამ სცენას ისეთი ბუმბერაზი შემოქმედნი მისცა, როგორც იყო კ. სტანისლავსკი, ე. ვახტანგოვი, გორდონ კრეგი, ერვინ პისკატორი, კ. მარჩანიშვილი, ვს. მეიერხოლდი და სხვები.

ცხოვრებისეული კანონზომიერების მოთხოვნამ რეჟისორი სცენის მედრომედ აქცია. ჭეშმარიტი რეჟისორი თავის ფუნქციებს შესანიშნავად ასრულებს იცის სცენის ყოველი ცალკეული ელემენტის ერთმანეთთან შეხამება, ზედმიწევნით იცნობს ლიტერატურულ მასალას, ფერწერას, მუსიკას. იცნობს აქტიორის ხელოვნებას, იცის მისი დანიშნულება და ადგილი სცენურ ნაწარმოებში.

ისმება კითხვა: პასუხობს თუ არა საერთო რეჟისორული დონე დღევანდელ მოთხოვნებს? ჩემის აზრით, არა!

თუმცა კი ღირიერობის წკვლას მისი წინამორბედივით იქნევს და ხელში უკავია თეატრალური შემოქმედების სადავე.

ჩემის აზრით, აქ უნდა ვეძიოთ იმ შემოქმედებითი დაუქმყოფილებლობის გრძნობა, რომელიც სცენის მუშაკს აწუხებს.

ისმება მეორე კითხვა: თუ რეჟისურას მოთხოვნებს ვუყენებთ, განა დღევანდელი მსახიობია იმ დონისა, რა დონის მსახიობებიც დიდ რეჟისორებთან მუშაობდნენ?

თუ რეჟისორია თეატრის ბატონ-პატრონი, მაშინ აქტიორის შემოქმედებითი ზრდაც მასზეა დამოკიდებული. ამიტომ მტკივნეული მდგომარეობის გამოწვევების წაღამო რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებით ურთიერთდამოკიდებულებაში უნდა ვეძიოთ.

რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი მუშაობის ნაყოფი უპირველეს ყოვლისა, ყოველგვარ სიყალბეს მოკლებული, მაღალი ლიტერატურული ღირსების მქონე დრამატულ ნაწარმოებზე უნდა იყოს აგებული. მხოლოდ ასეთ მასალაზე დაყრდნობით შეძლებენ ისინი შემოქმედებითად შერწყმას, შექმნიან ყოველგვარი სიყალბისაგან თავისუფალ, სუფთა და უმწიკვლო სცენურ სახეს.

როდესაც რეჟისორსა და მსახიობს უიღონო და ყალბ დრამატულ მასალაზე უხდებთ მუშაობა, მაშინ მათი გონება მრუდე გზით წარმართება და იწყება ურთიერთშეჯიბრი თუ როგორ მოირგონ სიყალბე ლამაზად და მოხერხებულად. ერთის მიერ მოგონილ სიყალბეს მეორე ავითარებს და ასე ერთობლივად ქმნიან სიცრუეს.

რამდენჯერმე გაშეორებული მსგავსი შეხმატკილებული მუშაობა ორივეს აკარგვინებს ჭეშმარიტი შემოქმედისთვისებას და ცრუ შემოქმედებად აქცევთ მათ, ადამიანებად, რომელნიც ცხოვრებას სიცრუესა, თაღლითობასა და მლიქვნელობაში ატარებენ. ისინი კარგავენ შემოქმედებითი შრომის უნარს. ხელოვანისათვის სულის სიფაქიზეა აუცილებელი პირობა, რაც ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ისულდგმულებს ყალბი ადამიანის არსებაში.

როდესაც რეჟისორი გაურბის საეჭვო ღირსების პეისას, მსახიობი კი როლს, ეს იმის დამადასტურებელია, რომ მათ არ დაუკარგავთ შემოქმედებითი სინდისი.

დრამატულ ნაწარმოებში ასახული გრძნობებისა და ხასიათების ლოგიკური მოქმედების სწორი ანალიზი ნაყოფიერი შემოქმედების სრული საწინდარია რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივ შემოქმედებაში.

დავუშვათ, რეჟისორიცა და მსახიობიც დიდი დიაპაზონის თანამოაზრე შემოქმედნი არიან.

შეიძლება კი პრაქტიკული სარეპეტიციო მუშაობის დაწყებამდე მათი ნააზრევი გმირის წარმოსახვისა აბსოლუტურად დაემთხვეს ერთმანეთს?

საქმეს ვერ უშველის მათი შეთანხმება გმირის პიროვნების საერთო შტრიხების შესახებ: კეთილია თუ ბოროტი, სწავლულია თუ არა, ახალგაზრდაა თუ ხნიერი, ავადმყოფია თუ ჯანსაღი.

განა ეს რამეს ცვლის?

განა არ შეიძლება ერთნაირი მონაცემები გააჩნდეს ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ასადამიანს?

დიდმა რუსმა მხატვრებმა ი. რეპინმა და ვ. სეროვმა მწერალ მაქსიმ გორკის დიამეტრიულად განსხვავებული პორტრეტები შექმნეს.

რა გამოვიდოდა, რეპინსა და სეროვს ერთ

ტილოზე კოლექტიურად რომ ეხატათ მაქსიმ გორკის პორტრეტი?

ჩემის აზრით, არაფერი.

ორივე მხატვარი შესანიშნავად ფლობდა ფერწერის ტექნიკას, დაამკვანებდნენ კიდევ ნატურას, მაგრამ მეექვსეა მაქსიმ გორკის სულიერი სამყარო გადმოეცათ ერთობლივ პორტრეტში.

ასე ხდება სცენაზეც. სცენურ სახეზე მუშაობისას დიდი ტაქტი და მოთმინება სჭირდებათ რეჟისორსაც და მსახიობსაც. კარგად უნდა იცნობდნენ, ენდობოდნენ ერთმანეთს, თანამაზრდნი უნდა იყვნენ მუშაობის დასაწყისშივე. შემდგომ კი დადგება დრო და ერთმა უნდა ითავოს სალებავების შერჩევა, მეორე კი განზე გადგეს და დამხმარედ იქცეს.

ვინ უნდა იყოს შემქმნელი და ვინ დამხმარე?

ეს რეჟისორისა და მსახიობის პიროვნებაზე, მათ შინაგან ბუნებაზეა დამოკიდებული.

პამლეტის როლზე მუშაობისას მძერწავი კოტე მარჯანიშვილი იყო და უშანგი ჩხეიძე კი შესანიშნავი მასალა.

ჩენჩია² და იაკობ³ სახე უშანგამ გამოძერწა, კ. მარჯანიშვილი კი ხელს უწყობდა.

პირველ შემთხვევაში კოტე მარჯანიშვილი პირველი იყო, უშანგი — მეორე.

მეორე შემთხვევაში უშანგი — პირველი, კოტე მარჯანიშვილი კი — მეორე.

პიესაზე „გარიჟრაჟი“ მუშაობდა რეჟისორი ლილი იოსელიანი. იგი ჩემზე ბევრად ახალგაზრდა იყო. ერთად მუშაობა პირველად გვიხდებოდა, ძალიან მორიდებით მეტყეოდა და მუშაობისას პირველობა მე მომანდო.

პიესა „რაიკომის მდივანი“⁴-ს სარეპერტიციო მუშაობისას ორივენი ვპირველობდით. მიუხედავად იმისა, რომ ფხიზლად და პატივისცემით ვმეტყეოდით ერთმანეთს, უიანიონო მომენტებზე გვეჭონდა.

იგივე გამეორდა ჰიგინის⁵ სახის შექმნისას.

რეჟისორმა ჩემი „მასალა“ გადაქცევა მონიშნა და თვითონ დაიწყო როლის ძერწვა — მე კი ეს მანერვიულებდა.

თუმცა რეჟისორს ჩემთან შედარებით უფრო საინტერესო, დახვეწილი ხედვა ჰქონდა, მე მაინც მიჭირდა მუშაობა, როლს ვერ ვერეოდი, ვერ ვწვდებოდი. ის თავისკენ ეწე-

ოდა, მე ჩემკენ და ერთი ადგილის ტეპნას ვიწყებდით.

ყოველგვრად ამას მხოლოდ ეხლა ვხვდები, როლზე მუშაობისას ამაზე არცერთს არ გვიფიქრია, თორემ საქმის არსს რეალურად რომ ჩაეწყვდომოდით, ალბათ გამოქვეყნდებოდა.

ამიტომ გიორგისა და ჰიგინის მხატვრულ სახეს ბევრი სალებავი დააკლდა.

შევხვედრივარ რეჟისორს, რომელსაც მსახიობი თავისი ჩანაფიქრის რეალიზაციის საშუალებად მიანიხნა. ამიტომ მასთან მუშაობა მსახიობისათვის უფერული და ნაკლებ საინტერესოა.

რეპერტიციების მთელ პერიოდში იგი მხოლოდ სპექტაკლის საბოლოო ფორმაზე ფიქრობს, ეცებს ლოგიკას, ეძებს ეკვივალენტს უსულო თუ სულიერ მასალაში.

მსახიობისაგან იგი სრულ მორჩილებას ითხოვს, რადგან მომავალი როლი თვითონვე აქვს წინასწარ გააზრებული; მსახიობს უზიარებს თუ სად, რომელ სცენაში რა აქვს ჩაფიქრებული. მოაზროვნე მსახიობი მას ხელს უშლის მუშაობაში და თუ მსახიობი შეუდგა — ეუბნება: „მო, ედგამ პიესას თუ შენ? აბა, აქ მე რისი მქენისი ვარ!“.

მსახიობი მასთან მუშაობისას შედარებით თავისუფლებას იღებს თუ თვით რეჟისორს გადაწყვეტოდა ანა აქვს ამა თუ იმ როლის მონახაზი. მაშინ მსახიობს უფლება აქვს საკუთარი სურვილით წარმართოს გმირის ფსიქოლოგიურ-პლასტიკური მონახაზის ძიება.

მათი საუბრეებსო სპექტაკლები რეპერტიციებზე კი არ არის დაბადებული, არამედ მის სამუშაო ოთახში.

შემოქმედებითი წყარო, საჩარხე დაზგა იყო კ. მარჯანიშვილისათვის სარეპერტიციო სამუშაოები. ხშირად რეპერტიციებზე გუშანით, ინტუიციით მოქმედებდა. ინტუიციით ნაპოვნს კი ხშირად ბრწყინვალე მხატვრულ ფორმებს უძებნიდა.

უკვე გაკეთებულს იგი აღარ ასწორებდა, ამიტომ მის სპექტაკლებში გენიალურის გვერდით ხშირად მხატვრულად საკმაოდ სუსტი ეპიზოდებიც არსებობდნენ.

ჩვენი თეატრის ისტორიაში იყო შემთხვევები, როდესაც რეჟისორი შეგნებულად უთმობდა პირველობას მსახიობს.

მინდა „ჩენჩია“ ისტორია გავისენო.

სარეპერტიციო მაგიდასთან მუშაობას ბატო-

ნი კოტე მხოლოდ ორჯერ დაესწრო. ჩაატარა მსახიობებთან საუბარი, დასახა გმირთა სახეების შესაქმნელი გზები და პიესა სამუშაოდ გადასცა ჩიკიერ, მაგრამ ძალიან ახალგაზრდა რეჟისორს ვახტანგ აბაშიძეს.

დაახლოებით ერთი კვირის შემდგომ ისევ დაესწრო რეპეტიციას, მსახიობთა ნამუშევრები ნახა, შეიტანა შესწორებები, კარგა ხანს შეჩერდა ბეატრიჩეს როლზე, უარყო ამ როლის თავისივე მონაწილეობა და ახალი გზა დასახა.

უშანგი ჩხეიძის ნამუშევარში, მიუხედავად იმისა, რომ მის მითითებულ მონახაზს არ ემორჩილებოდა, არავითარი კორექტურა არ მოუხდენია.

კ. მარჯანიშვილს პიესის მოსამზადებელ მუშაობაში მონაწილეობა აღარ მიუღია.

ახალგაზრდა და გამოუცდელი ვახტანგ აბაშიძის მუშაობაში უშანგამ აიღო ინიციატივა — რეჟისორი მისთვის მხოლოდ დამხმარე იყო.

მათი ამ შემოქმედებითი ურთიერთობით შეიქმნა უშანგის მიერ ბრწყინვალედ შექმნილი სახე — ჩენჩი.

კ. მარჯანიშვილმა გენერალურ რეპეტიციებზე მოწონებით მიიღო ჩენჩის უშანგისეული ვარიანტი.

რეჟისორმა შეიძლება გააკეთოს ის, რაც მას ევალება: იმუშაოს მსახიობებთან, მხატვართან, კომპოზიტორთან. ააწყოს მიზანსცენები, საწყისში ნელა გახსნას ფარდა, დასასრულს კი სწრაფად, იცოდეს როგორ ეჭიროს თავი გამოცდულ მსახიობებთან, როგორ წარმართოს გენერალური რეპეტიციები, მაგრამ სპექტაკლი ვერ შექმნას.

ზოგ რეჟისორს გარეგანი თვისებები ეხმარება რეჟისურაში, ამ თვისებებით გააქვს მთელი თავისი ცხოვრება თეატრში. არაერთხელ დამარცხებულა, მაგრამ დიდი რეჟისორის რეპუტაციით კი სარგებლობს.

მამასადამე — რეჟისორული შტამებიც არსებობენ.

დრამატურგსა და რეჟისორს შეუძლიათ დასახონ გმირის ბუნება და თვისებები: ხნიერი, მეცნიერ-მუშაკი, უცოლო, ქართველი, მორიდებული და ა. შ.

ამ თვისებების მქონე ასი ადამიანის შერჩევა შეიძლება, მაგრამ მათ შორის არ მოიძებნება ერთმანეთს მსგავსი ორი პიროვნებაც კი.

ჩემის აზრით, ამ ასი ადამიანიდან ერთადერთის შერჩევა მსახიობს უნდა მიენდოს. რეჟისორმა არ უნდა დაიყენოს მაინცდამაინც ეს ავირჩიოთ და არა ისო. მსახიობმა თვითონ უნდა აარჩიოს ასიდან ერთი.

არიან რეჟისორები, რომელთა დადგმული სპექტაკლები ერთმანეთს გვანან.

მე არ ვვულისხმობ ხელოვანის ხელწერასა და სტილისტიკას, „საკუთარ სახეს“ რომ ეძახიან, არამედ რეჟისურას, რომელსაც მხოლოდ ერთი გზა აქვს, ერთი მიდგომა, ერთი პოზიცია, გაშუქება და მხოლოდ ამ პრიმიტივად შეუძლია პიესის გახსნა.

მაგალითად: მისკოვის სამხატვრო თეატრში, შემოქმედებითი კრიზისის პერიოდში, შექაპირის დრამების წარმოდგენას ჩეხოვი-სტულო სტილისტიკით აპირებდნენ. ამიტომ მოხდა კონფლიქტი გორდონს კრეგსა და თეატრის ხელმძღვანელებს შორის.

ერთფეროვნება სრულიად უცხო მცნება იყო კ. მარჯანიშვილისათვის. მის „ურჩელ აკოსტას“ არაფერი ჰქონდა საერთო „მზის დაბნელებასთან“, „ჰამლეტს“ — „ინტერესთა თამაშთან“ და ა. შ.

რომელიმე სპექტაკლისათვის მიგნებულ, გარკვეული გარემოს შემქმნელ რეჟისორულ სტილისტიკას შემდგომ ნამუშევრებში აღარ დაბრუნებია.

ჩემის აზრით, ამით აიხსნება ის, რომ ბატონ კოტეს არ უყვარდა სპექტაკლის აღდგენაზე მუშაობა, ან მზა სპექტაკლისათვის მსახიობის მომზადება. ამგვარი სამუშაოების ჩატარებას ზოგჯერ თეატრის საქირობა მოითხოვდა. მუშაობდა, მაგრამ უგულოდ, ჩინოვნიკურად, რასაც არაფერი ჰქონდა საერთო იმ სულიერ წვასთან, სპექტაკლის მომზადების დროს რომ განიცდიდა.

დიამეტრულად სხვადასხვა იყო მისი რეჟისორული სტილი, მაგრამ ვინ იტყვის, რომ მის ყოველ სპექტაკლში არ იგრძნობოდა კოტე მარჯანიშვილისეული ელვარე სული, დიდი ტემპერამენტი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ვასაოცარი თავისებურებანი.

თუ როლი გამოვიდა, მის ავტორობას რეჟისორიც იჩემებს და მსახიობიც.

თუ არა და ერთმანეთს აბრალებენ წარუმატებლობას. რეჟისორი ამბობს: „ჩემი არაფერი შეისმინა, ახლოს არ მიმიკარა“:

მსახიობი: „დამოუკიდებლობა წამართვა,

მაწვალა და აი, რა გამოვიდა! არა, არ იცის მსახიობთან მუშაობა“.

ზოგ სპექტაკლში მსახიობი რეჟისორისა და დრამატურგის მეშვეობით ცხოვრობს, ზოგში კი მსახიობის ბრწყინვალე შემოქმედებით ცხოვრობს რეჟისორის ნამუშევარი.

მაგალითად: „ოდიზოს მეფე“ — დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილისა ბათუმის თეატრში. ი. კობლაძე — თიბოპოსი. „კოლმეურნის ქორწინება“ — პ. კაკაბაძის, დადგმა შ. ლამბაშიძის. მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეები: ხარიტონი — გ. შავკულიძე, ხახული — აკ. კვანტალიანი, გვირისტინე — ს. თაყაიშვილი და სხვა.

* * *

ღირეგორ ზ. ხუროძესთან ერთად მრავალი სირთულის გადალახვა მოგვიხდა ბეთხოვენის „ეგმონტზე“ მუშაობისას.

ზ. ხუროძე მუშაობის დროს სანოტო ფურცლებზე აღნიშვნას არ აკეთებდა. ვკითხე — რატომ რაიმე აღნიშვნას არ აკეთებ-მეთქი ნოტებზე?

მიპასუხა: მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობისას არავითარ აღნიშვნას არ ვაკეთებ. როცა რაღაც აღვნიშნე, შემდგომ მჩიო აღდგენა გამოჭირდა. სულ დასმულ შენიშვნებს ვაქცევდი ყურადღებას და მუშაობა მექანიკური გამოძლიოდა. მართალია, აღნიშვნების გარეშე ვაცილებით მეტი ენერჯის დახარჯვა მიწევს. მაგრამ სამაგეოროდ, ნაწარმოების სიღრმეში შევდივარ და გზადაგზა ახალიც იხადება.

ამ პასუხმა მეტად ჩამაფიქრა.

ერთხელ ვაკვალულ გზაზე სიარული არაფერს მატებს შემოქმედს. მთელმა კოლექტივმა კი არა, ერთმა ცალკეულმა მსახიობმაც კი ყველა როლი ერთი ხერხითა და საშუალებით რომ შექმნას, მაყურებლისათვისაც უინტერესო იქნება და თვით მასაც შემოქმედებითად დააკინებს.

თეატრში ხშირად ხდება შემდეგნაირი კუროზი: სცენაზე რომელიმე კომპონენტის დომინირება არღვევს სპექტაკლის მხატვრულ ერთიანობას.

მხატვრულად სუსტი სპექტაკლისათვის დამზადებული დიდებული დეკორაციები, ცალკე, დამოუკიდებელ შემოქმედებად დგას სცენაზე და სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტიდან არ გამოძინარეობს. ამ დე-

კორაციებში სრულიად სხვა პეისის წარმოდგენაც შეიძლება.

მსგავსი შემთხვევა ზოგჯერ მხატვრის ბრალია — ვერ ჩაწვდა რეჟისორის ჩანაფიქრს, ან პირიქით — მხატვარი შემოქმედებითად ვაცილებით მაღლა დგას რეჟისორზედაც და მსახიობებზედაც. ამით იგი ძალთა თანასწორობას უშლის ხელს და სპექტაკლის მთლიანობას არღვევს.

არის შემთხვევაც, როდესაც რეჟისორის საინტერესო მხატვრულ ჩანაფიქრს მსახიობი უშლის ხელს თავისი როლის განსაკუთრებული მხატვრული მნიშვნელობით. მსგავსი რამ თინიბეგის როლის⁸ შესრულებისას მომივივდა.

რა მექნა? დიდი შრომით მიღებული მხატვრული შედეგთან უკან დახევა ძნელი მხოლოდ იმისათვის, რომ პარტნიორებს გაუთანასწოროდე.

მხატვრულ შედეგზე უარის თქმა რეჟისორსაც უჭირს, თუმცა კი იცის, რომ ეს მის სპექტაკლს ხეირს არ დააყრის. გრძნობებით წყვეტს საქმეს, თორემ ან როლის შემსრულებელი უნდა შეცვალოს, ან სპექტაკლი მოხსნას რეპერტუარიდან.

სცენაზე გარკვეული ემოციური ატმოსფეროს შესაქმნელად და მაყურებელზე ზეგავლენის მოსახდენად რეჟისორს ხშირად რაიმე ეფექტური ჩანაფიქრი შეაქვს სპექტაკლში.

მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ეფექტურ ჩანაფიქრს სარგებლობის მაგიერ ზიანი მოაქვს, სწევს სპექტაკლის საერთო ტონუსს და აქარწყლებს იმ განწყობას, გარკვეულ სცენამდე რომ შეუქმნა მაყურებელს. მაგალითად, რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლ „ობტიმისტური ტრაგედისი“⁹ ფინალი.

კომისრის სიკვდილის გამო სცენაზე მყოფი პერსონაჟები დამწუხრებულნი არიან. ქუდმოხდილნი ნელი ნაბიჯით მიდიან ავანსცენისაკენ. მაყურებელსაც ცრემლი აქვს მომდგარი თვალებზე.

მსახიობთა ამოცანა კომისრის სიკვდილის მწუხარე სცენიდან გადავიდნენ ოპტიმისტურ-საზეიმო ფინალზე, ეს გადასვლა უადრესად სათუთო ხერხით უნდა გადაწყდეს, რათა საზეიმო განწყობაში გადასვლისას ნაღვლიანი განწყობაც არ დაიკარგოს.

მსახიობები ყოველნაირად ცდილობენ, მაგრამ, მათდა სამწუხაროდ, მაყურებელი მათ არ უსმენს.

მაყურებლის ყურადღება, მათივე სურვილის გარეშე, გადატანილია იატაკის საფენისაკენ, რომელსაც ორკესტრის ჯურღმული-საკენ ექაჩებიან სცენის მუშები.

მაყურებელი ხედავს, რომ ზემოდან ქვევით ეშვება რაღაც ვეება შავი მასა (იგი ხან ვიწროვდება, ხან უამრავ ნაკეცებს იკეთებს), რომელიც უცებ თეთრი ზეწრით იცვლება. ამას ემატება პანორამის თეთრი ფერით შეცვლა.

სპექტაკლის ტექნიკური ცვლილებანი თავისთავად ისე იქცევიან მაყურებლის ყურადღებას, რომ მოქმედ გმირთა მიერ წარმოქმნილი სიტყვები მაყურებლის ყურადღების გარეშე რჩება.

რეჟისორული მიგნება მსახიობებს მიშველების მაგიერ ხელს უშლის.

ჩვენი რეჟისორები სცენაზე უმთავრესად ცხოვრების ჩვენებას ცდილობენ, ხელოვანის თვალთ განკვერტილი ცხოვრების ჩვენება კი ავიწყდებათ.

სპექტაკლი „გიორგი სააკაძე“¹⁰.
საკაძის სცენაზე გამოჩენის ექსპოზიცია ჩაფიქრებული იყო, როგორც შიში. „ყველასათვის საშინელებაა სააკაძის ჩამოსვლა საქარველოში“.

პრაქტიკულად ეს სცენა შემდეგნაირად გადაწყდა:

სცენის მთელ სიძალეზე დამაგრებული კიბე ისეა ხალხით გადაჭედული, როგორც საახალწლო ნაძვის ხე სათამაშოებით. პარადულობის შეგრძნება უფრო იქმნება, ვიდრე შიში და ძრწოლება. გიორგი საცოდავადაა ძირს დაგდებული და ქვემოდან უყურებს კიბეზე მდგომთ.

რეჟისორის მიერ შექმნილი გარემო არასწორად იყო ჩაფიქრებული — იგი საწინააღმდეგო ემოციებს აღვიძებდა მაყურებელში.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც მუშაობისას რეჟისორი დაბეჭითებით ცდილობს მსახიობს ის საღებავი მოახვიოს თავს, რომელსაც მსახიობი ვერ ხედავს. მსახიობს უჭირს რეჟისორის მითითების შესრულება, რადგან ამ ამოცანის გადასაჭრელად სრულიად სხვა საღებავს ხედავს.

რეჟისორი და მსახიობი სხვადასხვა ფერად ხედავენ როლს.

მსგავსი სიტუაციის პირობებში სცენური სახე არ იქმნება.

რეჟისორი უნდა ხედებოდეს, ხედავდეს, რა ჩანაფიქრი აქვს მსახიობს, რისი რეალიზაციი უჭირს.

თუ რეჟისორის ჩანაფიქრი სწორია და მსახიობის მონაცემებიდან, შესაძლებლობიდან გამომდინარეობს და საჭიროა გარკვეული როლისათვის, იგი ხელს უწყობს სხვა უფრო ღრმა და ორიგინალური აზრის დაბადებას.

წინათ რეჟისორი მსახიობის ძებნით იყო გატაცებული. მისთვის ეძებდა პიესას, როლს, დგამდა სპექტაკლებს. ამ მეთოდით გამოავლინა კოტე მარჯანიშვილი უშანგი, ევრიკო და ახალგაზრდების მთელი პლეადა.

ამჟამად რეჟისორი სპექტაკლის დადგმითაა გართული: მისთვის უნდა იყოს ენერჯია, ძალა, ფანტაზია, ტემპერამენტი.

რეჟისორის მიერ არასწორად შექმნილი მიზანსცენა, პერსონაჟის, ან მთელი სპექტაკლის ფსიქოლოგიური მიმართება, წარმოუდგენელი უბედურებაა მსახიობისათვის.

რეჟისორი გვიან ხდება თავის შეცდომას, თავს არიდებს თავისსავე დადგმულ სპექტაკლს, მსახიობი კი თავს ვერ აღწევს რეჟისორის შეცდომას — წვალობს, ზოგჯერ ასევე უბნდება მისთვის საძულველი როლის შესრულება.

ეს ყველაზე სასიკვდილო შხამია მსახიობისათვის. მსახიობში ჩლუნგდება და კვდება კიდევ სცენის შემოქმედი.

ხშირად რეჟისორი მთელ თავის ენერჯიას პიესის თეორიული გახსნის პროცესში ხარჯავს და ერთხელ მიგნებულს იმეორებს სარეპეტიციო სამუშაოების პროცესში. იგი თავგამოდებით უხსნის მსახიობს თავის ჩანაფიქრს, პრაქტიკულ გარემოს კი არ უქმნის მსახიობს თავისსავე შეთავაზებული ჩანაფიქრის გაგებისა და რეალიზაციისათვის.

მსგავსი სიტუაციის შექმნა უსუსურობას იწვევს შემოქმედებაში.

რეჟისორი თავის ავტორიტეტს უნდა უფროთხილდებოდეს.

ერთხელ ნათქვამი, პრაქტიკული მუშაობის პერიოდში უნაყოფო თუ აღმოჩნდა, დროულად უნდა უარპყოს. თუ გაკუთტდა და საკუთარი შეცდომის დაცვა დაიწყო — ავტორიტეტს დაკარგავს.

ყოველ მსახიობს სჭირდება რეჟისორის ფიზიკური მაკონტროლებელი თვალი, რეჟისორისა, რომელიც საჭირო შემთხვევაში

დროულად დაეხმარება რჩევით როლზე მუშაობისას.

თუ მსახიობი ხედავს, რომ რეჟისორი აშკარად ცდება და აშკარად არ სურს ეს გვიგოს — ირყევა რეჟისორის ავტორიტეტი, იკარგება მისდამი ნდობა.

რეჟისორს უნდა შეეძლოს ცხოვრების სიმარტლის ლოგიკურობის გადატანა მოქმედებაში, მისთვის ნათელი უნდა იყოს ყოველი პერსონაჟის მოქმედების მოტივი.

რეჟისორის ფანტაზია ამოუწურავი უნდა იყოს, ორიგინალური, განუმეორებელი. უნდა მოქმედებდეს და ამოქმედოს როლზე მომუშავე მსახიობი. მათ მიერ შექმნილ ყოველ მიზანსცენაში უნდა მოჩანდეს გასაოცარი ორიგინალური სიმართლე.

ასეთი რეჟისორი იყო კოტე მარჯანიშვილი. მის მიერ შექმნილი ყოველი სცენის გადაწყვეტა გაოცებას იწვევდა. მას შეეძლო თვალის დახამხამებაში მოექარვა მთელი მოქმედების ლოგიკა. ძნელია ითქვას, თუ რომელი ქანრის სპექტაკლზე უფრო ეხერხებოდა მუშაობა: თუ დრამატულ, ტრაგიკულ კომიკურ სიტუაციებს ერთნაირი სიმსუბუქით ართმევდა თავს?

მისი სიტყვა მახვილი იყო. განსაკუთრებული თავისებურებით ყვებოდა რაიმეს. რამდენჯერმე მომისმენია მის მიერ მოყოლილი ერთი და იგივე ისტორია — საერთო კონტურებთან ერთად დეტალების გასაოცარი სხვადასხვაობით ყვებოდა მუდამ.

* * *

რაიკომის ბიურო, რომელსაც გიორგი ატარებს (სპექტაკლიდან „რაიკომის მდივანი“), ჩემის აზრით ყველაზე სუსტი სცენაა სპექტაკლში მხატვრული თვალსაზრისით.

დრამატურგის მიერ მოცემული მასალა შესაძლებლობას იძლევა სცენა დამატული და ემოციურად მწვავე იყოს: გიორგის უკადრება საყვარელი მეუღლე ელენე, უსამართლობის გამო იღუპება ორი ახალგაზრდა ტრაქტორისტი, პარტიაში ლებულობენ კარიერაზე მეოცნებე ქალიშვილს, ჩუმი და უენო მექანიკოსი კასრაძე სხდომაზე ხმას ამოიღებს და იტყვის ტრაქტორისტების დაღუპვის მიზეზს.

აი, რამდენი ანთებული მუგუზალია ბიუროს სხდომის სცენაში ცეცხლის დასანთებად.

სცენა კი ისეა გადაწყვეტილი, რომ ვერ ქმნის სათანადო განწყობას — რეჟისორის

მიერ არ არის კონცენტრირებული, მამფრიალა დინამიურა.

უფერული სცენა ინტრეტულს ხდის მაცურებელს და იგი გულგრილად უყურებს სხვის უბედურებას.

რაიკომის ბიუროს სხდომის მე-7 სურათ-მა ის დამძულბობა უნდა შექმნას, რაც სხდომის სურათს მწვავე კონფლიქტის სახეს მისცემს. მე-7 სურათში უნდა გამოიკვეთოს გიორგის მორალურ-ფსიქოლოგიური შესაძლებლობანი — მე-7 და მე-8 სურათს შორის არსებული ანტრაქტი კი მაცურებელს გულს უგრილებს და მე-7 სურათს აზრობრივ დატვირთვას აკარგვინებს.

სარეპეტიციო მუშაობის პერიოდში ხშირად რეჟისორი მსახიობისაგან შინაგანი ბუნებას კარნახით მუშაობას მოითხოვს. მსახიობს მსგავს პირობებში შესაძლებლობა ეძლევა თავისთავად, ქვეცნობიერად მიავნოს ორიგინალურ ხერხს თავისი გმირის ხასიათის შესაქმნელად.

ესაა ყველაზე ძვირფასი მომენტი მსახიობის შემოქმედებაში.

„ზვავის“ მესამე მოქმედების ფინალურ სცენაზე მუშაობისას რეჟისორს რომ ეთქვა ჩემთვის — თინებეგს ამირანთან შეხვედრა გაეხარდა და ეს სიხარული გამოხატეო — მე, რა თქმა უნდა, ის არ გამომივიდოდა, რასაც დამოუკიდებლად მივაგენი. რეჟისორის კარნახით თუ ჩვენებით ნაკარნახევი, ეს სიხარულის ილუსტრაცია უფრო იქნებოდა.

სარეპეტიციო პერიოდის დასასრულს, გენერალურ რეპეტიციაზე მე არც კი მიგრძენია, როგორ გამოვხატე ჩემი სიხარული ფიზიკური მოძრაობით.

მოდრაობით გამოხატული სიხარული საჭიროებამ წარმოშვა, ბუნებრივად დაიბადა და ამიტომაც ყოველთვის განსაკუთრებული რეაგირებით ხვდება ამ სცენას მაცურებელი.

ყოველი შემოქმედისათვის ძვირფასია მუშაობის ის პროცესი, როდესაც მსგავსი რამ თაიისთავად და ძალდაუტანებლად იზალებდა. მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი წამები მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ძალიან მცირეა, მაინც ძვირფასი მარგალიტებივით ამშვენებენ მის შემოქმედებას.

რა ბედნიერია ის მსახიობი, ვისაც მსგავსი წამები წუთებად ექცევა!

რეჟისორმა მსახიობის შემოქმედებაში გამობრწყინებულ ამ მარგალიტს სიცოცხლე



უნდა შეუნარჩუნოს სპექტაკლში, წინააღმდეგ შემთხვევაში მარგალიტებს უსულო ქვების ბრწყინვალეობა მიეცემა რეჟისორისა თუ მსახიობის უყურადღებობის გამო.

რიტმი ბუნებაშია გაბნეული და სცენურ მოქმედებაში მას ორგანიზაცია და ერთ კანაფზე აგება სჭირდება. რიტმის ორგანიზაციის საკითხს რეჟისორმა უნდა მიხედოს, რადგან ეს მისი გამარჯვების საწინდარია.

მაგალითად შემოიძლია მოეცეანო ჩემი „არსენას“¹¹ მარცხი.

გენერალურ რეპეტიციაზე სპექტაკლმა შთაბეჭდილება ნოახდინა, მაგრამ შემდგომ რიტმის დაკარგვამ წარმოდგენის ღერძი დაანგრია და სპექტაკლს მიზანდასახულობა დაუკარგა.

ისევ რიტმის საკითხს მინდა დაეუბრუნდე. რიტმი ბუნებაშია გაბნეული. ყოველ ხეს თავისი დინამიურობა აქვს. რასაც დინამიურობა გააჩნია — მოქმედია. მოქმედება ყოველ საგანსა და მოვლენას ახასიათებს ბუნებაში.

ფარდის ახდისას უძრავად მდგომი ტარხანოვის საბაკეიჩი საოცრად დინამიური იყო მსახიობი ბუნებიდან კრეფს დინამიურობის ნაწილაკებს. შეხმატბილებული ნაწილები ბუნებრივია, ლოგიკური, და აზროვნებას უწყობს ხელს.

არიტმული კი ყალბია და აზრის განვითარებას ამუხრუჭებს.

რეჟისორის ამოცანაა რიტმულობის ჭაჭვს მხატვრობა და კვანძი არ გამოაყოლოს.

ეს გარემოება შიძლება შედარდეს ბგერებს და მისგან შემდგარ მელოდიას: ტანჯვის, სიხარულისა და ბედნიერების გამოშხატეულ მუსიკას.

თუ მელოდიაში ერთ ან ორ ადგილას სიყალბეა დაშვებული, ერთი ბგერის მაგიერ მეორეა შერჩეული — თავის ძალასა და ზეგავლენას კარგავს.

მომღერალს თუ ყალბი მელოდის წარმოთქმა უხდება, გრძნობს ამ სიყალბეს და არასწორი ბგერების წარმოთქმისას ხმას სიფრთხილეს აძლევს — ნახევრად ყალბია. იმედს იძლევა, რომ შემდგომ გამართავს მელოდიას.

მაგრამ თუ მომღერალი ბგერის სიყალბეს ვერა გრძნობს?

რეჟისორის ამოცანაა ორივე შემთხვევაში მიეშელოს შემსრულებლებს: პირველს სა-

თანადო ბგერის ბუნება გაუადვილოს, მეორეს ასწავლოს.

რეჟისორი კამერტონი უნდა იყოს.

აბსოლუტური სმენა უნდა ჰქონდეს. ჩვენს თეატრებში მომუშავე ყველა რეჟისორს აქვს შექმნილი კომედიური ყანრის სპექტაკლები. ზოგიერთ მათგანში სინტერესო საწყისებიც იგრძნობა და ორიგინალობის პრეტენზიაც.

მაგრამ გამიჭირდება რეჟისორის დასახელება, კომედიის შექმნის უნარი რომ ჰქონდეს.

ცნობილი აზრია, რომ რეჟისორი თეატრალური სანახაობის ყოველ ყანრს უნდა ეუფლებოდეს.

მრავალი წელია ჩვენს სცენას კომედია არ უნახავს.

რასაკვირველია, ამ საკითხის მოსაგვარებლად გადაწყვეტი მნიშვნელობა დრამატურგს ენიჭება: მის ნიჭს, მის შემოქმედებით პოტენციალს, მაგრამ ჩვენს რეჟისორებს შორის კი მოიძებნება ოსტატი, კომედიის სამყაროში თავს რომ კარგად იგრძნობს?

ასეთის დასახელება გამიჭირდება.

რეჟისორმა უნდა შესძლოს შექმნას უდიდესი სანახაობანი, ზეიმები, დღესასწაულები თავის თეატრში თუ თეატრს გარეთ.

რეჟისორი ცდილობს სცენაზე შექმნას ატმოსფერო, გარემო, რომელიც მსახიობს შეუქმნის პირობებს უკეთ და სრულყოფილად გადასცეს მათურებელს ის აუცილებელი ემოციური განწყობილებანი, რომლებიც იმ აზრსა და იდეას ნათელყოფს, რისთვისაც სპექტაკლი იქმნება.

ეს არის რეჟისორის მიზანი!

სპექტაკლის შექმნის პროცესში რეჟისორი ეძიებს გზომსახელობით ფორმებს გარკვეული აზრის გადმოსაცემად. შესაძლოა ბეგრ სინტერესოსა და ორიგინალურს მიაგნოს. ეს მიგნებანი შეიძლება თავისთავად ძალიან მნიშვნელოვანიც იყოს, მაგრამ დაჩრდილოს ის ძირითადი აზრი, რისთვისაც სპექტაკლი იქმნება. ერთი სიტყვით, სარგებლობის მაგიერ ზიანი მოუტანოს იმ იდეას, რისთვისაც იშრომა.

მსგავსი კუროზი თეატრში ხშირად ხდება. პრაქტიკული მუშაობის პროცესში რეჟისორმა შეიძლება ისეთ რამეს მიაგნოს, ისე ახალაგოს მიზანსა და აზრს, რომ თაიისთავით გამოითქვას მსახიობის მიერ წარმოსათქმელი



აზრი. მაშინ სცენაზე წარმოიქმნება ერთი და იგივე აზრის გამოხატული ორი საშუალება — ორიგინალური რეჟისორული მიგნება და ცოცხალი მსახიობი. და თუ სცენაში ორივე დარჩებიან, ხელს შეუშლიან ერთმანეთს და ერთად ამეტყველებული ძალას დაკარგავენ, ვერავითარ ემოციურ განწყობას ვერ შეუქმნიან მაყურებელს. მიზანსცენა და მსახიობი ერთიმეორეს დაედევნება და ერთი აზრის გამოთქმის ორი საშუალება იმოქმედებს სცენაზე.

რეჟისორი ასეთ შემთხვევაში არჩევანის წინაშე დგება, მაგრამ ვერ უარყოფს საინტერესო მონაკვეთს. სცენაში რეჟისორული მიგნებაც რჩება და მსახიობის ცოცხალი სიტყვით წარმოთქმული აზრი ფონად ეგება მიზანსცენას.

თავს ნებას ეძლევა დასკვნა გავაკეთო:

სცენაზე არსებობის ქაჭირობას მოითხოვს მხოლოდ ის, რაც მსახიობს უწყობს ხელს და არა ის, რაც მის მაგივრობას ასრულებს ან ჩრდილავს მას. რეჟისორულმა ჩანაფიქრმა ნიადაგი უნდა მოუშალოს მსახიობის მიერ წარმოთქმულ აზრს, ხაზი გაუსვას, მნიშვნელოვანი გახადოს იგი.

რეჟისორი ვალდებულია სწორი არჩევანი გააკეთოს; საჭირო დასტოვოს, ხელისშემშლელი უარყოს.

ამას, ხალხი როგორც ამბობს — გველის ჭკუა სჭირდება.

რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობა დიდადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რა გონებისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობის პიროვნება ხელმძღვანელობს თეატრს, რით ხელმძღვანელობს — გულით თუ გონებით, სიყვარულით თუ პატივმოყვარეობით.

კარგი რეჟისორული სპექტაკლი ისაა, სადაც მსახიობები კარგად ასრულებენ როლებს. მსახიობი უმთავრესია თეატრალურ ხელოვნებაში. ჭეშმარიტი მსახიობის ხელოვნება უნდა გასცდეს დრამატურგის მიერ ასახულ გმირს.

თეატრალურ ლიტერატურაში ხშირად ვხვდები ხოლმე გამოთქმას: „აქტორი N მთლიანად რეჟისორზეა დაყრდნობილი, ელოდება თუ რას გააკეთებს მისგან რეჟისორი“.

საიდან ჩნდება ასეთი მსახიობი? სიზარმაცე ქმნის მას — აღნიშნავს ზოგი.

ჩემის აზრით, მსახიობს ინერტულს ის

გარემო ქმნის, სადაც მას უხდება მუშაობა. პასიურობის მთავარი ფუძე თეატრალური სასწავლებელია: ყოველი სემესტრი, ყოველი საწარმოო პრაქტიკა, ყოველი საკურსო თუ სადიპლომო სპექტაკლი პედაგოგის გამოცდა უფროა, ვიდრე სტუდენტის — „აბა, რა გააკეთა? რა შეძლო?...“

ამიტომ პედაგოგი ათვერ მეტს მუშაობს, ვიდრე სტუდენტი და სტუდენტის მონა ხდება. ყველაფერს აკეთებს მის მაგივრად და „ბატონად“ აღზრდილი სტუდენტი იოლი შრომით იღებს დიპლომს. შემდგომ მიდის თეატრში და არაფრის მცოდნე და შრომას მიუჩვეველი თუნდაც ნიჭიერი მსახიობი ცომი ხდება რეჟისორის ხელში.

* * *

რეპეტიცია მიმდინარეობს არტურ მილერის პიესაზე „სელიემის პროცესი“.¹²

მე, მოსამართლე ლენფორტის შემსარულებელს, სათქმელი მაქვს ტექსტი: „თქვენ იცით თუ არა, რომ მარბზედისა და ლინის ციხეებში ოთხასი კაცი ჩამოახრჩვეს ჩემის ბრძანებით?“

რეჟისორი რ. სტურუა ასეთ საღებავს მაწოდებს: „ციფრი ოთხასი ვითომც არ ახსოვს მოსამართლე ლენფორტს და იხსენებს“. სასურველია ციფრი 400 რელიეფური, ნათელი და შთამბეჭდავი იყოს. ჩემის აზრით, ამას ლოგოკა ზოითხოვს.

ლენფორტისათვის ადამიანი არაფერს ნიშნავს — არც კი ახსოვს რამდენი კაცი ჩამოახრჩო. მისთვის ადამიანის ჩამოხრჩობა არაფერია და მისტერ ნენსი ამას უნდა მიხვდეს.

რეჟისორის მოცემული საღებავი ხასიათის გამოსავლენად საჭირო, მაგრამ მე ხელს მიშლის. ვცდილობ შევასრულო, მაგრამ ის ჯიბირივით ეღობება ჩემს ფანტაზიას და არ აძლევს განვითარების საშუალებას. მიჩნდება დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა და ჩემში არ იბადება ორგანული საღებავი.

მხოლოდ მსახიობის ფანტაზიითა და ინტუიციით დაბადებული საღებავია მისი სისილი და ხორცი.

რეჟისორის შემოთავაზებულის განხორციელება — ხელოსნობაა.

საკუთარი მიგნება — ხელოვნება.

აქედან დასკვნა: რეჟისორს ნებისყოფა და მოთმინება უნდა ჰქონდეს. უცდიდეს „დაბა-



დებას“ და არ უბიძგებდეს მსახიობს შესრულებისაკენ. როლის ხასიათი ისე უნდა განმარტოს, რომ ფერები მსახიობმა „დაბადოს“. „დაბადებული“ ფერი იქნება ცოცხალი და მსახიობისათვის ორგანული.

სპექტაკლი „როცა ასეთი სიყვარულია“¹³ დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე.

სპექტაკლში ძირითადად რეჟისორი დომინირებს. სინტერესო და კომპოზიციურად ჩამოქნილ მიხანსცენაში თეატრის ყოველი კომპონენტი: მსახიობი, მხატვრობა, მუსიკა, რიტმი, განათება და სხვა, ერთნაირი სიძლიერით მოქმედებს. ყველა ეს კომპონენტი ერთმანეთს კი არ ჩრდილავს, არამედ ერთმანეთს ეხმარება, შეწყობილნი, სწორბაზოვნად არიან განლაგებულნი. ეს არის რეჟისორის მიერ სწორად განაწილებული ფუნქციები, ლოგიკისა და ემოციების ზუსტი სისწორით აგებული თეატრალური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუში.

ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში ეს მეიერჰოლდი თეატრის ტექნიკის ჩამორჩენილობით იყო შეფუხებული.

თეატრის სცენა და მისი ტექნიკური საშუალებანი არ იძლევა მხატვრული კომპოზიციის ვარიანტების შექმნის საშუალებას. ეს კი რიტმისა და ტემპის მოდუნებას იწვევს. ცხოვრების ტემპი სწრაფი ვახდა.

ამიტომ ცდილობდა გორდონ კრეგი ანტრაქტები და ფარდები მოესპო შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმისას, მაგრამ სცენური ტექნიკის ჩამორჩენამ არ მისცა ამის საშუალება.

კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტი“-ს სცენების ცვლა სცენის ბრუნვაზე ააგო. შექსპირის ეპოქის თეატრისათვის შექმნილი პიესის დაუსრულებელი სურათები ერთმანეთს გადააბა, სურათებს შორის ანტრაქტები გააუქმა და სცენის ბრუნვის მომენტი სათანადო განწყობილების მუსიკალური ნომრებით ამოაესო.

ორი რეჟისორის პრაქტიკული მუშაობის ეს მავალითები გვაჩვენებს თუ როგორ ზღუდავს სცენის ტექნიკის ჩამორჩენილობა თანამედროვე ცხოვრების ტემპისა და დინამიკის ვადმოცემას სპექტაკლში. მართალია, ნიჭიერი რეჟისორები ამცირებენ ტექნიკურ დეფექტებს, მაგრამ საესებით ვერ სძლევენ.

ამიტომ, რომ თეატრი თავის პრიმიტი-

ული ტექნიკით ვერ აკმაყოფილებს ტექნიკური პროგრესის ეპოქაში მცხოვრები მაყურებლის გემოვნებას.

რადიო და ტელევიზორი შინ, მატარებელი, ავტომანქანა, ავიაცია მიმოსვლისათვის, კოსმოსური ხომალდები, ომები და რევოლუციები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში — ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ კი — საათიანი აქტები და ნახევარსაათიანი ანტრაქტები, პაუზები, გაქიანურებული სცენები და მონოლოგები სცენაზე.

თეატრი თავისი ტემპითა და რიტმით ცხოვრების ტემპს, მის მაჯისცემას, დღევანდელი ადამიანის სწრაფვასა და ხასიათს დასცილდა.

ამიტომ ვახდა დღევანდელი თეატრი მოსაწყენი მაყურებლისათვის.

მსახიობი ხშირად დარწმუნებულია, რომ მან შექმნა სპექტაკლში მხატვრული სახე, მაშინ როდესაც ეს სახე რეჟისორის გონებითა და ფანტაზიითაა შექმნილი, მსახიობის ინდივიდუალური შესაძლებლობიდან გამომდინარე.

სპექტაკლის შექმნისას მთავარი ისაა, თუ ვინ რა მასალას დაინახავს, აღმოაჩენს და მისი შემწეობით შექმნის ახალს, ყველასათვის გასაგებსა და გასაოცარს.

არიან რეჟისორები, რომლებიც დაინახავენ რა, რომ მსახიობმა როლზე მუშაობისას გარკვეულ მხატვრულ შტრისს მიაგნო, მეორე დღეს ყოველივე ამას ისე უხსნიან მსახიობს, როგორც საკუთარ ახალ აღმოჩენას.

მსგავსი მოვლენა სცენის რეჟისორის ავტორიტეტს — რადგან ეს აშკარა პლაგიატობაა.

კ. მარჯანიშვილი არასოდეს არ უჯარგავდა მსახიობს ღვაწლს, არ ართმევდა ჩანაფიქრის ავტორობას, რადგან მისი რეჟისორული შესაძლებლობანი ვაცილებით დიდი იყო, ვიდრე რომელიმე მსახიობის რაიმე ჩანაფიქრი.

არიან რეჟისორები, რომელნიც სტატიებში, საუბრებსა თუ საჯარო გამოსვლებში ერთი აზრისა არიან; პრაქტიკული მუშაობისას კი დიამეტრულად სხვა აზრებით გვევლინებიან.

პრაქტიკული მუშაობისას შევხვდრივარ რეჟისორს, რომელიც კამათობს და რალაცს ამტკიცებს არა თავისი მოსაზრების დასამტკიცებლად, არამედ იმიტომ, რომ არაფერი აქვს სათქმელი და დასამტკიცებელიც.

ერთმა მეგობარმა მიამბო:



იტალიაში თურმე კომპოზიტორები მცირერიცხოვანი არიან. მუსიკოსი, მნიშვნელოვანი მოღვაწე თუ არ იქნა, ვერ იარსებებს. ჩვენში ყველას უნდა რეყისობა: მომგებიანი პროფესია და ადვილად იცხოვრებს საცო. ამჟვეყნად.

რეყისორს მალალ დონეზე უნდა ჰქონდეს შესწავლილი ქართული მეტყველება, რათა ნათლად გადასცეს მსახიობს თავისი მოსაზრებანი. აზრი ნათელი უნდა იყოს და რებუ-სის სახეს არ უნდა ატარებდეს.

შენიშვნები:

- 1 „ჰამლეტი“ — უ. შექსპირი, დადგმა კ. მარჯანიშვილის, მხატ. ი. გამრეკელი. 1925 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი.
- 2 „ბეატრიჩე ჩენი“ — პერსი ბეის შელისა, დადგმა ვახტანგ აბაშიძის, მხატვ. პ. ოცხელი, 1930 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 3 „ოტელო“ — უ. შექსპირის, დადგმა კ. მარჯანიშვილის, მხატვ. ე. ახვლედიანი. 1932 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 4 „სიყვარულს გარიგარეზე“ — ი. ვალანის, დადგმა ლ. იოსელიანის, მხატ. ი. სუმბათაშვილი. 1953 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 5 „ამხანაგი გიორგი“ („რაიკოშის მდივანი“) — რ. თაბუკაშვილის, დადგმა ლ. იოსელიანის, მხატ. ი. სუმბათაშვილი. 1954 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 6 „პიგმალიონი“ — ბ. შოუსი, დადგმა ლ. იოსელიანის, მხატ. ე. ახვლედიანი. 1955 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 7 გორდონ კრევი — ცნობილი ინგლისელი რეჟისორი.
- 8 „ზევი“ — მ. მრეველიშვილის, დადგმა ვ. ყუშიტაშვილის, მხატ. ი. სუმბათაშვილი. 1956 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 9 „ოპტიმისტური ტრაგედია“ — ვს. ვიშნევსკის, დადგმა არჩ. ჩხარტიშვილის, მხატ. ი. სუმბათაშვილი. 1958 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი.
- 10 „გიორგი სააკაძე“ — უშ. ჩხეიძის, დადგმა ვ. ტაბიაშვილის, მხატ. რ. სუმბათაშვილი. 1953 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
- 11 „არსენა“ — ოპერა 4 მოქ. პ. ბუციის, ლიბრეტო დ. გაჩეჩილაძის და ს. ზაქარაიძის, დადგმა ს. ზაქარაიძის, მხატ. ფ. ლაპიაშვილი, დირიჟორი ზ. ხუროშე. 1958 წ.
- 12 „სელემის პროცესი“ — ა. მილერის, დადგმა რ. სტურუასი, მხატ. სამეული. 1965 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი.
- 13 „როცა ასეთი სიყვარულია“ — დადგმა მ. ოუმანიშვილის, მხატ. დ. თვაძე. 1959 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი.

ლომბარდინის უძველესი რომაული ქალაქი პავია — XI საუკუნის „იტალიკების სამეფოს“ დედაქალაქი. სახელგანთქმულია ბრწყინვალე არქიტექტურული ანსამბლებით: მათ შორისაა სან-მიკელეს დიდებული ტაძარი, სადაც გვირგვინს იდგამდნენ მეფეები და იმპერატორები, ლომბარდიული ტიტლის იმეითი ნიმუში, გამორჩეული სკულპტურული დეკორის თავისებური შერწყმით არქიტექტურულ ფორმებთან. ფასადთა ოსტატური დამუშავებით; წმ. პეტრეს XII საუკუნის რომანული ეკლესია, რომელიც დასტმე მოიხსენია თავის „ღვთაებრივ კომედიასში“; სანტა მარია დელ კარმინეს გოთიკური ეკლესია; პავიის სახელგანთქმული ჩერთოზა (კარტეზიანელთა მონასტერი), დაარსებული 1386 წ., იტალიის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ხუროთმოძღვრული ძეგლი, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე იგებოდა და იმყოფოდა მარმარილოს ქანდაკებებით, ფრაკერთ, ვიტრაჟებით. მასში უცნაურადაა შერწყმული სხვადასხვა ეპოქათა ნიშნები — გოთიკიდან ბაროკომდე. კიდევ ბევრი ღირსშესანიშნაობაა ჩრდილოეთ იტალიის ამ მშვენიერ ქალაქში. მაგრამ არქიტექტურულ ძეგლებს შორის საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს პავიის სიამაყე — იტალიის ერთ-ერთი უძველესი სასწავლო დაწესებულება — უნივერსიტეტი, რომლის სასწავლო წესდება უკვე IX საუკუნის ერთ ედიქტშია მოხსენებული. საკუთრივ უნივერსიტეტი დაარსდა 1361 წელს, 1389 წლისთვის იგი საბოლოოდ დამტკიცდა უნივერსიტეტად. 1425 წელს ლოდოვიკო მორომ გააერთიანა აქ სხვადასხვა ფაკულტეტი. პავიის უნივერსიტეტის ყველაზე ძველი და სახელგანთქმული კოლეჯებია: „კოლეჯო ბორომეო“ და „კოლეჯო გისლიერი“. ბორომეოს კოლეჯი აავო ცნობილმა ხუროთმოძღვარმა პელუკარინიმ 1564 წელს, კარდინალ კარლო ბორომეოს ინიციატივით. (იგი თვით სწავლილებდა პავიის უნივერსიტეტში). სწორედ ამ უძველეს სასწავლო დაწესებულებაში, მშვენიერ რენესანსულ შენობაში გასული წლის 23 სექტემბერს გაიხსნა ქართული ხელოვნებისა და კულტურისადმი მიძღვნილი მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ეს იყო

ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი

V საერთაშორისო სიმპოზიუმი

(პაზია — მონასტერი „ტობა“)

კიტი მაჩაბელი

გაგრძელება იმ ტრადიციისა, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა 1974 წელს ბერგამოში, სადაც პირველად შეიკრიბნენ სხვადასხვა ქვეყნის მკვლევარნი, დაინტერესებულნი ქართული ხელოვნების პრობლემებით. მას შემდეგ ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ, მოხდა ცვლევებით — იტალიასა და საქართველოში, იკრიბებიან მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან მეცნიერნი, რომელთა კვლევის საგნად იქცა ქართული ხელოვნების ესა თუ ის დარგი. ქართული ხელოვნების ძეგლები — სადმი გარდაცემული ინტერესი ჩვენი დროის ღირსშესანიშნავი მოვლენაა, რასაც, სხვა მომენტებთან ერთად, მნიშვნელოვნად შეუწყობ ხელი იტალიელ მეცნიერთა ინიციატივით დაწყებულმა მშვენიერმა ტრადიციამ — ქართული ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილმა მეცნიერთა ამ საერთაშორისო საკრებულოებმა.

სიმპოზიუმი გახსნა ბერგამოს უნივერსიტეტის პროფესორმა ნინო ყაუხჩიშვილმა, საერთაშორისო შეხვედრების ერთ-ერთმა ინიციატორმა და აქტიურმა მოღვაწემ. წლებიდან დღემდე სიმპოზიუმის მოწყობისა და ჩატარების მთელმა სიმძიმემ სწორედ მის მხრებზე გადაიარა. ამ უაღრესად რთულ და კეთილშობილურ საქმიანობაში ნინო ყაუხჩიშვილის ტვირთი გაიზიარეს მისმა ახალგაზრდა კოლეგებმა: ვენეციის უნივერსიტე-

ტის პროფესორმა ლუიჯი მაგაროტომ და პატრიცია ლიჩინიმ, ბერგამოს უნივერსიტეტის თანამშრომელმა.

სიმპოზიუმს წარმატებული მუშაობა უსურვა პავიის უნივერსიტეტის ლიტერატურისა და ფილოსოფიის ფაკულტეტის დეკანმა გ. ჯორჯიმ. მონაწილეთ მიესალმა პავიის უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნების ისტორიკოსი როსანა ბოსალია, სიმპოზიუმის მომწყობი სამეცნიერო-კომიტეტის წევრი, რომლის აქტიური მონაწილეობით მომზადდა პირველი ამგვარი შეკრება ბერგამოში. გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორმა, აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ მადლობა გადაუხადა იტალიელ კოლეგებს იმ დიდი შრომისათვის, რომელიც მათ გასწიეს მეხუთე სიმპოზიუმის მოსაწყობად. მან აღნიშნა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების საკითხებით მსოფლიოს მეცნიერთა დაინტერესებას, ხაზი გაუსვა მეცნიერთა ფართო კონტაქტების აუცილებლობას და გამოთქვა იმედი, რომ მკვლევართა შემდგომი თაობები გააგრძელებენ ამ შესანიშნავ ტრადიციას.

მისალმებებით გამოვიდნენ აგრეთვე: ბერგამოს პირველი სიმპოზიუმის მთავარი ინიციატორი, მილანოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის პროფესორი ადრიანო ალპაკო



V SIMPOSIO INTERNAZIONALE DI ARTE E CULTURA GEORGIANA
 23-26 settembre 1988
 ROMA • UNIVERSITÀ DEGLI STUDI • CASTELSEPIO • MONASTERO DI TORRE
 Comitato Organizzatore: Firenze • Catena • Università degli Studi di Pisa • Istituto di Cultura Georgiana
 Istituto Organizzatore di Bergamo • Dni. per le Relazioni Internazionali dell'Architettura • Università di Napoli
 Dni. di Studi Slavistici • Università degli Studi di Venezia • Dni. Casa-Città del Parlamento di Torino
 Dni. Fondi per l'Industria Italiana • Roma • Dni. per gli Affari Internazionali • Accademia delle Scienze del Belgio • Napoli • Milano • Roma • Torino

სიმპოზიუმის აღიშმა

ნოველო, ვენეციის უნივერსიტეტის პროფესორი ჯ. სკარჩია.

პლენარულ სხდომაზე წარმოდგენილი იყო ფრანგი მეკლევარის ნიკოლ ტიერის (პარჩიზი) მოხსენება: „მნიშვნელოვანი აღმოჩენა ტაოში: ისტორიული ფერწერა ოშკის ეკლესიის სამხრეთის მკლავში (1030)“. მომსახურებელმა წარმოადგინა კედლის მხატვრობის უაღრესად მნიშვნელოვანი ფრაგმენტი, აღმოჩენილი ოშკის ეკლესიაში: იოანე ნათლისმცემლის გვერდით გამოსახული ვპისკოპოსი და დონატორი ჯოჯიკი. აქვეა ბანას ეკლესიის გამოსახულება (მის ქვემოთ ასომთავრული წარწერაა „ბანასა ეკლესიაი ამ...“) ხალხის ორი ჯგუფით მასთან. ეს ჯგუფები ნ. ტიერის მიაჩნია ბაგრატ IV-ის ქორწინება-კურთხევის მონაწილე პროცესიად (ბაგრატ IV-მ 1032 წელს ჯვარი დაიწერა ბიზანტიის კეისრის ასულ ელენეზე). ეს უნდა იყოს სამეფო კორტეჟი ეკლესიის გარშემო, რომელსაც წინ მიუძღვის ხატი — პალადიუმი. მხატვრობის ეს ახალი ფრაგმენტი საყურადღებო ისტორიული დოკუმენ-

ტი, დაკავშირებული საქართველოს ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენებთან (ტაოში კვლავ დაბრუნება საქართველოს საზღვრებში, ტაოს ფეოდალის ჯოჯიკის ურთიერთობა საქართველოს მეფესთან და სხვ.). ამასთან, ეს მხატვრობა გვაცნობს ბანას ეკლესიის არქიტექტურულ სახეს. მეკლევარი აღადგენს ბანას არქიტექტურული ფორმების თავისებურებას მხატვრობის პირობითობის გავლენისწინებით.

სიმპოზიუმის მეშაობა რამდენიმე დღეს გაგრძელდა. სხდომათა ნაწილი პავიის უნივერსიტეტში გაიმართა, ხოლო შემდეგ პავიიდან ტორბას მონასტერში გადაინაცვლა. იმისათვის, რათა ნათლად წარმოვიდგინოთ, რა გარემოში მიმდინარეობდა ჩვენი მუშაობა, ზოგადად მინც უნდა გავეცნოთ იმ არქიტექტურულ ანსამბლს, სადაც გაგრძელდა სიმპოზიუმის სტუმრები.

მილანის ჩრდილო-დასავლეთით, ვარეზის პროვინციაში დიდი ტბების მხარეში დგას ადრეული შუა საუკუნეების ფერწერის უნიკალური ძეგლი — სანტა მარია დი კასტელსებრიო. ომბრისშიშობლის სახელობის პატარა ეკლესიაში (ტრიკონქი) XV საუკუნის ფერწერული ფენის ქვეშ 1944 წელს აღმოჩნდა მხატვრობის ადრეული ფენა. ო

თუმცა დღესაც არ არის მიღწეული სრული თანხმობა ფერწერის თარიღის დასადგენად, სავარაუდოა, რომ იგი ხატთმებრძოლეობის წინა პერიოდს უნდა მიეკუთვნებოდეს.

კასტელსებრიოს მსუბუქი, დახვეწილი ფერწერა ანტიკური ხელოვნების ნიშნით არის აღბეჭდილი. ელევანტური, ნატიფი ფორმები, რთული, მრავალფეროვანი მოპრობები, კარგად გადმოცემული სივრცე, პერსპექტიული არქიტექტურული ფონები — ყველაფერი მაღალ პროფესიულ ოსტატობას ამჟღავნებს. ასეთივე ვირტუოზულაა ფერი, ნათელი და დახვეწილია პალიტრა; გამჭვირვალე ფერებით არის დაწერილი მეტყველი სახეები, ჩანს ოსტატის ცოცხალი, დაკვირვებული თვალი. რელიგიურ სიუჟეტებში რეალური ცხოვრების სუნთქვა იგრძნობა. ბიზანტიური ფერწერის ეს უნიკალური ძეგლი, სანტა მარია ანტიკვას (რომი) ეკლესიის მხატვრობასთან ერთად, ადრეული შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის ხასიათს ნათელჰყოფს.

კასტელსეპრიოსთან არის დაკავშირებული ტორბას სამონასტრო კომპლექსი, რომელიც მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში მოექცა ზემოაღნიშნული მხატვრული ანსამბლის აღმოჩენის შემდეგ. კასტელსეპრიოსთან ერთად ტორბას მონასტერი ადრეკრისტიანულ ხანაში წარმოადგენდა ჩრდილოეთიდან მომავალი ზღის ჩამკეტ მნიშვნელოვან ციხესიმაგრეს. ის იყო ალპებისპირა მიწის საიშვლო მცველი. პირვანდელი დაცვიით კოშკი VIII საუკუნეში გადაიქცა ბენედიქტელთა მონასტრად. სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად, რომლებიც აქ წარმოებს 1977 წლიდან, ტორბას მონასტრის ტერიტორიაზე მდებარე XI საუკუნის ეკლესიას ქვემოთ აღმოჩნდა ადრეული ეკლესიის კრატა, საყრდენი სვეტების ბაზები, თაღების ფრაგმენტები. აქვეა IX საუკუნის სამრეკლოს ნაწილები. ეკლესიაში გამოვლინდა რამდენიმე სამშენებლო ფენა. შელესილობის ფენის ქვეშ აღმოჩნდა VIII-IX სს. მოხატულობის ფრაგმენტები.

სწორედ ეს სამონასტრო კომპლექსი მასპინძლობდა ქართული ხელოვნების სიმკაზიუმის მუშაობის მეორე ნახევარს, ხსლომები მიმდინარეობდა XI საუკუნის ეკლესიაში და შესვენებათა დროს საშუალება გვქონდა გულდასმით გავცნობოდით ამ საინტერესო არქიტექტურულ ანსამბლს.



ტორბას მონასტერი

ტორბას მონასტერთან შემოგვეგება სიმპოზიუმის დიდი აფიშა წმინდა გიორგის ცნობილი ქართული მინანქრის რეპროდუქციით. შუა საუკუნეების იტალიური მონასტრის კედლის ფონზე ქართული მინანქრის ფერადოვნება ერთგვარად სიმბოლურ ხასიათს იძენდა.

სიმპოზიუმზე მუშაობა მიმდინარეობდა არქიტექტურის, ფერწერისა და ქანდაკების სექციებში. თემატიკა არ იყო შეზღუდული ქრონოლოგიურად, ამიტომ ყურადღების ცენტრში ექცეოდა ქართული ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა პერიოდები, მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა არქიტექტურის სექციაზე წარმოდგენილი მოხსენებები, სა-



ტორბას მონასტერი



პოლიავის სახლ-მუზეუმის დარბაზი

ინტერესოდ იყო შერჩეული საკვლევი პრობლემები და ობიექტები.

ჭულიო იენის (ტორინო) მოხსენება განიხილავდა შუა საუკუნეების საეკლესიო ნაკვობობათა გეგმარებას, მათ არქიტექტურულ ფორმებში დაშიფრულ სიმბოლოებს. ამ საკითხების გადაწყვეტისას მკვლევარი ეყრდნობოდა ვატიკანის ბიბლიოთეკაში დაცულ ერთ-ერთ ძველ ხელნაწერში შემონახულ ცნობებს რელიგიურ არქიტექტურაში ნაგულისხმევი სიმბოლოების შესახებ.

ბულგარელმა არქიტექტურის მკვლევარმა ნელი ჩანევა-დეჩევსკამ (სოფია) წარმოადგინა მოხსენება ბაჩკოვოს სამონასტრო კომპლექსის იმ ეკლესიათა შესახებ, რომლებიც გრიგოლ ბაყურიანისძის სახელთან არის დაკავშირებული. მან გამოჰყო ორსართულიანი მწკრივითი ეკლესიები, აღნიშნა ის მხატვრული, სტილისტური და კონსტრუქციული ნიშნები, რომლებიც აკავშირებს მათ ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან.

კლაუდია ბონარდი (ტორინო) თავის მოხსენებაში („ქართული ტაძრის სიმბოლიკა: პორტიკი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის არქიტექტურაში IX-XII სს“). შეჩერდა ერთ კონკრეტულ საკითხზე: განიხილა ქართული ტაძრების პორტიკების სიმბოლიკური

და ფუნქციური მნიშვნელობა. ძველი პლანური ტექსტების დახმარებით ზუსტდება პორტიკის ფუნქცია, მჭიდროდ დაკავშირებული ლიტურგიასთან. ეს საკითხები განიხილებოდა რომანული არქიტექტურიდან მდიდარი მასალის მოშველებით.

რუსულან მეფისაშვილის მოხსენებაში წარმოდგენილი იყო ტეტრაკონქის თემის განვითარება საქართველოში. მომხსენებელმა განიხილა ამ ხუროთმოძღვრული თემის ევოლუციის გზა საქართველოში და ყურადღება გამახვილა ბანას ტაძარზე, დამსწრეთ გააცნო ტაძრის გეგმის რეკონსტრუქცია, არქიტექტურული კონსტრუქციებისა და დეკორატიული გადაწყვეტის თავისებურებანი.

ვახტანგ ცინცაძემ თავისი გამოხვლა მიუძღვნა საქართველოს უძველეს ციხესიმაგრეებს, მათ გეგმარებას, მხატვრულ-ხუროთმოძღვრულ თავისებურებებს, გამოჰყო უძველესი ქართული საფორტიფიკაციო ნაგებობების სპეციფიკური მხარეები.

თამაზ გერსამიამ სიმპოზიუმის მონაწილეთ გააცნო იტალიელ ხუროთმოძღვართა წვლილი XIX საუკუნის ტფილისის მხატვრულ-არქიტექტურული სახის შექმნაში. მდიდარი საარქივო მასალის საფუძველზე მან გამოავლინა იტალიელ შემოქმედთა მოდაწყოების შედეგები საქართველოს დედაქალაქში (არქიტექტორები სკუდერი, კამბიაკო, ანდრეოლეტი, ბერნარდოცი და სხვ.).

სიმპოზიუმის მოხსენებათა მეტი ნაწილი მიეძღვნა შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკას. **ჭანდაკების სექციამ** მოისმინა ვენეციის უნივერსიტეტის პროფესორის ჯ. სკაჩჩიას მოხსენება ჩანგლის ტაძრის (ტაო-კლარჯეთი) რელიეფური დეკორის შესახებ, რომლის კომპოზიციებში მან დაინახა გარკვეული სიმბოლიკა.

მ. ლალა კომნეომ (რომი) გააანალიზა კავკასიაში გავრცელებული ცხოველური მოტივების სემანტიკა. ხაზი გაუსვა ირანული გავლენების მნიშვნელობას ცხოველური თემატის იკონოგრაფიის შექმნაში დასავლეთშიც. შუა საუკუნეების იტალიური არქიტექტურული პლასტიკის განხილვით (ტორჩელო, აკვილეა, პავიის სან მიკელე, ტარანტო, ბარი) მომხსენებელმა დაასაბუთა ამ ორნამენტული მოტივების აღმოსავლური საწყისები.

პ. რიჩარდსონმა (ვიენა), რომელიც მუშაობს შუა საუკუნეების ირლანდიური პლას-

ტიკის საკითხებზე და დიდად არის დაინტერესებული ძველი ქართული რელიეფებით, წარმოადგინა მოხსენება ქართულ რელიეფებში სიმბოლური გამოსახულებების გამოყენებაზე, გამოთქვა საინტერესო მოსაზრებები სვეტიცხოველის აღმოსავლეთის ფსადის ზოგერთი ორნამენტული მოტივის შესახებ.

ხანდისის სტელას და მის მხატვრულ ანალიზს მიუძღვნა თავისი გამოსვლა ფ. ვანდოლფომ (რომი).

შუა საუკუნეების ხელოვნების სიმბოლიკას ეხებოდა კ. ტოსკოს (ტორინო) მოხსენება. ამავე პრობლემას, შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფთან დაკავშირებით, შეეხო დ. პიგე (პარიზი).

ქართველ მეცნიერთა მოხსენებებში ახლებურად იყო დასმული და გადაწყვეტილი ძველი ქართული პლასტიკური ხელოვნების არა ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. გვიანი ეპოქის (XVII-XVIII სს.) ქართული ტაძრების რელიეფური დეკორის მხატვრული პრინციპები, სიუჟეტების შერჩევა, მათი იკონოგრაფიული მხარეები განიხილა თავის მოხსენებაში აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ. ყურადღება მიიპყრო ქართველ ოსტატთა

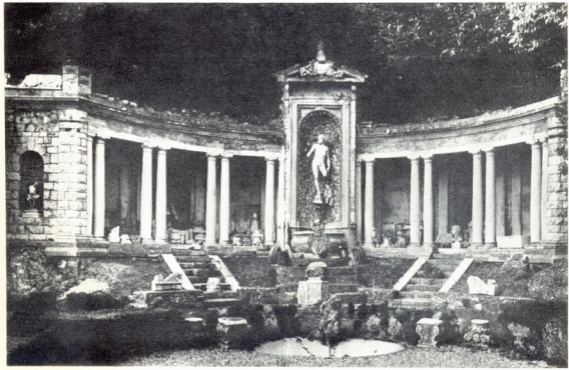
მიერ ტრადიციული თემების თავისებურება დადამუშავებამ.

გ. ალიბეგაშვილმა განიხილა პორტრეტის პრობლემა შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში. ახალი კუთხით წარმოადგინა საერთო პირთა გამოსახვისადმი მიდგომა ძველ ქართულ ხელოვნებაში. მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის საერთო განვითარების ფონზე ნაჩვენები იქნა ქართველ ოსტატთა წვლილი ამ თემის ზოგად ევოლუციაში.

კ. მაჩაბელმა გააშუქა დაკვირვებათა შედეგები ადრექრისტიანული ეპოქის დიდმნიშვნელოვან ძეგლთა ჯგუფზე — ქართულ ქვის სტელეებზე, რომელთა რელიეფური დეკორი შეიცავს უამრავ ინფორმაციას ძველი საქართველოს სულიერი ცხოვრებისა და მხატვრული აზროვნების შესახებ. სტელეებს სკულპტურული სამკაულის ხატოვანი სახატემა განხილული იყო ადრეფეოდალური ხანის ხელოვნების საერთო განვითარებასთან მჭიდრო კავშირში.

ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერეის სვეტას სკულპტურული დეკორის იკონოგრაფიულ პროგრამასა და მხატვრულ გადაწყვეტაზე ისაუბრა ნ. ალადაშვილმა, მოხსენებაში მკაფიოდ წარმოაჩინა ამ რელიეფების ადგილი

პოლიაგის სახლ-მუზეუმის ეზო



შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის ორგანულ განვითარებაში.

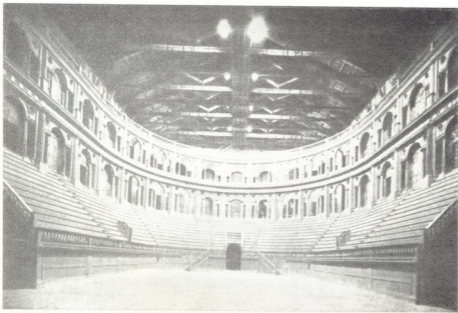
სავსებით ბუნებრივია შუა საუკუნეების ხელოვნების მკვლევართა დაინტერესება ქართული ფერწერის საკითხებით. თუმცა სიპოზიუმზე ხელოვნების ეს დარგი არ იყო ჩვეულებისამებრ ფართოდ წარმოდგენილა, **ფერწერის სექციაში** წამოიჭრა მთელი რიგი მნიშვნელოვანი საკითხებისა, რომლებიც ზოგადად ეხებოდა როგორც შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერას, ასევე კონკრეტულ ძეგლებს და ცალკეულ სიუჟეტებსაც. ტ. ველმანსმა (პარიზი) წარმოადგინა მოხსენება ქართული ეკლესიების საკუროთხევლის აბსიდების მოხატულობის პრობლემაზე („X-XIII საუკუნეთა აბსიდების მხატვრული პროგრამების სიმბოლიკური მნიშვნელობა საქართველოსა და ბიზანტიაში“). მომხსენებელმა განიხილა აბსიდების მოხატულობათა პროგრამის ისტორიული ევოლუცია, შეეცადა გაერკვია საკუროთხევლის კომპოზიციების უძველესი ძირები.

გ. შიმენცი (ცილი) თავის გამოსვლაში შეეხო კონკრეტულ საკითხს — სიმბოლიკის გამოყენებას განკითხვის დღის კომპოზიციაში ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში. ფსალმუნთა ტექსტების დახმარებით იგი შეეცადა დაედგინა იმ სიმბოლოთა მნიშვნელობა, რომელნიც გვხვდება აღნიშნული სი-

უეეტის ამსახველ კომპოზიციებში, საქართველოს მონუმენტურ ფერწერაში. ძველი ტექსტების მოშველიებით ავტორი ადგენს ამ სიმბოლოთა სიღრმე მნიშვნელობას.

ძველი ქართული დაზგური ფერწერის ძეგლებს მიეძღვნა ბერძენ ხელოვნებათმცოდნეთა გამოსვლები. მათ წარმოადგინეს მოხსენებები სინას მთის მონასტრის ფერწერული ხატების შესახებ, რომლებიც საქართველოსთანაა დაკავშირებული. დულა მურიკის (ათენი) მოხსენების თემა იყო „სინას მთის მონასტრის ხატი ქართველი მეფის პორტრეტით“. წმ. ეკატერინეს ეკლესიაში დაცულ ფერწერულ ხატზე წმინდა გიორგის გვერდით გამოსახულია საერო პირი. ბერძენულ წარწერაში ნათქვამია: „გიორგი მეფე ბავრათინი“. კოსტუმებისა და სხვადასხვა დეტალების შესწავლის საფუძველზე, ბიზანტიური ფერწერისა და მინიატურების მრავალრიცხოვანი ძეგლების მოშველიებით დ. მურიკი ათარიღებს ხატს XIII საუკუნის დასაწყისით და მიიჩნევს საერო პირის გამოსახულებას ლაშა გიორგის პორტრეტად.

ე. კონსტანტინიდისის (ათენი) მოხსენებაში („წმ. გიორგის ხატი სინას მთის მონასტრიდან ქართველი დონატორის პორტრეტით“) განხილული იყო წმ. გიორგის დიდი ფერწერული ხატი, რომელზეც ქართველი დონატორია გამოსახული. მის თავზე მოთავ-



ფარნეზელ თეატრი

სებულ ბერძნულ წარწერაში მოხსენებულია „იბერიელი მონაზონი იოანე“. მომხსენებელმა დაუკავშირა ეს ხატი ამავე მონასტერში დაცულ ფერწერული ხატების ჯგუფს, რომელსაც იგი მიიჩნევს ერთი ოსტატის ნახელავად. მისი ვარაუდით „იოანე იბერიელმა“ შეუქვეთა ეს ხატი და შესწირა იგი წმ. გიორგის კაპელას სინას მთაზე.

ორი მოხსენება მიეძღვნა ქართული ოქრომჭედლობის საკითხებს. რ. ყენია თავის მოხსენებაში („სიმბოლური სახეები შუა საუკუნეების ქართულ ჰედურ ხელოვნებაში“) შეეხო ქართული ჰედურობის ძეგლებზე გამოყენებული ორნამენტული მოტივების სიმბოლურ არსს, მოიძია მათი ძირები ხალხური ხელოვნების უძველეს ტრადიციებში და გამოავლინა სიმბოლური სახეების გამოყენების სპეციფიკა.

ლ. ხუსკივიადის გამოსვლა მიეძღვნა ოქრომჭედლობის ორი გამორჩეული ძეგლის მხატვრულ-კომპოზიციურ ანალიზს: ვენეციის პალა დ'ოროსა და ხახულის კარედი ხატისას. მსოფლიოში სახელგანთქმული, ყველაზე დიდი ზომის მინაწკრიანი ძეგლების შედარებით მომხსენებელმა გამოავლინა სხვადასხვა გარემოში შექმნილი ამ ოქრომჭედური ძეგლების პრინციპული განსხვავება.

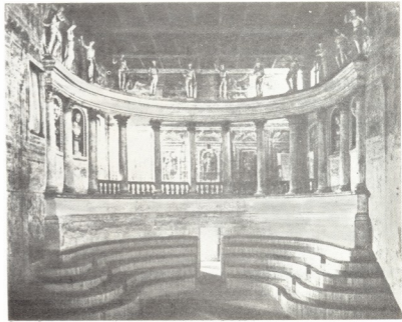
საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის

წევრ-კორესპონდენტის თ. ყაუხჩიშვილის მოხსენება ეხებოდა ბერძნულ წარწერას, რომელიც 1985 წლის ზაფხულში აღმოაჩინა ვანის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ. მკვლევარმა წარმოადგინა წარწერის აღდგენილი ტექსტის გაშიფრვა, დაასაბუთა ამ წარწერის დათარიღება და განიხილა წარწერაში მოცემული მდიდარი ინფორმაცია ძველი საქართველოს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს შესახებ.

ვენეციელმა მკვლევარმა ლ. ზეკანმა თავის გამოსვლაში გააშუქა საქართველო-სომხეთის პოლტიკური ურთიერთობანი და მათი წინააღმდეგობები რელიგიის სფეროში XII-XIII საუკუნეებში. მოხსენებაში გახსნილი იქნა ის იდეოლოგიური მომენტები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ამ ორი მეზობელი ქვეყნის ისტორიულ ურთიერთობას.

მოხსენებათა ირველიც გაიშალა აზრთა გაზიარება. მსჯელობა ეხებოდა, როგორც კონკრეტულ ძეგლებსა და კონკრეტულ დებულებებს, ისე შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარების კარდინალურ, პრობლემურ საკითხებს. ამ ზოგადი პრობლემების განხილვისას სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს ძველი ქართული ხელოვნების მოვლენების გათვალისწინება, ქართული ხუროთმოძღვრების, ქანდაკებისა და ოქრომჭედლობის ძეგლთა სწორად შეფასე-

თეატრი „ოლიმპიკო“



ბა ევროპული და მსოფლიო ხელოვნების განვითარების ერთიან სისტემაში.

სიმპოზიუმის მუშაობის მნიშვნელოვანი მხარე იყო შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის იტალიურ ძეგლთა გაცნობა სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერებთან, კოლეგებთან ერთად. ცოცხალი კონტაქტები, გამოცდილებისა და ინფორმაციის ურთიერთგაზიარება დიდად უწყობს ხელს მეცნიერების წინსვლას. სიმპოზიუმის პროგრამით გათვალისწინებული ძეგლების ნუსხა მოიცავდა სხვადასხვა დარგისა და სხვადასხვა ეპოქის ნაწარმოებებს. ამგვარად, ყველა მონაწილეს საშუალება ჰქონდა გაცნობოდა თავისი სამეცნიერო ინტერესების შესაბამის ძეგლებს. ამასთან, მოგზაურობის პროგრამაში შედიოდა აღორძინების ხანის იტალიური ხუროთმოძღვრების არაერთი ბრწყინვალე ძეგლის დათვალიერება.

ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევართათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ადრეკრისტიანული და რომანული ეპოქების იტალიური ძეგლების გაცნობა. პირველი რომანული ხუროთმოძღვრული ძეგლი, რომელიც ვნახეთ იტალიაში ჩასვლის პირველსავე დღეს, იყო არსაგო სეპრიო. — ლომბარდიაში ისტორიული ძეგლებით ყველაზე მდიდარი ვარეხეს ოქის ყველაზე მნიშვნელოვანი რომანული ანსამბლი. იგი მდებარეობს მილანისა და ტბების დამაკავშირებელ გზაზე. არსაგოში შემონახულია უძველესი ეკლესია და ბაპტისტერიუმი (IX-X სს.). ეს ორი ნაგებობა ძალზე თავისებურადაა განლაგებული. ბაპტისტერიუმი მდებარეობს ბაზილიკის სიმეტრიის ღერძზე, მას დასავლეთის ფასადთან ახლოს. მიღწეულია ანსამბლის მთლიანობა, მონოლითურობა. ყურადღებას იპყრობს რუხი გრანიტის ბლოკებისაგან ნაგები ბაზილიკის მძლავრი დიდებულება. ბაზილიკის ნაგები გამოყოფილია მონაცვლეობით გამოყენებულ, დახვეწილი ფორმის სვეტებისა და ტლანქი ოთხწახნავა ბოძების მწყკრივებით, რაც განაპირობებს შიდა სივრცის თავისებურ მხატვრულ ხასიათს.

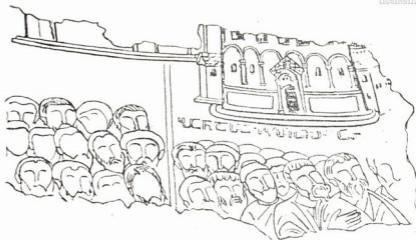
ბაზილიკის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში აღმართულია სამრეკლოს კოშკის მძლავრი ვერტიკალი. მისი სამი სართული თაღდებით არის დანაწევრებული. ცრუ თაღდების მწყკრივები აცოცხლებს ბაზილიკის ფასადებს.

ოქტოგონალური ბაპტისტერიუმი თავისი კომპაქტური, მძლავრი ფორმებით, ქვის წყობის მაღალი ოსტატობით, დიდი ბლოკების განაწილების მაღალმხატვრული სისტემით კარგად ეხმინება ბაზილიკის არქიტექტურული მასების სიმკვრივეს: შიგნით — სვეტებით ფლანკირებული ნიშების მკაფიო რიტმი, ზედა სართულზე — ღია გალერეა, რომელიც აფართოვებს სავრცეს ცენტრალურ ნაწილში. გუმბათის ძირში გაჭრილი თექვსმეტი პატარა სარკმელი ქმნის ნათელ გვირგვინს ბაპტისტერიუმის ინტერიერში. სვეტებისა და პილასტრების კაპიტელების რელიეფები, ადრეული ეპოქებიდან მომდინარე ქრისტიანული სიუჟეტებისა და მოტივების მრავალსახეობით, შუა საუკუნეების პლასტიკის საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენს.

ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ ვარეხეს პროვინციას გადაკვეთს მდინარე ოლონა. მისი ხეობა იმდენად მდიდარია ისტორიული ძეგლებით, რომ შეიქმნა საგანგებო ტერიტორია „ოლონას კულტურა“. აქ ერთმანეთს ეკლავა გვიანრომაული, ბარბაროსული, ადრექრისტიანული და რომანული ხელოვნების ძეგლები. ამ ისტორიული პროცესის უმნიშვნელოვანესი ეტაპია ვარეხეს მიწის ერთი ყველაზე სახელგანთქმული კულტურული ცენტრი, კვატროჩენტოს ხელოვნების მნიშვნელოვანი კერა — **კასტილიონე ოლონა**. ცნობილი ჰუმანისტის, კარდინალ ბრანდას (1350-1443 წწ.) საშობლო და მისი უკანასკნელი თავშესაფარი. სწორედ კარდინალ ბრანდა კასტილიონეს უნდა უმაღლოდეს ხელოვნების ეს ოდესღაც დაღი ცენტრი თავის არსებობას. უკვე XIV საუკუნის მეორე ნახევარში აიგო აქ პირველი სასახლე (პალაცო კასტილიონე). მშენებლობა შემდეგაც გაგრძელდა. XV საუკუნის ოკდაათიან წლებში ჩამოვიდნენ ტოსკანელი მხატვრები ლორენცო და პიეტრო და პაოლო სკიავო, სახელგანთქმული ფერმწერის მახოლინის ხელმძღვანელობით. კვატროჩენტოს ამ ცნობილი ოსტატის მხატვრობა გაიხსნა 1982 წელს სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად პატარა კაპელაში. სასახლის მეორე სართლის დარბაზში კარგად არის შემონახული მახოლინის მოხატულობა — პეიზაჟი, შორეული ქალაქის ხედი.

პალაცო კასტილიონეს წინ აღმართულია ქალაქის დიდი ეკლესია. ვარაუდობენ, რომ

ოშკის მხატვრობის ფრაგ-
მენტი. ბანას ტაძრის გამო-
სახელება



მის აგებაში გარკვეული წვლილი მიუძღვის რენესანსის დიდოსტატს ფილიპო ბრუნელესკის. ეკლესიის ფასადს ამკობს ადგილობრივი ქვისაგან გამოთლილი ორი მონუმენტური ქანდაკება (წმ. ქრისტეფორე და წმ. ანტონიო). საკმაოდ ტლანქად და უხეშად გამოკვეთილ ქანდაკებებში ხალხური ხელოვნების გარკვეული ზეგავლენა იგრძნობა, მათ ხასიათში ხალხური ხის პლასტიკის ზემოქმედება ჩანს.

1422-25 წლებში კარდინალმა ბრანდამ კასტილიონე ოლონაში ააგო დიდი ეკლესია (კოლეჯატა) და ბაპტისტერიუმი. მშენებლებად მოიწვია მილანელ არქიტექტორთა საგვარეულოს სოლარის წარმომადგენლები (მათ ეკუთვნით აგრეთვე კაპელა კოლეონი ბერგამოში და სანტა მარია დელე გრაცია მილანში). კოლეჯატა — ლომბარდიის რომანული სტილის ტიპური ძეგლია. დიდებულია გრანდიოზული ვარდულითა და სკულპტურული ლუნებით შემკული მისი ფასადი. 1425 წელს მაზოლინომ დაიწყო კოლეჯატას ეკლესიის მოხატვა. დღეს მისი ფრესკებიდან მხოლოდ აბსიდის ვარსკვლავისებურ თაღში ერთი კომპოზიციადა შემორჩა.

მხოლოდ ათი წლის შემდეგ დაუბრუნდა მაზოლინო კასტილიონე ოლონას და მთლიანად მოხატა ბაპტისტერიუმი. ეს მხატვრობა დღეს მშვენიერად არის დაცული. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენები ფარავს ბაპტისტერიუმის კედლებს. ფრესკების ამ ციკლში საინტერესოდ ვლინდება მაზოლინოს ხელოვნების თავისებური ხასიათი: დაგრძელებული, დახვეწილი პროპორ-

ციის ფიგურები გოთიკის გარკვეული ნიშნით არიან აღბეჭდილი. არქიტექტურის საგანგებოდ აგებულ პერსპექტივაში კი რენესანსული სტილი შეიგრძნობა. მხატვრობაში მკაფიოდ ვლინდება ჩრდილოეთ იტალიის ფერწერის ნიშნები, საერო ელემენტების ხაზგასმა, სამეფო კარის ბრწყინვალეების ზეგავლენა. ასეთებია, მაგალითად, სცენები მეფე იროდის სასახლეში. ახალი ეპოქის მოახლოებას მოასწავებს შიშველ ფიგურათა ოსტატური გადმოცემა („ნათლისღების“ სცენაში), სივრცის გადმოცემის პრობლემის თავისებური გადაწყვეტა და ყველაფერთან ერთად კი რელიგიურ სიუჟეტებში ტიპური ლომბარდიული პეიზაჟის რეალისტური სურათები. ამ მხატვრობამ გვაგრძნობინა, რა რთული და მრავალნიშნა პროცესი იყო გოთიკის ხელოვნების ჩარჩოებიდან თავის დაღწევა და ახალი მხატვრული ტენდენციების დამკვიდრება ხელოვნებაში.

ლომბარდიის რომანული არქიტექტურის ბრწყინვალე ნიმუშია სანტ ამბროჯიოს ეკლესია. იგი მილანის ერთ-ერთი უძველესი ძეგლია, რომლის ისტორია დაიწყო მილანში წმ. ამბროჯიოს ეპისკოპოსობის დროიდან (374 წლიდან). ამ პერიოდს ეკუთვნის პირველი ეკლესიის მშენებლობა. ეს იყო მარტირიუმი, სადაც მოათავსეს წმინდანების — ერევანისისა და პროტავისის რელიქვიები (I საუკუნის მოწამენი). დღეს ეს რელიქვიები ინახება საკურთხეველის ქვეშ განლაგებულ კრიბტაში. აქვეა დაკრძალული მილანის პატრონი, მისი მფარველი წმ. ამბროჯიო მედიოლანელი, ხანგრძლივი იყო ეკ-



ბაჟიის ჩერტოზა

ლესიის სამშენებლო ისტორია. VIII საუკუნის ბოლოს აქ დაარსდა ბენედიქტელთა მონასტერი. მშენებლობის გარკვეული პერიოდი კარლოს დიდის სახელთანაც არის დაკავშირებული.

დღევანდელი ბაზილიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი XI საუკუნის პირველ ნახევარშია აგებული. მეოთხე საუკუნის ანტიკური სვეტები შეცვალა დიდმა ბურჯებმა. ამაღლდა თაღები, გადაკეთდა ტაძრის ნაწილები, აიგო, ახალი სამრეკლო (XIII ს. 20-40-იანი წლები). XV საუკუნის დასასრულს მიმართეს ბრამანტესაც, მაგრამ მან ვერ მოიცალა ამ სამუშაოსთვის. მშენებლობა და გადაკეთებები გრძელდებოდა XVIII საუკუნის ჩათვლით.

ეკლესიის მთავარი ღირსშესანიშნაობაა საკურთხეველი ოქროს კიბორჩხა (IX ს.), კაროლინგების ეპოქის ბრწყინვალე ნაწარმოები. იგი ოთხ პორფირის სვეტს ეყრდნობა, მისი ოთხი მხარე შემკულია შტუკოს რელიეფებით — ოქროთი დაფერილი გამოსახულებებით ლურჯ ფონზე. აბსიდის კონქს ამკობს დიდი მოზაიკური კომპოზიცია — სხვადასხვა ეპოქათა ნაწარმოები. გარეთ, ატრიუმში შემონახულია მხატვრობის ნაშთები.

მაგრამ მილანის ჰეშმარიტი საოცრებაა მისი გოთიკური ტაძარი (1386-1856 წწ.), ამ ეპოქის იტალიურ ტაძართაგან ყველაზე

გრანდიოზული ნაგებობა. იგი 40 ათასამდე კაცს იტევდა. XIV-XV საუკუნეებში ამ დიდებულ ტაძარს აგებდნენ იტალიელი, ფრანგი და გერმანელი ხუროთმოძღვრები. საბოლოოდ იგი მხოლოდ XIX საუკუნეში დაითავრდა. ეს გიგანტური ხუთნავიანი ტაძარი უზომოდ არის გადატვირთული უამრავი არქიტექტურული დეტალით, მას 23000 ქანდაკება ამკობს. შორს ატყორცნილი კონსტრუქციები თვალუწვდენელ სიმაღლეზე ივარგება. ვიტრაჟების ფერადოვნებით შეფერილი კოლოსალური სივრცე, ვალობის მწყობრში ხმებით აღვსილი — ეს იყო გოთიკური არქიტექტურა მოქმედებაში.

როგორი მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს შუა საუკუნეების იტალიური ხელოვნების ძეგლები, აღორძინების ეპოქა იტალიაში მაინც განსაკუთრებით შიამბეჭდავია თავისი მასშტაბებითა და გაქანებით. ჩვენ სამუალება გვჭონდა გავცნობოდით პარმისა და მანტუის რენესანსულ არქიტექტურას და კვლავაც უსახლვრო განცვიფრებასა და აღტაცებას იწვევდა იტალიური აღორძინების ეპოქის დიდებულება და მის შემოქმედონიჭიერება. იტალიურ ქალაქებში რენესანსული არქიტექტურა იზოლირებულად რადი არსებობს, იგი ისე მჭიდროდ არის გადააჯვრული შუა საუკუნეების არქიტექტურულ ანსამბლებთან, რომ იტალიის ძველ ქალაქთა მხატვრული სახე სხვადასხვა ეპოქების ძეგლთა ლოგიკური და პარმონიული ერთიანობით არის შექმნილი.

პარმის მთავარი სიწმინდეა დიდი კათედრალი ღმრთისმშობლის ამაღლების სახელობისა. იგი ძირითადად XI-XII საუკუნეშია შექმნილი. მთავარი პორტალი ააგო ეამბონო და ბირონემ 1281 წელს. ტაძრის კაპელები სხვადასხვა ეპოქის სახელგანთქმულ შემოქმედთა ნაწარმოებია. შენობის მრავალ ღირსშესანიშნაობათა შორის ზოგიერთი საგანგებოდ აღნიშვნის ღირსია: კრიბტაში მოთავსებული V ს. მოზაიკური იატაკის ფრაგმენტები, კორეჯოს მოხატული გუმბათი, ტრანსეპტის მარჯვენა ნაწილში ცნობილი მოქანდაკის ბენედეტო ანტელამის ბარელიეფური კომპოზიცია „გარდამოხსნა“.

ანტელამის პროექტით არის აგებული რომანული და გუთური ეპოქების მიჯნაზე პარმის ბაპტიტერიუმი — ვერონის წითელი



მარმარილოთი ნაგები დიდი ოქტოგონი. მანვე შესარულა თითქმის მთელი პლასტიკური დეკორი — პორტალთა „ისტორიები“, ცალკეული ქანდაკებები. აქვეა აღნიშნული მუშაობის დაწყების თარიღი (1196 წ.) და ისტატიის სახელიც. შუა საუკუნეების ანონიმური ისტატიებისაგან განსხვავებით, პარმის ამ საუბუხო არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლის ავტორმა, ისტატიამ იღ ფრანსიდან შთამომავლობას დაუტოვა თავისი სახელი.

პარმის ცენტრში აღმართულია „პალაცო დელა პილოტა“, ფარნეზეს საგვარეულოს ერთი შესანიშნავი სასახლეთავანი. ეს სახელწოდება მან მიიღო ბასკური თამაშიდან „პელოტა“, რომლითაც ოდესღაც ურთობოდნენ სასახლის ერთ შიდა ეზოში. სასახლეში მოთავსებული იყო ჰერცოგების სიძველეთა მუზეუმი (ამჟამად ეროვნული არქეოლოგიური მუზეუმი); აქვეა ბიბლიოთეკა, სამხატვრო აკადემია.

სასახლის მეორე სართულზეა „თეატრო ფარნეზე“ — გრანდიოზული დარბაზი, რომელიც თავდაპირველად საჭურვლისათვის იყო განკუთვნილი, ხოლო შემდეგ, 1618-1619 წლებში რანუჩო ფარნეზემ თეატრად გადააკეთა. იგი საზეიმოდ გაიხსნა 1628 წ. მარგარიტა მედიჩისა და ჰერცოგ ოდოაკო ფარნეზეს ქორწინებასთან დაკავშირებით; მაშინ აქ დაიდგა ალეგორიულ-მითოლოგიური სპექტაკლი „მერკური და მართა“ მონტევერდის მუსიკაზე. თეატრის პროექტი ეკუთვნის ჯოვან ბატისტა ალეოტის. ამჯერად ფარნეზეს თეატრის გრანდიოზული დარბაზი დათმობილი ჰქონდა აბსტრაქტული ლითონის ქანდაკების გამოფენას (ავტორი ეტორე კოლა). დიდებულ რენესანსულ ინტერიერში უცნაურად გამოიყურებოდა ლითონის მავთულებითა და გეომეტრიული ფორმებით შექმნილი სიუჟეტური კომპოზიციები.

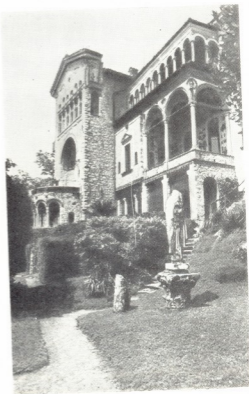
პარმიდან მანტუასკენ მიმავალ გზაზე განლაგებულია პატარა ქალაქი საბიონეტა. ეს არის ნამდვილი რენესანსული ქალაქი, სრულყოფილი და პარმიონული არქიტექტურული ანსამბლების გამო გონზავების „პატარა ათენად“ წოდებული. ქალაქი შექმნილია XVI საუკუნეში ჰერცოგ ვესპასიანე გონზავას ინიციატივით. ჰერცოგთა ზაზორის სასახლეში პლაფონების ფანტასტიკური კულექციაა — შტუქის, ხის, მოხატული, სასახ-

ლის ერთ დარბაზში დგას სასახლის პატრონთა ოთხი ცხენოსანი ქანდაკება, რაც გადარჩა თორმეტი მონუმენტური პორტრეტული სკულპტურიდან.

პატარა მოედანზე ოქტოგონალური ფორმის ჰერცოგთა ეკლესია (XVI ს.) გასაოცარია მისი ატყორცნილი სივრცე (სიმაღლე — 38 მ.). რეალურ არქიტექტურულ სივრცეს აძლიერებს ფერწერული პერსპექტივი (XVIII ს. ფერწერა). აქვეა საბიონეტას პირველი ჰერცოგის — ვესპასიანე გონზავას მავზოლეუმი, რომლის ავტორია ჯაკომო დელა პორტა.

საბიონეტას ერთი მთავარი ღირსშესანიშნაობათაგანია უნიკალური რენესანსული თეატრი, ე. წ. ოლიმპური თეატრი. დღეისათვის, გულმოდგინე სარესტავრაციო სამუშაოთა შედეგად, ეს თეატრალური ნაგებობა თავისი პირვანდელი სახით — დეკორატიული მხატვრობით, თავდაპირველი არქიტექტურული კონსტრუქციებით აღდგა, როგორც ნამდვილი პროტოტიპი თეატრალური შენობისა. ვინცნეტე სკამოცის ეს მშვენიერი ნაგებობა მოხატულია ვერონეზეს სკო-

ლოდოვიკო პოლიავოს სახლ-მუზეუმი





ლის მხატვართა მიერ. თეატრში მიმდინარეობდა სიმებიანი ანსამბლის რეპეტიცია და ჩვენ საშუალება მოგვეცა ღირსეულად შეგვეფასებინა რენესანსის ოსტატთა ქმნილების აქუსტიკური ღირსებები.

ლომბარდის უკიდურეს აღმოსავლეთ ნაწილში, ვენეციის ოლქის საზღვარზე მდებარეობს მანტუა, უძველესი ქალაქი, რომელიც თავის ისტორიას ეტრუსკების დროიდან იწყებს. მანტუა ჰემმარიტად გონზაგების ქალაქია, აღორძინების ეპოქის დიდებული ქმნილება.

პალაცო დუკალე — პერსონაჟების სასახლე, ბრწყინვალე ნაგებობათა დიდი ჯგუფით. სორდელის მოედანზე აღმართული დომუს მანია — დიდი სასახლე, აღორძინების ეპოქის ერთ-ერთი უმშვენიერესი არქიტექტურული ანსამბლი. გონზაგებმა არაფერი არ დაიშურეს სასახლის შესამკობად; ამ დიდი მხატვრული ამოცანის შესრულებაში მონაწილეობდნენ „ოქროს ხანის“ გამოჩენილი შემოქმედნი: ვერონელი მხატვარი ანტონიო პიზანო (პიზანელი) ევროპული ფერწერის რეფორმატორი ანდრეა მანტენია, ჯულიო რომანო და სხვები.

ამ სასახლეში ახლახან აღმოჩნდა პიზანელის მხატვრობის ნიმუშები. რესტავრატორებმა გამოავლინეს დიდი, მრავალფეროვანი კომპოზიცია „მრგვალი მაგიდის რაინდები“, პეიზაჟი მანტუის სასახლის ხედიო. ერთ-ერთ დარბაზში ვახსნა დიდი ფრესკა ბრძოლის სცენით, მის გვერდით დარბაზში კი ამავე კომპოზიციის ესკიზი.

ამ სასახლეში, „კამერა დეი სპოზიში“ დაცულია XV საუკუნის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ფერწერული ანსამბლი, შექმნილი კვატროჩენტოს ჰემმარიტი დიდოსტატის — ანდრეა მანტენიას მიერ. დარბაზში შიშდინარეობდა სარესტავრაციო სამუშაოები და ჩვენ შეგვეძლო მხოლოდ მოხატულობის ნაწილს ნახვა, მაგრამ ასეთ პირობებშიც აშკარა იყო, რომ ჩვენს წინაშეა აღორძინების ეპოქის ერთ-ერთი შედევრი. დარბაზს კედელზე გამოხატულია გონზაგების საგვარეულოს ჯგუფური პორტრეტი. გასაოცარია არქიტექტურასთან ფერწერის ჰარმონიული შერწყმა, არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების წერის ვირტუოზულობა, სივრცითი პერსპექტივის აგების ოსტატობა. თავისი დროისათვის ეს იყო ფერწერის უდიდესი მონაპოვარი, ფიგურათა სკულპტურული ქე-

რწვა, პერსონაჟთა მკვეთრი პორტრეტულობა დახასიათება მანტენიას ამ ნამუშევარს კვატროჩენტოს ხელოვნებაში გამორჩეულ ძეგლთა შორის აყენებს.

პალაცო დუკალე ხელოვნების საგანძურია. აქ თავმოყრილია დიდ მხატვართა ტილოები (რუბენსი, ტინტორეტო, ფეტი და სხვა). აქვეა რაფაელის მუყაოების მიხედვით შესრულებული გობელენები („არარაი“). გონზაგების ბიბლიოთეკის დარბაზებში, როკელიც მოხატულია ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ სიუჟეტებით, თავმოყრილია ბერძნული და რომაული ქანდაკებები, შუა საუკუნეების პლასტიკის ძეგლები.

მანტუის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნოობაა ჯულიო რომანოს (1492-1546 წწ.) აგებული პალაცო დელ ტე — გონზაგების სასახლელო რეზიდენცია. ნიჭიერმა არქიტექტორმა ჩრდილოეთ იტალიის არქიტექტურაში შეიტანა რომაული არქიტექტურის მონაპოვრები. მან დიდი ვაქანებით შექმნა ფეოდალური რეზიდენციის ახალი ტიპი ფასადების მძლავრი რიტმით, შესასვლელის მონუმენტური თაღით, ჰარმონიული პროპორციების ლოჯიებით.

ვარეზეში გავეცანით ძალზე საინტერესო არქიტექტურულ კომპლექსს — ე. წ. „საკარი მონტეს“ ანუ წმინდა მთას. პატარა ქალაქი სანტა მარია დელ მონტე (ვარეზესთან) დაარსდა შუა საუკუნეებში იმ ადგილას, სადაც ლეგენდის მიხედვით წმ. ამბროჯიო IV საუკუნეში არიანელებზე გამარჯვების ნიშნად მთის წვერზე ღმრთისშობლის ხის ქანდაკება აღმართა. XV საუკუნიდან აქ დამკვიდრდნენ ანაქორეტთა ჯგუფები. პირველ მონაზონთაგან ცნობილია კატერინა მორიჯა პალანცადან — 1476 წელს აგებული მონასტრის წინამძღვარი.

მილანელმა არქიეპისკოპოსმა სან კარლო ბორომეომ ხელი შეუწყო ამ ადგილის პოპულარობას. მისმა მემკვიდრემ ფედერიკო ბორომეომ დასაბამი მისცა დიდი პროექტის განხორციელებას, რომლის შესასრულებლად მოიწვიეს ხუროთმოძღვარი ჯუზეპე ბერნასკონე („მანჩინო“). სამუშაოები დაიწყო 1604 წ., მონაწილეობდნენ ცნობილი არქიტექტორები და მხატვრები: ბუზოლა, პრესტინარი, ნუვოლონე, ძმები რეკი. ეს იყო რთულ თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ კონცეფციაზე დამყარებული არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლი, რომელიც ითვალისწინებ-

და პილიგრიმობის იდეას. მთაში მიმავალი წმინდა გზა, ანალოგიური ქრისტეს ვოლგოთის გზისა, გულისხმობდა ქრისტეს ცხოვრების სიმბოლიკურ ასახვას, წმინდა გზის გარკვეულ მონაკვეთებზე აღიმართა კაპელები, მძიღენილი ამ ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენებისადმი. პროექტი სრულდებოდა 80 წლის მანძილზე. წმინდა გზის სამ კილომეტრზე თოთხმეტი კაპელაა მოთავსებული, მათში თანმიმდევრულად არის მოთხრობილი წმინდა ცხოვრების ისტორიის ეპიზოდები. თითოეული კაპელა მძიღენილია გარკვეული სიუჟეტისადმი (დაცულია ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა) — ხარება, შეხვედრა, შობა და სხვა.

თითოეულ კაპელაში მოთავსებულია ტერაკოტის შედებილი ქანდაკებებით შექმნილი კომპოზიცია. შუა საუკუნეების მიმტარების მსგავსად, რეალურ სივრცეში განლაგებული ფიგურები განასახიერებენ სხვადასხვა წმინდა სიუჟეტებს. ამ მიზანსცენებში ჩართული ყოფილი დეტალები, ცხოველები აცოცხლებს ამ „ცოცხალ სურათებს“, ხალხური ხელოვნების უშუალოდ ათბობს ჩვენთვის უჩვეულო ამ სანახაობას.

სანტა მარია დელ მონტეშია კიდევ ერთი ღირსშესანიშნაობა — ცნობილი არქიტექტორის, მოქანდაკის, მხატვრისა და სცენოგრაფის ლოდოვიკო პოლიაგის სახლ-მუზეუმი. საუცხოო ბაღნარში, საგანგებოდ შექმნილ არქიტექტურულ გარემოში დგას მეტად თავისებური სტილის დიდი ვილა, რომელიც ყურადღებას იპყრობს სხვადასხვა ეპოქათა და სტილთა უცნაური შეხამებით. ფასადს ჩავენის აღრუქრისტიანული მოზაიკებით შთაგონებული მოზაიკური კომპოზიცია ამშვენებს; ღია ლოჯიების თაღები რომანული ვალერების თაღების ორიგინალური ვადამღერებაა, აგურისა და ქვის მონაცვლეობა ფასადებზე შორეულად ბიზანტიური არქიტექტურის ნიმუშებს მოგვაგონებს. სახლის კედლებში ჩატანებულია ანტიკური და შუა საუკუნეების რელიეფების ფრაგმენტები. ასეთია ვარედან „ვილა პოლიაგი“, საცავი უმდიდრესი კოლექციისა, რომელსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე საქმის დიდი ცოდნითა და სიყვარულით აგროვებდა ნიჭიერი შემოქმედი, ხელოვნების ისტორიის დიდი მცოდნე და მოყვარული.

ლოდოვიკო პოლიაგი (დაიბ. 1857 წ.) 1885 წელს დასახლდა სანტა მარია დელ მონტეში.

აქ ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა იგი სიცილიის ბოლომდე (გარდაიცვალა 1950 წ.). პოლიაგიმ უანდერძა თავისი სახლი კოლექციითურთ მილანის „ბიბლიოთეკა ამბროზიანას“ და 1971 წლიდან ეს უნიკალური მუზეუმი ღიაა დამთვალიერებლებისათვის.

თვით ვილა და ყოველი ნივთი შემოქმედის ნიჭიერებაზე და მისი ინტერესების მასშტაბებზე მეტყველებს. ყოველი დარბაზი ხუროთმოძღვრის საინტერესო ძიებით არის აღბეჭდილი, ყოველ ნივთს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი, ყოველ ქანდაკებას საგანგებო გარემო აქვს შექმნილი. ასე მაგალითად, ანტიკური ნაწარმოებები (ეტრუსკული და რომაული სამარხი ურნები, კრატერები, რომაული სკულპტურული პორტრეტები, ელინისტური თავები) მოთავსებულია „პატარა პანთეონში“ — დარბაზში, რომლის ვადახურვა წარმოადგენს თავისებურ ვარიაციას რომის პანთეონის თემაზე. აქვეა იატაკის მოზაიკის ფრაგმენტები პომპეიდან.

პოლიაგის კოლექციის მასშტაბის წარმოსადგენად, ალბათ, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ეგვიპტური ანტროპომორფული სარკოფაგები, ჩადგმული ბაროკული გრეხილი სვეტებით ფლანკირებულ ნიშებში. ფერადი მინებიდან შემოღობილი ოქროსფერი შუქი ქმნის სარკოფაგებისთვის განსაკუთრებულ განათებას.

საგანგებოდ შერჩეულ კარადებში, მრავალრიცხოვან ვიტრინებში უნიკალური ნივთებია — კმატური ტუნიკა და ბრინჯაოს საციცხლიური, ვერცხლის ლიტურგიული ნივთები და რენესანსული სამკაულები. ფამრავია შუა საუკუნეების რელიეფების ფრაგმენტები, რენესანსული პლასტიკის ნიმუშები, ბრინჯაოს ნივთები. დარბაზების კედლებზე — XVI-XVII საუკუნეების გამოჩენილ ფერმწერთა ტილოებია.

ყოველი ოთახი არქიტექტორის ფანტაზიის თავისუფალი გამოვლინებაა, სტილთა და მხატვრულ სახეთა ვარიაციები, უცნაური შეხამებები: ანტიკური ორდერი და ბაროკოს ელემენტები, რენესანსული პროპორციები და ადრექრისტიანული რელიეფების თავისებური პლასტიკა.

ცენტრალურ დარბაზში მილანის ტაძრის კარის ნატურალური ზომის მოდელია (რელიეფის ავტორია პოლიაგი). იქვეა პოლიაგის სკულპტურულ ნამუშევართა ასლები: ანგელოზი — პიზის ტაძრისთვის, მილანის

ტაძრის ჯვარცმა, სკულპტურული ჯგუფის „სამშობლოს საყურთხვეელი“ და მრავალი სხვა, რაც წარმოდგენას გვაძლევს ამ დიდად ნიჭიერი ადამიანის ხანგრძლივ და ნაყოფიერ მოღვაწეობაზე.

მოგზაურობის დროს საშუალება მოგვეცა გავცნობოდით სარესტავრაციო საქმის მდგომარეობას. უნდა ითქვას, რომ ძეგლთა მოვლა-პატრონობა უმაღლეს დონეზე მიმდინარეობს. გავგორცა სარესტავრაციო სამუშაოების მასშტაბებმა და ხარისხმა. გავეცანით რესტავრატორთა მუშაობას შუა საუკუნეების ფრესკების გაწმენდა-გამაგრებაზე (კასტელსკაპრიო), რენესანსული ფერწერის ძეგლებზე (მანტენიას მხატვრობა მანტუის პალაცო დუკალეში), შუა საუკუნეების ქანდაკებების რესტავრაციის მიმდინარეობას (პარმის ბაპტისტერიუმი. მოქანდაკე ანტელამის ნამუშევრები), ტერაკოტის ქანდაკების აღდგენის პროცესს (საკრო მონტე, ვარუზე) და რაც განსაკუთრებით საინტერესო იყო ჩვენთვის — შუა საუკუნეების არქიტექტურის სარესტავრაციო სამუშაოთა შედეგებს ტორბას მონასტერში, სადაც მიმდინარეობდა ჩვენი სიმპოზიუმის მუშაობა და სადაც თავისი მუშაობის შესახებ გვესაუბრა ამ რესტავრაციის პროექტის ავტორი, ცნობილი სპეციალისტი, არქიტექტორი რენატო ბაცონი. კოლეგებმა გაგვაცნეს ძეგლთა დაცვის საზოგადოების მუშაობის თავისებურებანი, მისი ამოცანები.

სიმპოზიუმმა კიდევ ერთხელ ცხადყო ინტერესის გაძლიერება ქართული ხელოვნებისადმი, მისი ძეგლებისადმი. ეს ინტერესი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ გვიჩვენებს უმეტეს შემთხვევაში ობიექტურ პოზიციას ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ძეგლებისა და მოვლენების შეფასებაში. გაზრდილი კონტაქტები ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნების ისტორიკოსებთან, ევროპული ძეგლების ადგილებზე გაცნობა საშუალებას გვაძლევს უფრო ფართოდ განვიხილოთ ქართული ხელოვნების ისტორიის გარკვეული მოვლენები. ეს კონტაქტები მნიშვნელოვანია ჩვენი ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის. ჩვენი სახელოვნებათმცოდნეო ცენტრების მიღწევების ფართო საზოგადოებისათვის გასაცნობად, მოხსენებათა გარშემო გამართულ კამათში და პირად საუბრებში ჩვენ ერთმანეთს ვუზიარებდით ჩვენს მოსა-

ზრებებს ხელოვნების ისტორიის არსებით საკითხებზე, ვაცნობდით ბოლო წლებში მოპოვებულ მასალებს. საინტერესო იყო იმ სიახლეთა ურთიერთგაზიარება, რაც სიმპოზიუმშიდან სიმპოზიუმამდე განვლილ პერიოდში (სამ წელიწადში) დაგროვდა ხელოვნების ძეგლთა კვლევის დარგში.

დამთავრდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. განვლილი მუშაობის თვალის გადავლება გვარწმუნებს, თუ რა დიდი სარგებლობა მოაქვს მეცნიერთა ამგვარ შეხვედრებს ჩვენი კულტურის ფართო პოპულარიზაციისათვის. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ქართული ხელოვნებისა და საერთოდ ქართული კულტურის საკითხები იპყრობენ მეცნიერთა ახალი თაობის ყურადღებას. ამის შესანიშნავი ილუსტრაცია იყო ახალგაზრდა იტალიელი მკვლევარის პატრიცია ლიჩინის ახლახან გამოსული მონოგრაფია „რისტეფორო კასტელი და მისი მისია საქართველოში“ (რომი, 1986), რომელშიც რომის არქივებში დაცული საბუთების მიხედვით განხილულია კასტელის მოღვაწეობა საქართველოში, სამეგრელოში 1631-1654 წლებში. სიმპოზიუმის საზეიმო დახურვის დროს იტალიელმა კოლეგებმა გადმოგვეცეს ბარი-ლუჩეს სიმპოზიუმის მასალების ახლადგამოსული პირველი ტომი, რომელშიც დარგების მიხედვით მოთავსებულია სიმპოზიუმის მოხსენებები. გამოვა ამ მასალათა მეორე ტომიც. ეს არის ხელშესახები შედეგი იმ დიდი მუშაობისა, რომელიც წარმოებს ამ სიმპოზიუმებზე და რომლის მნიშვნელობა ჩვენი კულტურისათვის ძალზე დიდია.

ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმთა მნიშვნელობა, მათი მსოფლიო რეზონანსი თანდათან სულ უფრო საგრძნობი ხდება. ხელოვნების ისტორიკოსთა ამ საერთაშორისო შეხვედრების უაღრესად სასარგებლო ტრადიცია დამკვიდრდა. ტრადიცია უნდა გაგრძელდეს.

მარჯანიშვილისეული „ამოკის“ ახალი სიცოცხლე

გივი ბოჯგუა

ამ ზეშთიომზე წლის წინ, კინომცოდნე გიორგი დოლიძე სამართლიან მოთხოვნას აყენებდა გაზეთ „თბილისში“ (1982 წ., 5. X.) დაბეჭდილი სტატიით „როგორ დავიბრუნოთ „ამოკი“? იგი წერდა: „ახლა, როცა ასე დიდი ყურადღება ექცევა ძველი ქართული მხატვრული ფილმების აღდგენას, საჭიროა ამ საქმესაც დავადგათ თავი, რათა „ამოკი“ სწორედ იმ სახით იხილოს მაყურებელმა, როგორც იგი დიდმა კ. მარჯანიშვილმა დადგა“.

თუ რა საჭიროა „ამოკის“ დასაბრუნებელი და რამ გამოიწვია ამ კატეგორიულად ხაზგასმული მოთხოვნის აუცილებლობა, მხოლოდ სპეციალისტთა ვიწრო წრის წარმომადგენლებმა იციან, თუმცა მათ შორის დღემდე არ არის თანხმობა და აზრთა ერთიანობა.

ამ საკითხთან დაკავშირებული ორი საპირისპირო ტენდენციის განხილვამდე და კინოფილმ „ამოკის“ წინარეისტორიის წარმოდგენამდე სასიამოვნო უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ კინომცოდნე გ. დოლიძის წამოყენებული წინადადება პრაქტიკულად გადაჭრა იმავე გ. დოლიძემ როგორც ძველი ქართული ფილმების აღმდგენელმა გამოცდილმა კინორეჟისორმა. გ. დოლიძის ჭეშმარიტი დამსახურების წარმოსაჩენად ალბათ საკმარისია იმის გახსენება, რომ „ამოკი“ იყო მისი რიგით მეჩვიდმეტე აღდგენილი ფილმი. ისიც ანგარიშგასაწევია, რომ „ამოკის“ აღდგენაზე მუშაობისას რეჟისორს განსაკუთრებული სიძნელეები შეხვდა, რაც გამოწვეული იყო ზემოხსენებული უთანხმოებითა და აზრთა სხვადასხვაობით, რომელზედაც ქვემოთ იქნება საუბარი. მიუხედავად ამისა, წინასწარ სარწ-

მუნოდ შეიძლება ითქვას ერთი რამ — რეჟისორმა და მის გარშემო თავმოყრილმა მთელმა შემოქმედებითმა ჯგუფმა წარმატებით დასძლიეს სიძნელეთა ჯებირები და ეკრანზე ვიხილეთ მარჯანიშვილისეულს მაქსიმალურად მიახლოებული „ამოკი“.

აღდგენილი „ამოკის“ პრემიერა 1986 წლის 14 ოქტომბერს გაიმართა თბილისის კინოს სახლის დიდ დარბაზში. ეს ფაქტიც თავისთავად საინტერესოა, ვინაიდან „ამოკის“ აღდგენა დამთავრდა 1984 წელს, მაგრამ ორი წლის მანძილზე ვერ მოხერხდა მისი ჩვენება ფართო მაყურებლისათვის (მოსაწევებ ბარათს აშკარად ატყვია, რომ პრემიერა უნდა შემდგარიყო 1985 წლის 10 დეკემბერს). ცხადია, ამასაც თავისი მიზეზი ჰქონდა. ასეა თუ ისე, დადგა 14 ოქტომბერი და ფილმის დემონსტრირებამ უამრავი მაყურებელი მიიზიდა, რომელმაც მხურვალე ტაშით მიაგო მაღლი ყველა იმათ, ვინც იზრუნა კიდევ ერთი მივიწყებული და დამახინჯებული ქართული ფილმის აღსადგენად და სამზეოზე გამოსატანად მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაციით.

საკვირველია, რომ აღდგენილი „ამოკის“ ჩვენებას, ტრადიციისამებრ, არ მოჰყოლია განხილვა (რაც უთუოდ საგულისხმო მოვლენა იქნებოდა), მაგრამ დანტერესებულ მაყურებელს ამომწურავი წინასწარი ცნობები მიაწოდეს კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბმა და თავად გიორგი დოლიძემ.

ახლა კი პრეისტორიას გავეცნოთ.

თითქმის ექვსი ათეული წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც კინორეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა გამოჩენილი ავსტრიელი მწერლის



შტეფან ცვაიგის გახმაურებული ნოველის (დაიწერა 1922 წელს) საფუძველზე და საკუთარი სცენარის მიხედვით, პირველმა გადაიღო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი, რომელსაც შეუწარმოა ნოველისავე სათაური — „ამოკი“. ეს იყო 1927 წელს.

ამ დროს სცენის ჯაღოქრად აღიარებული დიდი რეჟისორი, ქართული საბჭოთა თეატრის სულისჩამდგმელი და რეფორმატორი, ცნობილი სამწუხარო განხეთქილების გამო, უკვე წასულია რუსთაველის სახელობის თეატრთან, ჯერ არ შეუქმნია ქუთაის-ბათუმის დრამატული თეატრი და მხოლოდ კინორეჟისურასა და დრამატურგიაში მუშაობს. ცხადია, მარჯანიშვილს სურდა ახალშობილ ქართულ საბჭოთა კინემატოგრაფიაშიც შეექმნა თავისი ნიჭის საკადრისი ნაწარმოებები, საკუთარი წვლილი შეეტანა მშობლიურ კინოხელოვნებაში და შეძლებისდაგვარად გაემდიდრებინა მისი რეპერტუარი როგორც კინოფილმებით, ასევე კინოსცენარებითაც.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილმა 1925-1929 წლებში შექმნა რვა კინოსცენარი: „მისი თვალები“, „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევიან და ქეთევანი“, „ა-ჩოლუ და ა-ჩო“ („პატარა შეცდომა“ — ჯ. ლონდონის „შინავოს“, იგივე „ა-ჩოს“ მიხედვით), „ამოკი“, „კრაზანა“ (ე. ვოინიჩის ცნობილი რომანის გამოყენებით), „კომუნარის ჩიბუხი“ (ი. ერენბურგის ნოველის საფუძველზე) და „თორმეტი სკამი“ (დაუმთავრებელი; ი. ილიასა და ევ. პეტროვის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით). მათგან თვითონვე დადგა ბოლოსწინა სამი, დანარჩენებს კი არ ღირსებია ეკრანი სხვადასხვა მიზეზით.

„ამოკამდე“ მარჯანიშვილს დადგმული ჰქონდა მხატვრული ფილმები: „ქარიშხლის წინ“ (1924 წ., სცენარის ავტორი შ. დადიანი), „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1926 წ., ზ. ბერიშვილთან ერთად; სცენარის ავტორები ს. კლდიაშვილი და ნ. შენგელია), „გოგი რატიანი“ (1927 წ., სცენარის ავტორი ა. ჭუმბაძე); „ამოკის“ შემდეგ კი მხოლოდ ორი ფილმის გადაღება მოასწრო — „კრაზანა“ (1928 წ.) და „კომუნარის ჩიბუხი“ (1929 წ.).

თბილისის კინოთეატრებში მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „ამოკი“ პირველად უჩვენებიათ 1927 წლის 4 ოქტომბერს და ორი დღის განმავლობაში მის დემონსტრირებას დასწრებია თორმეტ ათასზე მეტი მაყურებელი. ეს

საკმაოდ დიდი ციფრი იყო მაშინ. პრესაზე ვაღ გამოეხმაურა ახალ ფილმს. დაიწერა როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი რეცენზიები.

ჯერ კიდევ „ამოკის“ გადაღების პროცესში მარჯანიშვილი ერთობ კმაყოფილი იყო მიღწეული შედეგებით. აი, რას წერდა იგი თავის მეუღლეს, ნადეჟა ჟივოკინის უცხოეთში: „ეს სურათი („ამოკი“ — გ. ბ.) ჯერჯერობით ძალიან კარგი გამოდის და, ვფიქრობ, ისე საინტერესო გამოვა, რომ თქვენამდეც გაიკვლევს გზას“ (კოტე მარჯანიშვილი, „შემოქმედებითი მემკვიდრეობა“, 1972, ტ. I, გვ. 292). მეტიც, მარჯანიშვილი უთანხმდება სახკინძრუწერის ღირებულებას, რომ „ამოკის“ დამთავრებამდე კინოთეატრებში არ გაუშვან მისი უკვე გამოადებული მხატვრული ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც „ამოკთან“ შედარებით ნაკლები ღირსებისად ეჩვენება და არ უნდა შედარებით სუსტი ნაწარმოებით წარსდგეს მაყურებლის წინაშე. ამავე წერილშიც ისიც ხაზგასმულია, რომ მარჯანიშვილს მალე სურდა „ამოკის“ დამთავრება და თავისი ახალი ფილმები შემდეგი თანმიმდევრობით გაეშვა ეკრანებზე: „ამოკი“, „გოგი რატიანი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

მაგრამ გაივლის სულ მცირე დრო ჯერ „ამოკის“ გასინჯვიდან სახკინძრუწერში, შემდეგ კი მისი გაშვებიდან კინოთეატრებში და განაწყენებული რეჟისორი იტყვის: „მე მათ მივეცი საკუთარი გემოვნებით შექმნილი სურათი, მათ თავიანთი გემოვნების მიხედვით გადააკეთეს იგი, — ეს მათი საქმეა. მე ვთვლი, რომ ეს უკვე არ არის ჩემი ნამუშევარი“ (კოტე მარჯანიშვილი, „შემოქმედებითი მემკვიდრეობა“, 1966, გვ. 245, რუსულ ენაზე).

რა მოხდა?
მოხდა მარჯანიშვილისთვის სრულიად წარმოუდგენელი რამ, რამაც სასტიკად გაანაწყენა იგი და ხელი ააღებინა საკუთარ ნაწარმოებზე.

საქმე ის არის, რომ მარჯანიშვილს ჯერ კიდევ „ამოკის“ გადაღების დროს გაუტია შემდეგი: მან უნდა გადაიღოს მომავალი ფილმის ცალკეული კადრები, ხოლო მონტაჟი დაეკისრება სხვა პიროვნებას — სპეციალურ მემონტაჟეს. ეს საოცრად უმართებულო მოთხოვნა აცეცხლებდა კოტეს, რომელიც ვერაფრით შეურიგდებოდა იმ აზრს, რომ დამდამელ რე-



ესისორთან შეუთანხმებლად მომხდარიყო გადაღებული ფილმის მონტაჟი.

მონტაჟს კი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი თავიდანვე უღიღეს მნიშვნელობას ანიჭებდა და ჯერ კიდევ „ამოკის“ დადგამამდე, კერძოდ, 1925 წელს, წერდა: „თუ კინოგადაღების დროს რეჟისორის მუშაობა ბევრად წააგავს ფოტოგრაფის მუშაობას, სამაგიეროდ, მონტაჟი შეადგენს ნამდვილ შემოქმედებით ას-ბარეს რეჟისორისათვის... ვერ გამოვიცა, ზოგიერთი კინორეჟისორი სურათის მონტაჟს სხვა პირებს რატომ ანდობს. თუ სურათის გადაღებამდე ან გადაღების დროს თქვენ ამზადებთ მსახიობს გადასაღებ სცენაში, მონტაჟის დროს ვალდებული ხართ მსახიობის თანაშემწი ნათელყოთ უმთავრესი, საყურადღებო. ყოველივე ეს ისე აკონძოთ, რომ საესეებით დაიცვათ საჭირო რიტმი და სცენარის დინამიკური განვითარება... სწორედ მონტაჟის დროს რეჟისორმა უნდა იპოვოს მსახიობის ნიჭმდებლობაში ის მომენტები, რომლებიც უფრო მკაფიოდ გამოხატავს არსებულ მოქმედებას და ადგილმდებარეობას („შემოქმედებითი მეშვეობა“, ტ. I, გვ. 205-206). ამ გამონათქვამის მიხედვით მარჯანიშვილი თანამოზიარე იყო თავისი დროის მოწინავე კინომცოდნეებისა და კინორეჟისორებისა.

მას მშვენივრად მოეხსენებოდა მონტაჟის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფილმში როგორც შემოქმედებითი, ასევე ტექნიკური თვალსაზრისით და, ცხადია, ისიც იცოდა, რომ მონტაჟი აწესრიგებდა აზრობრივ, ზმირთ თუ რიტმულ ურთიერთობებს ფილმის კადრებს შორის, ორგანულად იყო დაკავშირებული კინოსცენართან თუ ფილმის კომპოზიციასთან და სხვ. არც ის გამოჩინდა მხედველობიდან, რომ ოსტატური მონტაჟის მგობზობით მიიღწეოდა აქტიური მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედება მაყურებელზე. ამდენად, სხვადასხვაგვარი მონტაჟით შეიძლება ერთმანეთის საპირისპირო ფილმების შექმნაც კი, რომლის მიზეზითაც თავდაყირა დადგება კინორეჟისორის მთელი იდეურ-მხატვრული კონცეფცია.

და სწორედ ამგვარმა მონტაჟმა ითამაშა საბედისწერო როლი მარჯანიშვილის „ამოკთან“ დაკავშირებით.

როგორც ზემოთ ენახეთ, მარჯანიშვილის ჟგელა დადგმულ ფილმს ჰქონდა მყარი ლიტე-

რატორული საფუძველი — სცენარი. მეტიც, მას გააჩნდა როგორც ლიტერატურული, ასევე სარეჟისორო სცენარები. თავად კოტეს კინოსცენარები ხშირად ლიტერატურული და სარეჟისორო სცენარების ნარევეს წარმოადგენს. თავისი ბოლო ნაწარმოები („თორმეტი სკამი“) კი პირდაპირ სარეჟისორო სცენარის სახით დაიწყო. სხვათა შორის, თითქმის შზა სარეჟისორო სცენარია „ამოკის“ ის ვარიანტიც, რომელიც საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო ცენტრალურ არქივშია დაცული (ფონდი 52, ანაწერი 1, № 2713).

დღეს შესაძლოა ღიმილის მომგვრელია იმაზე საუბარი, რომ ფილმი უნდა დაიდგას კინოსცენარის მიხედვით, მაგრამ ოციანი წლების ქართულ კინემატოგრაფიაში ხშირი იყო საპირისპირო შემთხვევები. მაგალითად, სახკინმრეწვის მაშინდელი ხელმძღვანელის გარუსტანოვის სტატიაშიც პირდაპირაა ნათქვამი, რომ სახკინმრეწვის მუშაობა მიმდინარეობს უგვეგოდ, უსისტემოდ, უსცენაროდ; და, რომ 31 ფილმი გადაღებულია უსცენაროდ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1927 წ., 3. IX). ნათქვამი მიუთითებდა, რომ ოციან წლებში გადაღებულ რამდენიმე ფილმს ტიტრის სახით ახლდა წარწერა — „გადაღებულია უსცენაროდ“ და რეჟისორებს ყოველმხრივ დამუშავებული სცენარი კი არ ეჭირათ ხელთ ფილმის გადაღებისას, არამედ სახელდახელოდ შედგენილი „გადაღებათა გეგმა“. თქმა არ უნდა, ასე შედგენილი „სცენარი“ კარგ შედეგს ვერ მოიტანდა. ამიტომ სამართლიანადაა მიითთებული „საბჭოთა კინოს ისტორიაში“, რომ „მთელი რიგი ადრეული ქართული ფილმების ნაკლოვანებანი, პირველ რიგში, აიხსნება სასცენარო საფუძვლის სისუსტით“ (ტ. I, გვ. 219).

მომხდარა კუროზიცი: ჯერ ფილმი დადგმულა, ხოლო სცენარი შემდეგ დაწერილა გადაღებული მასალის მიხედვით. ამის გამო იყო, რომ სახკინმრეწვის ღირქცია კატეგორიულად მოითხოვდა სცენარის შექმნას, მის განხილვა-დამტკიცებას და ფილმის გადაღებას სამხატვრო საბჭოს მიერ წინასწარ მოწონებული სცენარის მიხედვით. ამასთან დაკავშირებით მომხდარა ერთობ უჩვეულო ფაქტი: სახკინმრეწვის გამგეობას პასუხისგებაში მიუცია ი. პერესტიანი, რადგან „იგი სამხატვრო

საბჭოს მიერ დამტკიცებულ სცენარებს თავისი ნებით გადააყენებდა ხოლმე და ამით დიდი მატერიალური და მორალური ზიანი მიაყენა სახელობის (ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927 წ., №7-8, გვ. 40).

ამ მხრივ სამავალითა კ. მარჯანიშვილის როგორც კინორეჟისორისა და სცენარისტის მუშაობა. იგი არა მარტო წერდა სცენარებს, არამედ გულმოდგინედ ამუშავებდა მას (მსგავსად დასადგმელი პიესისა თეატრში) და შემდეგ პუნქტუალურად იყენებდა გადაღებისას.

დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მარჯანიშვილს, როგორც კინოსცენარისტს, გავლილი ჰქონდა მაშინდელ მოწინავე კინოდრამატურგთა რუსული სკოლა. დაკვირვებამ დაგვარწმუნა — მარჯანიშვილი თავის კინოსცენარებში, ჩამოყალიბებული სტილით თითქმის მთლიანად იზიარებდა ეს. პუდოვკინის მოთხოვნებს კინოდრამატურგიისადმი. განსაკუთრებით ეს ეხება იმ აზრს, რომ ფილმის დადგამად უნდა შეიქმნას „სამუშაო“, წინასწარ დეტალურად დამუშავებული გადასაღებად გამზადებული სცენარი. მარჯანიშვილი ეთანხმება პუდოვკინს იმაშიც, რომ სცენარისტს უნდა შეეძლოს ისე წერა ქალაქი, როგორც ეს ნაჩვენებია იქნება ეკრანზე. იგი ხუტად უნდა აღნიშნავდეს ყოველი მონაკვეთის შინაარსსა და თანამიმდევრობას.

ამ ზემოაღნიშნული პრინციპით იყო შექმნილი მარჯანიშვილის კინოსცენარი „ამოკი“, რომელიც დაკარგულად ითვლებოდა 1972 წლამდე, მაგრამ ამჟამად ორი ვარიანტის სახით მოგვეპოვება. ბოლო ვარიანტი უკვე მოვიტყუნიეთ ამ სტატიაში, პირველი კი არის ე. წ. კარლო გოგოპისეული, რომელიც დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის არქივში (ფონდი 15, საქმე 56 ხელნაწერი 23268). მარჯანიშვილმა პირველი ვარიანტი შეავსო, დახვეწა, აქცია თითქმის სარეჟისორო სცენარად და ჩაფუძვლად დაუდო მომავალ ფილმს. და, როგორც ირკვევა, **პუნქტუალურად** გამოიყენა იგი.

ამრიგად, მარჯანიშვილმა დაამთავრა „ამოკის“ გადაღება (ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი, რეჟისორის ასისტენტი ს. ამალობელი, მხატვარი ვ. სიდაშინ-ერისთავი), თვითონვე გა-

აკეთა მისი მონტაჟი და მოწონება დაიმსახურა სახელობის (ე. წ. „საბჭოთა ხელოვნება“).

სწორედ ამის შემდეგ მოხდა ის, რაც დღემდე იწვევდა კამათს და სერიოზულ სიძნელეებს უქმნიდა გ. დოლიძესა და მთელ შემოქმედებით ჯგუფს **მარჯანიშვილისეული „ამოკის“** აღდგენაში.

საქმე ის ვახლავთ, რომ სამეცნიერო თუ საცნობარო ლიტერატურაში, აგრეთვე ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნის წერილებში, გამოითქვა აზრი, თითქოს მარჯანიშვილისეული „ამოკი“ მომხდარიყოს რადიკალური ცვლილებები ცვაიგისეული ნოველის იდეურ-შინაარსობრივი კონცეფციისა. კერძოდ, თითქოს თეთრ ქალს უყვარს მისივე მსახური — ფერადკანინი ჭაბუკი და მისგან არის ფეხმძიმედ.

დავიმოწმით სათანადო მასალა: საინფორმაციო ბიულეტენს „ახალი ფილმები“ 1972-1975 წლებში ახლდა საგანგებო განყოფილება რუბრიკით „ჩვენი კინოლექსიკონი“, სადაც ვკითხულობთ: „ამოკი“ — კ. მარჯანიშვილმა შეცვალა ნოველის სიუჟეტი და პრობლემატყა... რეჟისორს უნდოდა ეჩვენებინა სიყვარულის ყოვლისშემძლე ძალა, რომელიც ძლევს რასობრივ განსხვავებას. ნოველისგან განსხვავებით, ინგლისელ ქალს შეუყვარდება არა ოფიცერი, არამედ მისი (ინგლისელი ქალის. — გ. ბ.) მსახური, შვეკანინი ინდუსი“ (1972 წ., № 7, გვ. 24).

1978 წელს გამოსულ „ფილმოგრაფიაში“ საერთოდ გვერდი აქვს ავლილი ჩვენთვის საინტერესო ადგილს და საკმაოდ ბუნდოვანად წერია: „ერთხელ მას (ექიმს. — გ. ბ.) ეწვევა მიმზიდველი გარეგნობის ევროპელი მანდილოსანი. ორსულობისგან თავის დაღწევის მიზნით ქალი დახმარებას სთხოვს მას. ექიმი თანხმდა გაუწიოს საჭირო დახმარება, თუ ქალი დანებდება“ (გვ. 25).

დოც. გ. ხარატიშვილი ზუსტად იმეორებს ზემოაღნიშნული „ჩვენი კინოლექსიკონის“ ერთ-ერთ პოზიციას (ალბათ ეს წერილი ლექსიკონშიც მისი დაწერილია) და განავრცობს კიდევ იქ წამოყენებულ მოსაზრებას: „ფილმში ინგლისელ ქალს რომანი აქვს არა ინგლისელ ოფიცერთან, როგორც ეს ცვაიგის ნოველაშია, არამედ მსახურთან, შვეკანინ ინდუსთან. რეჟისორს უნდოდა ეჩვენებინა სიყვარულის ყოვლისშემძლე ძალა, რომე-



ლიც ძლევს რასობრივ განსხვავებას, თუმცა ეს რომანი უფრო ფიზიოლოგიურია, ვიდრე სულიერ კონტაქტზე აღმოცენებული. ამიტომაც, რომ ინგლისელ ქალს ასეთი სიყვარულის რცხენია, მას მალავს და სიკვდილის წინ ექიმსაც სთხოვს, რომ საიდუმლო არ გააზილოს... ცვაიგის ნოველამ იმით მოიგო, რომ რომანის რასობრივ სფეროში გადატანით დრამის კონფლიქტი უფრო გამოიკვეთა და მეტი სოციალური ელფერი მიეცა“ (ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972 წ., № 9, გვ. 21-22).

პროფ. ე. გუგუშვილი შემდეგნაირად აღმოგვცემს ამ მომენტს: „...თეთრი ქალი შეიყვარებს შავკანიან მამაკაცს, კანონი კრძალავს ამგვარ სიყვარულს. ორივეს სიკვდილი ემუქრება, ქალი დახმარებისათვის ექიმს მიმართავს, სირცხვილისა და სიკვდილისგან დამიხსენიო. ექიმი მოვალეა დახმარება აღმოუჩინოს, მაგრამ უღმობელმა კანონმა აქაც იჩინა თავი, ექიმს არ ძალუძს წინაღუდგეს ამ კანონს, იგი ზურგს აქცევს თავის მოვალეობას; უარს ეუბნება ქალს საექიმო დახმარებაზე, ქალი გარბის, გარბის უკანმოუხედავად, გაოგნებული და სასოწარკვეთილი, ექიმი უმალვე მიხვდება თავის შეცდომას და მაშინვე გაუღვინება მას“ (ე. გუგუშვილი, „კოტე მარჯანიშვილი“, 1972 წ., გვ. 446; აგრეთვე, „კოტე მარჯანიშვილი“, 1979 წ., გვ. 326, რუსულ ენაზე).

სულ ახლახან გამოვიდა კინომცოდნე კორა წერეთლის წიგნი „ცნობილი სახელები“, სადაც „ამოკთან“ დაკავშირებით, სხვათა შორის ნათქვამია: „სოციალური მომენტების მკაფიო აქცენტირებისათვის მარჯანიშვილი აგებს ფილმს რასობრივი დისკრიმინაციის მასალაზე. ახალი ამოცანის შესაბამისად იცვლება სიუჟეტური კოლიზიაც.“

ფილმში თეთრ მანდილოსანს ფერადკანიანი შეუყვარდება, მათი სიყვარულის ნაყოფმა — ფერადკანიანმა ბავშვმა შეიძლება საფრთხეში ჩაავდოს მათი ცხოვრება. თეთრი მანდილოსანი დახმარებისათვის ექიმს მიმართავს და ევედრება იხსნას იგი სირცხვილისა და დაღუპვისაგან. მაგრამ ექიმი უარზეა — მას არ ძალუძს კანონის დარღვევა. სასოწარკვეთილი ქალი გარბის“ (გვ. 46-47).

პირველ რიგში ყველაზე მეტად საწყენი ის არის, რომ დაახლოებით ასეთი სახითა და ში-

ნაარსით შექმნილი ფილმს ერქვა მარჯანიშვილისეული და გამართლებასაც კი უძებნიდნენ საკმაოდ შერყენილსა და გამოშიგულ ნაწარმოებს, რაკი მარჯანიშვილისად მიიჩნდათ. და უმთავრესი: გადამონტაჟებულ „ამოკში“ სრულიად უგულვებელყოფილია კოტესეული კინოსცენარი — ფილმის საფუძველთა საფუძველი. ზემოთ მოტანილი მცდარი მოსაზრებების წყარო კი, რა თქმა უნდა, გამომდინარეობდა სწორედ დამახინჯებული „ამოკის“ (ფილმის) ნახვის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილებებიდან, სცენარის გაუთვალისწინებლად. ამიტომ ფილმის აღმდგენელი ჯგუფის ამოცანა იყო შემორჩენილი ფირიდან გაბედულად უკუეგლო ყოველივე ის, რაც მარჯანიშვილს არ ეკუთვნოდა და რითაც შეიბღალა რეჟისორის არა მარტო რეპუტაცია, არამედ მისი იდეურ-შხატურული ჩანაფიქრი და მისწრაფებანი. ხოლო ჩაემატებინათ ის, რაც როგორც ამოავსებდა ხარვეზს. მით უმეტეს, რომ უკვე მიკვლეული იყო მარჯანიშვილისეული „ამოკის“ ორი სცენარი. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ კოტე ფილმის გადაღებისას ზედმიწევნით ზუსტად მიჰყვებოდა სცენარს, მაშინ რეჟისორ გ. დოლიძეს ხელთ ჰქონდა უძლიერესი და უტყუარი დოკუმენტი-არგუმენტი, რომელიც ჰუმარიტ გზაზე დააყენებდა და გადააჭრევინებდა ძნელად გადასაწყვეტ ამოცანას.

მიკვლეული კინოსცენარების მიხედვით კი ირკვევა, რომ კ. მარჯანიშვილს არ შეუცვლია ნოველის სიუჟეტი და პრობლემატიკა, ყოველ შემთხვევაში იმ თვალსაზრისით, რასაც მას მიაწერდნენ ვიღაც უსაბულო მონტაჟისტის მავიერად. არც სიყვარულის ყოვლისშემძლე ძალის გამოვლენის სურვილს უცდუნებია რეჟისორი, რომ გაეჩაღებინა რომანი ინგლისელ ლედისა და მალაელ ბოის შორის და ამით დაეძლია რასობრივი განსხვავება. ჩვენი აზრით, არ შეეძლო ცვაიგის ნოველას მოეგო იმით, რომ რომანის რასობრივ სფეროში გადატანა უფრო გამოიკვეთდა დრამის კონფლიქტს. ყოველივე ეს შეიძლება მხოლოდ იმ ვაიმონტაჟისტის მოქმედების გამართლება იყოს, რომელმაც გააუკლმართა ფილმის ნამდვილი ავტორის ჩანაფიქრი და გულითადი ნაპოშევიარი.

არც მარჯანიშვილის სცენარი და არც მის საფუძველზე შექმნილი მარჯანიშვილისეული



ფილმი არ იძლევიან იმის საშუალებას, რომ ვამტკიცოთ, კანონი კრძალავდაო თეორკანიანი და ფერადკანიანი ადამიანების სიყვარულს, რომ ამის გამო ორივე შეყვარებულს სიკვდილი ემუქრება, რომ ექიმს არ ძალუძს წინაღუდგეს კანონს და უარი უთხრას ფეხმძიმე ქალს დახმარებაზე. ცვაივის ნოველაშიც, მარჩანიშვილის კინოსცენარებშიც და აღდგენილ ფილმშიც (რომლის კადრები თითქმის ყველგან ზუსტად იმეორებს სცენარს) აშკარად ჩანს, რომ კანონი კრძალავს აბორტს, ხოლო განსაკუთრებული შემთხვევებისათვის საჭიროა სათანადო საექიმო დასკვნის შოვნა. ხოლო ექიმმა იმიტომ აქცია ზურგი პაციენტს, რომ იგი მივიდა არა თხოვნით: არამედ ქედმაღლურად, ვაჭრული ანგარიშობით და სურდა მისი ყიდვა ზღაპრული ჰონორარის გაღებით. აქ მარჩანიშვილი სავსებით მიჰყვება ნოველის შინაარსს.

ან როგორ შეიძლება მარჩანიშვილისთვის მიგვეწერა ისეთი იაფფასიანი მოქმედება, როგორცაა ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირის (ახალგაზრდა ინგლისელი ოფიცრის, თეორი ქალის საყვარლის) მოხსნა ფილმიდან და მასთან დაკავშირებული სცენების გაუხამსება ფსევდოავტორის მიერ, იმ მოტივით, თითქოს ამით გამოჩნდებოდა სიყვარულის ყოვლისშემძლეობა და უკეთ გამოიკვეთებოდა დრამის კონფლიქტი.

მართალია, კ. წერეთელი შედარებით ფრთხილობს ჩვენთვის საინტერესო საკითხის გადმოცემისას, მაგრამ „ახალი ამოცანის შესაბამისად შეცვლილი სიუჟეტური კოლიზია მარჩანიშვილის „დამსახურება“ რომ არ არის, ახლა მაინც ცხადი უნდა იყოს.

რაც შეეხება ახალგაზრდა ინგლისელ ოფიცერს, იგი ყველგან ფიგურირებს სცენარში 22-ე კადრიდან (როცა ექიმს წარმოუდგება წარმოსახვით ვიღაც მამაკაცთან მონებივრე ლედი) და განსაკუთრებით ბოლო ნაწილის ყველა გვერდში. ამასთან, ფერადკანიანი ბოი (ლედის მსახური ინდუსი) ექიმს თვითონ წარუდგენს ახალგაზრდა ოფიცერს ლედის გარდაცვალებისთანავე და ეტყვის — „ეს ის ვაჟიაო“ (ნოველაშიც ხომ ზუსტად ასეა?). სცენარში ამ სცენას ეძღვნება 105-ე კადრი, რომელსაც ერთ გვერდზე მეტი ადგილი უჭირავს.

კ. გოგოძემ პირველმა უარყო შემოსხნებული მცდარი მოსაზრებები (იხ. უ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1972 წ., № 11, გვ. 38), რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო მარჩანიშვილისეულ „ამოცანა“ და მიუთითა, რომ მათ გასაბათილებლად არსებობს ჯერ კიდევ შემორჩენილი ფოტოკადრები, არიან ამ ფილმის გადაღების მოწმე ადამიანები და, რაც მთავარია, ცოცხალია ახალგაზრდა ოფიცრის რომლის შემსრულებელი მსახიობი ვიქტორ ჭანკვეტაძე. მან ისიც აღნიშნა, რომ „თეთრი ქალისა და ოფიცრის რომანის გამომსახველი სცენები ჯერ კიდევ ფილმის გამოსვლის წლებში იქნა მოჭრილი სოვექსპორტ ფილმის მიერ“. კ. გოგოძის აღნიშნულ მოსაზრებას თავის დროზე მხარი დაუჭირა ამ სტრიქონების ავტორმა და, თავის მხრივ, მოიშველია მარჩანიშვილის შემოსხნებული კინოსცენარის ორი ვარიანტი (იხ. „კოტე მარჩანიშვილის დრამატურგია“, 1977 წ., გვ. 188-204).

მეშ ასე. არსებული კონოფილმ „ამოცის“ ორი ვარიანტი: ერთი — მარჩანიშვილის მონტაჟით, მეორე — სხვის მიერ ხელახლა გადამონტაჟებული (ცხადია, მარჩანიშვილის კინომასალის უკუღმართად გამოყენებით). ასევე შეცვლილა ავტორის მიერ შერჩეული თანხლებები მუსიკაც. პირველი ვარიანტი უჩვენებიათ ფილმის გასინჯვაზე სახკინმრეწვეში, მეორე კი კინოთეატრებში გაუშვიათ და უწოდებიათ „კანონი და მოვალეობა“. ამასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესოა ელენე დონაურის თითქოს საგანგებოდ ამ შემთხვევისთვის დაწერილი მართალი მოგონება: „ამოცის“ გადაღებისას კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ მოულოდნელად გაიგო, რომ მან უნდა გადაიღოს მხოლოდ ცალკეული კადრები, ხოლო მონტაჟზე იმუშავებს ვიღაც სხვა, ე. ი. სპეციალური მონტაჟისტი, რომელიც ამ მიზნით ჰყავთ კინოში. ამან ძალზე ააღელვა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე, მას ვერ წარმოედგინა მსგავსი რამ, ამით ხომ დაკნინდებოდა კინორეჟისორის როლი? კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს მიაჩნდა, თუ თვითონ არ გააკეთებდა ფილმის მონტაჟს, ვერ შეინარჩუნებდა საჭირო რიტმს... და, ცხადია, თავად ამონტაჟებდა ფილმებს. მახსოვს „ამოცის“ გასინჯვა მისი მონტაჟითა და მის მიერვე შერჩეული მუსიკის თანხლებით. სურათს ტაშის გრიალით შეხვდნენ, მაგრამ როდესაც დაი-



წყ. ა. ფილმის დემონსტრაცია ეკრანზე (ე. ი. გასინჯვის შემდეგ, კინოთეატრებში. — გ. ბ.) კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს იგი არ უნახავს, რადგან იმხანად თბილისში არ იმყოფებოდა. მარტო მომიხდა სურათის ნახვა. ჩემდა გასაკვირად, „ამოკი“ ვერ ვიციანი. ფილმმა მასურბელიც შეაებუნა. იგი ნაკლებად გასაგები იყო, რადგან მარჯანიშვილის ნებართვის გარეშე გადაემონტაჟებინათ. თავდაპირველი რიტმის უგულვებელყოფისა და სრულიად შეუფერებელი მუსიკის... გამო, ფილმმა, ცხადია, ვერ მოახდინა სათანადო შთაბეჭდილება“ (კოტე მარჯანიშვილი, „შემოქმედებითი მემკვიდრეობა“, 1966 წ., გვ. 244-245, რუსულ ენაზე). სწორედ მაშინ თქვა კოტემ — ეს უკვე აღარ არის ჩემი ნამუშევარიო.

ამ და სხვა მასალებზე დაყრდნობით კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი ასკვნის: «Хотя фильм «Амок» и сохранился, но от Марджанишвилиевского монтажа в нём ничего не осталось. Чужое вмешательство повлекло полную трансформацию фильма. Изменилась фабула кинопроизведения: вместо любовной интриги английского офицера с женщиной своего круга, на экране появляется любовь малайского слуги к белой женщине, а офицер вовсе исчезает из фильма». («На заре грузинского кино», 1978, ст. 79).

ყოველივე ეს, უცილოდ, ცნობილი იყო გ. დოლიძისთვის, რომლის ამოცანასაც შეადგენდა მარჯანიშვილისეული „ამოკის“ გაცოცხლება და არა გამომონტაჟებული, დამახინჯებული ფილმის უღიმიამო სიცოცხლის გაახალგაზრდაება. და ეს ამოცანა ადვილი არ იყო. აღდგენით სამუშაოს ისიც უშლიდა ხელს, რომ ჩვენამდე მოღწეულ „ამოკს“ აკლდა უიმედოდ დაკარგული დაახლოებით ორი ნაწილი, რომელიც ვარაუდით შეადგენს 600 მეტრ ფირს. მიუხედავად ამისა, შემოქმედებითმა ჯგუფმა მაინც მიადგინა სასურველ შედეგს და ქართული კინოს ისტორიას შემოუნახა ოციანი წლების კიდევ ერთი კინოფილმი, რომელიც მარჯანიშვილის ხელიდან გამოვიდა და საჭიროებდა პირველსახის დაბრუნებას. ძირითადად ეს მოხერხდა იმ თორმეტი თუ ცამეტი ფოტოკადრის ფილიგრანული სიზუსტითა და ნატოფი გემოვნებით ფილმში ჩამონტაჟების შედეგად, რომელიც გარდა-

სულ დღეთა მეტყველ რელიკვიად და ახლად მოწმედ შემორჩენოდა აწ განსვენებულ ვიქტორ ჭანკვეტაძეს — მარჯანიშვილისეული ფილმიდან უწყალოდ მოკვეთილ ახალგაზრდა ოფიცერს, რომელსაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ეამყებოდა დიდ ქართველ რეჟისორთან თანამშრომლობა და მომხიბვლელი ნატო ვანხაძის პარტნიორობა. გარდა ამისა, თვით გამომონტაჟებულ ფილმში აღმოჩნდა ერთადერთი კადრი, რომელშიც მიჩქმალულად, მაგრამ მაინც ცოცხლად იყო შემორჩენილი ვ. ჭანკვეტაძე ახალგაზრდა ოფიცრის როლში (სცენარში ამ ადგილს შეესაბამება 69-ე კადრი). ცხადია, რეჟისორმა ეს ბედნიერი ნაპოვნიც ეფექტურად გამოიყენა კადრის გამსხვილებითა და პერსონაჟის წინა პლანზე წამოწევით. რეჟისორმა გ. დოლიძემ ისე განალაგა მის ხელთ არსებული მასალა ფილმში, რომ არც კი იგრძნობა შინაარსის ის გაუკუეკლმართება, რომელიც მარჯანიშვილის პრინციპთა საწინააღმდეგოდ მოახდინა უსახელო მონტაჟისტის მსახურაღმა ხელმა.

აღდგენილ ფილმში მოსაწონია თითქმის ყველა კომპოზიციური, მათ შორის გახმოვანებაცა და მუსიკაც. მაგრამ უკმაყოფილების გრძნობას ბადებს ერთი, ჩვენი აზრით, მეტად უხერხული გარემოება. კერძოდ, ფილმის ტექსტად გამოყენებულია ვახტანგ ბექუჯელის მიერ გერმანულიდან თარგმნილი შ. ცვაიგის ნოველის სიტყვიერი მასალა და არა მარჯანიშვილის სცენარი. ტიტრი კი გვაუწყებს, რომ ამ ფილმის რეჟისორი და სცენარის ავტორია კოტე მარჯანიშვილი.



სცენაზე და კინოში

ხელოვნების ისტორიაში ხშირად ისეთი ვითარებაა, როცა მხატვრული მოვლენის გასაანალიზებლად საჭირო ხდება კომპლექსური კვლევა. და თუმცა მსახიობი აპროფიტის მხარეს მდებარეობს მიერ ამ ბოლო ემს შექმნილი სახეები რიგი სხვა გამოკვლევების ობიექტსაც შეიძლება წარმოადგენდნენ, ამჯერად კინომკვლევან ილ-და მთავარპროდუქტორისა და თეატრმკვლევან დანი მშენებლის საუბარი მიზნად ისახავს თვალის გადახედვას თეატრისა და კინოს მსახიობის ჩამოყალიბების პროცესს.

მ. მთავარპროდუქტორი — მიუხედავად იმისა, რომ ავთო მხარაძის სახელი კარგად არის ცნობილი ქართული მათემატიკისათვის, მისი ბოლო ნამუშევარი — აბელი და ვარლამი თენგიზ აბულაძის ფილმში — „მონანიეა“, სცილდება ყოველგვარ მოლოდინს და მოვლენის მნიშვნელობას იძენს. როგორ ფიქრობთ, გაპრობებულა თუ არა ეს წარმატება მსახიობის მოდერნიზაციის თეატრში?

დ. მშენებელი — რა თქმა უნდა. ხომ არ შეიძლება ვთქვათ, რომ ავთო მხარაძის ერთ მშენებელ დილას უკვე როგორც დიდ მსახიობს გამოვლენია. და თუმცა თეატრალურ ხელოვნებაში მას ჭერ კიდევ არ გამოუხატავს თავისი შესაძლებლობები, თქვენს მიერ აღნიშნული გამარჯვება მაინც მსახიობის ცხოვრების წესიდან და იმ სულიერი წყობიდანაა ამოწარმული, რომელიც ა. მხარაძე ყოველთვის საგანგებო უფრადლებას იმსახურებდა, როგორც ქვემოთადად პროფესიონალი აქტიორი, რომელიც გამოუდგებოდა მუშაობდა თავისი ტექნიკისა და მეთოდების დასახვეწად და არაჩვეულებრივი გულმოდგინებით ეპრობოდა იმ რამდენიმე ფრაზას, უნდა თუ უზარალოდ გამოხედვას, სცენაზე რომ მქონდა წარმოსადგენი. მას არაბოდიეს უთქვამს უარი არც ერთ პატარა როლზე, არაბოდიეს არ დაუტარებავს რწმენა და არ დაეკუთვნებულა უკვე მიღწეული.

ინოვაციური სპექტაკლის ფორმალ „ტეატრში“ ამას წინათ გამოქვეყნებულ დილოგში ალა დემილოვასთან კითხვაზე თუ რა არის ტლანტი? პასუხობს — „არ ვიცი, ალბათ ეს მომეტებული შრომისუნარიანობაა!“ ცხადია, ეს უნარი კიდან ჩამოვარდნილ ცეცხლს თუ არ შეედინო და მისი ბრწყინვალეობით არ განათდა, ხელოვნების დიდ ქმნილებაზე ჩვენ ვერ ვისაუბრებთ. და მაინც სწორად ეს განსაკვირვებელი შეუთავრება და გულმოდგინეობა იმ ტლანტის ქვაკუთხედი, რომელიც ა. მხარაძის ამჟამინდელ დიდ გამარჯვებათა წინაპირობად მისახება. იმ გზის დასაწყისად წარმოიშობება, რომლის მოლოდინა აუცი-

ლებელი გახლდათ ამჯერად ტრავერსის განსახორციელებლად.

მ. მთავარპროდუქტორი — ავთო მხარაძე ქართულ კინოში მოვლდა როგორც ტიპაჟი, 1965 წ. მან ითამაშა სიკო მერაბ კოკოჩავილის ცნობილ ფილმში „მიხა“. მაშინ იგი ჭერ კიდევ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი იყო და ეს მხატვრული სახე თავისი ასაკისა და გამოცდილებისათვის მოულოდნელ შემოქმედებით გამარჯვებად აქცია. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს ის პერიოდი, როცა უკვე შექმნილია „მაგდანას ლურჯა“, „სხვისი შეილება“, „ჩვენი ეხო“, „ალავერდობა“, „ქარისკაცის შამა“ და ა. შ. ანუ უკვე ნათლადა გამოხატული ახალი ქართული კინემატოგრაფის უმთავრესი მხატვრული ტენდენციები.

მ. კოკოჩავილის მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა, ხასიათების თვითმყოფადობისა და ყოფითი რეალობის წესტი კინემატოგრაფიული ასახვის წყალობით, განსაკუთრებული უფრადლება მიიქცია. უკვე ამ ფილმში ა. მხარაძის ნამუშევარი მსახიობის მდიდარი ინტუიციით, ფორმის შესანიშნავი გრძნობით, შინაგანი, სულიერი მდგომარეობის წესტი ვიზუალური გადმოცემის შესაშური ხარით იყო აღბეჭდილი. მიუხედავად ამისა, ქართველმა კინორეჟისორებმა ა. მხარაძე მხოლოდ შვიდი წლის შემდეგ გაიხსენეს და მსახიობი, კვლავ როგორც ტიპაჟი, სატელევიზიო ფილმში დააკავა კ. ლლონტა. მხედველობაში მაქვს ს. კლიაშვილის „მეუღრო სავანეს“ მიხედვით შექმნილი სურათი, რომლის სცენარის ავტორი ა. ჭიჭინაძე გახლდათ და მსახიობმა აქაც მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია. მისი მიწვევა სიმონას როლზე რამდენადმე მოულოდნელიც კი იყო, რადგან შეიძლოა იქარაული დუმილი კაცს აფიქრებინებდა, რომ ა. მხარაძის მიერ „მიხაში“ შექმნილი ხასიათი შემთხვევით დაემთხვა მ. კოკოჩავილის ფილმის მხატვრულ სტილს. სიკო — ამ უაღრესად მიმდნობი, გულბრუნველი და ტალ სოფლელი ბიჭის სახებაში, ცხადია, ძნელი იყო სიმონას — მთელს სამყაროზე



გაბრაზებული და გაბოროტებული სოციალური შტრის თვისებათა წარმომჩინე მსახიობის შეცნობა, მაგრამ შეიშინებოდა კ. ლლონტა იგი მაინც დანიშნა სიმონას როლზე და მოიგო კიდევ ახით. ა. მახარაძის მიერ „მუდრო სავანეში“ შექმნილია მხატვრულმა სახემ ცხადყო, რომ აქტიორის ინდივიდუალობა არ არის შემოფარგლული ხოლოდ ერთი ამსულოთ და მას უნარი შესწევს ხორცი შეასხას ღრმად დრამატულ ხასიათსაც. ა. მახარაძე შესანიშნავად გადმოსცემს მისი გმირის წინააღმდეგობრივ ბუნებას, მის არაჩვეულებრივ ელასტიურობას მოუღებელ სამყაროსთან შეგუების გზაზე. უკვე ამ ფილმში მსახიობი გვაოცებს ექსტრისა და მამიკის თავისუფალი ფლობით, ზუსტად მიგნებული პლატიკით და მთელი ფილმის მანძილზე მისწრაფის როლის გარეგნული სახეობისა და გმირის შინაგანი მდგომარეობის ორგანული შერწყმისაკენ. „მუდრო სავანეში“ ა. მახარაძემ უკვე აშკარად გამოავლინა ის ტემპერამენტი, რომელიც დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე. სამწუხაროდ, ეს ნამუშევარი დიდი ყურადღების ობიექტი არ გამხდარა თავის დროზე, მაგრამ როცა დღეს ა. მახარაძეს უკვე შექმნილი აქვს ისეთი სახეები: როგორცაა ჯაკო და ვარლამი, ეკარა, რომ ამ ქმნილებული გამოვლენილი მსახიობის ინდივიდუალობა, უკვე სიმოწივიც იყო ნათელი.

საინტერესოა, რა ვითარება სუფევდა იმ თეატრებში, სადაც ავთო მახარაძე მუშაობდა და რა შექმნა მან ამ ხნის განმავლობაში?

დ. მუშლამი — ვგონებ, თავიდან თ. აბულაძემაც ტიპურების წყალობით მიიწვია ა. მახარაძე აბელის როლის შესასრულებლად. შემდგომ მოხდა ის, რომ მსახიობმა ვარლამის ურთულესი ფარსული სახეც შექმნა და შესძლო დავერწმუნებინოთ, როგორც თავისი შესაძლებლობების არაკადფეროვნებაზე, ისე მისი ტიპაჟურობის აქამდე არასებულ არასწორ გაზრებაშიც. განხორციელდა განსაკუთრებული რამ. თ. აბულაძე, რა თქმა უნდა, ძალიან დიდ რისკზე მიდგოდა, როცა ორი მთავარი როლის შესრულებას, თან ისეთი პრინციპული მნიშვნელობის მქონე ფილმში როგორც „მონანიება“, ანდობდა ერთ ისეთ მსახიობს, ამგვარი რთული შემოქმედებით გამოცდის წინაშე ჭერ რომ არ მდგარა. ცხადია, ა. მახარაძის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული მ. პატარა როლი — ეფვარდ IV, კენტერბერის ეპისკოპოსი და მახარა რ. სტურუას სპექტაკლში „რიარდ III“ და თეთ ჯაყოც (მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნაში“ თ. ჩხეიძის მიერ წარმოდგენილ ვიდეოსპექტაკლსა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში) ჭერ კიდევ არ იძლეოდა აშკარა გამარჯვების გარანტიას. მაგრამ აქ, როგორც ჩანს, ვანგების ხელიც ერთა და მოსახდენი მოხდა. როგორც ჩანს, ა. მახარაძეს და თ. აბულაძესაც სწორედ ამ დროს გაუღიმა ბედი, რადგან მათი ქმნილება ცხადყოფს, რომ სახელგანთქმულ ქართულ სამსახიობო სკოლას კიდევ ერთი დიდი აქტიორი შეემატა.

ახლა შევიდებით თქვენს კითხვას დავუბრუნდე. იმ პერიოდის ქართულ თეატრში, რომელზეც თქვენ შეაჩერეთ ყურადღება, ასევე მნიშვნელოვან და პრინციპული ხასიათის გარდატეხებს აქვთ ადგილი. აქაც უკვე ნათლად გამოხატული ახალი ქართული რეჟისურის შემოქმედებითი პრინციპები და რობერტ

სტურუა და თემურ ჩხეიძე გამოდიან ასპარეზზე. თ. ჩხეიძემ და ა. მახარაძემ ერთდროულად დაამთავრეს თეატრალური ინსტიტუტი და მიუხედავად იმისა, რომ მათ ჰქონდათ შესაძლებლობა რუსთაველის თეატრში ემუშავათ, ზუგდიდის დრამატულ თეატრში გადაწყვიტეს წახვედა ენარს ლოლაშვილთან, მისეილ ჰეპავაძესთან და კაცი რამაშვილთან ერთად. ცხადია, ეს იყო ერთობირმეულ ახალგაზრდობის შემოქმედებითი ნების გამოხატულება, რომელთაც ეწადათ თავისი ენა ენოვან ხელოვნებაში. ისინი არაჩვეულებრივი ენთუზიაზმით მუშაობდნენ, სჭეროდათ ერთმანეთის და არ ეპუებოდნენ პროვინციული ყოფისა და პერიფერიული თეატრის რთულ და დამორჩუნებულ პირობებს. ა. მახარაძემ ზუგდიდში ითამაშა კიკვიძე ვ. დარასელის ცნობილ პიესაში. თ. ჩხეიძესა და ა. მახარაძეს უმთავრესად აინტერესებდათ ადამიანი-კიკვიძე და არა გმირი-კიკვიძე. მოგვსენებნათ, გმირის გადაამიანურების ტენდენცია ძალზედ მომძლავრებული იყო მისიანი წლების ხელოვნებაში სპექტაკლის ავტორებიც ფსიქოლოგიური სიმართლითა და ქმედითი ანალოზის პრინციპებით ცდილობდნენ დროისა და გმირების ხასიათის თავისებურებათა შთაწევრობას. ა. მახარაძის მხატვრული აზროვნების ტემპერამენტი უკვე მაშინ იქცეოდა ყურადღებას, სპექტაკლი დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე.

მე ეს სპექტაკლი ნანახი მაქვს, მაგრამ კარგად არ მახსოვს და აი, ამას წინათ ვკითხოვთ ვთხოვ — პიროვნების რა კონცეფციას ითამაშებდა კიკვიძე? ა. მახარაძემ მიასახა — „რას ვთამაშობდი, არ მახსოვს, თავს რომ ვიკლავდი და გათენებისას ვბრუნდებოდი რუკაცივიდიდან, ის კი მახსოვს“. ძალიან ხშირად ჩავდიოდი ზოგადილში, მაშინ მისკლში ვსწავლობდი და მაინც ვახერხებდი მათთან სტუმრობას. ცხადია, ზუგდიდისაკენ ის მომიზიდავდა ძალია გვეზიდავოდა, რომელსაც ამ ინტროვერსული ხასიათის უმარწვილების მიერ შექმნილი გარემო და ჩვენი მაღლამი რწმენა ასხივებდა, რობერტ სტურუაში, რომელიც უკვე რუსთაველის თეატრის რეჟისორი გახლდათ და უკვე დადგმული ჰქონდა მილერის „ბედილის პროცესი“, სამეგრელოში ამ ქალაქს ქართული თეატრალური კულტურის მექა უნდა და თუმცა მას ამ დროს ღვინო სავსე ჰქონდა უყრა ხელთ, ეს სადღეგრძელო. ეს ფრიალ გაზვიადებული ქებათა-ქება, მაინც გამოხატავდა ჩვენი მათდამი დამოკიდებულების არსს.

ზუგდიდიდან დაბრუნების შემდეგ ა. მახარაძე რუსთაველის თეატრში მუშაობს და მ. თუმანიშვილისა და თ. ჩხეიძის გზუფის მეცადინეობებს ენერბა თეატრალურ ინსტიტუტში. ეს ფაქტი მაშინ ბევრს გვჩინა დიმილს, მაგრამ ა. მახარაძემ, როგორც იგი ამას თავად აღიარებს, სწორედ ამ დროს ისწავლა ის ანაზი, სწორედ ამ დროს შთაწვდა მისი ხელობის იმ საიდუმლოებებს, რომელთა დაუღულებლის გარეშე დიდ შემოქმედებით ასპარეზზე ვერ ვავიდიოდა.

ამ პერიოდში ა. მახარაძე დაეკავებოდა რუსთაველის თეატრის ისეთ სპექტაკლებში, როგორცაა ბ. ბრეტის „სერჟანელი კეთილი ადამიანი“, 1960 წ., დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.), მ. ლაბიშის „ჩაღის ქალი“ (1971 წ.), შ. დლიანის „გუშინდელი“ (1972 წ.) ანუ იგი მონაწილეობდა-

იღებს ახალი სათეატრო სისტემის დადებისა და შემდგომ უკვე ჩამოყალიბების პროცესში, მაგრამ თამაშობს მხოლოდ უმნიშვნელო ეპიზოდურ როლებს და მაინც აღწევს მნიშვნელოვანი მხატვრული სახის შექმნას სპექტაკლში „გუმონდელი“, თუმცა აქაც თითქმის უტექსტო როლს ასახიერებს.

თ. ჩხვიძის ამ საეტაპო მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლის შესახებ ბევრი რამ ითქვა თავის დროზე. იგი ახლაც იპყრობს თეატრის ინტორეკსიას და თეორეტკოსთა განსაკუთრებულ ყურადღებას და ა. მახარაძის წარმატებას ამ სპექტაკლში უკვლავ ერთხმად აღიარებს, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ა. მახარაძის პასუხა, რომელიც მან პირველად თ. ჩხვიძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმულ ამავე სახელწოდების სპექტაკლშიც ითამაშა, პროფესიონალითა ყურადღების ობიექტი უფრო იყო, ვიდრე ფართო საზოგადოების მსჩველობის საგანი.

ფარდის გახსნისთანავე მაყურებელს თითქოს ეჩახებოდა გრძელი, თეთრ სუფრა გადაფარებული, ვეებერთელა მაგიდა. რეჟისორი მიმართავდა სცენის ბრუნვის ხერხს, მსახიობები კი მაგიდას საწინააღმდეგე მიმართულებით ატრიალებდნენ და ამ სუფრას შესვლილი საზოგადოება მაგიდასთან ერთად ტორტმანებდა ნაბახუსევი პაპუნას ცნობიერებაში. მთელი სამყარო ამ სუფრას მოეცვა. სცენაზე მოქმედ ადამიანთა ცხოვრება წარმოუდგენელი იყო ამ სუფრის გარეშე. სულიერი ლტოლვიანობა და ცილიტი, მომხმარებელური ინტერესებით შეპყრობილი, დაგნავებული და გადაგვარების გზაზე შემდგარი ხალხი ლბინისათვის მინც იცლდა, ამ ლბენაში ყოდა ყვე-ეკოლოგიური წინაარსი გროტესკულ გამოხატულებას პპოვებდა ა. მახარაძის დაჩაჩანებულები, ლოთობას გადაყოლილი ბერკეის მხატვრულ სახეში. მაგიდაზე თავნამოდებული ღლიწინა და ვედრების მავარ ინტონაციებს გამოსცემდა. ღლიწინა — მუხსიერებაში შემორჩენილი წუხანდელი სიმღერის გაგრძელება იყო, ვიდრე — მტეის დადგვა აღარ შე-მძლიოა, მაგრამ მინც სვამდა და ამ სვამა ახრ-ნობდა ისედაც გამოუთქმულ და გამოუთქმულ აღ-მიანურ პოტენციას. ურუ ბერკეის თავიდან უყო-რებდნენ, მაგრამ მინც ყველას ფეხებში ებლანდებოდა. რეჟისორი ქმნიდა არახიზისა და არავისათვის საჭირო კაცის მოდელს, მსახიობი კი მთელი სპექტაკლის კონცეფციის ღრმა გრძობით, უზუსტები ფიზიკური ქმედებით, ძალზე სახიერი პლასტიკითა და ინტონაციური საღებავების სინდირაფთ სიცოცხლეს ანიჭებდა თავის უფრო პერსონაჟს და სპექტაკლის შესანიშნავ აქტიორულ ანსამბლში ყურადღებას იქცევდა კუმარტი მხატვრული დამაქრებლობის გამო.

მ. თაბუკაშვილი — თავს უფლებას მივცემ არ დავთავსებო თქვენს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ თენგიზ აბულაძემ ავთო მახარაძე აბელიის როლზე ტიპაჟურობის წყალობით მიიწვია.

როგორც ბრძანეთ, თავდაპირველად მსახიობს ჭერ მხოლოდ ეს როლი შესთავაზეს და უკვე მასთან ხანგრძლივი საუბრის შემდეგ რეჟისორმა, რომელიც ინტუიციით გრძნობს მსახიობის შესაძლებლობებს (ამის დადსტურება თენგიზ აბულაძის ყველა ფილმი) მან ავთო მახარაძეში თანამაზრე დინახა და მიხვდა, რომ ეს

ნიჭიერი და მრავალმხრივი მსახიობი ვარლამის როლსაც შესანიშნავად დაძლედა.

თენგიზ აბულაძის შემოქმედებაში მსახიობი ავტორისეული კონცეფციის გამოხატავლია, ამიტომ ავთო მახარაძის ტიპაჟურობის დაშვება ფილმი „მონაწილე“ სრულიად გამორიცხულია. დარწმუნებული ვარ, რომ სცენარის ავტორები თ. აბულაძე, კ. კვეციელა და ნ. ჭანელიძე ჩანაფიქრშივე ხელავენენ ამ მნიშვნელოვანი და დრამატურგულად რთული როლის შემსრულებელს, მით უმეტეს, რომ ფილმის დამდგმელი რეჟისორი თენგიზ აბულაძე იმ რანგის ხელოვანია, ვისთვისაც მსახიობის მისი ნებისა და გრძნობების გამოხატავლია. დასაშვებად მიმაჩნია, რომ ავთო მახარაძეს რომ იწვევდა მან თავის წარმოსახვაში არაერთხელ გაატარა მსახიობის მიერ სცენაზე და კინოში შექმნილი ყველა სახე.

ფიქრობ, რომ ავთო მახარაძემ კინემატოგრაფში უფრო მეტად შესწლო თავისი შესაძლებლობების გამოხატვა, ვიდრე თეატრში. „მიხასა“ და „მეუღრო სავანის“ შემდეგ მან მონაწილეობა მიიღო ქარდლის და ბუბა ხოტივარების ფილმში „ღაზარე“. იგი აქ თამაშობდა შესანიშნავი ხილვებით განათებული, ქადავად დავარდნილ ბრმა ვაიხივარს, რომლის ხასიათის თვისებები სრულიად საპირისპირო ვნებებს გამოხატავდნენ. კუმარტი კეთილშობილებითა და სიბრძნით განისაზღვრებოდნენ და ამდენად სრულიად საპირისპირო მხატვრული ამოცანების გადაჭრის წინაშე აუენებდნენ მსახიობს. ა. მახარაძემ „ღაზარეში“ ძალზედ კოლორიტული და დასამახსოვრებელი სახე შექმნა, იგი აქ სიმბოლოს უფრო წარმოვადგენდა, ვიდრე რომელიმე კონკრეტულ ტპს და მსახიობმა აქაც შესწლო ეს უაღრესად ექსტენტური მხატვრული ფორმა ცხოვრებისეული დამაქრებლობით აღევსო.

ღ. მუმლაძე — რა თქმა უნდა, ჭერჭერობით ა. მახარაძემ კინოში უფრო დიდ გამარჯვებას მიაღწია, ვიდრე თეატრში. წარმოადგინეთ, რა ძნელი უნდა ყოფილიყო ასეთი პოტენციისა და ფეოქებადი ტემპერამენტის მქონე მსახიობისათვის დამაყოფილება იმით, რასაც მან თეატრის რეჟისურა სთავაზობდა. და მინც ამ უმცირესსაც იმ უდიდესისადმი ლოცვად მიითვლიდა, რომელსაც მსახიობის ღრმა რწმენით უსათოოდ ეწერა განხორციელება. და მინც, ა. მახარაძე ღრმად თეატრალური მსახიობია. მან შეძლო მთელი სპექტაკლის სიმშობის წივდა და არა ეპიზოდების ბრწინვანდელ დათამაშება, რაც დადასტურა კიდე როგორც მოსკოვის სახმატვრო თეატრში შესრულებული გაყოით, ისე რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ბორის გოდუნოვით (ლ. ტოლსტოის „ივანე მირისანეს სიყვდილი“; ლ. მირცხულავას დადგმა 1974 წ.) და ორგანიზ (მოლიერის „ტარტიფი“ 1980 წ.) ნ. ხატისკაცის ამ სპექტაკლში ა. მახარაძე ორგანიზ გარდა მოლიერისც თამაშობდა და თუმცა ზემოთ ჩამოთვლილი გმირების მხატვრული ხორცშესხმის ხარისხი სხვადასხვაგვარი იყო და „ჩაყოს ხიზნებას“ თუ „ჩიჩიარ III“-ში გამოხატულ აქტიორული ოსტატობის ძალას ვერ უტოვდებოდა, ისინი მინც მნიშვნელოვან ქმნილებად შესახება ა. მახარაძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, რადგან აქ იგი როგორც ღრმად დრამატული, ისე აშკარა კომედიური ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობის თვისებებს ავლენდა და ა. მახარაძის შესაძლებლობათა ეს დია-

პაწონი შეუნიშნავი არ ჩებოდა. იგი სულ უფრო და უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობდა თეატრში. თეატრის გარეშე ა. მახარაძეს საერთოდაც არ წარმოუდგენია მსახიობის სიცოცხლე. თეატრია მისი პირველი და ყველაზე დიდი სიყვარული.

სხვათა შორის, იმისათვის, რომ მსახიობი გამხდარიყო, მან მიატოვა ესოდენ პრეტეტული სამედიცინო ინსტიტუტი, ოჯახი განაჩნა და მხოლოდ ბაბუის მფარველობის ამარა დარჩა. საქმე იმაშია, რომ ა. მახარაძის მამა — ვანო მახარაძე მსახიობი ვახლდათ. მასზე დიდ იმედებს შეაყრებდნენ. იგი მარჯანიშვილისა და ბათუმის თეატრებში მუშაობდა. უკვე ნაოთამებში ჰქონდა ოლეო დუნდინის, ბენიკისა და დათოს (სუმბათაშვილის „დალატი“) როლები და ძალიან ახალგაზრდა დაიღუპა. ა. მახარაძემაც თავისი პირველი როლი — მასწავლებელი ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ოლეო და ილარიონი“, სწორედ ბათუმის თეატრის სცენაზე შეასრულა. მაშინ იგი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტად კი არ იყო. მე ეს სექტაკლიც ნანახი მაქვს და უნდა ვთქვა, რომ ახლაც მასსოვს გაყვილილ სამხედრო შინდელს და ზომაზე უდი ბათონებში გამოწყობილი, შემოცინებული და უაღრესად კეთილმოსურნე მასწავლებლის კოლორიტული ფიგურა, რომელიც ვერაფრით ვერ ახერხებდა ყოფილიყო მკაცრი. ზომ ხედავთ, რა უპირატესობა მაქვს. რამდენი ხანია ვიცნობ ა. მახარაძეს და ამ ხნის განმავლობაში იგი მთელი თავისი არსებით ცდილობდა დემიტაციებშია, რომ არჩევანი, რომელიც მან განახორციელა, დაოკრეული შინაგანი მოთხოვნილებებისა და იმ შემოქმედებითი იმპულსების ემანაცია იყო, რომელსაც მსახიობი დიდი შემოქმედებითი აღმოჩენების წინაშე უნდა დაეყენებინა. იგივე „მონაიებაში“ ა. მახარაძე გერ კიდევ ვეიშტიცებს, რა შეუძლია მას, როგორც აქტიორს და ამ მტიციების პროცესში, შესაძლოა, ზომაზე მეტადც კია დამუხტული. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ა. მახარაძის მომავალი ქმნილებები გაცილებით უფრო მეტად იქნება განტვირთული იმ დაურეგული ძალის გამოვლენებისაგან, რომელიც „მონაიებაში“ სჩქვს. ამისათვის დიდ და მნიშვნელოვან როლებზე მუშაობის გამოცდილება იქნება საჭირო და ვგონებ, ეს შესაძლებლობა ამირიდან უფრო მეტად მიეცემა ა. მახარაძეს.

იმ მთავარი როლებიდან, რომელიც მსახიობმა რუსთაველის თეატრში ითამაშა, მინდა გამოვყო პატრონი — ლ. თაბუკაშვილის „თავინიერებენ მიმინოში“ და ვიქტორი ვ. როზოვის „სიტუაციაში“. ეს სექტაკლი თემურ ჩხეიძემ საგანგებოდ ა. მახარაძისათვის დადგა (მცირე სცენა, 1971 წ.). ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობისას თ. ჩხეიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მაშინ გერ კიდევ აკლებდა ცნობილ მსახიობებს, უჭმინდა მათ მუშაობის შესაძლებლობას და არაერთხელ უთქვამს უარი ისეთი ოსტატების მოწვევას, რომელთა სექტაკლში დაკავება აშკარა გამარჯვების გარანტიას მოიცავდა. ქართული მსახიობთა ხელოვნება ამ მხრივ დადგა დავალებული თ. ჩხეიძისაგან, მაგრამ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში, რომელიც მე მაქვს ახლა მხედველობაში, ვფიქრობ, რეჟისორმა ზუსტად ვერ მიაგნო პიესას, რომელიც როგორც ა. მახარაძის შესაძლებლობა დემონსტრირებისა და მისი აქტი-

რული ინდივიდუალობის გახსნისათვის, ისე სხვა შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრისათვის იყო საჭირო.

საწარმოო თემაზე შექმნილი, თან ყოფითი რეალიზმის ენარულ სტრუქტურაში მოქცეული ეს პიესა არ იძლეოდა განსაკუთრებულ ვასაქანს არარდინარული მხატვრული სამყაროს შესაქმნელად და მიუხედავად იმისა, რომ მისი პრობლემა საკმაოდ აქტუალური გახლდათ, ცნობილი დრამატურგის ამ პიესას არც სხვა ცნობილ თეატრებში ხვდომია წილად დიდი წარმატება.

ა. მახარაძე „სიტუაციაში“ ახალგაზრდა რაციონალიზატორს თამაშობდა. მისი გამოგონება დიდი საშინოების წინაშე იდგა წარბოვანასა და ოჯახში შექმნილი, შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის ძალზედ არაადენტური გარემოს გამო. ეს გარემო გახლდათ ის „სიტუაცია“, რომელშიც ნიჟიერ კაცს უხდებოდა სიცოცხლე და ა. მახარაძეც მისთვის ჩვეული გულმოდგინებით ვითარებისა და ხასიათის დრმა ფსიქოლოგიურ წვდომისაზე მისწრაფოდა. იგი აქაც დამაყრებელი, ზუსტად მიყენებულ დეტალებზე აგებული სახეს ქმნიდა, მაგრამ მის ამ ნამუშევარს, ისევე როგორც მთლიანად სექტაკლს, მშვენიერი გამოჩაგონის ის ხიბლი აქვდა, რომელიც განსაკუთრებული ბრწყინვალეობით მთავად ხოლმე ხელოვნების ქმნილებებს.

მ. თაბუკაშვილი — და მაინც, რითი ხსნით კინემატოგრაფისტთა დანიტრებებს ა. მახარაძით?

ღ. მუშალამ — ვფიქრობ, დიდად არც თვითონვე სურსა არ გაუწევიერებია ა. მახარაძე თავისი ყურადღებით. არსებითად კი, ალბათ აქ ერთი გარემოება გასათვალისწინებელი. სახელდობრ ის, რომ ა. მახარაძის საშემსრულებლო მანერის თავისებურება, მისი მიდრეკილება გაწვავადებული, ექსცენტრიული, გროტესკულობამდე მიხული იმპროვიზაციული და პაროდიული წარმოსახვისადაში, მისი მსუფე და სახიერი პლასტიკა, რომელშიც განასახიერებელი პერსონაჟის შინაგანი სამყარო გამოსქვეის და ამასთან ერთად ფსიქოლოგიური წვდომის უნარი შეიცონობა, შესაძლოა, ქართული კინემატოგრაფის იმდროინდელი მხატვრული პრინციპებისათვის უფრო შესატყვისი აღმოჩნდა, ვიდრე იმეამინდელი ქართული თეატრალური ხელოვნების ესთეტიკური ტენდენციებისათვის, თუმცა სწორედ ამ პერიოდში იქმნება რობერტ სტუარტის ახალი სათეატრო მოდელი, რომლის ტრაგიფარსული და ირონიულ-პაროდიული ბუნება სწორედ გროტესკული რეალობის ენარულ თავისებურებებს წარმოაჩენს და ა. მახარაძის საშემსრულებლო მანერას შეესატყვისება. მაგრამ მსახიობი რ. სტუარტისთანაც იშვიათად თანამშრომლობს იმხანად და მხოლოდ „რიჩარდ III“ ქმნის სამ სახეს, რომელთაგან ორი — ედვარდ IV და მასხარა დიდ შემოქმედებით გამარჯვებად შესაგება.

საინტერესოა, რომ ა. მახარაძე თავდაპირველად მხოლოდ ედვარდ IV როლზე იყო დანიშნული. ალბათ თითქმის უცვლელად იქნა გადმომცალი „რიჩარდ III-ში“ წარმოდგენის იმ პირველი ვარიანტიდან, რომელიც რეჟისორმა უარპყო. დაშლილი და დასანგრევად შეტორტმანებული სამყაროს დადამბლავებული და გადაგვარებული მეუფე ფეხშიშველი და

მერტვადღელი შემოაყენა სცენაზე მეფის კამარითა. მდებარე ინსტრუმენტების ტყვეობაში მოქცეული, ინაბულ ედვარდ IV ქიქინის მოაგორებს და რჩინის კარკასში მომწყვდეული ეს აღმანიისმაგვარი ცხოველი სახელმწიფო საქმეების მოვარებებს ღამობს. ახლა კიდევ ერთხელ გათავადდება ძალაუფლების მოსაპყვებლად გამართულა პოლიტიკური ავანტიურის ატრაქციონი და სამეფო გვირგვინი განდიდების მანიაკალური ფსიქოზით შეპურებული რჩინარდის ხელში აღიწინდება. ა. მახარაძის პედონისტურ ედვარდ IV თეთრი ვარდების ქვამი აღმოხდება სული და მთელი ეს ბრწყინვალედი გააზრებული გროსტესკული შარსი სამუდამოდ აღიბეჭდება მისი მრავალრიცხოვანი მკურნებლის ცნობიერებაში, როგორც კიდევ ერთი ბტი და სიმბოლო იმგვარი მეუფებისა, რომელსაც ძალუქს დაიკაყოფილოს ყველა ხორციელი სურვილი და არ მოერიდოს ჩადენილი ცოდვების დემონსტრირებას.

ა. მახარაძის ამ ქმნილებას, ისევე როგორც მის მასხარას ძალიან დიდი წარმატება ხვდა წილად როგორც სამშობლოში, ისე ყველა იმ ქვეყანაში, რომლებშიც ტრიუმფალური გამარჯვება მოიპოვა რუსთაველის თეატრმა. საგანტრალო აღიშების დიდუმრავლისობაზე რამაზ ჩხოვეკაძის მომწიხვებელი რჩინარდის გვირგვინი ავთო მახარაძის ედვარდ IV და მასხარა იყო აღბეჭდილი, და როცა რ. ჩხოვეკაძე ამბობდნენ, რომ — ჩვენი დროის ეს დიდი მახარაძე — „ვარსკვლავია ვარსკვლავთა შორის“, ამ თანავარსკვლავედში, რა თქმა უნდა, ა. მახარაძე იგულისხმებოდა პირველ რიგში. „დეილი ტელერამა“ მის მასხარას „ქოჯობიდან მოვლენილი კონფერანსი“ უწოდა და აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ეს მხატვრული სახე სექტაკლის წარმოდგენაზე მხოლოდ რამდენიმე დღით აღრე შეიქმნა. ახლა მძნელა იმის დაჭერება, რომ ოსტატობის ისეთ მაღალ დონეზე შესრულებული და თან რეისორული კონცეფციის ესოდენ ნათლად გამომახატებელი ფიგურა თვითდანვე არ იყო გააზრებული სექტაკლში...

ნაოლეონის სამკუთხა ქუდსა და ღაქის თეთრ ხელთათმანებში გამოწყობილი წითელფილეტაინი მახარაძე პიკასოს ადრეულ შედეგებს — „არლიენის წიფელ ფონე“ და „მხატვარ საღვალის პორტრეტს“ გვაგონებდა, ბონაპარტისის თემის კიდევ ერთ დამუშავებას წარმოადგენდა, სექტაკლის კამერტონად გვეკლენებოდა და განსაკუთრებულ ბრწყინვალეებს ანიჭებდა მთელი წარმოდგენის მოულოდნელ, უაღრესად მახუთვლონიერ და დიდად „კადნიერ“ გადაწყვეტას. მახარაძის რომელიღამე-პაროდული ეფესტა თუ ნიმიკაში იაზრებოდა სცენაზე გათავაშებული მოვლენების კომენტარი და რჩინარდის — რჩინარდის ამ უნიჭიერესი და უაღრესად მოწონის მეფედ კურთხევას ა. მახარაძისეულ მასხარას შეუცხებით, მისი ირონიულ-პათეტური ეფესტა და მრავლისმეტყველი დიმილიტ ემბეზოდა წერტილი ჩვენი დროის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს წარმოდგენას, რომლის შესახებ არაერთგვისი გამოითქვამს ჩემი მოსაზრებები და ამდენად ახლა მხოლოდ ზემოთქმული დავაკაყოფილდები, თუმცა აქვე უნდა დავძინო, რომ ა. მახარაძის მასხარას იმდენად დიდი იდეურ-მხატვრული მისია აქვს ნატყირთი „რჩინარდ III-ში“, რომ რ. სტურუას შედგომ სექტაკლში, მხედველობაში მაქვს „ას ერ-

გასის დე“, რომელშიც მსახიობი სამ როლს განასახიერებს — ანტიფაშისტის, ამერიკელი ბიზნესმენსა და კომუნისტს, ამ უყანაშენელს საგანგებოდ აქვს დაკისრებული იმ ასოციაციებისა და რემინისცენციების გამოწვევა, რომელთა წყალობით ორივე წარმოდგენაში გათავაშებულ მოვლენათა არის იდენტური ხასიათი შეიანობა და ორივე შემთხვევაში ა. მახარაძის მიერ შექმნილი პერსონაჟები წარმოგვიდგენენ „რჩინარდ III“-სა და „ას ერგასის დეში“ დამუშავებული თემების ანტიფაშს. ორივე შემთხვევაში მსახიობის ქმედების პრეზამია გარდატეხილი „არაჩვეულებრივი კარიერის“ ეკვილიბრისტული ექსცენტრიკადა და როგორც რჩინარდის, ისე პიტლერის პირველი გამოჩენისთანავე შემოდიან სცენაზე — მისი გმირები.

მიუხედავად იმისა, რომ „ას ერგასის დეში“ მსახიობი დიდი მნიშვნელობის ქმინე მხატვრულ სახე ვერ ქმნის, რაც ალბათ იმიტოვ აიხსნება, რომ მოვლენათა კონცეპტუალური მსგავსების ეფექტის შექმნასთან ერთად, მოულოდნელობის ეფექტია განილებული და ამიტომ დიდ ემოციურ ზეგავლენას ვეღარ ახდენს მკურნებლზე, ამ მხატვრული სახის ზემოთ აღნიშნული გააზრება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს როგორც მასხარას განსახიერებით მიღწეულ შემოქმედებით გამარჯვებას, ისე იმასაც, რომ როზეტ სტურუამ კიდევ ერთი თავისი მსახიობი იპოვა.

მ. მახარაძის შემოქმედით — ვიქტორბ, ა. მახარაძე თემურ ჩხეიძის მსახიობიცაა და ამ მოსაზრების შესანიშნავ დადასტურებას წარმოადგენს ტელეფილმი „ჯაყოს ბიზნები“.

შეიქმნა თუ არა ა. მახარაძის ჯაყო, იგი ქართული საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა და მიუხედავად იმისა, რომ ამ ვიდეოფილმის ირგვლივ კარგა ხანს არ დამცხარალა მსჯელობა და ცხარე კამათი, მსახიობის მიერ შექმნილმა ეკრანულმა სახემ თავიდანვე ერთსულყოფილი აღიარება მოიპოვა.

მ. ჯავახიშვილის ძალზედ რთული რომანის ეკრანზე გადატანისას ფილმის ავტორებმა დიდი სოციალური და მხატვრული სიმართლი აღბეჭდილი ნაწარმოები შექმნეს, რომელიც სცადებდა კონკრეტული ვითარების ლოკალურ გააზრებას და გლობალურ მასშტაბებს ანიჭებს მას.

ა. მახარაძის ჯაყო, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უხვად სარგებლობს იმგვარი ყოფითი დეტალების პედალირებით, რომლებიც მისი გმირის უაღრესად მიწიერ და ბიწიერ ბუნებას წარმოაჩენს და მისი როლიც ამ დეტალთა მონაცვლილობის გათავაშვებაზე აგებული, მაინც აღწევს ხასიათის იმგვარ განვარდებას, რომელშიც ბორბიტების შემარწმუნებელი ძალა იაზრება და ძალიან ნათლად იკითხება ჯაყოს სულიერი და მატერიალური საშუაროს მსხვერვის პროცესი. თუმცა ასევე ნათლად წარმონიშნება ჯაყოფიელი ბორბიტების ჯერ კიდევ დაუმარცხებელი ძალა და მისი ღრმა ფესვები. ამ ნამუშევარში ა. მახარაძის აქტიორული ოსტატობა უკვე უდავოა. ვასაოცარია მისი მაღალი პროფესიონალიზმი, როგორც ფსიქოლოგიური წვდომის, ისე იმ ფორმის შექმნის სფეროში, რომელიც არაჩვეულებრივი ორგანულობით ერწყმის მთელი ფილმის მხატვრულ ქსოვილს და ნათელს ხდის, რომ ა. მახარაძის სახით ჩვენ მოგვეკლნა ისეთი თანამედროვე მსახიობი, რომელსაც უნარი შესწევს განასახიეროს ლუარსაბ თათქარძის, დი-



მიტრი კარამაშვილის, რაგოვინის, მაკეტის თუ სხვათა და სხვათა სახეები.

დ. მუმუღამი — ჩემის აზრით, თ. ჩხეიძის მიერ ტელევიზიაში განხორციელებული „ჭაუოს ხიზნები“ ვიდეო სექტაკლია და არა ვიდეოფილმი. არა მგონია, მას რაიმე ისეთი სპეციფიური თვისებები გაჩნდეს, რომლითაც შესაძლებელია მისი როგორც კინო ნაწარმოების განსაზღვრა. „ჭაუოს ხიზნების“ ტელევიზიაში წარმოდგენა, ვფიქრობ, საშუალება უფრო იყო, ვიდრე ხერხი, რომლითაც მ. კავახიშვილის რომანის სტრუქტურა იხსნებოდა, მაგრამ ახლა ეს არ არის მთავარი. მთავარია ის, რომ ა. მახარაძის ჭაუოს ისეთ მხატვრულ სიმაღლეზე გახლდათ აზიდული, რომ თ. ჩხეიძემ უქოქმანოდ მიიწვია მსახიობი მოსკოვის სახმატრო თეატრში წარმოდგენილი ამავე სახელწოდების სექტაკლის დასაშვებლად, სწორედ დასაშვებლად, რადგან სამხატვრო თეატრის ამ შესანიშნავ სექტაკლში საბუთთა თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობები მონაწილეობდნენ. და ა. მახარაძემ ამის თვით ღირსეული პარტიკულარობა გაუწია ა. ლიუბოშინის თეატრალურ ხევისთავსა და ე. ვასილევას კენიზა მარგოს, არამედ ამ სახელგანთქმული თეატრის მთელი კოლექტივის სიყვარული და აღიარება დაინახებოდა. მე მახსოვს პრემიერის შემდეგ, ახლა უკვე კულუარებში მოწვევითი ოვაციები და ახლავ მემისი ი. სმოკტუნოვსკის, ჩვენი დროის ამ ქუმარიტად დიდი მსახიობის, ჩვენდამი — ა. მახარაძის თანამემამულეებისადმი მიმართული შეგონება — „გიუყვარდით ავთო მახარაძე და გაუფრთხილდით, გაუფრთხილდით მას!“ ცხელი, ელანტურის, ავინოისის, „დემეტრას“, „რასენია სტაბილეს“, „სერვანტინოს“ და სხვა უაღრესად პრესტიჟულ ფესტივალებზე და თვით ლონდონის „რაუნდ ჰაუზის“ არენაზე გამარჯვება მოპოვებული მსახიობისათვის მწელი არ უნდა ყოფილიყო სამხატვრო თეატრის სცენაზე გამოსვლა და მანაც მსახიობს საკმაოდ რთული პარტიკები ჰქონდა გადასახალი. იგი თამაშობდა სხვა ენაზე, უცხო თეატრალურ კოლექტივში, თამაშობდა ძალიან რთულ როლს და ამ ერთი სექტაკლით ორგანული კავშირი უნდა დამყარებინა მრავალნაცად აქტიურულ ანსამბლთან. როგორც უკვე აღვნიშნე, ა. მახარაძემ ბრწყინვალედ გაართვა თავი ამ ურთულეს ამოცანას და გარდასახე“. დიდი ოსტატობა, ბრწყინვალე პლასტიკური სახიერებითა და დიდი შინაგანი ძალით წარმოსახა ჭაუოს ხასიათში კოდირებული სატანინში.

სამხატვრო თეატრის სცენაზე სარდაფიდან ამოდიოდა ცხვირის ტუპაჟსა და გრძელბუნჯიან ქუდში ჩაბურღული ჭაუო ჭიკაშვილი და იმ სამუაროს ჭურღმულეებიდან მოსული უნო და უსამშობლო კაცი ჭოქოხთურის ვენებით იპურობდა ყველაფერ იმას, რაც არასოდეს არ ეგებოდა და მოსვლისთანავე სობდა ანდაფურხებდა და ხელყოფდა მას, რაც ათასი წლით იქმნებოდა დიდი სულიერი ძალისხმევის წყალობით.

თიმიურაზის ნაოცნებარი და ნალოლიავეები საქმე ახლა უკვე ჭაუოს საქმე გამხდარიყო და ისიც რვეოლუციით აღფრთოვანებულ ხევისთავს ხელიდან სტაცებდა აღმაშვიტ მოფრიალედ წითელ ცვირსახოცს, ხორხოციტ აფრიალებდა და მერე იმით ცვირს იხიკდა. თიმიურაზის ნანატრი რვეოლუცია ა. მახარაძის

ჭაუოსათვის „მღეროდ წყალი“ და „ხელსაყრელი ნიღბი“ იყო, მაგრამ მიიჭრე ჭაუოს ნება, ჭაუოს გილოვნება და მის მიერ შექმნილი წესები მუარდებოდა სამუაროს იმ მოდელში, რომელსაც სექტაკლი წარმოსახავდა.

ნამოდარის საგვარეულო სახლის ახლა უკვე თივით გამოტენილ ფარაღალა კედელს აწ გარდასული წინაარების დამატრეტულ ჩარჩოიანი პორტრეტებოდა შემორჩენილი. კუბებში მიგდებული ძველებური კომოდის არეული უტრებიდან ცხოვრების ახალი წესისათვის სრულიად გამოუსადეგარი უნაზესი მაქმინის მისჩანდა, იქვე მიუტილ წიგნებში ხატი და ჭარბი ეგდო. სათნობა შენობარცული კენიზა მარგო — ჭაუოს ეს უველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ნადევი, მეტრადე ეწვა ნამოქამაგარაღს და თანდათან ინთიქობდა მის წიაღში.

დაახლოებით იმავე პერიოდში, როცა ა. მახარაძემ ჭაუო განახსებოდა ტელევიზიაში, მან კიდევ ერთი საინტერესო სახე შექმნა — პატრონის, თაბუაქოხილის პიესაში „ათვიანიერებე მიჩინოს“. სექტაკლი აბლავზრდა რევისოზმა ა. ვარსიამაშვილმა დაედა. დ მიუხედავად იმისა, რომ ეს წარმოდგენა დიდხანს არ შერჩენია რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს, მსახიობის ნამუშევარი აწარად იქცევა უარადღებამს. რევისორი ცდილობდა წარმოესახა სამუაროს ის მიტრო მოდელი, რომელიც აბსოლუტურ დევაღვაციას განიცდის ადამიანის ჭუმანისტური კონცეფცია და პიროვნების დაშლისა და გადაგვარების პროცესია წარმოდგენილი. მიმინოს მოთვინიერების იდეა აქ განიცდებოდა ადამიანის ნგრევისა და გერეტიმნიშვნელოვნების იდეად. და ოსუნებს ამ მიმართებით აწარმოებდა ა. მახარაძის პატრონი. კეთილშობილური გარეგნობის მესტროს უკვე არა ერთი კაცი ჰყავდა გაწვრთნილი, აწ არა ერთ ბრძოლა ჰქონდა მოგებული პიროვნების მოთვინიერების ამ ასპარეზზე. ა. მახარაძის გმირი მტაცებლის რბილი ნაბიჯით დადიოდა, ვეცდებოდა შიდა ფაფუ ხელებს, ბრძნული აღმოსავლური სიმკვიდით გაიხიხავდა მის სამწესოში შექმნილ ვითარებებს, მაგრამ უაღრესად დაჭერებული გახლდათ გასატარებელი იდეის სიდიადეში და განუხრებლად სისასტიკით ამკვიდრებდა მას. თუ არ ვცდები, ჩემს მიერ მოხაზული პორტრეტი ძალიან ჰგავს მახარაძისხილვით ვარლამის პორტრეტს. და თუ აქ რაიმე წარმომავლობაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ, მსახიობის მიერ შექმნილი პატრონის სახე უფასოვად გასათვალისწინებელია. მით უფრო, რომ აქ ის სტილიტიკაცია საუფრადღებო, რომელიც პატრონის სიმბოლური სახე იძერწიბა. ა. მახარაძე არა აქ მიმართავს კონკრეტული ტიპის ან ხასიათის შექმნას — მისი ტრადიციული ვაგებით. ზოგადობისაყენ სწრაფვა ჩადებულია სექტაკლის როგორც დრამატურგიულ, ისე რევისორულ ვაზრებოში. მსახიობის სულშია გატარებული ყველაფერი, რაც მისი გმირის სცენური სიცოცხლის განმავლობაში ხდება, ოღონდ იგი აქ გათამაშებულია ანტიარისტოკრატული თეატრის ანტიილუზორულ ტრადიციებში რა წარმოდგენის თეატრის ესთეტიკას ემყარება. ა. მახარაძე გვიჩვენებს დამოკიდებულებას თავისი გმირისადმი, აწიშვლებს მის თვისებებს, აწიქებს მას გროტესკულ სიმამფრენ და ცდილობს მყურებელი გაიხიხოს თანამოაზროვნედ



და არა თანაშენაწილედ, ცნობილია, რომ რევისორი ა. ვარსიმაშვილი სწორედ ანტიიმპერსული თეატრალური ესთეტიკის დაუფლებას მიეღწევის და სპექტაკლის ამგვარ მხატვრულ გააზრებაში მოულოდნელი არაფერია.

მ. თაბუაშვილი — შევიძლია თუ არა ჩვენ, მართალია მომიწევდა, მაგრამ თუ მაინც პრინციპულად სხვადასხვა ხელოვნების მკვლევარებს განვსაზღვროთ ა. მახარაძის საუმერსრულელო მანერის წარმომავლობა და გავაჯივით, რომელია საუკეთესო თეატრისა თუ კინოსათვის ნიშანდობლივი ხერხები, რომელთაც მსახიობი იყენებს მაგალითად „მონანიებაში“?

დ. მუმლაძე — ვფიქრობ, ამის განსაზღვრა თითქმის შეუძლებელია, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი მით უფრო. საერთოდ, ეს ფენომენი იმ „ლურჯ ფრინველად“ მესახება, რომლის მოხელთება წარმოუდგენელია და რომელიც მხოლოდ იმ განსაკუთრებული შინაგანი გამოხიზებისა თუ გამოწათების შედეგია, ურომლისოდაც ქეშმარის ხელოვნების არცერთი ნიმუში არ იქმნება.

სხვათა შორის, თავად ა. მახარაძე აღიარებს, რომ ფილმში თამაშობს ზუსტად ისევე, როგორც თეატრში, ოღონდ მაშინ, როცა ის კინოობიექტივის წინ დგას, მისი ხმა სხვა რეგისტრში უღრის, სხვა ტონალობაშია წარმოდგენილი ესა თუ ის ფრაზა ამ მონოლოგი, მიმართავს უფრო მოკლე პაუზებს და საერთოდ სხვა რიტმში ცხოვრობს. ესაა და ეს! ხოლო რაც შეეხება იგი საუმერსრულელო მანერის წარმომავლობას, ან უფროდ ღრმა ფსიქოლოგიური წედომისა და ანტიიმპერსული, ანტიილუსორული სათეატრო ესთეტიკის სიბიძის წარმოადგენს. უფრო მეტად. პირადად მე და არა მხოლოდ მე, ვთვლი, რომ ჭარბობით ეყრანენ. სტურუას თეატრის არცერთ სხვა მსახიობს ისეთ მაღალ საუმერსრულელო დონეზე არ აუხიდა მისი პოეტიკის პრინციპები, როგორც ეს „მონანიებაში“ შესძლო ა. მახარაძემ.

მ. თაბუაშვილი — ხანტერესია თქვენი მოსაზრების საილუსტრაციოდ რა მაგალითებს მოყვანდით?

დ. მუმლაძე — სამ შესანიშნავ ენოლოგს, რადგან მათში განსაკუთრებით ნააღვრად გამოვლინდა ეს ტენდენცია. მტკიცებისათვის კი, მოგვხსენებათ, საუკეთესო მაგალითების მოყვანაა საჭირო. ეს ენოლოგები გახლავთ:

1. გამარჯვებული ვარლამის მონოლოგი აივანზე, როცა იგი თავის კრედოს გავმცნობს და ისტერიულად გვიმტკიცებს, რომ „ადამიანის სიტყვას არ უნდა ვენდოთ, ადამიანის საქმეს არ უნდა ვენდოთ და ბნელ ოთხში მაშინაც კი დავიკოროთ კატა, როცა ის იქ არ არის!“. სხვათა შორის, ფილმში პირველად სწორედ ეს ენოლოგი გადაადო მსახიობმა, და მისი უღრესად დაძაბული იმპულსური რიტმითაა გამსჭვალული მთელი ხასიათის ფეთქებადი დინამიურობა.

2. მანერის არაა მანქანაში, ანუ ფინალი ნინო ბარათლის წინასწარმეტყველური სიზმრის, რომელსაც ფანტასმაგორიული ცინიზმით, აგრესიული ენერჯითა და მსხვერპლზე გამარჯვების დამთარბელი ვნებით გამოხატავს ვარლამი.

3. სტუმრობა თეთრ ნაბიბთ, როცა ახალი დროის ეს კომედიანტი-ვიტრუპონი ნამდვილ მასკარადს აწყობს. უახლი პათოსის გარეშე კითხულობს შექსპირის

რის სონეტებს, საუბრობს სანდრო ბოტიჩელის ფურქურაზე და სანდრო ბარათლის სამარხს კი ობრის ამ კლოუნადის დროს. ა. მახარაძე აქ, ისევე როგორც ბაღის ეპიზოდში, როცა ვარლამი ორჯეროვანად კითხულობს: „დოქსოპოლო, შენ დედა ეკავს“ ან პაუზე ორჯეროვანად კივის «А ЭТО РАЗЕ НЕПОНЕЖНО!» — ინტონაციური სახვის შესანიშნავ ნიმუშებს გვთავაზობს. ვარლამის მხატვრულ სახეში ორი ინტონაციური პლანი თითქმის ჩუქმდებოდა თანაარსებობს. პირველი — რომელიც მუდუღებრივი ყოფით სამტყველო სტრუქტურას ეურდნობა და გმირის მონაწილეს გვამცნობს. მეორე — რომელიც იქვე აბათოლებს და ამხარბებს პირველი გამოხატულ გრძნობებს. ირონიზირებისა და პაროდირების ამ კიდევ ერთ მმღარ საშუალებას ა. მახარაძე შესაშური ელასტიურობით იყენებს და იგი მას ეხმარება იმ შემოქმედებითი ამოცანის გადაკარში, რომლის მიზანს გროტესკული ფარსისა და ფსიქოლოგიური დამატურბლობის ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოქცევა შეადგენს.

4. ბუნეკრის ეპიზოდი, რომელშიც ვარლამი მზეს კლავს. აქ თითქოს უკვე გასრულებულია თამაში. ვარლამი, რა თქმა უნდა, მოთამაშეა. ანატრული მონაშაში, თვით მისი სიცოცხლეც კი თამაშია, რამეთუ „ძალაუფლებისათვის ბრძოლა ყოველთვის თამაშია და ამაშია მისი უუნადმენტალური განსხვავება ქეშმარტივი სიცოცხლისაგან“, მაგრამ ამ ხასიათისათვის თამაში ანუ არაგულწრფელობა, სიმპტომატურია. იგი კვლავ მსახიობია და კვლავ არენაზეა. მას არ შეუძლია ადამიანური ურთიერთობის დამყარება შვილიშვილიან, რადგან ამ სურვილის განხორციელებასაც იმ პრინციპებით ცდილობს, რა პრინციპებითაც იცხოვრია. მას არ შეუძლია ცოდვების მონანიება, რადგან სულიერი განწმენდის ეს ზნეობრივი აქტი ამ ხერხებით არ ხორციელდება, რომელთაც ვარლამი ფლობს. და ისიც კვლავ ახალ ავანტიურას მიმართავს, ოღონდ ამჯერად თავს იტყუებს და ავანტიურს ექსტაზში წარმოდგენილ ოთფს ესვრის მზეს...

ხომ ხედავთ, უფრო მეტი მაგალითი მოვშველიე, ვიდრე შეგპირდით. შემიძლია გავაგრძელო.

მ. თაბუაშვილი — ალბათ აღარ არის საჭირო. **დ. მუმლაძე** — ყველა ზემოთ აღნიშნულ ენოლოგს, ისევე როგორც მთლიანად ვარლამის გროტესკულ-ფარსულ სახეს მსახიობი ღია, აშკარა თამაშის ხერხში წარმოგვიდგენს. მისი გმირის შემზარავი შინაგანი სამყარო და დიქტატორული ამბიციები არიან ან ვლინდება კონკრეტული ტიპისა თუ ხასიათის შექმნის გზით. ა. მახარაძე ქმნის მკრებელობით სახესიმბოლოს, რომელსაც მრავალი კონკრეტული ადრესატი შეავს, მაგრამ იგი არსად არ იფარგლება რომელიმე ცნობილი ორიგინალის კონკრეტულ თვისებათა წარმორჩენით. იგი მრავალ ასოციაციას იწვევს. მაგამ ამ მხატვრული სახის ღირებულება სწორედ იმით განისაზღვრება, როცა მისი ავტორები გლობალურ მასშტაბებს ანიჭებენ კონკრეტული დროის კონკრეტულ ბიორობებს, რომელიც ამჯერად ვარლამის ექსცენტრიულ სახეშია პერსონიფიცირებული. საქმე იმაშია, რომ ა. მახარაძის საუმერსრულელო მანერის ეს და სხვა თავისებურებებიც ორგანოვლად შეერწყა თ. აბულაძის ფილმის მხატვრულ სტრუქტურას და აქ უსათოდ ის გარემოებაცაა გასათვალისწინებელი.



რომ თ. აბულაძე სწორედ ის კინორეჟისორია, რომელიც განსაკუთრებული უურადადებს უთმობს მსახიობს, ანგარის უწყვეს მის ინდივიდუალობას, მაქსიმალურად იყენებს მის შესაძლებლობებს.

მ. თაბუაძე — რა თქმა უნდა, ეს ასეა, ამას ვარა, მეც ვუფიქრობ, რომ თქვენს მოსაზრებას. სტურუას თეატრალური ესთეტიკის ზეგავლენის შესახებ ა. მახარაძის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახე-ზე, კუშმარიტებას არ უნდა იყოს მოკლებული. უნდა მოვამხმენთ აგრეთვე, რომ რ. სტურუას თეატრი ქართული კინემატოგრაფიული საზოგადოების განსაკუთრებული უურადადების იმიტირება ვახლავთ და არა იმიტირება, რომ ეს უბრალოდ ძალიან კარგი თეატრია და ასეთი დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს მთელს მსოფლიოში, არამედ იმიტირება, რომ რ. სტურუას ეს თეატრა ძალიან ახლოსაა კინემატოგრაფიულ არსებულ ზოგიერთ სტილურ სტრუქტურასთან.

დ. მუშელაძე — თქვენ ახლად მხედველობაში გაქვთ ეიუნესკოებისეული „ატრაქციონის მონტაჟი“. ცნობილია, რომ რ. სტურუას ორგანიზაციის სათეატრო მოედელი კარნავალურობის ბაზისისეული თეორიის, ფრანგული იდეათა დრამის ანუ ინტელექტუალური თეატრის და ბრეტის ეპიკური თეატრის მხატვრული კონცეფციების გარდა თავისებურად იაზრებს „ატრაქციონის მონტაჟს“ და იმით გამოცდილებაა ციკლი ასევე ითვალისწინებს ს. ეიუნესკოების მიღწევებს.

მ. თაბუაძე — სწორედ ეს მქონდა მხოველობაში, თუმცა ა. მახარაძის მიერ შექმნილი ხასიათები, ცხადია, ატრაქციონის მონტაჟის პრინციპზე არაა აგებული. ეს რეჟისორის საქმეა. ა. მახარაძე მართლაც მიმართავს იმ ფარსულ ტრადიციებს, რომლებიც თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებისათვისაა ნიშანდობლივი, მაგრამ ამ შემთხვევაში, იგი, რა თქმა უნდა, რ. სტურუას სათეატრო მოედლის თავისებურებებით უფრო სარგებლობს, რადგან მისი გამოცდილების სფეროშია და უკეთესად გრძობს მას. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თენგიზ აბულაძე ერთ-ერთი პირველი რეჟისორია, რომელმაც ფარსული ელემენტების შემოტანა სცადა ქართულ კინემატოგრაფიაში და ამით განავრცო კიდევ ერთხელ კინემატოგრაფის უანრული დიაპაზონი. და აქ საინტერესოა სწორედ ისაა, რომ ა. მახარაძემ, როგორც უაღრესად ნიჭიერი კაცმა, ორი სხვადასხვა შემოქმედის რ. სტურუასა და თ. აბულაძის, ძიებებისა და გამოცდილების შეჯავსება განახორციელა და აქ უკვე მნიშვნელობა არ აქვს იმას, ცნობიერი იყო ეს პროცესი შემოქმედისათვის თუ კვებონობიერი, მით უფრო, რომ მიღრეკილება გავრცელებული, გროტესკული, ექსცენტრიული მხატვრული სახიერებისაკენ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მის ადრეულ კინორეჟისურებშიც შეინიშნებოდა. მაგრამ მათში ა. მახარაძე ქმნიდა ძირითადად უკვე გარდასული დროის ტიპებს და ისინი არსებითად ერთ მხატვრულ განზომილებაში იყვნენ მოქცეულნი. თუ შეიძლება ერთი პროფესიისათვის ნიშანდობლივი ხერხებით მეორე პროფესიის თავისებურება ავხსნათ, მაშინ მე თავს უფლებას მივცემ ვთქვა, რომ ა. მახარაძის სიკო, სიმონა, ბრმა, ჭაყო და ნაწილობრივ ვარლამი მოლანდიური პორტრეტის ფარსურულ ტრადიციებშია გადაწყვეტილი და მხოლოდ აბელია ტიპიური თანამედროვე სახე

როგორც თავისი სოციალური წარმომოხებით, ისე მისი მომხმარებლური ფსიქიკითა და ზნეობრივი იდეალებისაგან დაკლილი კაცის შინაგანი ბუნებით. ა. მახარაძე აბელის სახეს ქმნის აგვარი პერსონაჟის სორცესხმისათვის დამახასიათებელი მინიმალური გარეგნული ნიშნებით. იგი პრინციპულად განსხვავდება მისი სხვა კინემატოგრაფიული ქმნილებებისაგან. მსახიობი აბელის ხასიათის შესაქმნელად იმ კონტრაპუნქტულ მეთოდს მიმართავს, როდესაც კონტრასტის ვიზუალურად არსებულ ნაბატსა და შინაგან მდგომარეობას შორის თვალშისაცემია და სწორედ ამითაა მიღწეული მხატვრული სახის ის პარამონიული მთლიანობა, რომელიც უზუსტეს ფსიქოლოგიურ წვდომაზეა აგებული. აქვე მინდა დავძინო, რომ ა. მახარაძის ორივე ქმნილება აბელიცა და ვარლამიც თანამედროვე მსოფლიო კინემატოგრაფის საუკეთესო აქტიური მიღწევების დონეზეა განხორციელებული და ამ სიმაღლეზე დგას.

დ. მუშელაძე — ახლა ისეა დაარჩენია, წარმოვიდგინოთ, რა მომავალი ელის ა. მახარაძეს. თუ ის დენ მცირე გამოცდილებით, რომელიც მას მქონდა ეს წლის მოღვაწეობის მანძილზე თეატრსა და კინოში, ასეთ მნიშვნელოვან აქტიორულ გამარჯვებას მიადგინა.

მ. თაბუაძე — ახლო მომავალი ჩვენ უკვე ვიცით. იგი კვლავ იმუშავებს თენგიზ აბულაძესთან და კვლავ ორ როლს შეასრულებს — განდვიგლის და ლუარსაბ თათარაძის, ი. კავკავაძის შემოქმედების თემებზე შექმნილ ფილმში. საინტერესოა, რა შიხდება თეატრში?

დ. მუშელაძე — თეატრში იგი ახლა გლოსტერის როლზე მუშაობს. გამოიცხადებული არაა, რომ რ. სტურუასეული შექმნილი „მეფე ლირი“ უფრო ადრე დაიდგმება. ვიდრე დაიკამბება ჩვენი დიპლომატიკა, მაგრამ მაინც მთელის პასუხისმგებლობით შემიძლია განვაცხადო, რომ ქართველ და აზერბაიჯანულ ქართველ მსახურებელს, ისეთი ოსტატის ქმნილებასთან შეხვედრის სიხარული ელის, რომელიც მართლაც განახლებასაკენ მიილტვის და ბედნიერია იმით, რომ მსახიობია.



ზრანგი ნამუშევართა



რ. პოტრა

კომპოზიცია

ბოლო წლებში სულ უფრო ფართოვდება საქართველოს მხატვართა კავშირის კონტაქტები მოკავშირე რესპუბლიკებისა და საზღვარგარეთის ქვეყნების მხატვრებთან, შემოქმედებით ორგანიზაციებთან. საზოგადოებრიობის დიდ ინტერესს იწვევს გაცივლითი გამოფენები დევიზით „ხალხთა მეგობრობა“. უკვე კარგ ტრადიციად ქვეულმა ამ გამოფენებმა დამთვალეირებლებს შესაძლებლობა მისცა გასცნობოდა აზერბაიჯანელ, სომეხ, მოლდაველ, ლენინგრადელ და მოსკოველ ფერმწერთა, გრაფიკოსთა, მოქანდაკეთა, თეატრის მხატვართა შემოქმედებას. ჩვენი დედაქალაქის მხატვრულ ცხოვრებაში ასევე მნიშვნელოვან მოვლენად იქცევა ხოლმე საზღვარ-

ა. ოტრივი

ცეცხლის ამორჩალები



მხაჭვარიანის გამოფენა

გარეთელ მხატვართა ნამუშევრების ექსპოზიციები.

საბჭოთა და ფრანგ მხატვართა შემოქმედებითი კონტაქტების განმტკიცებასა და გაცვლითი გამოფენებისადმი ხალხის დიდ ინტერესზე მეტყველებს პარიზსა და საქართველოში მოწყობილი ექსპოზიციები. როგორც ცნობილია, ქართველ მოქანდაკეებს ჯ. ჯიჭიას და ა. მონასელიძეს მთავარი პრიზი და ვერცხლის და ოქროს მედლები მიენიჭათ პარიზის საერთაშორისო გამოფენაზე, რომელიც ფრანგი მხატვრების საზოგადოების ინიციატივით მოეწყო 1984 წელს.

ახლახანს თბილისის სახელმწიფო სურათების გალერეაში გაიმართა თანამედროვე ფრანგი მხატვრების ნამუშევართა გამოფენა, რომელზეც სახვითი ხე-



ა. მიშელი

ნატურმორტი

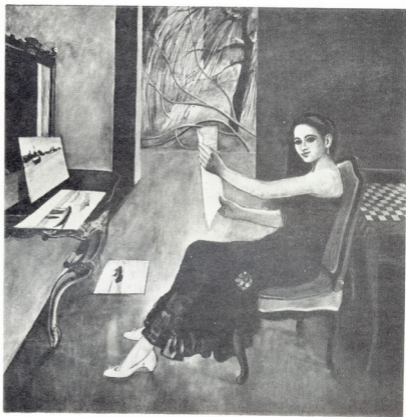
მ. პიგონი

მწოლიარე ქალი





ლოვენების ყველა დარგი იყო მშობლიური, რამოდენილი, რა თქმა უნდა, ექსპოზიცია. ასე თუ ისე, სრულად ვერ დაგვიხატავდა თანამედროვე ფრანგული მხატვრობის განვითარების სურათს, მაგრამ გარკვეულად მაინც სხვადასხვა მიმართულებებზე, სტილურ მიმართულებებსა და ეროვნული ხედვის თავისებურებაზე. ფერწერასა, გრაფიკასა თუ ქანდაკებაში აისახა ამჟამად ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, ერთის მხრივ დოკუმენტური რეალიზმით გატაცება, მეორეს მხრივ მეტაფორულ-სიმბოლიკური თუ ალეგორიულ-ფილოსოფიური ენისათვის უპირატესობის მინიჭება. მთლიანობაში კი ექსპოზიციამ გაგვაცნო ფრანგული ეროვნული ხელოვნების საინტერესო სახე, მასში მიმდინარე ძვრები და ტენდენციები.



ა. გერასიმოვი
მთრუნველი ადამიანი
ბ. ელენე
პორტრეტული მხატვარი

სტატუსოთა ზელომნება № 1 1987 წ.

ეღბარ ებადე

მომთაბარენი

პინსა-იბავი ორ მოქმედებად
მსსიპით, სიშღირით, ცაპვით და
მელოდეაღაბაციით

მოქმედი პირნი

ოზოი მომთაბარე თეღის თავი
ტერი მისი ქალიშვილი
ნასტანგი ახალგაზრდა მომთაბარე
მამაჟოკი მექოსთე
უგური ჭებირის დარაჯი
ელისი მისი ქალიშვილი
სარასი უტხო კაცი
ჩიქო
გურჩი

მოქმედაპი პირველი

ზომთაბარეებმა დაამთავრეს დილოს სარტულაო
სიშღერა „შხი სითბოს საგალობელი“.
თეში სამომთაბარეოდ ემზადება მამაჟოკი და ნას-
ტანგი საზიდრის კოფოზე საგებელს აფენენ.
მამაჟოკი ნასტანგი მოდი დღეს ფეხშიშველა
ვიმომთაბაროთ, ა?! იცი, რა კარგია, მიწას რომ იგ-
რძობ ფეხის გულით.
ნასტანგი. შენ რა მითხარი, მამაჟოკ? მართა-
ლია, რომ ადამიანი გინდა გააკეთო თიხისგან?
მამაჟოკი. წინდები გობია ქამარში ჩავიტანო,
წაღებს კი ზურგზე ჩამოვიკიდებ... ადამიანი კი არ
უნდა — „გავაკეთო“, უნდა გამოვქერწო. აკეთებენ
კოთნებს, ჩემი ადამიანი კი ცოცხალივით იქნება.
ნასტანგი. რად გინდა მერე თიხის ადამიანი?
მამაჟოკი. წაღებს ზურგზე გადავიკიდებ, აი
ასე, და დღეს ფეხშიშველა ვივლი. კარგია, რომ მო-

მთაბარეობის დღეა დღეს... ის თიხა განსაკუთრებუ-
ლია, ჩემით გადარჩეული, ხელში რომ ვიღებ, მღე
რის. თუმცა შენ რას გამოგებ. შენი საქმე ქალებთან
გორიალია, ღამღამობით რომ მოვიდიან კარავში...
ნასტანგი. რა შენი საქმეა, ჩემს კარავში რა
ხდება, თანაც ღამღამობით?
მამაჟოკი. უნდა დაგაქორწინო! შეიძლება ოჯახ-
მა ცოტათი დაგამიმოს, კაცად გაქციოს.
ნასტანგი. აბა, ჭკვიანი კაცი ამას შირჩევს?..
ახლა ყველა ქალი, ასე თუ ისე, შეიძლება ჩემი იუ-
ოს.. პოდა, ერთს მივაჩერდე?
ჩიქო. ყოველ ცისმარე დილას, ქალი კარავში
ყუანს რომ დაგიწუებს, მაშინ გაიხსენებ, ნასტანგ,
მამაჟოკი! რა თქმა უნდა, „შესაფერ“ სიტყვებს თუ
მონახავ მის სახსენებლად.
მამაჟოკი. დამაცადეთ, ბოლომდე ვთქვა! ოზო-
ის, ტერის გათხოვება გადაუწვევტიაო, ამბობენ. წი-
ნამძღოლის სიძეობა, მარტო მაგას კი არა, ჩვენც
წავგავადებება რამეში.
გურჩი. აუჰ, ბიქო! რა კარგი აზრია!
ნასტანგი. როგორ ადვილად გამწირეთ?!
გურჩი. ჩვენც თეში მეტი ფასი დავკედება —
წინამძღოლის სიძის მძაკევიზიაო, იტყვიან.
ნასტანგი. იმ ქალს მიეყარები?! დაელაპარაკე-
ბი?! გულწვიადი, ცვი...
მამაჟოკი. წინამძღოლის ქალიშვილი ასეთი
უნდა იყოს სწორედ! ყველას კი არ უნდა გაუჟად-
როს თავი!
ნასტანგი. ქალობის რა სცხია მაგას?! ასე
მგონია, ხელს თუ ვახლებ, ღორწო შემარჩება...
ბრ...
მამაჟოკი. ასე თუ ფიქრობ, მითუმეტეს, მა-
გათი ჭიში შენ უნდა გააუმჯობესო! ტუთილად ხარ
ასეთი ბულა? რაღაც სარგებლობა ხომ უნდა მოუტა-
ნო თემს!
ჩიქო. გისმენდით ერთი ოზოი, რეებს ბედავთ,
ჭიშის გაუმჯობესებაზე რა გაუბედობთ!
ნასტანგი. ეს მე არ მითქვამს, ჩვენმა მექო-
თნემ თქვა. მე ტერიზე ვთქვი მხოლოდ, ისიც როგ-
ორც ქალზე, წინამძღოლის ქალიშვილზე კი არა!..
მამაჟოკი. რა მხალისი ვიღაც ყოფილხარ, ამ-
ხელა კაცი! მგონი პირველ რიგში შენი ჭიშია გასა-
უმჯობესებელი, ვთქვი და ვთქვი... რა მოხდა მერე?
ჩიქო. ისე კი, მე მგონი, მამაჟოკია დასაქორწინ-
ებელი. თანაც მუნჯი უგურის ქალიშვილზე, ილის-
ზე.
ნასტანგი. არ შეიძლება! ორი შტერი ცოლ-
ქმრად არ ივარგებს — გამარჯვება იცის, ვეღარ გა-
დააშენებ.
შორიდან მოისმის მუნჯას ღმუილი. შემორბის
თმაპბრტენილი უგური, მივარდება დაკიდებულ
რკინის ბალიას და ზედ მიმპულ კომბალს გაფთრე-
ბით დასცხებს მას. გაისმა საგანგაშო გუგუნის.
ნასტანგი. ეს მუნჯი უგურია!
მამაჟოკი. ასეც ვიცოდი! რაღაც რომ არ და-
ვტებოდა, არ შეიძლებოდა.
ჩიქო. ისეც ვი დაწვევლილი ნაპარალია რაღაც



ზობა ქვიზიზე რას ღვევარა, ხალხ! დაუძახეთ ოზოი!

მამათოკი. ბედა არ ეინდა რე ელოლა მომთაბარეობის დღეს, მე ეუბვი, ფეშინშეულა გავეღიოქო...

გურჩი. ვადამრევს ეს მიქოთნი! რა დროს მომთაბარეობა წყალმა თუ ჯარდვო საკრალა, სოვარდობა, წავიღებს და მიგასიკვდილებს კედელზე.

მამათოკი. ფეშინშეულამ რომ ეავ არა ახლა მე (აინან ბალახზე, რა არას ამაშა ცუდა, მითხარი შენ? გურჩი. (ცურის) ოზოი! სადა ხარ, ოზოი!

ნასტანგე. გუშინ ნაპრაღა კარვად ამოვავსეთ მიწით. წყალი ოდნავ ფონავდა...

მამათოკი. მიწაწვანოც იმ დროს დაგვატეხდა თავზე რაღაც უბედურება, ზეპას რომ გლა, საქნეა ახლა ეს?

ნასტანგე. უუურ! ზორჩა დმუღს. შეეშვა შენს კომბალს!

მამათოკი. არა, შენ მე მიპასუხე, საქნეა ახლა ეს?

ილისი. ღმერთო ჩემო! მამაჩემი გაგებინებთ, რომ რაღაც უბედურება მოხდა ქვიზიზე... წარღვნა იწყება ახლათ!

ნასტანგე. ვადამრევს ეს მამაშვილი გააგებინეთ ვინმე უგურს, რომ გაჩერდეს. ბოლოს და ბოლოს მუწეია, ურუ ხომ არაა!

ჩიქო. ოზოის დაელოდეთ! ოზოის!... უამისოდ ნურაფერს ვიზამთ.

ოზოი. (ხმაბლლა და მკაფიოდ, ისე, რომ ვადაფაროს საერთო ხმაური). მამ გუშინ ნაპრაღი კარვად იყო ამოტყეილი მიწით სავსე ტომრებით ხომ?! (ჩამოვარდა საერთო სიჩუმე) ...და წყალი ოდნავ ფონავდა ხომ?!...

გურჩი. ოზოი, ნუ აქიანურები თქვი, რა მოხდა ქვიზიზე!

ილისი. გვიშველე, ოზოი! წყლის მოვარდნა გეშუქრება ახლათ! გვიხიხარი რა ექნათ.

ნასტანგე. გააჩერეთ ეგ დამთხვეული! ოზოი! ქვიზიზე ყველაფერი რიგზე უნდა იყოს. მართალა გუბუნები, ოზოი! რაც წინააღმდეგ მიწა ამორცხვა წყალმა, ყველაფერი კეთილსინდისიერად ამოვავსეთ ახალი ტომრებით, წყალი თუ ფონავდა, როგორც სხვა დროს.

ოზოი. მამ, ისე ფონავდა, როგორც სხვა დროს, ხომ?!?

მამათოკი. ადამიანო! ყოველ ცისმარე დღეს რომ ური ამ ნაპრაღში მიწას, როგორც გაუმადარ ხახაში, და ღმე კი წყალი პირწმინდად ამორცხვავს ყველაფერს — ეს ამბავი ჩვეულებრივი გახდება, ახა რა იქნება? ეჩვევა აკაცი!

ჩიქო. ნუ უხმენ შაგას, ოზოი! თვითონაც არ იცის, რას უბედობს.

გურჩი. ჩვენ გუშინ ყველაფერი კეთილსინდისიერად გავაკეთეთ.

ნასტანგე. უფრო მეტიც! ყველა დღევანდელ დღეს ველოდით, მომთაბარეობის დღეს. ახა, ვის უნდა, რომ ზეიმი ჩაუშხამდეს!

ილისი. ნუ დაგვტანჯე, ოზოი! გვიხიხარი, რა მოხდა ქვიზიზე. ასეთი ვანგაში მამაჩემს არასოდეს აუტყბია!

ოზოი. აი, სწორედ ამაშია საქმე — ზეიმი მოლოდინი! მომთაბარეობის დღეს და ვიღაცა ერთი ჩვენთაგანი ზერეოდ მოვიკიდა საქმეს. შეიძლება კიდევ ერთადერთი ტომარა არ ჩადო ნაპრაღში წესიერად და იმ წაწვე შედეგაც დაგუბებული წყალი სადაცაა გახეთქავს ქვიზის.

ნასტანგე. გამაგებინა ნეტავ, ვინა ის ერთი, ხელეღს მივამტკრე.

მამათოკი. რა ბედი გვაქვს! რალა ზინცდამაინც ჩვენ გვხვდა წილად ეს დაწვეული ნაპრაღი!

ოზოი. რას იზამ?! ოდითგანვე, მთელი ჩვენი მოღვა, ყოველდღე ვავსებდით მიწით ამ ნაპრაღს, მიუხედავად იმისა, რომ წყალი ყოველდღე შთანთქმავდა მიწას. მაგრამ ჩვენ არ ვბუზღუდებდით. ასეთია ჩვენი ხედვრი!

მამათოკი. (ღარკბენილი) მე არ ვბუზღუნებ, მე ისე...

ოზოი. რაც დღეს მოხდა, ქუთის სასწავლებელია თქვენივე! უნდა გვახსოვდეს, რომ ქვიზის გაღმა სიკვდილია ჩასაფრებული, ყოველ წამს შეიძლება შემოვარდეს წყალი და აღგავოს მიწის პირიდან! დღე და ღამე უნდა გვახსოვდეს, რომ ორგვლივ შემოკრტყული კედლის სიმტკიცე — ერთადერთი ხსნა ჩვენი და თუ თქვენ გავამაყებთ თქვენი თემი, თუ რამდენ გიღობთ სითბო და სიყვარული თქვენი ქალენისა, მოგადეთ ძალა და შინა დაცვათ სიცოცხლე თქვენი შვილებისა, მოვიდეთ ხელი ტომრებს და ანოუქოლეთ იმ გაუმადარ ნაპრაღს ხახა! ახა ჩქარა! ყველა, როგორც ერთი — ქვიზიზე!

(ხალხი ყვირილით და გამამხნეველები შეძახილებით დაიძრა ქვიზისკენ. ოზოი და უგური შესტყვიან შათ).

ოზოი. ერთიანობა! საოცარი, სულის ამაბაღლებელი ერთიანობა! ეს არის ძალა, სილაღეს რომ ანო-ბ-ბა ხალხს უოჩად, უგური, ფხობად დარაჯობ ქვიზის. დაუზარებლად ვმისაბურებო... (უცბე ოზოი შეცბება. მოულოდნელად ბინდი გადაეფარება მის თვალებს. სწრაფად აქცევს ზურგს თვალხილულ უგურს)

ოზოი. (ხმაბლლა) ტერი! სადა ხარ, ტერი! ტერი! (უგურს) რას დგებარ აქ, უგური! მთელი ღამე არ გიძინია, წადი, დასივენე! (უგური აკვირდება ოზოის) ტერი! (უგურს) წადი მეთქი აქედან, უგური. შეიღო მინდა ველაპარაკო. შენ რა, არ გვისმის? ტერი! (შემოზრბის ტერი).

ტერი. რა მოხდა, მაშა! სადა ხარ?

ოზოი. აქა ვარ, ტერი! ახლო მოდი, ხელი მომეცი, აი ასე... (უგურს) შეიღოთ მინდა დავარე მარტო, უგური... გაეთრიე ახლავე.

(უგურმა თავი დახარა და გაღასღასდა).

ტერი. რა გემართება, მამა? ამ ბოლო დროს რაღაც გაუგებრად იქცევი. გღიზიანებული, ექვიანი გახდი, თითქოს გემინია ვიღაცის.

ოზოი. უბედურება, ჩემო გოგონა! დიდი უბედურება. მომხვებე, ტერი, უფრო მაგრად.

ტერი. რამ შეგაშინა? ქვიზიზე ყველაფერი კარვად მიდის, ხალხი ნაპრაღს დაესია ტომრებით...

ოზოი. ნაპრაღი აქ არაფერ შუაშია, შეიღო! მომხვებე, მე ახლა უმწერი ვარ, როგორც ბავშვი... ეს კი სიკვდილია ჩემიც და შენიც, ჩვენი სიკვდილია, ტერი!



ტერი. რა გემართება, მამა!
 ოსოი. სუ... ჩუმად! მე ძალას ვკარგავ... გესმის?
 ამას კი ძალაუფლების დაკარგვა მოჰყვება! ჩუ, არ-
 ავინ გვისმენდეს..

ტერი. ვისი გეშინია? დღერთი ხარ ყველასათვის,
 უყვარხარ ყველას.

ოსოი. სანამ ძალა მაქვს, შვილო! უფისოდ კი
 სიცოცხლე ძალღმუადური თამაშია. მაგრამ, შენ ნუ
 გეშინია. ეს სისუსტე გამივლის, კიდევ შევებრძოლე-
 ნი ბედს... კიდევ მაგრად ვიქნები, მისმინე, შენ
 დღესვე იტყვი ნასტანგს მოვიდეს ჩემთან და შენი
 თავი ცოლად მთხოვოს.

ტერი. ვერ გავიგე!..
 ოსოი. ყველაფერი კარგად გაიგე. უკვე წელი-
 წაღი, დამდამობით მის კარავში დარბობხარ.

ტერი. შენ... შენ ყველაფერი იცი?

ოსოი. სწორედ ამაშია ჩემი ძალა. მე ისიც კი
 ვიცი, რომ ნასტანგი აქამდე ვერ მიმხვდარა, ვინა
 ხარ შენ. მართალი გიხობრა, მე არ მესმის, რა აზრი
 აქვს ვინაობის დამაღვას. თუ კაცი გიყვარს და უკვე
 სხოვრობს მასთან. მაგრამ ქალის ბუნებას რას გაუ-
 გებ. ახლა კი დადგა დრო, ბოლო მოვლას ამ სულე-
 ლურ თამაშს. ნასტანგმა დღესვე უნდა მთხოვოს
 შენი თავი ცოლად. დაიმასოვრე — დღევანდელი
 დღე ჩემი, შენი და მთელი ტომის ბედისწერის დღეა!
 მჭერა, რომ სიკეთეს მოგვიტანს. (თვლის ჩინი თა-
 ნდათან უბრუნდება ოსოის) მე ხომ ვთქვი, გამივ-
 ლის-მეთქი, აი, შენც აგერ ხარ, შენი სახე, ტანი...

ტერი. მე სულ შენთან ვიყავი.

ოსოი. გვარიანად კი შევშინდი, ვიფიქრე, დას-
 რულდა მეთქი ჩემთვის ყველაფერი. არა, ასე იოლ-
 ად ბედს არ დავნებდები. ჰო! რაც ახლა შემემთხვა,
 არავისთან წამოვადღეს და რაც დაგავადე, არ დაგა-
 ვიწყდეს!

ტერი. შენზე მე არასოდეს არ ვლაპარაკობ.

ოსოი. შენ ისე თქვი, თითქოს ტვირთად გავიყვარ.

ტერი. ადვილი არაა წინამძღოლის ქალიშვილო-

ბა.
 ოსოი. ვერაფერი გამიგია შენი, ტერი! მამის სა-
 ხელი — ეს იგივე მემკვიდრეობაა. მემკვიდრეობად
 კი, მე შენ, ძღვეამოსილი ოსოის სახელს ვიბოძებ!
 ამ სიმდიდრით სარგებლობა უნდა ისწავლო, შვი-
 ლო!

ტერი. არავითარი მემკვიდრეობა არ მინდა,
 მე უბრალოდ ტერი მინდა ვიყო, თავისუფალი ყვე-
 ლაფრისაგან.

ოსოი. შეილები ყველანი ასეთა უმდაუტრები
 ხართ! ფიქრობთ, რომ სამყარო თქვენით იწყება!
 ადამიანი დაბადებიდან სიყვალადმდე მხრებით ტვი-
 რთად ზიდავს მშობლების ცხოვრებას. წარსული მხო-
 ლოდ „იყო“ როდია. „იყო“ ყოველთვის აწმყოშია
 მუდამ შენთანა, მადლობა უთხარო უფალს, რომ წი-
 ნამძღოლის ქალიშვილობა გარჯნა ბედად.

ტერი. მე მინდა ვიყო — მე, და არა შენს ძღვე-
 ვამოსილებამთი აქეთეფილი ვილაღ უსახო და უცხვირ-
 პირო არსება. არ მინდა მხოლოდ იმისათვის შემოი-
 ვარონ, რომ საიმედო ხიდა ვარ შენი ძალაუფლები-
 საქენ.

ოსოი. არაფერი მესმის შენი. ნასტანგი ხომ გი-
 ყვარს?

ტერი. ნუ იწამ ამას, მამა, ეს დღე ემი ბედსუ-
 რების უანასტანდ ღამედ იქცევა.

ოსოი. მე ხომ თქვენი დაქორწინება ნინდა.

ტერი. მამა! მე ტყუილუბრალოდ როდე ვუმა-
 ლავ ჩემს სახელს ნასტანგს. ნაკამრისია ვაგოვ,
 რომ მე ტერი ვარ, შენი ძალაუფლება დაავაროხობს
 და მისდაუტრად შეიცვლება. მეც ველარ ვიქნები
 მასთან ისეთი, მის კარავში გატარებული დამეებით
 რომ მიცნობს.

ოსოი. შენ არაფერი გეშინს მამაკაცებისა. შენ
 უკვე დარწმუნდები, რომ ნასტანგს უყვარხარ ისეთი.
 როგორაც ხარ და როდესაც გაიგებს, რომ ოსოის
 ქალიშვილი ხარ, დაიჩქრე, უფრო შეუყვარდები.
 ხუმრობაა? ვილაღ უჭილაგო მომთაბარე და უცებ
 წინამძღოლის სიძე!

ტერი. მე სწორედ მისი ასეთი შეცვლა არ მი-
 ნდა, მამა!

ოსოი. ვაჩუმდი! არ ევერდით ერთგული კაცი
 მჭირდება, ნასტანგი არტახებით საიმედოდ დაკავში-
 რებული. ოსტანგი შენი არჩეულია, ნუ მაძულბდე
 თავად მივიდე მასთან, ზთელი ტომის წინაშე განრი-
 სხებული მამა გავითამაშო და შერცხვენილ ქალი-
 შვილზე დაქორწინება მოვთხოვო! თავი მოგებრება
 ნასტანგი თვითონ უნდა მოვიდეს ჩემთან, და მთხო-
 ვოს შენი თავი ცოლად. დღესვე! მომთაბარეობის
 დაწყებამდე.

ტერი. კარგი, იუოს ნება შენი.

ოსოი. სწორედაც! უნდა იუოს ნება ჩემი! წაღი
 ახლა! (ტერი მიდის) ეს საქმეა, აქეთ ეხვევროდ
 ქალიშვილს, გინდა თუ არა, შეუყვარბულს გაუყვიო?!
 (გამორჩნდა ილისი წყლით საცხე სურით ხელში).

ოსოი. რატომ იმალედი, ილისი?

ილისი. წყალს ვეწოდები, ოსოი...

ოსოი. მერედა აქეთ წყალს რა უნდა. (ილისი
 დღმს). ხალხში უნდა იუო ხშირად, შეეცადე მათი
 გული მოიგო, (გამოართმევს დღმს) გაუფრთხილდ
 ამ დოქებს. მამათკიო სულ ჩხუბობს, ილისის დასა-
 მხვრედად მაქეთებინებთ ქურბელსო.

ილისი. იმიტომ, რომ წყლის ზიდვის მეტს არ-
 აფერს მანდობენ.

ოსოი. (რალაც მნიშვნელოვანის თქმა უნდა). შენ
 მართლა კარგი გოგო ხარ, ილას...

ილისი. (აწყვეტინებს ცივად) ვიცი.

ოსოი. სხვები ვერასოდეს გაიგებენ ამას. შე-
 ურიგდი ამ აზრს.

ილისი (აწყვეტინებს) მე მარტო უოფნა მინდა,
 ოსოი.

ოსოი. ძნელია შენთან ლაპარაკი (ოსოი გადის).
 (ილისი ეჩინო აწყდება ხან ერთ, ხან მეორე კიდეს.
 თავის დაოკება რომ ვერ მოახერხა, შეწყვიტა უაზრო
 სიარული და გაიჩინდა. იგრძნობა, რომ ილისი გამო-
 ეთიშა ყველას და უველაფერს, სადღაც შორს, თა-
 ვის სამყაროში მოსიყო თავი. შიშველმა ტერებმა ცე-
 კის რიტმის მოსიწვევა ამოწყვეს. მგენებულ რიტმს
 ხელებმა ტაში ააყოლეს. ამომრადენენ თემობე, შე-
 ირხა წელი, აღბყრნენ ხელები ცაში და უძღვეველმა,
 ყოველ ცოცხალ უჩრდში გამჭდარმა ცეკვის ინსტი-
 ნტმა შთანთქა ილისი და... იწვა ცეკვა. შორიდან ხა-
 ლხე გამოჩნდა დაბალი ქალის მეთაურობით. ხალხი
 შეიკრიბა ილისის ვარშემო და „ყურს უგდებენ“ მის

ცეკვას. ილისმა იგრძნო, რომ ხალხია გარშემო და გაინახა).

დაბალი ქალი. აჰ, ხომ მოგასმენინეთ თქვენი ყურით, მე კი ვავგზავნე წყალზე, მაგრამ დაიკვირებნენ?! ხომ დარწმუნდით!

მაღალი ქალი. მავ უბედურს, ავადმყოფობამ შეტევა გაუტეოა და ხტუნვა დაწყუბინა.

მსუქანი ქალი. ჰოდა, ავადმყოფს რომ ავგზავნიდა, სხვა ვერავინ ნახა?

დაბალი ქალი. ჩვენ აქ წილებზე ფხებებს ვიდგამთ, მაგან კი მონახა მუდრო ადგალა და გეუობს აქ. ეგაა საქმე!

მაღალი ქალი. ნაწუნანი მოხერხებული ავადმყოფობა! ასე ყველა საქმეს ავიცდენ — რაღაც ჯანდაბო მახტუნავებსო, ვიტყვი და მორჩა, ვიქნები ჩემთვის!

დაბალი ქალი. ისე, რას ირჩევდი — საქმეს აცდენილა იყო და ავადმყოფი გერქვას, თუ ახლა რავა ხარ?

მაღალი ქალი. ახლა მაგას კეტს რომ გადაეუქვრ ზურგზე, წამსვე გამოიჭობინდება. დამა მაგას ეტა! სადა ხარ? ხმა ამოიღე! დასცხე მაგას!

(ქალებმა მოიმარკვეს კეტები, მისციოდნენ ილისს და ფხებქვეშ მოიფხეს).

ო. ზ. ო. შეჩერდით! რას ჩადიხართ!

(ხალხი გაისუსა. შემოვიარა შემოლოტებული უფური, დანახა რა ამბავი ტრიკულბს მისი ქალიშვილის თავს და გმინეთ ჩაუგადა ოსოის ფხებზე).

ო. ზ. ო. ნუ გეშინია უფურ, მე დროზე მოვუსწარი. (ხალხს) ვამაგებინეთ, რა ხდება აქ?

გურჩი. ქალების ამბავი არ იცი? ტვინგაწულებული ვინმე თუ გამოერია მათში, აუცილებლად ჩაიოლავენ.

მსუქანი ქალი. აღარ შეიძლება ამის ხუშტურების ატანა, ოსოი. აგერ წყალდიდობა გვემუქრება, ქალებს ხელედი დაგვაწუდა მიწის თხრით. მამაკაცებს ზურგები გადაეფლეთ ტომრების თრეთით, ეს დამთხვეული წყალზე გავაგზავნეთ და ამ დროს მივარბულში ტლინებით მიწას ბულს ადენს. გადაირევი, აბა რა იქნება!

ო. ზ. ო. გისმენთ და მრცხენია. სად არის თქვენი გულმონწყალება. ნუთუ საბრალის თავისი გაჭირება არ ეყოფა?! მასეთ სენს შენდობით შევლიან, დაუნდობლობა აბა რა მტურნალაა?!

მაღალი ქალი. ასეთ ავადმყოფებს კარავში აბამენ.

დაბალი ქალი. და გარეთ თუ უშვებენ, მხოლოდ ღამლაშობით, წესიერ ხალხს რომ სძინავს, ემ. შინ.

გურჩი. წესიერ ხალხს თავთვის კარავში სძინავს. მე კი, რამდენიც შენთან დამე მოვდი, იმდენი ცარიელ და ცივ ქილოფს წავაწყდი ხოლმე.

დაბალი ქალი. მე ვის კარავში მძინავს, შენ არავინ გეკითხება.

გურჩი. მართალია. მთავარია ჯანმრთელი ძილი გქონდეს.

დაბალი ქალი. შენ რაღა ვალაპარაკებს.

ჩიქო. წუხს, ღამ-ღამობით სად წავიდეთ?

დაბალი ქალი. ჰოდა, შენზე ვერაფრავ, რეგენრო. დაბით-შეთქი იდისი კარავში და იქ იძუნძულე.

ჩიქო. უჰ, როგორ გაგწირა! დაბალი ქალი. თუ თემში სიმშვიდე გინდა, რაღაც იღონე, ოსოი და აგვარიდე ამ ქალთან ყოფნა.

ო. ზ. ო. გეყოფათ, არ შეიძლება ასეთი გულქვაობა. საქმეს მიხედეთ. მე თვითონ დაველაპარაკება ილისს. დაიშალეთ.

(ყველა გავიდა. დარჩნენ მარტო ილისი, უფური და ოსოი).

ო. ზ. ო. (ილისს) ნუ კანკალებ, დაწყარდი. შეგეშინდა? არა უშვავს. გაგვიღის... აბა რა გეყოფ ახლა მე შენ?

ილისი. (მიეკრება მამას) რატომ მდევნის ყველა. რატომ ვძლევარ, რა უნდათ ჩემგან?

ო. ზ. ო. იმიტომ, რომ აღიზიანებ მათ. თითქოსდა ყველაფრით ჩვეულებრივი გოგო ხარ და უცებ რაღაც გაუგებრობას სჩადი... იწყებ ხტუნვა-კუნტრუნს... აბა, იქცევა ვინმე ჩვენს თემში ასე?

ილისი. რა ეჭვა. ოსოი. ჩემდა უნებურად მომიღის. სისხლში თითქოს რაღაც დუღილს იწყებს. შემდეგ ჩემში, შიგნით კატარ-კატარა ბუშტები ამოტივტივდებიან და როცა სკდება, თითქოს ხმებს გამოცემენ; სხვადასხვანაირი ხმებს, თანაც ისე თანმიმდევრულად, დალაგებულად, ყოველთვის სულ სხვადასხვა წყობით, რომ არ შეიძლება არ შეისმინო. მე ვერაძევი, გეფიცები, ოსოი, მაგრამ ეს ხმები ჩემზე ძლიერია და მეც ვნებდები, ფხებში, ხელედი, ტანს თავისით იწყებენ მოძრაობას და მეც უყვე აღარ ვარ ამ ქვეყანაზე, ექრები, ვინთქმები იმ ხმაში.

ო. ზ. ო. უბედურება ის არის, რომ შენ სიამოვნებას ღებულობ ამისგან!

ილისი. ამაშიც გამოგიტყუები, კი! მე ისე კარგად ვარ ამ დროს! იმ წუთებში ის არ ვარ, ვისაც ყველა დასცინის და ყველა ხელს კრავს. მთელი სამყარო შეცვლილია იმ წუთებში... თქვენც სხვანაირები ხართ, თითქოს არავის არ გიწყენინებიათ ჩემთვის, არავინ არ დამცინის, თითქოს ვუყვარვარ ყველას და მე ისე ვარ სავსე სიხარულით, როგორც მამინ, როცა სულ პატარა ვიყავი... (უცებ აიწყვეტს) მიშველეთ, ოსოი! ისეთი მინდა ვყოფ, როგორც ყველა. განმტურენ ჩემი სენისგან, ოსოი.

ო. ზ. ო. ვანკურუნა შენს ხელთაა, ილის. და ეს შენი „ავადმყოფობა“ კი აქამდე გამოყოლილი ბავშვობაა. ბოლოდაბოლოს, შენ უყვე გასათხოვარი ქალი ხარ! აბა ვინ შეიყვანს თავის კარავში მთელი თემის მასხარას.

ილისი. (გააფთრებით, ევლური რწმენით) მე შემეყვარებენ!!! მე შემეყვარებს ყველაზე მამაცი, ყველაზე ძლიერი, და ყველაზე კეთილი მამაკაცი! მო, იგი მოულოდნელად გამოეცხადება თმს, უყვე გოგონას გვერდს აუფლის, მოვა პირდაპირ ჩემთან და ხმამალა იტყვის: „ილისი იქნება ჩემი ცოლი!“ აი, ასე!

ო. ზ. ო. აუჰ! ერთი ამას დამიხედეთ, როგორი საქმრო მომიწოდომა. კი მაგრამ, რომელი ერთია ჩვენში ასეთი.

ილისი. არც მე მეგულება ასეთი. აღზათ იმიტომ, რომ მან ჯერ თვითონაც არ იცის, რომ იგი ყველაზე მამაცი, ყველაზე ძლიერი და ყველაზე კეთილია ჩვენში!

ო. ზ. ო. აბა, მორჩი სისულელეებს. ყველას მოგ-

ვბერდა შენი ახერხებანი. წაიყვანე, უგურ, და გას-
სივდეს — ხალხი თუ ატულა, ბრბოდ იქცევა და მა-
შინ ყოველ წუთს შეიძლება დატრიალდეს უბედურ-
ება.

(ოპოი გადის. ცოტათი აფრ შემოვიდა ნასტანკი,
ტომის წასაღება).

ნასტანკი. მართლს ამბობს ოსოი, უგურ. გო-
ბია შენთან, ქებობზე მიუჩინო ადგილი. დამ-დამო-
ბით ნაპარასა და წყალს უდარაჯებს. დღისით იპი-
სებს და ხალხსაც აღარ დაფიქრებს.

ილიანი. მე შენი რჩევა არ მქირდება. წადი, შენ
გზა ნახე!

ნასტანკი. შენ რჩევა კი არა, კეუაში ერთი
კარგი წარტყმა გქირდება. ეგებ დაღაგდე!

ილიანი. დაღაგებული რომ არა ხარ, იმიტო-
მაცაა უველას გაბღენილი მამრივით რომ ექცევი.

ნასტანკი. ძალია, ნუ ფუჟიანობ ახლა აქ, ჩემს
წინ. დროზე გაშეცადე, არაფერი მოგწიო.

ილიანი. უველა-უველა და, შენ როგორმე აგარი-
დებ თავს.

ნასტანკი. მომაცილე თაფიან ეს გეი. თორემ
გადეუშვებ ახლა ნაპარასში ამ ტომის მავიკრად.

(უგურმა გაიყვანა ილიანი. მათ წაველამდე გამოჩ-
ნდება ტერი და როცა მამა-შეული გავა, შილის ნას-
ტანკთან).

ტერი. (ჩურჩულოთ) ნასტანკე, ეს წე ვარ, ნას-
ტანკე.

ნასტანკი. შენ?.. ახლო ნოლი — ნუ გეშინია
არავინა...

ტერი. უნდა მოგელაპარაკო, ნასტანკე.
(ნასტანკე ტერის მკლავებში მოიწყვეს).

ნასტანკი. (ჩურჩულოთ) შენ ისეთი კანი გაქვს,
თაქოს ეს-ესა წყლიან ამოხვდება.

ტერი. მე ამისთვის არ მოხვეულებარ.

ნასტანკი. (ეალერსება) ახლა მინც თუ არ
მეტყვი შენს სხილს, იოვლა, ხა-ხს შეყერი.

ტერი. თებურ მეხევეა, ნასტანკე.

ნასტანკი. რატომ მიწალე შენს ვინაობას. შენ
პირველად მოხვედი ჩემთან დღისით და ასე იოლად
ვერ გაშეყევი. მე დავიჯალე ცოლო და
შენ, ველოლო შენი ნაბიჯებს სხას. ფეხ-
აკრფით რომ მიახლოვდები. ველოლო ჩურჩულს,
ძირს დაცემული კაბის შრიალს. აუტანელაა ეს ლო-
დინი. მაგრამ კიდევ უფრო აუტანელია, როცა დი-
ლით იმის წინათგრძნობა მადვილებს, რომ აღარ ხარ
ჩემს გვერდით. ზოგჯერ მინევენდა, რომ ყველაფერი
ეს სიზმარია. სურნელებისა და მებრებისაგან შემდ-
გარა სიზმარა. (წიამჩნია, რომ ტერი კარს, აცეხ
ტერომ კოცნის სეტყვა დააყარა ნასტანკს). შენ ისე
მოკონი. თაქოს საშუამოლ წესმედაზიბები.

ტერი. მე ტერი ვარ, ოსოის ქალიშვილი.

ნასტანკი. (გაოცებული) შენ ტერი ხარ? აი
ის... ოსოის ქალიშვილი? (უცებ აუტყდება ხარხარო)

აუჰ, რომ იყოდე, რას ვფიქრობდი შენზე! რას გე-
ძახდი და რას გგორავდა.. ვერ დავიჭერებ, რომ ლო-
რყო არ ცუცხია, გამბეშოსავით...

ტერი. რა? მე? გამბეშო?

ნასტანკი. არა, შენ არა, ტერის, ოსოის ქა-
ლიშვილი.

ტერი. მაშ მე გამბეშო, ხომ? (და არანაკლებ ვა-
ოცებული ტერი მუშტებს უშენს ნასტანკს).

ნასტანკი. (ცდილობს ტერის მუშტები აიტაცოს)

ისე კი, რომ მოგესწინა, რას ფიქრობენ შენზე
ჩვენი ბიჭები, ასეთი გულწვიადი რომ ხარ, ცივი
მითუკარებელი... კარგი ახლა, მეტყინა... მე რა ვიყო-
ბდი. ტერი რომ იყავი. რა ვიციდი, ორმაგ ცხოვრებას
რომ ეწვიდი — ცალკე სიყვარულის გეი და ცალ-
კე მიუწველომელი ტერი, წინამძღოლის ქალიშვილი.

(მოულოდნელად თავში მოსულმა ახრმა უსიამო-
ვნოდ გაოცა). მიგხვდი! რა ხანია თემში ხმაა გავარ-
დნილი, — ოსოი ტერის ახოვრებს... მე, ჩვეულე-
ბრივი მოყვადი, სად მოგწვდებო... არჩევანი, ბუ-
ნებრივია, სხვას ერგება. და იმ დღის მოლოდინში
იფიქრე თავი გაგვროთ, ენის დაგვეცხრო...

ტერი. რას ამბობ, ნასტანკე!

ნასტანკი. (გაოცებული) ასეა, ასე! ქორწი-
ნების ღამის მოლოდინში, ვისაც ამოგირჩევს მამაშე-
ნი, ცხოველური ენის დაცხრომა ჩემთან მოისურ-
ვე; ოღონდ კი მოგესწრო, შალე გავგეო ნამდვილ-
უნების ფასი, კარავში, მინდორზე, მოღრე, სულერ-
თა ვისთან, თუნდაც პირველ შემხვედრთან. მთავა-
რია მოასწრო, იგეო ქალის ნამდვილი მიწერი ცხო-
ვრება, რათა შენდევ ახვიდე რბილ საქორწინო სარ-
ეულზე და ოსოის რჩეულის უფერულ ხვეწნააღე-
რსში იფიქრო ნეტარ ცოდვაში გატარებულ ღამეე-
პზე! გამეცალე...

ტერი. შენი ვერაფერი გამიგია, ნასტანკე... ასეც
ვიცოდა, გაგამხილე თუ არა ჩემი სახელი, დაიწყო
უველაფრის ნგრევა... მე კი ისე მინდა დავრჩე შენ-
თვის ის, ვისაც სახელი არ მჭონდა. მე შენ მიყვარ-
ხარ, ნასტანკე.

ნასტანკი. თუ ეგრეა, რა გვიშლის ერთად ყო-
ფნას.

ტერი. ძალაუფლება. შენ ტომის წინამძღოლის
სიძვე იქცევი, ძალაუფლებას დაეწევი, მე კი
მშუღს მისი ჭადო-ძალია. ძალაუფლებას შეუძლია კა-
ცი გახუროს საყვარელ ქალს, მშები მტრად მოკი-
დოს ერთმანეთს, შვილები მამას აუჩანოს.

ნასტანკი. როდეს იყო, მამაშენს ძალაუფლება
მიწოდებდა, მე შენ ასეთად მიცნობ?

ტერი. მე მშუღს ძალაუფლება იმ ტანქვის გა-
შო, რომელიც დედამ გამოიარა მამაჩემის გვერდით
და თუ გინდა, რომ ერთად ვიყოთ, დამპირდი, არა-
ბუხებს არ დაადგები ძალაუფლებისაკენ მიმავალ
გზას.

ნასტანკი. მე შენ მიყვარხარ, გესმის, და ვე-
რაფერი მაიძულებს შენს თავს რამე ვარჩიო. (ნას-
ტანკმა ტერი მკლავებში მოიწყველა). დღესვე, ვლ-
დრე მომთაბარებობს დაფიქრებდეთ, მთავლ ოსოისთან
და შენს თავს ვხვობ. თუ უარს მეტყვის — მოკი-
ტაცებ. შეიძლება კაცმა ამ ტუჩებს რამე არჩიოს
ამ უელს, მყერდეს... ნუ გამრბიანობ... შეცინება, რო-
ცა მახსენდება, როგორი მუვადა წარმოგვენილი ტე-
რი. ძნელი დასაჭერებელია, რომ ტერი — ეს შენ
ხარ, ეს თმები რომ არა, ბალახისა და ყვავილების
სურნელებით სავსე (კოცნის) ეს პატარა ნივარებ
და დაცვარული ბავებები რომ არა, მგზნებარე ოხ-
შვიარი რომ ასლით...

ტერი. (გულწლავად) გაგიფიქრე, ნასტანკე! კინაღამ
ამომივარდა გულში.

ნასტანკი. სხვა დროს შენ არ მისხლტებოდი



ტერი. მე ახლა შენი საცოლდე ვარ. მოკრძალებული უნდა ვიყო, წესია.

ნახტანა გე. კიდევ ერთი წუთი დაიცადე.

ტერი. ვშიშობ, ვაი თუ მერე აღარ გეყოს ძალა ტომარის ჭებირამდე მისართევად.

(ჭებირის მხრიდან ტომარის სიმძიმის ქვეშ ღრმად მოკეცილი მამაკაცი გამოჩნდა. ოზოი, რომელიც ტერისა და ნასტანგის „საიდუმლო“ პეიშანს ესწრებოდა, ჩაერია მათ საუბარში).

ოზოი. (ნასტანგისა და ტერის გასაგონად) შენ რაო, მამაოკო, უველა ჭებირზე მითარევეს ტომარებს, შენ კი პირიქით?

(ტერი და ნასტანგი გაისუსენ და ჩუმად ვასცილდნენ ერთმანეთს. მამაკაცი ძირს ავდებს ტომარას და სულს ითქვამს).

მამაოკოი. ეგ რა ბედი გვერგო, ოზოი. დღე აქეთო ის, რაც დამე უნდა დანერგეს. ამ ტომარაში კი ჩემი თიხაა. წარმოგიდგენია? ვიდაცას ამ აურზაურზე შეეშალა და კინაღამ ნაჩარღში გადაუძახა.

ოზოი. ხალხი ჭებირზე წელს იწყებებს, შენ კი ამ დროს თიხას ჭავრობ და ბედ-იღბალზე უბედობი?

მამაოკოი. ეს თიხა ფასდაუღებელია, ოზოი. იცო რამდენი ხანი ვარჩევდი და ვაგროვებდი! სხვადასხვა ადგილიდან აუბუღდ თიხას ერთმანეთში ვურევდი, საათობი ვხილავდი, ამ ხელეებს ვუმორჩილებდი და ახლა ეს თიხა როგორც უცხადია, ისე შემეგვრძნობს.

ოზოი. შემთხვევით სიყვარულსაც ხომ არ უბნის ხოლმე.

მამაოკოი. რა თქმა უნდა! მასაც სული აქვს. მგვრძობობარე ხელისგულს ასეთი თიხა უველაზე იდუმალი ნშვენიერებას მიანდობს... სწორედ ამ თიხისაგან გამოვძებრწავ ადამიანს.

ოზოი. ისევ შენს ადამიანს უტრიალებ! ბიჭო, შეიგნე, ხალხს არ სჭირდება შენი ადამიანი. აბა, რისთვის უღდათ. იარონ და ხელი ცივ თიხას უხვან. სიბრძუვეა!

მამაოკოი. რას ამბობ, ოზოი! მე რომ ადამიანს გამოვძებრწავ, თიხის სამსჯავროზე გამოვიტან, თქვენ — კარგია თუ ცუდია. ცხოვრობს ჩაუთქარდებიან, უკეთ შეიკნობენ თავიანთ თავს, სხვასაც... (გაბრაზდა), მერე რა შუაშია „ცივი თიხა“... ხელის გული იცი რა ცუდელია?! სისხლის სითბო იცი როგორ გრძნობს სილამაზეს... აბა როგორ?! სილამაზე სულს უფრობაქებს ადამიანს, ცნობის წადილს უღვივებს ბიჭებს... ადამიანს შვენიერება აჩენს, აბა როგორ?! ოზოი. (დაბეჭთებით და წამაგონებლად) მამაოკო, შენ ადამიანს ვერასოდეს ვერ გამოძებრწავ! ვერა-სო-ღა!

მამაოკოი. (ერთხანს დუმს. შემფოთებით) რატომ თქვი ასე, ოზოი? შემეშინდა კიდევ... ჩემი არ აგერა, ოზოი? იცი, ხანდახან მეც შეპარება ეჭვი — შევძლებ?... ვგრძობ, რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი მომოსს ხელს, თითქოს რაღაც გადავდობო... (თავშეკავებით) მაგრამ მე, გესმის შენ, მე უნდა გამოვძებრწო ადამიანი. ამ სურვილიმა გააჩაქა. სიკვდილის უფლებაც კი არა მაქვს, სანამ მას არ გამოვძებრწავ. თითქოს ვაღწი ვარ.

ოზოი. რის ჯალი? ან ვის სჭირდება შენი ადამიანი? ხალხს თავისი სასრუნავი ეყოფა! ჰოდა, მიეცე საშუალება მშვიდად იცხოვრონ. ნუ აფრობაქებ შენი ახირებით. აი ლანგრებზე, ფინენებზე, სხვადასხვა

საოჯახო ნივთებზე გაწაფული ხარ, უველა შენი მადლიერება, აფასებენ კიდევ შენს ნახელავს, და იცი რატომ?! იმიტომ, რომ სარგებლობა მოაქვთ, ისინი უველას სჭირდება და ამიტომაც გაფასებენ! გაიგე ეს ბოლოსდაბოლოს!

მამაოკოი. (ნორწამხდარად) არ ვიცი, ოზოი... არ მინდა დევიტკო, რომ ადამიანებს მხოლოდ ქოთნები სჭირდებათ...

ოზოი. ნუ იღარდებ, მამაოკო, რას იზამ ასეთია ცხოვრება.

(ამ დროს ჭებირის მხრიდან, უკან მომავალი მომთაბარეების მხიარული შეძახილები ისმის).

ოზოი. აი, სანამ ჩვენ აქ ვტარტარებდით, ხალხმა ნაჩარღის ამოცხება მოასწრო.

(შორიდან ოზოის უახლოვდება ხალხი)

ხმები. მვერთვის ნაჩარღს, ოზოი! — ამოუვქოლეთ ხახა! — ამოვათავეთ საქმე, ოზოი! უველაფერი კარგადა!

ოზოი. უჩრად, თანათმეღებო! მარჯვედ დახვდით განსადილეს და თუ მუდამ წყაღილობის მზადყოფნაში იქნებით, უყოვლადიურად, დეუზარებლად შეეკიდებით ნაჩარღს, უბედურება არანდროს არ დატარებდით თქვენ თავზე! ახლა კი, ქალბო, გამოიტანეთ სადღესასწაულო ქვაბი ჩვენმა მამაკაცებმა ორ-ერთ უღუფა დაიმსახურეს დღეს! იგემო მამაკაცებმა თქვენი ნახელავი, შეაფასონ თქვენი ზრუნვა და შემდეგ კი — უველა, როგორც ერთი, სამომთაბარეო!

(სიბარღის ხმებმა აშლა ხალხი. ისინი ჭამებით ხელში ჩამსწრივდნენ დიდ ქვაბთან).

(მოულოდნელად სქელმა ქალმა, რომელიც საკმელს არიგებდა, მკლავში წააგლო ხელი მამაოკოს და დაიბრიალა).

სქელი ქალი. ოზოი! ეს გაუმადლარი მეკოთნე უკვე მისამეგრე ეტენება რიგში ვერა და ვერ ამოიყორა მუცელი... მოძვრება და მოძვრება ამ ჭამით, სულ წყაღეულებაში მოიღება ამას როდისმე ბოლო, თუ არა, ოზოი?

(ხამოვარდა უხერხული სიხუმე).

ოზოი. როცა ჭებირზე ტომრებია საზიდი, კაცვერ გაიპონის, ხოლო როცა მუცელია ამოსაყორი, კაცი ვერ მოგიცილებს თავიდან. (მამაოკოი დუმს). ხალხი წელი წყდება, წყაღილობიდან რომ გისნას, შენ კი ცდილობ ზედმეტი უღუფა წვალიჯო მათ. (მამაოკოი დარცხვენილი დუმს). რას გარუმებულხარ. უახსუბე ხალხს! შენს სიტყვას ელოდებიან...

მამაოკოი. მე... სულ ჭამა მიინდა, ოზოი, მშა... მე თვითონაც მრცხვნი... (მოისერის ჯამს და ცრემლმორეული გარბის)

ოზოი. ეჭვი, ქალბო! შეუძებით თქვენს კაცებს კარგებში, აღერიანი სიტყვით ჩამობრტყეით მხრებიდან დაღლილობა, ღვინით დაუოკეთ წყურვილი. შემდეგ კი მიართვით მამა-მამათაგან ბოძებული მომთაბარეთა შოღტები და გაშობით სამომთაბარეოდ.

(ხალხმა უყიინთ და მხიარული შეძახილებით მიასურა კარებს. ნასტანგი შეუკნდა).

ნასტანგი. ოზოი! მე გადავწყვიტე ცოლი მოვიყვანო. ცოლად შენი ქალიშვილი მინდა — ტერი ოზოი. ეს არჩევანი შეგნებულთ უნდა იყოს. წინამძღოლის სიძეობა უბრალო დეკორწინება როდია! ნახტანგე. მე მიყვარს ტერი.

ოზოი. (ჩაიციან) შენ გიყვარს! შენ ოზოის კარავში შედღახარ! ეს შენ ყველა მის საიდუმლოს თანამოზიარედ გხდის.

ნასტანგაი. როცა საჭიროა — მე შემოძლია მუხეი ვიყო.

ოზოი. აი ეს უკვე მომწონს. მამ მომეცი შენე ჩოხი.

(ოზოი გამოსტაცებს ნასტანგას ხელიდან ბრმის ჯოხს და მოსივრის) შეტი აღარ დაგჭირდება, ნასტანგა. მომეცი ჩემს დიად კედელზე!

(ოზოი ხელს ჩაჭიდებს ნასტანგას და სწრაფად აპყვავ კედელზე).

ოზოი. (გულწრფელობის ექსტაზში) აი ჩემი საიდუმლო. ჩემი ძალა და ჩემი უყდავება!

ნასტანგაი. (ტივტილისაგან ხუპავს თვალებს, ისრებს და შემდეგ ნელ-ნელა ახვლს). ღმერთო ჩემო! რა სილამაზეა! რა არის ეს, ოზოი?

ოზოი. სინათლა, ნასტანგა! უფურე და დასტები! შენ ხედავ!!!

ნასტანგაი. რა არის ეს?

ოზოი. ჩემი ძალღონე და ძალაუფლება თემზე! აი ესაა ჩემი მთავარი საიდუმლო! აწი შენც თვალხილული ხარ!

ნასტანგაი. მამ შენ ყოველთვის ხედავდი, ოზოი? ოზოი. ყოველთვის.

ნასტანგაი. მე როგორღა მომეცი მხედველობა?

ოზოი. საქმარისა კედელზე ახვიდე და დაიანხო მზე, ცა, შორეთი... ეს კედელი ყოფს თემს მთელი საქმარისაგან, ეღობება ყველაფერს. რისი დანახვაც შეეძლოს თვალმის, და რადგან მხედველობა საჭირო აღარ იყო, თვალის ჩინი მოესხო ხალხს.

ნასტანგაი. მე ამაზე ადრე არ დავფიქრებულვარ, ოზოი, მაგრამ ეს ხომ უაზრობაა — დიდი კედლის გარემოცვაში მომთაბარება?

ოზოი. ამ სურვილის ამოძრავა შეუძლებელია... მომთაბარე უნდა მოძრაობდე. ჩემი თემიც მოძრაობს, მაგრამ შეკრულ წრეზე... და შენ წარმოიდგინე, ყველა კმეყოფილია.

ნასტანგაი. თემმა უბრალოდ არ იცის, რომ იგი ბრმაა, ოზოი!..

ოზოი. ნასტანგა, გროშად არა ღირს სიმდიდრე, თუ იგი ყველას აქვს! სანამ ამ საიდუმლოს ფილოსოფიით მე და შენ, ჩვენი ძალა ურუყვია! მთელი თემი რომ წყვიდადშია, საზღვარი არა აქვს თვალხილულის ძალას!

ნასტანგაი. შენ შეგნებულად ამოყოფ თემს წყვიდადში, რომ იმბრძანებლო?!

ოზოი. ისინი: მბრძანებლობა დედაშიწაზე — უსასრულო ნეტარებაა და ადამიანი ცდილობს მუარად დადგეს მიწაზე. იგი ამაჟად იყურება ზევით და ზეცის უსასრულობაში ხედავს ადამიანის არასრულყოფილებს. მის ესაჭიროება ღმერთი და ადამიანი ქმნის ღმერთს, რადგან მბრძანებლობა ზეცაზე — უსასრულო ნეტარებაა ადამიანი ცდილობს, რომ შექმნას სრულყოფილი ღმერთი, მაგრამ შეუძლია კი არასრულყოფილის შექმნას სრულყოფილი?! არადა იმას, რომ ღმერთს სხოლოდ ბრმა რწმენა და უფუი მორჩილება სჭირდება, თვალხილული ვერ ხედავს, თვალხილული ბრმები გმობენ ღმერთს და თავდაც იღუპებიან. ბრიყვეები! ღმერთების სრულყოფა კი არა, მორწმუნეთა დაბრმავებაა საჭირო; მაშინ

ღმერთებიც მარადიულნი იქნებიან! ბერმა შესძლო ამის მიღწევა, რადგან სცნეს უმაღლესი კემმარტიცბა — მბრძანებლობა ადამიანებზე უსასრულო ნეტარება!

ნასტანგაი. ეს უსასრულო ბოროტებაა! ოზოი. ამ გზაზე მე პირველი არ ვარ და მერწმუნე, არც ბოლო. რაც არ უნდა დამემართოს, შენ უნდა იყო ჩემი ერთგული და საიმედო დასაყრდენი. დღეს შობაა შენი ბედისა, ნასტანგა!

(ხალხი უკვე მზალაა სამომთაბარეოდ. თემს ეფუთება სიოცარი, დამთორბეული ვანცდა ერთიანობისა, თითებდა გარდაქმნისა ახალ, ცოცხალ არსებად, ერთიანი სურვილით, ერთიანი გულისკემბით; არსებად, ერთიანი ხერხემალი საერთო ზრნისკენ ლტოლვაა. მომთაბარეები ბოღნებას და ხურჯინებს კრავენ, სინჯავენ შოლტებს, ხმაურობენ, ყაყაინებენ. თვალხილული ნასტანგაი კი დაეხეტება ბრმა თანამემამულეებს შორის და მათ ვახივიანებულ სახეებს შეპყურებს.)

ერთმა წამოიწყო მომთაბარეების ურმული. უმაღ შეწყდა ხმაური და ხალხი სენხად იქცა. გამეფდა სიმღერა და დატყვევა მომთაბარეები. თვითული მათიანი თვის თაჟში ეძებდა ამ სიმღერის წყარო-სათვის, თითქოს პირველად იკვლევდა გზას მომთაბარეების მარადიული მოტივი მათ ცნობიერებაში, იკვლევდა გზას ხორცის, სისხლის და სულის მშესიერებით. ქვეცნობიერების ჟღერმღებლებთან ამოღწეულმა ბგერებმა თვითულიში აღადგინა საუკუნეების მანძილზე წინაპართა მიერ ნამღერი მოტივი, რომელიც გამჭდარი იყო ყოველ ცოცხალ უჯრედში, სისხლის ყოველ წვეთში, იმ დაუოკებელი სისხლისა, რომელიც აიძულებს ადამიანს შეუცნობელისაკენ სწრაფვას — აი ამ წინაპართა ხმების ანარქელთან ერთად მომთაბარეთა თემი ფრთხილად, სათუთად, პირველადომჩენის რილით და დასახიონებელი იმედინი აევა სიმღერას. ამაყად, წელში გამართულნი მიადგნენ ისინი ღერძზე დაგებულ დიდ ბორბალს. შეთანხმებულად, ერთიანად, ტალღისებური მოძრაობით მიაწვენ ღერძს და გაგორდა ბორბალი დიდი ხნის უსაქმოდ დგომისაგან ფეცებეამომბეულ წყინედ ტოტრეამოყრილ საზიდრის გარშემო. ყოტინით გაჰყვნენ ბრმები ამ ბორბალს ერთხელ და სამუდამოდ გაყავლული წრეზე შეკრული გზით, რომელზედაც ყოველი წინგადაღმებული ნაბიჯი აბრუნებდა მათ უკან.

ნასტანგაი მონახა მამაეოკი და განზე გაიყვანა.)

ნასტანგაი. (აღუღვებულ) მამაეოკ, ადამიანმა რო უზარმაზარი ხანმდღერე იპოვა, რა უნდა უყოს მას?

მამაეოკი. ეთილი კაიი უცდელას გაუნაწილებს... (გახარებული) შენ რა, რაიმე განძი იპოვენ?

ნასტანგაი. თუ მან სიკვდალის ნუქარით აურქაძებს ეს სიმდიდრე ვინმეს გაუნაწილოს, თანაც ფოტით არის შეკრული, — აურქაძულს არ გადააბრძოს?

მამაეოკი. აუღლს რა ხეოს ვერ მოუღლის, ნასტანგა... რა განძია, ვინმესთან ერთად იპოვენ?

ნასტანგაი. მისხინე, ჯალხბა თვითონ რომ არ ისურვს ამ განძის მიღება?

მამაეოკი. რა სისულელებებს ბოდავ?! ერთს შევძახებ, ნასტანგა განძი იპოვა, ანაწილებსო, — წალეკავენ აქაურობას!

ნასტანგი. მაგრამ ხალხი თუ დაუფრობება ამ სიმღერეს, და შენვე გაგთავლავს.

მამაუკო. ძლიერი თაისას მუდამ გაიტანს.. ამხსნენი გასაგებად, რას მიაგენი ასეთს?

ნასტანგი. (ვადაწყებდა უთხრას) მამაუკო, მე გავიგე, რომ ჩვენ ბრძემბი ვართ, მთელი თემი, ჩვენ ვაძვარავთ ხელის უნარი, იმიტომ, რომ ვარშემორტყმული ვართ კედლით, და ყველაფერი ეს ოზოის ბოროტი ნებაა. ის ვვაყოფებს სიბრძნეში და ტყეზება ვანუყოთხავი ძალაუფლებით. ადრე კი, დიდი ხნის წინათ, თურმე, ჩვენი თემი თვალხილული იყო...

მამაუკო. (აწყვეტილებს) რა ხისუღელეს ჩმახავ?! ვის რას ადარებ?! ჩვენ თუ ადამიანები შეიძლება ვვარქვას, ოზოი მაშინ — დმერთაი! მისი კედლით კი ვავიარავს ყველა უბედურებისაგან... ჩვენ გამორჩეული ტომი ვართ, შენ კი მახინჯებს ვავწოდებ.

ნასტანგი. არავითარი გამორჩეული შენ არა ხარ. შენ ერთი საწალი ბრმა ხარ. შენ ხომ მთელი ცხოვრება ოცნებობ გამორჩეულად ხდომინი, მაგრამ ახალ. იმიტომ, რომ ბრმა ხარ, ხმის გამოქრწვა კი შეუძლებელია... მხედველობის გარეშე შენ არარაობა ხარ. ჩვენს თემში სახეები არ არის, მხოლოდ ხმები... შეიძლება გასაგებად ვერ ვთქვი. ყველაფერი ეს ოზოის ნებით ხდება... მაგრამ ნუ ვეცინია. ყველა ჩვენგანს შეუძლია ისევე დანახოს მზე, ცა, მიუწვდომელი შორეთი...

მამაუკო. (ხელს ადქნებს) ვერაფერი ვერ გავიგე შენ, ნასტანგ... მე ჩემს საქმეს მთელი ცხოვრება შევალე, ხალხი პატვის მცემს. შენ კი აბურად მიგდებ... რა შუაშია აქ ხდება და ჩემი წარუმატებლობანი. მოკლედ, თავგზას ნუ მიხნევ, ნასტანგ... ჩემი საქმის საიდუმლო თიხაში და ჩემივე ხელეშშია, მე ოდესმე მივაგნებ მას და გამოქვრწავ ადამიანს. (გარბის)

ნასტანგი მარტო დარჩა. გამოჩნდება ფეხპარფით მომავალი ილისი. ყოველ გაფანტუებაზე ყურადღებას ძაბავს. ნასტანგი გაისვლა. ილისი დარწმუნდა, რომ მარტოა, დაწყნარდა, ვარე სამართლის გამოთიშა და მასში დაბუღებულ მუსიკას ტანის მოძრაობით აყვავა. ვერ გაუბედავად. შემდეგ სულ უფრო და უფრო აღტაცებით მიეღწა რიტმს და დაიწყო რაკეტის ზეიმი.

ნასტანგი. ილის!
(ნასტანგი მამამ გამოაფხიზლა ილისი. შემინებულმა ილისმა გაქცევა დააპირა).

ნასტანგი. მოიცა! ნუ ცდილობ გამექცე...
ილისი. გამოშვი, გუზუნები, აამიშვი! რა ვინათ ჩემგან?! მა-მა! თავი დამანებე, მა-მა! მიშველე, მა-მა!

ნასტანგი. ნუ უვირი, ილისი! გაჩერდი! ნუ ჩხუბობ, მომისმინე!...

(შემორბის შემფოთებელი ეგერი. დანახა, რომ ნასტანგი ებრძვის ილისს, ეცა მას და ხელდინ გამოგლიჯა შვილი. ილისი მამინვე გასხლტა. ნასტანგმა და უფრომა სწორედ ახლა აღმოაჩინეს, რომ თვალხილული არიან. ორივე დაიბნა. ნასტანგი ნელა დაიძრა უგუროსკენ).

ნასტანგი. შენ თურმე ხედავ?! (უგური უმწოდო იყურება აქეთ-იქით, თითქოსდა საიდნარეკ ხსნას ელისს). ბრმა არა ხარ?! (ნასტანგი საყვდომს

წაიკვლებს ხელს და ანტრევის უგურს). და შენ ხედავ... თუ რა სილამაზეა, რა საოცრებაა შენი ქალიშვილის ცეკვა. შენ ითმენ, რომ მას დასცინიან, რომ სხულთ და ეწოზებთ! შენი შვილის ცეკვა — სასწაულია! შენ კი, მამამისი, არაფერს აკეთებ იმისათვის, რომ ბრძმებს დანახო ეს საოცრება, და შენი ქალიშვილი კი, მათი დატყეობთ დააჯილდუოვი?!

ოზოი. (მშვიდად). ნუ ანტრევე ასე უგურს სულს ამოაძროს! უტყვი რას გაავებინებს ბრძმებს ცეკვის მადლს, რაკო ეს მერყეულსაყ არ ძალუძს წაიდ, წაიდ შენთვის, უგარი! (უგური მიდის).

ნასტანგი. მამ, უფურცი რომ თვალხილულია. ესეც შენი წყალობაა, ოზოი?

ოზოი. რაც ამ თემში ხდება, ყველაფერი ეს — ჩემი წყალობაა, თემი — ეს მე ვარ! დროა ამას შეეჩვიო, ნასტანგ. წებობს თვალხილული დარჩი სტირდება. უგური ვერ იუბედებს — მუნჯია.

ნასტანგი. (ცდილობს გაერკვეს) უგური რომ თვალხილული იყო, შენ მე განგებ დამიმაღლე...

ოზოი. იმიტომ, რომ ვამეგო, როგორ მოქიცეოლით თქვენ ერთმანეთთან შეხვედრისას. და მე შენით კყოფილი არა ვარ, ნასტანგ.

ნასტანგი. დავდგები კედელთან, მივაშტერდები მას და დავბრუნდები მათთან, მე დავბრმავდები, მე ძალოთ დავბრმავებ თავს!

(ნასტანგი მივარდება კედელთან და მზერას მოაყინავს მას)

ოზოი. შენ იმ ღიზისა არა ხარ, ნასტანგ, ცა რომ შეხედავენ და შერე ივიწყებენ მას.

ნასტანგი. მე არასოდეს არ მინახავს დღის სინათლე...

ოზოი. დღის სინათლე შენ უკვე ნანახი გაქვს შენ ახლა უყურებ კედელს, თვალწინ კი — ცა გიდგება!

ნასტანგი. მე ვხედავ კედელს! მე ვხედავ ურც კედელს! ჩემს წინ ავაფერია გარდა შიშველი კედლისა! ეს ქვა... ქვა...

ოზოი. შენ ხედავ ცის ღვევარდს! ხედავ ზაფხულის მშით აქორილ ზავერდოვან სიმწვანეს! წინ გელის ოქროსფერი შემოდგომის ფერიცალღობა, ზამთრის თეთრი საფარის თვალისმოშქრელი მზინვარება — და შერე კი, ბუნების სასწაულშოქმელი საოცრება — გახვდულის ფერთა ფეოქვა! ამაზე უარს ვერასოდეს ვერ იტყვი ნასტანგ, ვერასოდეს!

ნასტანგი. (გატყეილი) შენ მართალი ხარ, ოზოი, ამაზე უარის თქმა შეუძლებელია...

ოზოი. რა ვთქვი, სხვა რიზისა ხარ? (უცებ უხეშად ჩაველებს ხელს ნასტანგს). მოლა იყოვე, შენს ქილაგს ძირფხვანად ამოვძირკვე, თუ კიდევ ერთხელ გაბედ თემში შენი ნების გამოვლენა გამოგე?! აი ასე! არ გობია? გობია! თვალის ჩინს ძალე შეეჩვიე, იგრძნობ მხედველის უპირატესობას ბრკაზე. შეიფერებ შენით აღფრთოვანებას... სინდისი კი... სინდისი ფრადია! მოდა, დეებ რა ფერზედაც დაგჭირდება... თვალის ჩინი იმისათვის დავბრუნე, საქირი ფერთან შერწყმის უფარი რომ შეიძინო.

(უცებ ოზოის მზერა გაქმუნდა. ბინდმა ტალღა გადაურა თვალუბზე და დაბრძოების შიშმა მოიკვანცა).

ნასტანგი. ასეთი რა დანახე, რომ ვაფთორდი? ოზოი. (ცდილობს აერიდოს ნასტანგის თვალებს)

არაფერი... არაფერი... ყველაფერი რიგზეა.
 ნასტანგვი. რაღაცამ შეგაშინა, ოზოი?
 ო.ზ.ო. (ზურგს შეაქცევს). დამანებ თავი!
 ნასტანგვი. რა მოხდა, ოზოი! თქვი!
 ო.ზ.ო. (ვერ მოთოკა თავი) დამესხენი! წადი კარავში... ახლავ წადი ტირისთან კარავში და არ მოკლდე იქაურბაბს. მომიკლდი! (ოზოი მარტო რჩება. თვალის ჩინი ნელ-ნელა უბრუნდება)

ო.ზ.ო. (მომართავს ბეღს როგორც ცოცხალს) არა! ასე ადვილად არ დაგნებდები (ჩვეული თვითდაქერება და ძალა უბრუნდება ოზოის).

(მემორბის აქომინებული მამაკოკი, ხელში, მიწაში ამოთვრილი, აღამაინის პატარა ქანდაკება უქირავს).

მამაკოკი. ო.ზ.ო-ი ო.ზ.ო-ი სადა ხარ, ოზოი? ო.ზ.ო. რა გაწყუტუნებს, მამაკოკ?

მამაკოკი. ო.ზოი! აი, რა ვიპოვე! აუალო მიწაში იყო ჩამარხული. ქვისგან გამოთლილი ადამიანი! სწორედ დღეს ვოცნებობდი მიწაში გადამალული განძი მქონდა, და აი — წვაწყდი კიდევ! აბა შეაგ ხელი! ხომ მართლაც საოცრებაა, ოზოი?.. ეს იმათი ნახელავია. ვინც ამ მიწაზე ჩვენამდე ცხოვრობდა. მე ხომ ვოცნებობ თიხისგან გამოქვძერწო ადამიანი და არაფერი გამოშდის. აი ვილაცამ კი, ვინც აქ ოდესღაც ცხოვრობდა, მოახერხა, თუმცა აღარწმუნებულნი ვარ. ის კაცი არაფრით არ იქნებოდა ჩემზე უკეთესი არა. ვტუი! ისინი თურმე, თვალხილულნი იყვნენ! ჰო, ჰო! ჩვენ თურმე ბრძმები ვართ, ოზოი! მე ამბობდაც არაფერი გამოშდის. მე ადრევეც ვაჩინებდი... რაღაცა მაკლდებს ქვეშარბიტებს, რა ვიცოდი, რომ ბრძმები ვართ. და თუ გინდა ადამიანი გამოძერწო, თურმე აუცილებლად უნდა დინახო იგი. მხედველი უნდა იყო!!! გამიგე, ოზოი?!

ო.ზ.ო. (გამოართმევს ქანდაკებას, ათვლიერებს) ეს მართლაც საოცრებაა! ახლა მე შენ ერთ რამეს გირჩევ! მოკლდე ხელი ამ ქანდაკებას და განუცხადე ყველას, რომ შენი გაკეთებულია! შენ დიდება, და თემს კი სიმშვიდე! შეგიძლია მენდო, უფროებით მუწვი ვიქნები!

მამაკოკი. ეგ როგორ, თუ მე გავაკეთე შენ რაღაც ვერ გემსის კარგად, ოზოი! მე დიდება კი არ მჭირდება... მე თვითონ უნდა გამოქვძერწო ადამიანი, თანაც თიხისგან! ქვა ცოცხალი! შე სიკვდილის უფლებაც კი არა მაქვს! ხანამ არ გამოქვძერწავს! ჰოდა, რაღაც რომ გამომივიღებს, მხედველობა მჭირდება! მე ყველას უნდა გხედავდეთ!

(მოთმინებლად გამოსულ ოზოი ამსხვრევს ქანდაკებას).

მამაკოკი. გატებ? (მამაკოკი ნაშხვრევებს ავრთვებს). დაღუპო ასეთი განძი ოზოი, ამ ქანდაკების აღდგენა შე უნდა დაეცალო. ჩემიც მაქვს გამოსაძერწი! ახლა, როგორც არასდროს, მჭირდება მხედველობა! უბედურება ისაა, არ ვიცი როგორ გავხდე თვალხილული!

ო.ზ.ო. შე ვაჩვენებ გატებზე. ეგ ვილაციხს დაჯღარაკული ნახელავი. ერთხელ და სამუდამოდ ამოაგდე შენი უტყონო გოგარდან, რაც მოჩნება აქ ბრძმებზე და თვალხილულეშზე.

მამაკოკი. (გაკვირვებულა) შენ სტუი, ოზოი! ეს წუთია არ ანობდი, რომ ქვაში გამოსახული ადამიანი საოცრებაა? ბრძმებზე და თვალხილულეშზე რომ

ვთქვი, ამან გაგაღიზიანა ასე... რადგან მართალი აღმოჩნდა—ადამიანის ქვაში გამოსახვა, მხოლოდ თვალხილულს შეუძლია... შენ ეს გცოდნია ოზოი და ამიტომ სტუი რომ მივხვდი! შენ იცი, რომ ჩვენ ბრძმები ვართ და სწორედ ამიტომ გატებ ქანდაკება, ჩვენ რომ არ შეგვიცოდო ეს! ესე იგი, შენ შეგნებულად გვიმალავ, რომ ბრძმები ვართ...

ო.ზ.ო. ვტუობა მომიწევს ტვინით ავადმყოფთა კარავში შენი დამწუვრება.

მამაკოკი. იმაზე მტერი დაცილება, ჩვენ, თემელები რომ დავგავშორე ერთმანეთს, აღარ შეიძლება. წყვედადით მოკლულნი შენ დიდი ხანია თითოეული ჩვენთაგანი დაგავაწყვდიე ჩვენ თავში. შენ ისე აკეთებ, რომ ჩვენ დახანახიცი არაფერი გვქონდეს! ახლა შე ვიცი რა უნდა გავაკეთო! თუ მე, ბრძმა, ბედად არ მიწერია ჩემი ხელით გამოქვძერწო ადამიანი, აღამაინად მაინც ვიქცევი! ნებისმიერი სახალაურის ფასად (ყვირის) — ე-შეი! ხალხნო! თანათემელებო! გამოეტიეთ თქვენი კარგებიდან, თქვე გლახებო! ჩქარა, ჩქარა თქვე ძილსგაუღებო თქვენა! მამაკოკი გეძახის! მამაკოკი, კაცი რომ ევანა თავისი თავი, სინამდვილეში კი ნებვის ჭიის ცხოვრებით რომ ცხოვრობდა თურმე. გამოდი, გამოდი! ქიხის გასკდომამდე სასაცილო ამბავს გააგებთ! რა შტერი უყოფლა თქვენი მამაკოკი, მაგრამ უფრო შტერი თქვენა ხართ. თქვე გლახებო! მამაკოკი მიხვდა მაინც, რომ შტერია, თქვენ რა გეშველებათ, თქვე რევენებო! გამოდი! მალე. სანამ პირი არ ამოიქოლდეს, თორემ მერე რა გეშველებათ თქვე მათხოვრებო, თქვენა!

(ნელა გამოვფანება ხალხი, ოზოი აერიდა შექმნილ ვითარებას).

გურჩი. რას იღანძვება ეს ენაშურალი? ჩიქო. იქნებ კეთი ამოარტყა ვინმემ ქვეშოდან?

გურჩი. ეს ქვეშოდან აკბაბარტყულს არ მკავს! ზემოდან დასცხეს.

ჩიქო. (მამაკოკს) კარგი ახლა, გაჩერდი! აგერ ვართ სუყველა, რა ვაბღალებს? (მამაკოკი აბობლდა საზოღარბე).

მამაკოკი. მისმინე თემო! მისმინე შენც, ოზოი! (პაუზა). ხომ გესმის ჩემი, ოზოი?

(ოზოი გაუჩრდა და არ ამეღვენებს თავის იქ ყოფნას. ატოკდა, აღმუღუნდა მამაკოკი).

მამაკოკი. სადა ხარ, ოზოი? ამოიღე ხმა! აგერ არ იუაგი ახლა, აი აქ! ადამიანი არა ხარ, ოზოი, მომწავნდე ხმა!

ჩიქო. სულ გამოშტერდი, მამაკოკ? აქ რომ უყოფილიყო ოზოი, ხმას არ გავცემდა თუ რა?

მამაკოკი. (თითქმის ტირის უსუსურობისაგან). აქ იყო, აქ... ახლა არ ვტოპარაკებოდი?! იმიტომაც არ დავიძახეთ?!

გურჩი. ადამიანო! თუ გქვს რამე სათქმელი, თქვი, რაზე შეგვყავრ ამდენი ხალხი?!

მამაკოკი. აქ არის... გულანით ვგრძობო, რომ აქ არის იგი... (ხმამალა) ოზოი, რომ მიხიბო. რატომ შეგვირბე სუყველა? ყველამ უნდა გაიგოს უსინათლოს სიტყვები. მისმინე: წყულომიც იყავ, ოზოი!

(ამოვარდა უჩვეულო სიღუმე).

არც ახლა გამოქვცხადები ოზოი? (პაუზა) შენთვის ადვილია დავგვემლო უსინათლოებს, ხელს ვერ ჩავკლებთ, მაგრამ სიტყვით მაინც დაგვეღვენებო! და-

გედევნებით და მოგწვდებით. პირველი ამას ვიწამე
 მემი მისმინე ოზოი: წყულომც იყავ ჩემი სიბრძნისა-
 თვის — აი ჩემი სიტყვები! ისმინე სიტყვები მთელ
 თემისა, შენ რომ წყვდიადში მოაქციე: წყუ-
 ლომც იყავ! — აი მისი სიტყვები. ისმინე მი-
 წის სიღრმიდან ამოხეთქილი სიტყვები იმა-
 თი, ბრძენად რომ ჩავიდნენ სამარეში და ისმი-
 ნე, ჭერ კიდევ არდადებული, მაგრამ შენგან
 უკვე სიბრძნისათვის განწირული ბავშვების სიტ-
 ყვები — წყულომც იყავ! და იცოდე ოზოი, დად-
 გება დრო, როცა ადამიანები დაინახავენ მშეს, ცას,
 შორებს, დაინახვენ თავის თავს, ერთმანეთს და მათ
 მცირა, როგორც სამვილოშილი ბრალდება, მან-
 ინც მოგწვდება შენ, თუნდაც შენი გვარის მეშვიდე
 თაობაზე! მანამდე კი ისმინე ჩემი სიტყვები: — წყუ-
 ლომც იყავ!!!

(უჩვეულო გრძელი პაუზა).
 ჩ ი ქ ო . (გაუბრდავად). ეგ რა ილაპარაკა ამ კაცმა?!
 (და ავარდა, აფუგუნდა ბრბო).
 ხ მ ე ბ ი . გაგიჟდა! გესმით, რეებს რომავს მისი
 მერალი ენა?!

- შეგართ ეგ ოხერი, ეგა!..
- ჩვარი ჩატენთ პირში არ ააქოთა აქაურობა?!
- ჩვარი კი არა, საწამლავი ჩატენთ, როგორც
 ჩვენი წენი და ადათი თხოულბობს...
- ოზოის დაუძახეთ, ოზოის!..
- რად გეინდა ოზოის დაძახება, ჩვენეე ამოვად-
 როთ ეგ დამპალი ენა...
- ოზოის დაუძახეთ!..

— გათოყეთ და საწამლავი მაგას, სამუდამოდ რომ
 ჩაუწმინდოს ეგ აუროლებული ხახა!
 (მომთბარენი ეცენ მამაეოკს, გათოყე იგი და
 პირში ჩვარი ჩასჩარეს).

ო ზ ო ი . (თითქოს მოხმობაზე მოვიდა). რა ხმაუ-
 რია? შეჩერდით! რაშია საქმე?!

გ უ რ ჩ ი . ოზოი მამაეოკმა, ეს წუთია, ყველას
 თანდასწრებით მთელი თემი გაგვლანძდა, გაგვათო-
 ხა, მიწასთან გაგვასწორა, ლაშქრი ამოგვსვარა, შენს
 გვარსაც მეშვიდე თაობამდე დარია ხელი, წინასრე-
 ბი საფლავებიდან ამოატრიალა, ჭერ არდაბადებულ
 ბავშვებსაც კი გადასწვდა!!!

ო ზ ო ი . არ გაზედოთ ხელის ხლება! მე თვითონ
 გავაკრვე, რაშია საქმე! თუკი ყველაფერი ისეა, რო-
 გორც თქვენ ამბობთ, მაშინ გევასამართლებთ მას.

ჩ ი ქ ო . რა ვასამართლება?! ყველა აქ ვიყავით?!
 საწამლავი მაგას, როგორც ჩვენი ადათი და წენი
 მოითხოვს!

ო ზ ო ი . ვერაინ ვერ გაზედავს ვასამართლებს
 გარეშე ხელუოს ადამიანის სიცოცხლე — ასეთია
 ჩვენი ადათი და წენი! წადით ყველანი, გავერკვევი
 რაშია საქმე და დაგვიხებთ მერე! დაიშალეთ!

(ხალხი დაიშალა. ოზოი მამაეოკთან მივიდა.
 ზურგს უკან შეერთული ხელები უფრო მაგრად აუკრა,
 ბეჭებზე თოკი შესხსნა და მარყუჟი გამოსასვია).

ო ზ ო ი . კარგ ქოთნებს წყვიდ მამაეოკ. შენს ცხო-
 ვრებას აზრი ჰქონდა... შენ კი ასე უნიჭოდ დაახურ-
 დავე სიცოცხლე. ადამიანის გამოძერწვის ოცნება
 მანინც არ გენანება?

მ ა მ ა ე ო კ ი . (გადმოსერვის პირიდან ჩვარს) მე

ადამიანი საკუთარ თავში გავინთავისუფლდე. ვილაცქა
 პირველმა ხომ უნდა ამოაფურთხოხ ჩაჩრილი ბურ
 თი პირიდან!

ო ზ ო ი . რას უშვებები მერე ამ განთავისუფლებ-
 ულ ადამიანს?

მ ა მ ა ე ო კ ი . ცხოვრება დაახურდავე... მე კი ახ-
 ლა ვარ ბედნიერი.

ო ზ ო ი . აი ასე, მუხლებზე დავარდნილი, და ხელ-
 ფეხგაყოკილი, თავისუფალ ადამიანს რაღაც არ გე-
 ხარ, მამაეოკ.

მ ა მ ა ე ო კ ი . მე ჩემი მთავარი სათქმელი ვთქვი
 ერთს ვნანობ, რომ ყველაფერი ეს თიხაში ვერ გამ-
 ოვთქვი. მაგრამ ამას, ალბათ სხვები იზამენ.

ო ზ ო ი . ელოდე! ისე კი მართალი ხარ, მამაეოკ!
 შენი სათქმელი შენ უკვე თქვი. ყველაფერს თავისი
 დასასრული აქვს.

(ოზოი მძღვარად მოქაჩავს მარყუჟს და სიცო-
 ცხლეს ასალმებს მამაეოკს. მეტე გვამს თოკს შე-
 ხსნის, ტომარაზე ჩამოსვამს, ზურგით სახიდარს მი-
 აბეჭენს, ქველს ჩამოაფლავებს და ცოცხლად მჭდომარე
 კაცს დაამგვანებს).

ო ზ ო ი . ემე! ხალხო, გამოდით გარეთ, მამაეოკ
 უნდა გავასამართლოთ. კარავში არავინ დარჩეს. ყვე-
 ლა გამოდით!

(ხალხი გამოვიფინა. მათ შორის აღელვებული ნას-
 ტანგი და ტერი. ნასტანგი მიჩრბენს ოზოისთან).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი . რა მოხდა, ოზოი!

ო ზ ო ი . (ნასტანგს გვერდზე გაიყვანს). ილისის
 ცეკვა რომ ნახე, შენ ვერ მოიქეცი სწორად — მე
 გაპატიე, რა დავიდარაბაც ატუდა მამაეოკის ირგვ-
 ლოვ, იმეც შენი წყალობა — ამასაც გაპატიე, ამ
 საქმეს მე როგორც ვთავაზებ თავს და ვაი შენი
 ბალო, თუ კიდევ ერთხელ შეცდები! (ტერის ვას-
 ძახებს). წაიყვანე და გვერდით გაუვადეს.

ხ ა ლ ხ ი . დროა დავიწყოთ. ოზოი! — ყველანი აქ
 ვართ, დაიწყე ოზოი!

ო ზ ო ი . წუნარად! თქვენ ყველამ თქვენი ყურით
 მოისმინე მამაეოკის სიტყვები. სიტყვები წყუელ-
 სა და სიძულელიისა. თქვენ მზად იყავით მის მოსა-
 კლავად, მაგრამ მე შეგაჩერეთ. შევეცადე გადამერ-
 ჩინა ეს უბედური. როცა ჩვენ მარტო დავრჩით,
 მან სიტუა სიტყვით გაიმოკრა თავისი წყუელა-გი-
 ნება. მოუხედავად ამისა მე, ოზოიმ, თემის წინამ-
 ძღოლმა, ვთხოვე მას ელიარბინა თავისი შეცდომა.
 შევებეწვე მოენანიებინა მთელი თემის წინაშე, ეთ-
 ხოვა პატიება და შეწყურება. პასუხად მითხრა მხო-
 ლოდ ერთი: „ჩემი წყუელა — ეს იყო ჩემი მთავარი
 სიტყვები ცხოვრებაში და მე ისინი უკვე ვაქვი, აწი
 ჩემგან ვერაფერს გაიგონებთო“. (მამაეოკს) მამაეოკ,
 გაუმეორე ხალხს ეგ სიტყვები, ხომ ხარ ვაჟაკი!

(პაუზა) დუმხარ? შენ ახლა ამპარტანუელი დუმილი
 შენს ძალად მიგანჩია, არ ხარ მართალი, მამაეოკ.
 (ხალხი აფუგუნდა) წუნარად (მამაეოკს) ჩვენც უნდა
 ვალაბროთ, მამაეოკ, არ გამოგივდა ცხოვრება, ეს
 იველასთვის ნათელი გახდა. თემი გაატრონობდა,
 შენ კი, უხერო შექონინე, თემს ბოროტებითა და
 სიძულვილით გადაუხადე! და ახლა, როცა პასუხს-
 გების წუთი დადგა, ამპარტანუელი დუმილით ამას-



ხრებ ხალხის სასამართლოს? (თემს) გაასამართლოთ! ეს თქვენი სასამართლოა?! თქვენი ერთობის, თქვენი პატიოსნების და ერთმანეთის რწმენის სასამართლოა ილიაჩარკეთ! (ჩიქოს) შენ მეგობრობდი მაგასთან! თქვი შენი სიტყვა!

ჩიქო. მამუოკ! ყველა ჩვენგანი, მეგობრები და ახლობლები, მომთაბარეთა მთელი ტომი ამოსვარე, ვინც ობოლი გამოკვება, აღგზარდა, ფეხზე დაგაყენა, ლუკმა-პური გიწყალობა და სასიყეთო ხელობა გაწყალა! მერღვა, ოზოის რა ჰკადრე! ოზოი ჩვენი ღმერთია და შენ ასე ადვილად... არა, მე — შენს მეგობარს, არ მესმის, რატომ გქონდა ჩადებული გულში ასეთი ბოროტება, სიძულვილი ჩვენს მიმართ შენ კარგად იცო რა მოგვლის.. რა ვიცი, სცადე, შედრობა ითხოვ... იქნებ იპოვო მონაწივების სიტყვები, თუმცა იმ საშინელი წყევლა-კრულების შემდეგ რა სიტყვები მოინახება, რათა დააღობო ჩვენი გულები. შეეცემა, მაგრამ რა ვიცი, სცადე, აგერ ვართ და მოგიხმენ.

(პაუზა. ხალხი იწყებს გუგუნს).

ოზოი. მამუოკ, ახლა უკვე მე არ გელოდები შენს მონაწივებს ხალხი ითხოვს... გადააბიფე შენს ბრიყვეულ თავმოყვარეობას და თქვი რამე.

გურჩი. (წამოხტა გახელებით) სხელუს წულული რომ გაუჩნდება, დაუნდებელი ამოკეთებ ხოლმე! შხამით სავსე ბაღია — აი, მამაოკის დაძახებულული სასჯელი ჩვენი ღირსების გაქვლისათვის, ჩვენ თემის შეგინებისათვის, ჩვენი შებღალული სულბისათვის. ასეა საქირი, თუ გვიანდა საქუთარი თავისა და ჩვენი შეფუთობებული რწმენის განწმენდა!

(მძიმე პაუზა. ოზოი იგრძობს, რომ ხალხი აღფრთხილებულია, მაგრამ ამ განაჩენისათვის ჯერ მოშწიფებულნი არ არიან).

ოზოი. მოითმინეთ! ნაქარევი დაწვეტილებმა შემდეგ სინაშულს ბღდებს. არა, მე გეთანხმებით. თქვენი განაჩენი სამართლიანია, მიუხედავად იმისა, რომ სასტიკია. მაგრამ არ შეიძლება ადამიანს სიცოცხლე წაართვა, სანამ არ ამოწურავ მისი გადარჩენის ყველა შესაძლებლობას. წყნარად! მამაოკ, შენ გესმის სამართლიანი რისხვა შენი ამპარატუნული ღუმლის გამო! მოინანიე და ევედრე შეწყალებისთვის! (პაუზა. უცქოაფილებს გუგუნმა გადაარხალს). მოთმინება იქონიეთ! თქვენზე მტად მე ვარ აღშფოთებული და მაინც ვპოულობ ძალას არ ავუჯ სიძულვილს! უოველი თქვენგანი, ჩემი საკუთარი სისხლი და ხორცი ხართ. ადვილი როდია რომელიმე სიცოცხლის მოკეთა! შეიგნეთ! ბოროტებაზე სიყუთე იმარჯვებს. მამაოკ, ის რაც გაიძულეღბს ღუმდენს, სიამაყე არაა! ეს მდიდღერობაა! ცოფი! უარავი იგი! ხალხს შენი სიცოცხლის გადარჩენა სურს!

ნასტანგა. (ყვირის) რა გემართება, მამაოკ, გადარიგე! გვითხარი რამე!

ტერი. ნუ ერევი!

ოზოი. მტებს მე ვერ ვიხვო! მგონი თქვენც დაიღლით.

(და იფეთქა ხალხმა).

ხმები. რას ვეხვეწებით! კაცმა აქეთ გვაგინა და ჩვენ ვეხვეწებით — ვაპატიოვ?

— შხამით სავსე ბაღია მაგას...

— რად გვინდა მაგის მონაწივება! კმარა, გვკლამდა და გვაგინა!

— ოზოის სიტყვა!

— ჩუმადი! უსმინეთ ოზოის! თქვი ბოლო სიტყვა...

ოზოი. ჩვენ ყველაფერი გავაკეთეთ, რაც შესაძლებელი იყო, მამაოკ, შენს გადასარჩენად, შენ კი შენი სიძულვილით გვიასუსხე სანაცვლოდ, მონაწივებს სიკვდილი არჩი! მაშ მიიღე იგი! მომწოდეთ ფიალა!

(ოზოი, მიწოდებული ფიალით მივიდა მამაოკთან — უტეხ შეტრიალდა და თვალი გაუწყროა ნასტანგს. ოზოი გრძობს ნასტანგში ჩასახულ წინააღმდეგობას და იმისათვის, რომ სამუდამოდ გატეხოს იგი, აგრძობინებს მას ჯოჯობეთური ძლევამოსილება თავისი ძალაფულებისა, გადაწყვეტა გაემხილა მისთვის სამსჯავროს მთელი სიყალბე. ოზოი დაიძრა მისკენ. თვალს არ აცილებს ნასტანგს, ცარიელ ფიალას კი მოსივრის მამაოკის ფეხებთან. ფიალა მამაოკის გვამთან დავარდა და შუაზე გაიპო).

ოზოი. (თვალს არ აშორებს ნასტანგს. ამბობს მამაოკის შესახებ); დახედეთ ვინმე მაგ უბედურს.

(რამდენიმე კაცი შემოეხვევა მამაოკის).

გურჩი. მამაოკი მკვდარია, ოზოი!

ოზოი. გაიტანეთ!

(მომთაბარეებს გააქეთ მამაოკის გვამი. ნასტანგი მხოლოდ ახლა მიხვდა, რა მართლმსაჯულებაც შეეღდა).

ნასტანგა. (ყვირის) სიცრუეა! ყველაფერი ეს სიცრუეა! ბრმათა მართლმსაჯულება არამზადის შეფუთობით! და ეს არამზადა ხარ შენ, ოზოი!

(ხალხი გაეშეშა გაოცებისაგან).

ტერი. რას ლაპარაკობ, ნასტანგ!

გურჩი. ბიჭო, შენს ძმაკაცს სხვა კი არაფერი გაუკეთებია, სიცოცხლეს რომ გამოვასალმეთ!

ნასტანგა. იმინეთ ყველა: მამაოკი მკვდარი იყო ჯერ კიდევ სასამართლოს დაწვევამდე!

ჩიქო. რას მიედ-მოგებთ შენ? ჩვენ ყველას ძალად კარგად გეგმობდა, ხმას რომ არ იღებდა ეს კაცი. შხამის ფიალაც მის ფეხებთან ეგდო...

გურჩი. პირიქით, შენი მამაოკი, აქეთ არ დავცივინოდა თავისი ღუმლით!

ნასტანგა. უგურ! შენ მაინც დაიმიდასტურე!

ჩიქო. რა სისულელეს როშვ? უგური როგორ დაგიდასტურებს? ის ხომ მუნჯია.

ნასტანგა. (სასწარკვეთით). დაიღმუვლე რამე, შე ჩემი ცოდვით სავსე! დაიმიდასტურე, რომ მკვდარი გაასამართლებს. შენ ხომ ყველაფერი იცი! ამოიღე, კაცო, ხმა..

(უგურმა უსუსტრად აიჩენა მხრები; პირი დააქუნა და მიანიშნა ნასტანგს თავისი სიმუნჯე).

გურჩი. ხალხო! ახლა უკვე ნასტანგი გვივდებს მასხრად! უგურმა რა ხმა უნდა ამოიღოს?

ხალხი. მე შეგონა, ერთი გვყავდა ენაბილწი, ახლა მეორე არ გამოგვერია?

— ტყუილად ხომ არ აჩაან მეგობრები?!

— ისინი იმტომ მეუბრობოდნენ, ერთი ჭკუისანი რომ იყვნენ.

— არასასიყეთო ხდება რაღაც, ოზოი!

— შეიძლება რაღაც შეთქმულება იწყება.

ოზოი. თქვენ მართალი ხართ! ეს შეთქმულებაა! მამაოკი მარტო არ ყოფილა! მას თანამზრახველი



პეოლია — ნასტანგი! ეგ არის ყველაფრის მოთავე! ნუ უსმენთ მავას! ციკო, გათოკეთ და ამოუქოლეთ პირს!

ბ მ ა. დაიპირეთ, ეგ ოხერი, ეგა!

(და დაიძრა ბრმათა ბრბო ნასტანგის წასალეკად. მაგრამ მან აღვილად აიღვინა ეს ზევი. მარცხით გაღიზიანებული ბრმები გადავიდნენ ერთმანეთს შორის ჭუჭუტურზე. ატყდა აყალიბავლი, ერთმანეთს შორის წალაპარაკება და შემართეს ბრმებმა კეტები).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (გამოვიდა თავშესაფრიდან). შეჩერდით! (ხალხი გაისუსა). ტყუილად სდგით ერთმანეთს ბრალს. ბრმებს არ შეხწევთ იმის ძალა, თვალბილული რომ დაიპირონ! დიახ, დიახ, მე თვალბილული ვარ! რაო, კოკლახუა, გაკვირვებისაგან უბა მოგეცა? კეთას ნუ იფხან, თორემ ტვინსაც ამოიფხვ... ხომ გითხარი, მე ვხედავ! (დაბნეულ კოკლას იქვე ჩაიქცა)... კიდეც გაგიშორებ, რომ გხედავ... შენ ეი, დიდურავ, კისერს ნუ სწვლავ და ნეკათითი ყურს ნუ იწმენდ, ვინძლო უკეთ გავიგონოო. (განცეცხრებული დიდურავა დაებრტყა ტომარაზე)... ისმენენ, მართალია, ყურებით, მაგრამ ესმით გონებით, რაც შენ არასდროს არ გქონია და როგორაც არ უნდა გამოიფხიყო ყური, მაინც არაფერი გეშეველება.

(ამასობაში გურჩი ჩუმად ეპარება ნასტანგს ჯოხ-მომარჯვებული. ნასტანგმა ბოლო წაშში, სულ აღვილად აართვა ჭოხი გურჩის და მწარედ ამოარტყა უკნიდან).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ეხეც შენ, გურჩი, აკი გითხარი — გხედავ-მეთოც, ეს ბრძოვი კი ჭოხით მეპარება! რად გაშეშით სუყველა? ახლა მაინც მიხვდით, რა ძალასაც ვფლობ? რა უმწირონი ხართ ჩემს წინაშე? და თუ მოვიწოდებ ეს ძალა ბორკთად გამოვიყენო, ვერაფერი დამიდება წინ და აი, ოხოი, ისე გაჩვენებთ თავს, თითქოს თქვენსავით ბრმაა, სინამდვილეში კი, თვალბილულის ძალას გამოჩინებთ.

(დღიი პაუზა).

ჩ ი კ ო. რა ზედება, ოხოი?! ბრმები ვყოფილვართ და არც კი გვეოდინა ეს ამბავი?!

გ უ რ ჩ ი. მე შეგონა, რომ ღვითი წინამდებელი თემის წინაწარმომადგენლად ვითვლებოდი და თურმე საწყელი საყარი ვყოფლვარ?!

ჩ ი კ ო. გაგვაგებინე, ოხოი, ჩვენ რა, მახინჩების თემი ვართ?

გ უ რ ჩ ი. ისიც გაგვაგებინე: რატომ არა ხარ შენც ისეთივე ბრმა, როგორც ჩვენ ყველა?!

ჩ ი კ ო. არა კაცო, რატომ „ბრმა“... ჭობია აგვიხსენი: რატომ არა ვართ ჩვენ ისევე თვალბილული, როგორც შენი აი, ეს აგვიხსენი!

ო ხ ო ი. ახლა, როგორ აგვიხსნათ, აბა?... (ძალიან სანდომიანად). ისე კი, გულწრფელად რომ გითხრათ, ბრმა რომ ვიყო, ის მირჩენია, მე რომ ვკითხო, მაგრამ იძულებული ვარ თვალბილული ვიყო. იძულებული! ახლა, როგორაა იცი?! თქვენ სხეული ხართ, მთელი ტომი, სხეული! ფეხებს რა სჭირდებათ?

გ უ რ ჩ ი. მო?!...

ო ხ ო ი. მტკიცე საყრდენი! ხელებს?

ჩ ი კ ო. მო?..

ო ხ ო ი. კარგი, გემორიელი საქმე! ახლა დასვენებისათვის, ოქაბებისათვის? კარვები და სახურავის ქვეშ სიმშვიდე! და რა მჭირდება მე, მთელი თემის თავს?

— თვალბი! ვილაც ხომ უნდა უფრთხილდებოდნენ ჩვენი კარვების სიმშვიდეს?! თქვენი სიბრმავე, სინამდინჯე კი არა, თქვენივე ხსნა, მხედველობა — ხაფანგია თვალბილული ადვილად მიენდობით უმანკო მწერას, ყოველთვის გამსხვრებლებს მხეტყური სინასტიკე. აი, სწორედ მაშინ გაიხარებთ ქეშმარტი სიბრმავე — თვალბილული უსინათლობა!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (წამოკარგდება) სტყუი! შენ სტყუი, ოხოი ისმინეთ: ოხოიმ ყრუ კედლით გაგარყუათ სამყაროსაგან და წყველიაში გამოყოფით თქვენ, მომთაბარებებს, რომლებსაც დაუცხრომელ კაცობრიობასთან ერთად ყოველთვის გწყუროდათ ძიება და ღტოლვა შორეთისადმი. მან მიგაქავეთ შერკულ წრეზე სახტილოდ. ურკამ, რომელიც ადამიანებმა შექმნეს, რომ იმობრად და დააქარაონ წინსვლა, ჩვენთან ფეხები გაიდა, ოხოიმ ჩანერგა თქვენს შეგნებაში, რომ თქვენ გამორჩეული თემი ხართ, ღვითი წინამდებელი ხალხი, სინამდვილეში კი მახინჯებად გაქციათ. მაგრამ ყოველ ჩვენგანს შეუძლია დაიბრუნოს მხედველობის უნარი. საჭიროა მხოლოდ გახვდეთ ამ წყველი ქვის სარტყელზე და თქვენ კვლავ დაინახავთ. თქვენ დაინახავთ იმ ძალას, რომელსაც ახლა განკუთხავად ფლობს ოხოი და დაიბრუნებთ მას! თქვენ იხილავთ შორეთს და გაიწეუთ მისკენ! დაინახავთ ცას, ფრინველებს და აღინთობთ სურვილით — გაასწროთ მათ ფრენაში! მაშინ ჩვენ ყველანი, ათასობით ტომთან ერთად დედამიწის რომ მოსდებია, დავიძვრებით სამომთაბარეოდ თვალსაწიერისაგან, გამოუკვლევის აღმოჩენისათვის, ჭვრ განუცდელის განსაცდელად. ადამიანის ძალიან და გონების დასამკვიდრებლად, რათა ყოველდღიური გზის მოღვევით გადაწვიოთ პორიზონტ კიდეც ერთი დღის თვალსაწიერზე და ამით უსასრულო გავხალოთ ერთმანეთზე გადაწული მომთაბარეთა გზა-ბილიკები!

(ნასტანგის ამბლებულმა სიტყვამ იმოქმედა ხალხზე. ოხოიმ იგრძნო თავისი გავლენის დაკარგვის საშიშროება. რაღაც ძალამ, მასზე უფრო ძლიერმა, წაოთავდა ოხოი ზეზე).

ო ხ ო ი. ყველაფერი ეს სიკრუტა! ნასტანგს სურს წინამძღოლის ძალაუფლების ზელში ჩაგდება და ვინც მას ყურს დაუდებებს და აჰყვება, ვაი იმას! ისმინეთ: მართალია! ის თვალბილულთა სამყარო... სწორედ ამითაა ის დაწყვეტილი. თვალბილული ქვრეტენ შორეთს, მისი შეცნობის უინი აწვალბით მათ და ის კი არ იცინა, რომ ცოდნა ამრავლებს გლოვას! და უბედური კაცობრიობა ისწრაფვის მოჩონობისაგან იმის იმედით, რომ იქ მოუვებენ შევებს, რომ სინათლე იქ არის მიმალული, თვალსაწიერს ამოფარებული! მიტყანებთან ხალხები იდუმალი შორეთისაგან — ათვისებებენ ცხენებს, რომ გაუსწრონ ქვეითებს: აწევენ ხომადლებს, რათა სწრაფად გადასვრონ ზღეები, მივიდნენ იმარჯ ადრე ვინც ზღვას ხმელეთით უვლის. მიმართავენ ბერებს და იკონებენ ბორბალს, რომ მთელი თავისი მოდგმით, ჭილაგით, ეტლებსა და საწოდებზე აბარგებულბმა გაასწრონ სხვებს და არიქა, არიქა, მოაქებებენ წინ, მხოლოდ წინ!... კენისის შაერი მართაბებით ათასად გააბობილა და საწიდრის ბორბლებქვეშ მოყოლილი ადამიანთა ბდავილი ემატება ზეიდ ბორბლებმა გან-



წიროლებს ფეხებზე გადაუარა, მაგრამ ჩიუტი თვა-
ლხილულები, პორიზონტს მიმტერებულნი, ხელებზე.
მარტო მელავეებით აგრძელებენ ხიხვას წინ. კენეს-
ის პაერი მათრახებით ათასად გაპობილი — და ახ-
ლა უკვე ადამიანთა ხელებზე გადაინს სანჯიდრის
ბორბლები... მაგრამ თვალხილულთ მხოლოდ თვალ-
ებისა სჭერათ და ჩიუტად მიხიხვენ წინ, უხეღფე-
კონდ, ჰიჰუე, მაგრამ მაინც წინ, ოღონდ კი წინ! კვლავ
კენესის პაერი მათრახებით ათასად გაპობილი და
ადამიანთა ზურგებზე გადასული სანჯიდრის ბორბ-
ლები დაიხვეწენ დაღუპულთა ძვალსა და ძარღვებს.
მათ თვალებს კი, ეს წუთია ტუცილისაგან ბუდე-
ბიდან ამოცენილთ, უკან მომავალი ქუსლებით და-
კულებტენ მიწას. ბრუყვები! პორიზონტი მიუწვდო-
მელია! მაგრამ ადამიანებს არ სურთ ამის დაჭრება
და იმდენ ხანს გასწევენ წინ, სანამ საერთო ორთ-
ტრიალში არ გადაქვავდენ ერთმანეთს. ეს ხილუ-
ლთა უცილობელი სიყვარბი! უველადერში კი თვალე-
ბია დამნაშავე. აი ამიტომაც, მზერას აუოლილთა
წინსწრაფვას, წრეზე მომთაბარებობა ვარჩიეთ! ამი-
ტომაც გავერიყეთ ყველას და ყველადერს!

(ხანგრძლივი პაუზა)

გურჩი. (გაბრაზებულთ თავის თავზე). ვერაფე-
რი ვერ გავიგე... ლაპარაკობს ნასტანჯი — ვეთანხმე-
ბი, ლაპარაკობს იოიო — მჭერა მისი... გადვირე?
კაცი...

(იმ დროს, ჭებირიდან ადამიანის გახელებულ
ყვირილი ისმის).

უცნობი. ემეი-მეი, ადამიანებო!
ჩიქო. ჭებირიდან გეყვირის!
კოქლახუა. უცხოა ვილაც! იგი იქითიდან არ-
ის, ოზოი, როგორ მოვიტყუო?
გურჩი. ჩვენთან არასდროს არავინ მოსულა! რას
გეტყუი, ოზოი?

ოზოი. ვინა ხარ, რა გინდა ჩვენთან?
უცნობი. სარასი მქვია! ვადამარჩინეთ, სასიკე-
თოდ და მშვიდობით მოვსულვარ! შემოკედლეთ!
ოზოი. ჩვენი ტომი უსინათლოა. შენ თვალხი-
ლუი ხარ. ჩვენი შორის საერთო დაზაროდეს არა იქ-
ნება არ. შენავე სამყაროს დაუბრუნდა.

სარასი. ნუ დამლუპავთ. ის სამყარო კოცონზე
ცოცხლად დაწვას მიპირებს! გემუდარებით, შემო-
ბრალეთ, შემოიხინეთ!

ოზოი. მოსულები არ გვეპირდება! ჩვენი სიმშვი-
დე შენს უბედურებაზე მტად გვიღირს, გაკვეცა-
ლე!

სარასი. გაფიცებთ, რაც კი წმინდა გაგანათო,
ვადამარჩინეთ! თავშესაფარი მომეცით. მთელს სი-
ცოცხლეს, თქვენ ტომზე ვოცნებობდი.

გურჩი. შევლას გვთხოვს!
კოქლახუა. ადამიანს დავებმაროთ, ჩამოვიდეს,
ოზოი!

გურჩი. ხელს ნუ მკრავ, ოზოი!
ოზოი. (მხედება, რომ სარასის მოსვლა ხელს
მისცემს, მაგრამ თოქოს სხეებს უთმობს). კეთილი!
ფოს ნება თქვენი (სარასის გასძახებს) ჩამოდი, შენს
გაპირებას მოვისმენთ.

სარასი. (გაბარებულთ) მთელი ჩემი სიცოცხლე
მადლობელი დაგრჩებით, ახლავე, თვალისდახამამე-
ბაში (მიწაზე ეცემა დიდი ფუთა, წამის შემდეგ სა-
რასი დაღუბება). აი, მეც აქა ვარ! მიმიე ტვირთად

არ დაგაწევით. მხოლოდ თქვენს სათვისტომში მარ-
მყოფეთ.

ოზოი. იმისათვის, რომ ჩვენთან იცხოვრო, ჭერ
კედლის წინ უნდა გაჩერდეთ და იმდენ ხანს უტკირო,
სანამ ჩვენსათვის მხედველობას არ დაკარგავ!

სარასი. რა ლაპარაკია! მზადა ვარ, თავად ამო-
ვიკვლითო საკუთარი თვალეში! ისეთები უნახავთ,
რომ მიყვარს შიშისაგან რატომ აქამდე არ ამოცუე-
დნენ ბუდედან.

ოზოი. მოვედევით, ისეთი რა უბედურება დაატ-
ყდა იმ სამყაროს, რომ თავშესაფარს ჩვენა გვთხოვ?

სარასი. იქ იმისთანა რამ ხდება, იმისთანა!
ისმინეთ: მე — მარადიული ვარ! დიახ, დიახ —
მე ყოველთვის ვარსებობდი და ვიარსებებ კიდევ მა-
რად.. ისევე, როგორც უსასრულოა ადამიანთა ტან-
გვა-წამება და სიცოცხლის ამოება. რას იხამ, დაუდ-
გომელია ადამიანის გული — არ უნდა მოსვენება,
სიმშვიდე... მახოვს, ვზივარ ერთხელ ჩემთვის კა-
რავში, გასუსულად, ხმას არ ვიღებ. რა, ძალა არ მქო-
ნდა, ჭანი თუ?!.. გამომავლო ერთხელ შიშშილმა კა-
რავიდან — ის დრო იყო, მოხნები რომ თავიანთ ბა-
ტონებს ფატრავდნენ. დამინახეს თუ არა, მომვარდ-
ნენ: წვაგილები წინ, ჭანიანი ხარ, ბუღადი იქნებოი. ჭა-
ნიანი კი ვარ, მაგრამ საბელადო ჭანმრთელობა ვინ
მომცა-მეთქი?! ენე მოღისმინა! ვიფიქრე, იერი თუ
არ შევიცდებო, ცუდად წავა ჩემი საქმე-მეთქი. მუი-
ხვე დავკარე ჭანები, წერებში მოვუშვი, ვაგვძვტო-
ვდო, ცარიელი თვალეშია დავერჩი, მაგრამ მაინც
მომავნეს! დამესვიენ ბუქუნქველებივით, მუხლე-
ბში ჩამვარდნენ: ღვთის შვილი ხარო, ღვთიური
რწმინდი დავიანო ჩვენი ტანჯული სულებოი. მნახეს
რა სულელი — მე არწმუნა მოვეცა და მაგათ კიდევ
ჭვარზე მაცვან! ვი ვერცხლისათვის?! სხვა გაბრეყდა,
მე შემეშვნენ. მაშინ ვიქვი ჩემთვის — აწი თვალთ
ალარ დავენახებო ადამიანებს-თქო. ხმას არ ვიღებ-
დი, პირს არ ვაღებდი, ცვირით ვსუნთქავდი — მა-
ინც მომნახეს. მითხრეს: ამა შენ გემი და ახალი მი-
წა აღმოაჩინეო. კი მაგრამ, რა ჭანდახად მინდა ეს
ახალი მიწა, ძველიც ყელში მაქვს ამოსული. მაშინ
საბოლოოდ გადავწყვიტე: მორჩა, თავს უნდა ვუშ-
ველო ერთხელ და სამუდამოდ-თქო. თავი მოვიდ-
ბილედ და ისეთ სისულელებებს ვროშავდი კაცი არ
უნდა დამკარებოდა. მაინც მომწვდნენ და მერე რო-
გორ, რომ ამბობდი დედამიწა მრგვალიაო — ად-
ახლა შენს ნაბუტურებზე პასხობა. გამოქვსენ და
წამათირებს კოცონზე. რაღაც სასწაულით დავადწი-
ვთავი, აუტანელი გახდა ჩემთვის იმ არეულ სამყარო-
ში ყოფნა, ავიკარი გუდა-ნახადი და პირდაპირ
თქვენსკენ გამოვქანდი. შემოკედლეთ!

(პაუზა, ოზოი ტომს ჩამოუარა).

ოზოი. გავხელობო! ჩვენი ტომში მოიპოვებ
საბოლოო თავშესაფარს. ისმინოს ყველამ! მე მიყე-
ცი ნასტანჯეს მხედველობა იმისათვის, რომ ჩემთან
ერთად გაეყო თქვენზე ზრუნვის ტვირთი, იგი კი წა-
ვიდა ჩემი და მთელი ტომის წინააღმდეგ. ასეთ კაცს
არ ეცხოვრება ჩვენს შორის. ნასტანჯე, შენ მოყე-
ვითი ხარ ტომისაგან და თან გადევნებთ ჩვენსავე
სიძულედილს.

(გურჩამ კომპალი იტაცა და ნაბათის ჭამა მო-
თაბარენი გააკრუა)



ო ს ო ი. აი ისიც — ჩვენი ერთადერთი და მარადიული უბედურება — წყალდიდობის საფრთხე! — ჩაავლეთ ხელი ტომრებს და ყველა ჭებირზე! გახსოვდეთ: ის, რაზეც ჩვენ ვერ გავიმარჯვებთ, გაიმარჯვებს ჩვენზე!

(პირველი მოქმედების დასასრული)

მომხდებავ მერძა

მომთაბარებმა დაამთარეს დილის რიტუალური ლოცვა — „წინის სიბოზის საგლობელი“.

ო ს ო ი. დილა მშვიდობისა, ხალხო!
ჩ ი ქ ო. იცოცხლე, ოსოი!
ო ს ო ი. თქვენ რა, სანამ წყალი არ გახეთქავს ნაპრალს და არ წალეკავს აქურობას, ასე იქდებით? გ უ რ ჩ ი. ჭებირზე რამე რომ მომხდარიყო, უგუარი დიდი ხანა ატებდა განგას.

ო ს ო ი. ჭებირზე მინცდამაინც რამე უნდა მოხდეს, შენ რომ საქლამი გაანძრო?

გ უ რ ჩ ი. მე კი არ მეზარება სამუშაოდ გასვლა, უბრალოდ...

ო ს ო ი. თქვენ ოღონდ ტომრების თრევა აიციდნოთ, მთელ დღეს ილაზღანდარბთ.

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. ოსოი მართალა! რას ვაქანურებთ. რაც გასაკეთებელია, უნდა გაკეთდეს. ამა შენუ ილაზღანებით!

ს ა რ ა ს ი. (ხმამალა) შეჩერდით, ხალხო!
(ყველა გაჩერდა).

გ უ რ ჩ ი. რა უნდა გვითხრა ასეთი, ყველამ რომ გიკადოს?!

ს ა რ ა ს ი. კი იცით ახლა თქვენ, სუყველამ, როგორ ბეჭითად ვიდექი მე კედელს მიშტერებულთ, თვალის ჩინი რომ დამეკარგა... დაი, აი შედეგცი! მე უკვე ბრმა ვარ, თითქმის თქვენი ღრისი! მაგრამ შე მინდა უფრო ღრმა დავიფიქრა ფესვები თქვენში, კარგად მოვიცილო ფეხი. მოკლედ, ქალი უნდა შემართოდ!

გ უ რ ჩ ი. აუჰ! ქორწილს რა ჭობია!
ხ მ ბ ი. კაცური საქმეა. ამა ის რა კაცია, თუ კარავში კაბა არ უშრიათებს?!

გ უ რ ჩ ი. ხევა თუ არაფერი, ქორწილში რა ხანია არ გვიქვითია!

ჩ ი ქ ო. შე ოთხკუთხედთაიანო! ჭერ დასახელდოს ვინ აირჩია — იქნებ შენ გეტყვობა?!

ო ს ო ი. ზალბი მართალია, სარასი ვერძნობ ვიღაც უკვე შერჩეული გუავს. ისე არ გამოვიდეს, ხახელს იტყვი, ის კი სხვისი რჩეული აღმოჩნდეს. არ მოგიწონებენ ასეთ საქციელს ჩვენი ბიჭები, მოსული კაცი ხარ მაინც, უცხო.

ს ა რ ა ს ი. (ნაჭკარველად) რას ამბობ, ოსოი! ასეთ შეტდობის როგორ დავუშვებ. მე ილისს ვირჩევ... ასეთ სულელს თქვენთან არავინ ითხოვს. სასაცილოდ თავს ამა ვინ გაიხდის?.. მე კი რა მჭირდება? კარავში რომ რაღაც სუნთქავდეს, მოძრაობდეს, ძეხობოცედი... როგორ გითხრათ, შინაური ცხოველის მაგვარი რაღაც. გამიგეთ? ილისი, მართალია, ქუთუხე ცოტა მწყურადაა, მაგრამ მაინც ხომ სულიერია?... სიბოზის შემატებს ჩემს კარავს.

ჩ ი ქ ო. ჩქარა დათანხმდი ოსოი, სანამ გადაუფრთხილებია!

ხ მ ბ ი. ეს რა ბედნიერება ეწვია უგურს! რას ვიფიქრებდი — გაუსაღებელს თუ გაასაღებდა! — ახლავე წაიყვანე ილისი სარასს და კარავში დააბი! როგორც იქნება, მოვიტყავთ სულს!

გ უ რ ჩ ი. თქვენ რა იცით, იქნებ ქორწინების დამემ ტვინი მოუწესრიგოს — ხდება ასე!

— ჰოდა, ამა შენ იცი, სარასი! დამამოხობი როგორ ივაკაცებ, გამოგანმრთელმა მალე რომ დაატყო!

ო ს ო ი. რა ვქნათ, უგურ? შეიძლება ასე უკეთესიც იყოს... (ილისს მოეხვევა) შენთვისაც უფრო ადვილი იქნება, ილისს, სარასს გეგრდში ეყოლები გასატრონებს, ოჯახური კერა ზრუნვას მოახზოს, საქმე გაგინდება, და ხალხის მოწონებასაც დაანახურებ, რას იტყვი, ილის?

ი ლ ის ი. (ძლევს იკავებს ცრემლებს. ძალიან ჩემად) მე რა უნდა ვთქვა?.. იმის შემდეგ, რაც ახლა მოვხმინებ, ჩემთვის უკლებადერი სულერთია...

(ილისი ჩაეკრა შამას და ატრდა).

გ უ რ ჩ ი. მიდი და ახლა გაუგე რამე ქალებს! იმის მაგივრად, რომ ბედნიერებისაგან უყაროდეს, მოძულბეულივით ტირის.

ო ს ო ი. უაურ! ჩავთვალეთ, რომ საქმე მოეცარებულა. (სარასს). ქორწილს როდის გადაიხდი, სიძეკაცო!

ს ა რ ა ს ი. ხომა კარგი საქმე და რად უნდა ვადავებ? დღესვე დავნიშნოთ! მომთაბარებობის შემდეგ.

ო ს ო ი. რაკი დღესო — დღესვე იყოს წადი უგურ, მოამზადე ქალიშვილი საქორწილოდ. შენც სიძე, თავი არ შეირცხვინო! ისეთი ქორწილი გადაიხადე, ყველას რომ დამახსოვრდეს! საქორწინო უღელს მე თვითონ დავადგამთ. ახლა კი ყველა ნაპრალისაგან, სანამ სიხარული წყალდიდობით არ დამთავრებულა!

ჩ ი ქ ო. მაგის ფიქრი ნუ გაქვს ოსოი, ყველაფერს მოვუვლით!

(მომთაბარენი მიდიან. რჩებიან ოსოი და სარასი. ოსოი აკვირდება სარასის სახეს).

ო ს ო ი. შიამუდინე მაინც თვალი ილისს, ხომ?! მოასწარი მე მიყურე სარასს, თვალბეში მიყურე! ს ა რ ა ს ი. მე ვერაფერს ვხედავ, ოსოი!

ო ს ო ი. შენ ილისს ცეცხის დროს უთვალთვალბედი თვალბეში მიყურე სარასს, თვალბეში!

ს ა რ ა ს ი. რას დანარაკობ, ოსოი! მე კედლისათვის თვალი არ მომიშორებია, სანამ მთლად არ დავბრმავდი.

ო ს ო ი. თვალბეში მიყურე სარასს, თვალბეში! შენ ნანახი გაქვს ილისის ცეცვა!

ს ა რ ა ს ი. მე ვერაფერს ვხედავ, ოსოი! მერედა რა ჭანდაბად მინდა მე, ბრმას, ქალის ცეცვა? განა შენ ჩემს თვალბეში ვერ ხედავ, რომ მე შენ ვერ გხედავ?

ო ს ო ი. აი, მოგჩერებიავარ და ვერაფრით ვერ ამიხსნია, რატომ ხარ ასეთი დამუოლი?

ს ა რ ა ს ი. თვითონაც არ ვიცი! ოსოი! ეტეობა ასეთი დავიბადე. მოქნილი, მაგრამ ვარჯიშსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს, გადახარა-გამოხარაზე, ბავშვობიდანვე, სანამ მალეები რბილია. ხერხემალი იმიტომა მალეობდ დებრხილი, მოქნილი რომ იყოს. ქუთა თუ



გაქვს, ბერბემლის ტყინით უნდა იცხოვრო! ბერბემლის ცხოვრებაში იცი რა დატვირთვა აქვს? ისინი ბერბემლის დანიშნულება: გადაგრძევა, გადმოღუნვა, გადმოწევა, ახარა-დახარა, მორგება! დაწოლა, ამართვა, დაქიმვა, დაკუწვა, შეეუმევა, ვაწელება, ყირა! სანსალი, სრიალი, ჩაჩურთვა, ჩატენა, მიქნევა. ნოქნევა, ქულეტაი კანკალი, ძაგძაგი, ელრიალი, წანწარი, ზნარიალი, ტრიალი, გახეხება, გაშეშება, გამართვა, და დადაქცევა კუხად!

ო ზო ი. ვნახო! თუ საკირო მონდომებას გამოავლინ, შეიძლება ახლო კაცად გაქცეო.

სარასი. შენ როგორც მოინდომებ, ო ზო, იმნარად გავიკვანძები!

(უცებ ოზოიმ წამოიყვარა. სიბრძავემ კვლავ ტალღად გადაურა მას).

ო ზო ი. გამეცალე, სარასი...

სარასი — რა დაგემართა ო ზოი? რამ შეგავინა?

ო ზო ი. დამტოვე მარტო (თვითონ გადის გვერდზე).

სარასი. რამე დახმარება თუ გინდა, შევლა, თანდაგონა, დაურდნობა, თანაგრძნობა, გაგება, მხარდაქერა...

ო ზო ი. მომშორდი! არაფერია არ ხდება, ისე... უბრალოდ... სისუსტე... წუთიერი სისუსტე. (ჩემად ლოცვასავე) შორს ჩემგან... ღმერთო, დამიხსენ წუეულისაგან... შორს, ჩემგან, შორს!...

სარასი. (საღად და გახსნილად) ლოცვა ამას არ შეეღის, ო ზოი (იციანის) შენ ბრძავედები, ო ზოი!

(მიუხედავად იმისა, რომ ოზოი ვერაფერს ხედავს, ერთი ნახტომით სწვდა სარასს ყელში და გააკრა მიწას). ო ზო ი. შენ მე მითავაფთავებდი...

სარასი. (წყნარად და დამაჯერებლად). ტუფილად ცხარობ, ო ზოი! ადრე თუ ვეიან, შენ დაბრძავედები და გამყოლის გარეშე ვერას გახდები! სწორო არჩევანია — ჩემზე საიმედოს ვერ იპოვი!

(უცებ ოზოი მოისერის სარასს, და ფელებს ისრებს. მხედველობა თანდათან უბრუნდება მას).

ო ზო ი. შენ, ეს წუთია აქ რაღაცას ბეატურობდის...

სარასი. (წრფელი გაკვირებით). მე?!. როდის? ახლა?.. რა შემართება, კაცო! თუ რამე საკირო არ არის, მოვეცადე და ვერაფერი გავიხსენებ-ხოლმე! გეგონება გონება ამომიფხიკესო.

ო ზო ი. შენთვის აქ, ეს ყველაზე საკირო თვისება!

სარასი. ბრძენი ხარ ო ზოი! ბრძენი და ძლიერი! სუსტი? — აღელდებოდა, აიშლებოდა, აფორიაქდებოდა, აიწეწებოდა, აიხნეოდა, აიბურღებოდა, ავარდებოდა, ატუდებოდა, რამეს აიტხებდა და თავსაც ზედ დაატხებდა! ძალი ხარ ო ზოი! საოცარი ძალი... ახლა კი გავიქცევი, ქორწილისთვის შევეშაადები. ქვეყნის საქმე მაქვს.

(ოზოი მარტო დარჩა. ეტყობა, რომ დაიღალა, მაინც იკრებს ნებისყოფას და ჩვეული ტონით გასძახის ნაპრალოთ მომუშავე მომთაბარეებს).

ო ზო ი. როგორ არის მანდ საქმე? ერევით ნაპრალოს?

ხ მ მ ბ ი. მადე მოგრჩებით, ო ზოი!

— მომთაბარეობა და ქორწილი თუ გვინდა, ვიმუშავებთ, აბა რას ვინაშთ!

— ერთო ორისას ვაეუბებთ, ო ზოი!

ო ზო ი. მომთაბარეობა უჩემოდ დაიწევი! მე ქორწილზე შემოგირთდებით...

(ოზოი გადის. კვლიდან მოულოდნელად გადმოდის ნასტანგი)

ნასტანგი. ტერი, შენ რა.. არ ვიხარია ჩემი დაბრუნება? მისინე ტერი! ეს არ შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს, ადრე თუ გვიან თემელბი შეიგნებ ჩემს სიმატლეს... მათ უბრალოდ ემინათ მხედველობის... ეს გასაგებიცაა... შენ უნდა ამომიდეგე გვერდში... მე გაიყვან კედელზე, აიხილ თვალბს, ჩვენ გავხდებით უკვე ორი, ორი — ეს უკვე ბევრია... უფრო ადვილია დაარწმუნო...

ტერი. მე არსად არ გამოგუებო.

ნასტანგი. მე შენ მიყვარხარ, ტერი!

ტერი. ყველაფერი დაიფიცე, რაც იყო!

ნასტანგი. მე შენ...

ტერი. შენ ასევე მეფიცებოდი, რომ ამქვეყნად ჩვენს სიყვარულზე ძვირფასი არაფერია შენთვის, მაგრამ გაიწირე ყველაფერი და ძალაუფლებას გამოეკადე! გინდა გამომიყენო მე, რომ აუშხედრო თემელბი მამაჩემს და ხელთ იგდო ძალაუფლება!

ნასტანგი. ტერი, გაიხსენე!..

ტერი. რაც იყო ადრე, ყველაფერი დამთავრდა. აღარ არსებობს ის ნასტანგი, დამ-დამობით ჩემი მოსყლის მოღდიონით რომ ცხოვრობდა. გამოიჩინდა საშუალება ხელთ იგდო ძალაუფლება და ამან გაგხრწნა შენ.

ნასტანგი. რა შუაშია აქ ძალაუფლება? მე არ შემეძლია ვიყო მამაშენის თანაშრაბველი! სხვაგვარად მე ვერ მოვიქცეოდი! ბოლოს და ბოლოს, მარტოოდენ სიყვარულით როდი ცოცხლობს ადამიანი...

ტერი. მე სიყვარული მინდა, მხოლოდ სიყვარული! ყოველგვარი მადლაფარდონებებისა და მოვალეობების გარეშე!

ნასტანგი. რაც ჩვენს თემში ხდება, ყოველ ჩვენგანს ეხება! მით უფრო შენ! შენ ო ზოის ქალშვილი ხარ! როცა ხალხი შეიგნებს მამაშენის მიერ ჩადენილ ბოროტების სიღრმეს — დაწაშულის სიმძიმე შენს მხრებსაც დააწევა. შენ ხომ მამაშენის სახელი მეშვიკიდრობად დაგებდა!

ტერი. მე არც არავისი და არც არავითარი მეშვიკიდრობა არ მინდა! მე — მე ვარ! ნუ მიმაკერებთ თქვენს შრაბევებსა და სურვილებს. მე მინდა დამოუკიდებელი ვიყო ყველასაგან და ყველაფრისაგან.

ნასტანგი. ჩვენი სიყვარულისაგანაც?

ტერი. ჰო! რადგან შენ მე კი არ გუყვარვარ — გიყვარს ყველა!

ნასტანგი. (ტერის სახეს ზღლის გულბეში მოიქცეეს და დიდხანს უყურებს) რა ლამაზი სახე გაქვს ტერი... თვალბეცე შენი... მწიფე ალუბლის ფერი... ნეტავ რა ფერებად აინთებია ისინი, თვალბეზულნი რომ გახდებოან? სხვისი ბედნიერების სიხარულით გაბრწყინდებოან, თუ აივსებოან მადლიერებით, შენდამი გაღებული სიკვდილისათვის... ძალიან ლამაზი თავადი გაქვს შენ, ტერი. მწიფე ალუბლის ფერი...

ტერი. (გაუსხლტება) ჰოდა მიდი, მიხედე სხვებს, იზრუნე მათზე. ვინც ჩემზე უფრო გპირდება გინდა კედელზე გაიყვანია, გინდა უფსკრულში გადაგიჩხება. იცხოვრე სხვების სიყვარულით. ჩემი იმედი კინე უკეძნება. მშვიდობით, ნასტანგი! (ტერი მიდის).



ზორიდან ისმის მომთაბარეთა ხმები. ნასტანგი კედლის ერთ-ერთ ღრმულში მიიმალება).

გ უ რ ჩ ი. ეგე-ვე-მეი! ნაბრალს პირი ამოუვუქლოეთ! დაგვგებოი, ქალებო! ქმრები შენ ბრუნდებიან!

ჩ ი ქ ო. ღვინო სადა, ღვინო!

(გზობრიდან დაბრუნებულ მომთაბარეებს ცოლები ხედევენ)

მ ა ლ ა ლ ი ქ ა ლ ი. ღვინით სავსე ფიალები კარგა ხანია გვლით!

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. (მალაქ ქალს, მრავალმინიშნულ-ოვნად) ფიალების ღოდინი რას მიქვია! კაცს ქალი უნდა ელოდებოდეს!..

ს ქ ე ლ ი ქ ა ლ ი. აგერ გვლოდები, აგერ! მე გულოდები! შენ კი ფებს იორე რატომადც?!

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. რა იყო რა?! აუცილებლად უნდა მოვაროდე შენი? არ შეიძლება მოვდიოდე ნელა, დინჯად...

ჩ ი ქ ო. არ დაიჭრო, ქალო! ენა და დინჯად მინცდამაინც ცოლთან მიგმართება, თორემ სხვა-სთან, იცოცხდე, მარდაია!

ს ქ ე ლ ი ქ ა ლ ი. სახლში რის მაქნისია ეგ უბედური, სხვათაზე რომ დაძვრებოდეს...

ჩ ი ქ ო. რატომ ახლა, ჩენთან კი ტრაბახობს, რომ... **კ ო კ ლ ა ხ უ ა.** (აწუვეტუნებს) ოჯახს მინგრევ? რას ვტრაბახობ, რას?

ჩ ი ქ ო. იმას, რომ სხვა ქალები მზაკერულ ზრახვებზე ვერ აყოლილებენ.

გ უ რ ჩ ი. ზრახვებმა კაცი როგორ უნდა აყოლოინ, თუკი მისმა ქალმა ვერაფერზე ვერ აიყოლა! საშანა. ამ ქალს აშოლი კაცი თუ ქირდება, აგერ არ ვარ?!

ს ქ ე ლ ი ქ ა ლ ი. შენ ჭერ საკუთარ ცოლს მოუარე, მერე კი სხვები შეიპატოე! თორემ რაღაც ხშირად დაპროქალიობს შენი ქალი ჩემს კარავთან. ტუულიად ნუ ექნება ჩემი ქმრის იმედი, მე თვითონაც არ მარგია.

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. არ მომჭრა თავი სახალხოდ? ამას მჭერა ახლა ცოლი და მეგობარი?!

და ბ ა ლ ი ქ ა ლ ი. მართლს ამბობენ — ენას ძვალი არა აქვს! რად მინდა მე შენი ქმარი, ჩემი ვერ მომიცოდება.

ს ა მ ა ნ ა. მოსაცილებელი რა მჭირს, ქალო!

ჩ ი ქ ო. ახლა სანამ ჩხუბი არ ატუდა, მორჩილი მომთაბარეობის შემდეგ ქორწილი გველის, წინდაწინ ნუ გადაიღლებით!

გ უ რ ჩ ი. ქორწილი გველის, ქორწილი!

ს ა რ ა ს ი. მე მზადა ვარ თემილებო! მალე დაბრუნდით გზიდან, სიმრ-დედოფალი სტუმრად გელი-ან!

ჩ ი ქ ო. აბა შენ იცი, სარას, როგორ გაგვიმასხინ-ძლდები! გზიდან მოშეიბულნი მოგვივალთ. ახლა კი მომთაბარეობას შევუდეთ! დასცხეთ სიმღერა.

(და ავარდა ცაში მომთაბარეთა ურმული, ადამაინთა პროცესია გაჰყა ბორბალი ერთხელ და სამუდამოდ გავკალთული წრებზე შეკრული გზით. წრებზე მერე შემოვლის ყურებას ნასტანგმა ველარ გაუძლო, შეერია ხალხს, და ღერძიანად ამოაძრო ბორბალი. წრე გაწყდა. ჩვეულ მოძრაობას აცილებული ხალხი დაიბნა.)

ხ მ ე ბ ი. ეი, მანდ შეწინავენი! რა ხდება? — ბო-

რბალს რაღაცა დაეშართა! — ბორბალი სადღაც გვერდით გვექანება. — რას ვაჩერდით? — მიაწე-ქით ბორბალს... წადით წინ! — სად მივაწევთ? ბორბალმა გზა დაკარგა!

(ამასობაში ნასტანგმა თოყებისაგან ლედი შეკრა და გუთანივით გაქანა ბორბალი მასზე მტკენად ას-ხმული ხალხის ვრთვასთან ერთად კედელზე გამაე-ლი გზით.)

ხ მ ე ბ ი. ბორბალი სადღაც სხვაგან გარბის... — ღერძს ჩასკიდეთ ხელი, ღერძს... — ბორბალი მიგ-ვიყვანს... — ბორბალმა თითონ იცის თავის გზა! — თქვენი არ ვიცი და მე აღარ მოგვევებით! — არ მო-ღიხარ და ჯანდაბანივ გვივლია... — ბორბალს მივდი-ოთ და ყველაფერი რაგზე იქნება... პირიქით, გაა-ჩერეთ! გააჩერეთ ბორბალი... — ვერ ვაჩერებთ! რაღაც ქანაც წინ... — მაშინ გაუშვით ხელი ამ ოხერ-ტიალს...

(წინმაველნი ვერ ანებებენ თავს გზაზე ათასჯერ ნაცლა, ერთადერთ საიწულო გამკველეს — ბორ-ბალს.)

ხ მ ე ბ ი. გაგვაგებინეთ ვინემ, რა ხდება?! — ბო-რბალი სადღაც წევით გვექანება... — განაგრძეთ, გა-ნაგრძეთ გზა! — ბორბალს ნუ მიატოვებთ, უფრო დაეკარგებთ... — ბორბალს მიჰყევით, ბორბალს! — ხალხო, როგორ ვერ ხვდებით, რომ რაღაც უბ-ედურება სჭირს ბორბალს?! — მიაგდეთ მაშინ ეგ ოხერი! — ჩამოშორდი მაგ ბორბალს! — რას გაე-ყვე, ადამიანო, მტრე?! — ხელი უშვი ბორბალს! მი-ჰყე ბორბალს, ბორბალს მიჰყე! თავს უშველიეთ! — სად წვადით?! როგორ ვუშველით თავს? — არიქა, თავს ვუშველით, სანამ ცოცხლები ვართ!

(მაგრამ უკვე გვიან იყო. რამდენიმე მომთაბარე მინც ვითორია ნასტანგმა კედელზე. გადმოღვრილა სინათლემ გააშუშა ხალხი. ქანცაცელიო, მაგრამ ბე-დნიერი ნასტანგი მათ ღებებთან ჩაიყვცა. სინათ-ლის დანახვებზე ზოგი შემინდა, ზოგი დაიბნა, ზოგი-მა განციფრებისაგან პირი დაალო, კოკლანგამ კი თვალებზე ხელები აიფარა.)

ჩ ი ქ ო. ღმერთო! ეგ რა სიღამაზე ყოფილა!

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. როგორ მოხდა ყველაფერი ენს?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (ამაღლებულად) მე ამოვიყვანეთ!

გ უ რ ჩ ი. (მეცხედ და ეჭვიანად) რატომ?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შენ ხანდაბან ისეთ რთულ კითხვას დასვა. რა „რატომ“?

გ უ რ ჩ ი. (უნდობლად) რისთვის ამოვიყვანე?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. რაგვენი! შენ ყოველთვის გეუბნე-ბოდნენ — ისმინეთ! მე მოვედი რომ ვითხრა — იხილეთ!

გ უ რ ჩ ი. რა ვიხილო?!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. თუნდაც მზე, შენ რომ გინათებს და ყოველ დილით საგალობელს უღვინი.

გ უ რ ჩ ი. თვალებს რომ მწვავს?!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (გასკდა გულზე) იმიტომ გწვავს, რომ ხედავ, შე მართლა თვალმდინარეა ვიყავო შენა! შე ობოტუთხათვიანო, ტვინდაძრებობო შენა! შენ თავი მარტო იმისთვის გადავს, რომ წვიმა არ ჩაგვივდეს მუცელში!

გ უ რ ჩ ი. კარგი ახლა... ირავლივ ასეთი სიღამა-ზეა, შენ კი იღანძმები!

ჩ ი ქ ო. ნახტანგ, აი იქ, შორეთში, ცა დედამიწას რომ უერთდება, იქ რა არის?



ნასტანგი. პორწონტია! სწორედ იმიტომ მო-
მთაბარეობს მთელი კაცობრიობა, რომ პორწონტს
მისწვდეს, გაიგოს რა იმალება იმის მიღმა.

ჩიკო. მერედა, რა იმალება?
ნასტანგი. რა ვიცი აბა? სულიერმა ჭერ ვერ
გადააბიჯა ამ ხაზს. ეგ ოხერი, რომ უახლოვდება —
გარბის. მისკენ სავალი გზა ათას თაობას გასწვდება
კიდევ.

გურჩი. ეგ რა გამოდის? მე მაგ პორწონტს
ვიღო, მთელი სიცოცხლე შევალიო და მაინც ვერ
მივალწევ?

ნასტანგი. შენ ვერ მივალწევ, მაგრამ შენს
შვილს პორწონტისკენ სავალ გზას შეუწყობებ ზუ-
სტად იმ მანძილით, რასაც შენი ცხოვრებით გას-
წვდები.

ჩიკო. ესე იგი, თუ მინდა ჩემს შვილს სავალი
გზა შევეუძლირო, მე რაც შეიძლება მეტი გზა უნდა
მოვილიო?

ნასტანგი. მო, და იმან კი თავის შვილზე უნდა
იზრუნოს. ამ ქვეყანაზე სავალ გზას რა მოლევს! ის
კი არა და, კაცს ცხოვრება არ ჰყოფნის თავისი გზა
ბოლომდე რომ მოილიოს!

გურჩი. შე კაცო, ადრე ვერ გვითხარი, ასე კარ-
გი რომ ყოფილა თვალხილულია?

(ამ დროს შემოიჭრება ოზოი, მას უტური მოპ-
ყვია)

ოზოი. ნასტანგ! შენ როგორ გაბედე დაბრუნე-
ბა?

ნასტანგი. მე ჩემს თემს არასოდეს არ დავტო-
ვებ!

ოზოი. ჩვენ, შენ არ გვეკრდები, გაგვეცალე!
ნასტანგი. თემს შეიძლება არ ვკირდები მე —
მხედვლობა სჭირდება.

ოზოი. მაშ შენსას არ იშლი, ხომ?

ნასტანგი. რას იზამ.

ოზოი. კეთილი! შენს თავს დააბრალე! (მოშთა-
ბარეებს) დაბრუნდი თუაინ!. ჩამოდით კედლიდან!.
ქვეშოს!.. ძირს!..

გურჩი. ჩვენ რა შუაში ვართ, ოზოი! ბორალღი
თვითონ ამოგორდა აქ!

ოზოი! ბრძებვებო! როდის აქით დაწყო ზორ-
ბაღმა აღმა აგორება! ეს ხაფანგია, ნასტანგის მი-
ერ დაგებული ხაფანგი! ახლავე ჩადით ქვევით და
იმ წამსვე სახით კედლისკენ! და აი, კედელს მი-
ჩერებული იდგებით, სანამ არ განიკურნებით მხედ-
ველობის სენიდან! ახლავე ძირს!

გურჩი. აბა, დავაჩქაროთ, ბიჭებო! გვეყოფა
ახლა აქით-იქით ყურება და როგორც გვეუბნებანი,
მარდად ჩავიდე ქვევით...

(მოშთაბარენი დიდი ენთუსიაზმით ჩამოდიან კე-
დლიდან და პირით კედლისკენ დგებიან. ოზოი მიუახ-
ლოვდება ნასტანგს.)

ოზოი. წადი! საითაც გინდა წადი! რომელ მხა-
რესაც აირჩევნ შენი უმადური და უძღვბი თვალე-
ბი! წადი!

ნასტანგი. არა!

ოზოი. ჩვენ ერთად არ გვეცხოვრება. ძალა და
უფლება ჩემს მხარეზეა, მოგსამო! გაუსამართლებ-
ლად მოგსამო! ჩემი ერთი სიტყვა და თემი ქვევით
ჩაგქოლავს.

ნასტანგი. ვიცი!
ოზოი. ხალხისთვის შეწირულ გმირად გინდა
იქცე? ისე მოგიქცევ საქმეს, მსხვერპლი კი არა,
წყუელი დარჩები და სახელი შენი შენს გვამთან
ერთად საშუღამოდ დაიმარხება! წადი! შენი ხსნა ახ-
ლა გაქცევაშია!

ნასტანგი. არა, ოზოი! ეს ხომ საყუთარი თა-
ვის დამნაშავედ აღიარება იქნება!

ოზოი. სიყვდილის არ გეშინია?

ნასტანგი. თავის შერცხვენა უფრო მტანჭე-
ლია...

ოზოი. მაშინ იმაზე ვიზრუნებ, რომ სამარცხენო
სიკვდილი ჯერგოს. უგურ, გათოკე ნასტანგი და ჩა-
ათრიე ძირს!

(უტურმა თოკებით ბოღს მიაკრა ნასტანგი. გამოჩ-
ნდა სარასო)

სარასი. (ჩქარა-ჩქარა) მე უკვე უველაფერი ვი-
ცი! უველაფერს თავი რომ დავანებოთ, ამ ოხერმა
ქორწილი ჩამოშალა! ამას შევარჩენ?

ოზოი. უგურ, წადი შენს კარავში.

(უტური მიდის)

ოზოი. ამ კაცმა უნდა უარყო სინათლე! სახალ-
ხილ!

სარასი. მერედა რას ელოლიავები? მომეცი მა-
თრახი, წამში სულს ამოვხდი, მერე ვიტყვით — გა-
იქცა!

ოზოი. ნასტანგმა ესენი უკვე მოწამლა სინათ-
ლით. მან სახალხოდ უნდა უარყოთ თვალის ჩინი!
შემდეგ გავუსწორდებით.

სარასი. მომეცი მათრახი! (ოზოი მიდის)

რაო, გიუტო ბიკო? მიიღე კუთვნილი! (სა-
რასმა გადაუჭირა მათრახი ნასტანგს) რაო,
მტკიცეულოა? ერთიც და შეწყულებდა ითხოვ...
ნუიტყავს, ნასტანგი არ იმწნევს)... ითმენე! არ გი-
ნდა შენი ტყვილისაგნ შეშლილი სახე დაინახო?
მე ბრმა ვარ, მორჩი გმირობანს და დაიბრიჯე, რო-
გორც უველა სხვა იზამდა, ცოტას შეგეშველებო...
შენ რა, ვერ ხედავ, რომ მე ვერ ვხედავ? აბა, შემ-
ხედე თვალბეში! არ ახლა ხედავ? მაშ რა ჯანდა-
ბად გინდა თვალის ჩინი, ამას თუ ვეღარ ხედავ? გა-
ჩუმებული ნუ ხარ, თორემ ვერ ვგებულობ — ცო-
ცხალი ხარ, თუ არა. აბა, ერთი ხმა მომწვდინე,
(უტრყავს). ნასტანგი კენესის). აი უტებ მივხედი,
იოხ ცოცხალი ხარ. სინათლის უარყოფას თუ აპი-
რებ, ხმამალდა თქვი, გავიგონო! (ურტყავს).

ნასტანგი. უარს ვერ ვიტყვი, თუნდაც იმიტ-
ომ, რომ სიცოცხლე მინდა. იმდენი კი მესმის, რომ
მერე მომკლავთ.

სარასი. კეთილი! იყოს როგორც შენ გინდა,
დარჩი თვალხილული, გითმობ. შენ მხოლოდ ხალხს
განუცხადე, რომ დაბრმავება არჩიო. მიმიხვდი? მე
არ გაგუქვამ. ჩენი ბეროკაი კი თავად ბრმავდება,
აფვილად მოტყუვდება... მოდეს! (ნასტანგი უარის
ნიშნად თავს აქნევს), შენ სიტყვით თქვი. თავს რომ
აქნევ, მე ბრმა ვარ და ამიტომ არ ითვლება.

ნასტანგი. (ძლივსძლივობით) არა...

სარასი. აა! გმირი ხარ? (გადააწინის შოლტს)
უნეი ჭკუის ხალხი, შავ კირზე უარესია. თქვენისთა-
რების წყალობითაა, ქვეყანამ სიმშვიდე რომ დაქარ-
გა. რა გაკლია? სახეთქი გაქვს? (ურტყავს) — გაქვს!
თავზე ჰერი გადგას? (ურტყავს) — გადგას! მტე

რალა გინდა! სინათლე უნდა! ჰოდა, უყურე კედელს, შე პირუტყვი შენა, ხანამ არ დაბრმავდები (ურტყამს) კედელს უყურე-მეთქი! მიაშტრე თვალები ქვას!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (ძლივსძლივით, დამარცვლით) ჩემს წინ მხოლოდ ცა და სივრცეა...

ს ა რ ა ს ი. მაგ „ცასა და სივრცეს“ მალე დაგიბნელებ. (ურტყამს) შენს წინ კედელია! მხოლოდ კედელი! ურუ. შიშველი კედელი (ურტყამს).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (ჩურჩულით) ჩემს წინ ლურჯი ცა არის. ჩემს წინ ლურჯი ცა არის... ჩემს წინ... (გონებას კარგავს).

(სარასი გავიდა, ფეხბერვით გამოდის ილისი და უახლოვდება ნასტანგს, წამოუწევს თავს და შუბლიდან ოფლს მოსწმენდს).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. წყალი...

ი ლ ის ი. ჩუმად... ვინმემ არ გაიგონოს... (ილისი ენმარტება) აჰ, დალიე...

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. გმადლობო, ილის... შენ კეთილი გოგო ხარ... ცუდია, რომ ჩვენთან ერთად კედელზე არ აღმოჩნდი... საყუარ თავს დაინახავდი... იცი, რა საწაულმოქმედია შენი ცეკვა... აი, მათ რომ დაენახათ შენი ცეკვა, არასოდეს არ მიდგებოდნენ კედელთან... არასოდეს...

ი ლ ის ი. ჩუმად... ძალას ნუ ხარკავ... რა ცეკვაზეა ღამარავი, როცა ყველას ვშულვარ... ვაჩერდი...

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შენ ზეთებრივი მოცეკვავე ხარ, ილის! თემელებმა უბრალოდ არ ციან ეს... ამას რომ მიხედნენ, უნდა დაინახონ შენი ცეკვა...

ი ლ ის ი. როცა ყველა დაძინებს, შევეცდები დაგებმარო...

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ადრე თუ გვიან ისინი თვალს აიხელებენ, შენ მათ უცეკვებ და ისინი თვალნათლივ დაინახავენ, რომ თემში ყველაზე უკეთესი გოგო შენა ხარ!

ი ლ ის ი. რატომ მეუბნები ამას? ხომ იცი, რომ ბრყუად მთვლიან.

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ეს სიბრმავის გამო... უნდა შეუნდო, ისინი ხომ წყვდიადში ცხოვრობენ...

ი ლ ის ი. რას ნიშნავს წყვდიადი?..

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ეს, როგორც ერთიანი, უსასრულო დამეა... თუმცა არა, დამეც კი არ არის სრული წყვდიადი... დამე უსარმხარი კარავია. დამე ყველას გვყარავს, ხანამ მზე არ ამოვა. ვინც სეველი არის შეპურობილი და არ სძინავს, იმათთვის დამემ ცაზე ვარსკვლავები ამოქარავ. მარტოსულებს კი ნაღველი რომ გაუქარწყლოს, ციდან ვარსკვლავებს ჩამოუბერტყავს ხოლმე.

ი ლ ის ი. ჩამოცენილი ვარსკვლავების მოძებნა შეიძლება?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. რატომაც არა, გათენებისას ვარსკვლავები ყვაილებად იქცევიან, ილის, როცა ხალხი ნახავს შენს ცეკვას, ყვაილების წვიმას დაგაყარაინ!

ი ლ ის ი. თუკი მართლა არსებობენ ვარსკვლავები და ყვაილები...

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. წადი ილის, ადი კედელზე! ნურაფრის შეგვიჩინდება! ხალხმა უნდა ნახოს შენი ცეკვა, შენ კი — მათი აღტყება! წადი ილის!

(ილისი შორდება ნასტანგს და ნელა, გაუბედავად

მიემართება კედელზე გამავალი გზისაკენ, მაგრამ დაბრუნებულ სარასს შეეფეთება).

ს ა რ ა ს ი. საით?

ი ლ ის ი. გამიშვი.

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ვაჩეკი ილისი გაუსხლტი მაგას!

ს ა რ ა ს ი. სად წამიხვალ! შენ ჩემი საცოლდე ხარ!

სხვას როგორ ვადგებ ყურს?!

ი ლ ის ი. გამიშვი! სარას, მე ავალ კედელზე! მე სხვებსაც დავაჩერებ... ისინი გამოგყვებიან! აუცილებლად გამოგყვებიან! გამიშვი, მე მაინც ავალ კედელზე.

(ტენს. სარასმა ტკივილისაგან წამოიყვირა და ხელის კვრით გვერდზე მიაგლო ილისი).

ს ა რ ა ს ი. მხედველობა მომიწოდამე?! შენც ვაგაგია ამ შლეგამ? (ნასტანგს) ბედი შენი, რომ შენი ჩაძაღლები უფლებად არა მაქვს. მერე მოგწვდები! (მუხუბებითან მოიგლო ილისი) მაშ მხედველობა მომიწოდამე?! მე შენ ბრმა ავიჩიე, ბრმადვე დამარჩები!

(სარასმა ილისის სახე მოიწყყვდია ბელბში).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. რას ჩაღიხარ, შე არაგაო!

(სიწწრის ყვირილმა გაცეკვა იქაურობა და თვალბდათხრილი ილისი უგარმბოლად განერთხა მიწაზე. ყვირილზე მოცეკვდნენ მომთაბარნი. შემოვარდა ოზოი).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ამ არაადაშიანმა თვალბები დასთხარა ბრმას!

ო ზ ო ი. (გვერდზე გაითრია სარასი) ეგ რა ჰქენი! ს ა რ ა ს ი. (ჩქარ-ჩქარა) მაგას კედელზე გასვლა უნდოდა. სხვა გზა არ მქონდა...

ო ზ ო ი. შენ მე დამღუპე!

(შემოვარდა უგური. სარასმა უმაღ იგარძო საშისრობება და იქაურობას გაეცალა. უგურმა გაარღვია ხალხის ტალღა და მიუახლოვდა შეილს).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. მე მარტო ვიყავი აქ. უგურ... ვერაფერი შევექმილი...

უ გ უ რ ი. შვილო!.. უბედურო ჩემო შვილო... მე ვარ ყველაფერში დამნაშაე... მე, მამაშენი... ვერ დაგიფარე... მე უნდა მწყველო, მე...

ჩ ი ქ ი. ხალხო, მუცნი აღაპარაკად!

გ უ რ ჩ ი. შენ, რა ენა ამოიღვი, უგურ?

უ გ უ რ ი. მე არასოდეს არ ვყოფილვარ მუნგი. მე ყველაფერს გეტყვით. წაიყვანეთ ილისი კარავში.

(ქალბმა წაიყვანეს ილისი).

გ უ რ ჩ ი. შენ სიტყვა არასოდეს არ გითქვამს!

უ გ უ რ ი. ახლა ეტყევი! წყალიდობის არავითარი საშისრობება არ არსებობს. ეს ყველაფერი ოზოის მოგონილია, რომ თქვენ მუდმივ შიშში გამოყოფით. თქვენ ყოველდღე ავხებდით ნაპარკს, მე — ყოველდამე ვარღვევდი მას. ადით კედელზე და თვითონვე დარწმუნდებით, რომ წყალიდობის არავითარი საშისრობება არ არსებობს და არც ოდეს ყოფილა.

გ უ რ ჩ ი. ეს როგორ?! მთელი ცხოვრება თავს მოწყობილ წყალიდობისაგან და ყველაფერი ეს მოწყობილი ყოფილა? რა ხდება, ხალხო?!

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. ჩვენ წელში ვწყდებოდით, თავს არ ვიზოგავდით, ყველაფერი ეს ფუქად... ამოდ... უაზროდ...

ჩ ი ქ ი. ხალხო, რისთვის? ასე უღმერთოდ, რის-



თვის? რატომ გვიმალავდი ამას, უგურ? რა დავაშავეთ ამის ფასი? რატომ?

უ გ უ რ ი. შიში წყუელი შიში ყოველ ჩვენთაგანს პატარა, თბილბუნჯიანი ცხოველებით რომ არის შეფარებული. ისინით: შიშმა დამამუნჯა! ყოველ ჩვენგანს გვიჩის ეს პატარა, თბილბუნჯიანი ცხოველი. სიყურჩეს ეტანება, შფოთისგან აიბურძკვლება, ცივად... მე ოზოიმ მომთხოვა, ყოველ ღამე დამერღვია თვენი ამონაქოლი ნაწარლი, სამავიერად, დამუნჯების საფასურად, სინათლე შემომთავაზა. როცა მე, თვალბილულმა, დავინახე თქვენი ყოფა და უსუსურობა, შიშმა მკარანხა შენ მარტო ვერაფერს გახედები, დათანხმდით პატარა, თბილბუნჯიანმა ცხოველმა გაიღვინა ჩემში, ცოვად აიბურძკვა, დამიწყო შიგნიდან ფხაკუნი, ღრღნი და მე დავმუნჯდი. მე ვიცოდი რა სასწაულოქმედი, რა სიხარულის მომტანია ჩემი შვილის ცეკვა და ვითმენდი საყოველთაო გაღიზიანებას, სიძულვილს, მტრობას, რადგან თბილბუნჯიანი შიგნიდან მღრღნიდა. და მკარანახობდა — საკმარისია ოზოის ერთი სიტყვა და თქვენ, ბრძები, ილისის ცეკვის ნახვის ბედნიერებას მოკლებულნი, უმალ ჩაქოლავდით მას. თბილბუნჯიანი მღრღნიდა და მეც ვეღუმდი, ვეღუმდი, როცა მამაყოკი შეიქცა ოზოის, ვეღუმდი, როცა მკვდარი მამაყოკი გაასამართლეს. ვეღუმდი, როცა ნასტანგი აღუდგა ოზოის... შვილის ბედნიერებისათვის ვაკეთებდი ყველაფერს ამას და ბედმა მისივე უბედურებით, მისი ორმაგი დაბრმავებით მახლევიანა უკვლავერი. მისმინეთ: ყველაფერში მე თვითონ ვარ დამნაშავე, მეც მიღვეს წვლილი ოზოის შექმნაში, მსხვერპლმა არ უნდა გამატყუნოს ტირანი, როცა თვითონვე სულდა.

(სიჩუმე, ჩემომ ნასტანგი თოვებისაგან ვაანთავისუფლა. ნასტანგი მივიდა ოზოისთან).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ბევრი აქვს სათქმელი თემს შენთვის. მაგრამ არ ღირს გამოერება, რადგან ეს ის სიტყვები იქნება, რაც ცხოვრებულმა მამაყოკმა უყვე გიხსნა, ჩვენ არ გვეყურია შურისძიება, დარჩი ცოცხალი და იუავ წყუელი. გაიუვანეთ.

(ოზოი უბოლდ გაყვავა თემელგის).

ი ა რ ი. იარე შენი გზით, ნასტანგ! გზას დაგლოცავთ! იარე!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (მივიდა უგურთან) ნუ იკლავ თავს, უგურ! შენი ცხოვრების მთავარი სათქმელი მაინც მოახერხე და სიქვი! (ხმამაღლა) რას უღებხართ თემელგო. ვერ ხედავთ. აღმდეგა? გამოდით კარებიდან და გაათენეთ ღამე გარეთ, დღეს ხომ თქვენი პირველი ნათელი ღამეა!

(ჩაბნელება. ვაიდა ღრო, კაშკაში, მზიანი დღე).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ენე-მეი! თანათემლებო! გამოგონია დღე და ღამე კედელზე იფით გამოფენილები?! არ მოგბერნდათ ჰორიზონტის თვალთვალი?! არ დაგეცვიათ თვალბუნჯი?! თქვენ მომთაბარებები კი არა, გლახები ყოველხარით, ერთმა რომ არ დამიწყო ჩხუბი, არ დააპირა ჩემი გლახვა, არ შემართა ჩემზე ექტი ჩამოღობი ძირს!

გ უ რ ჩ ი. რა უნდა ამ კაცს?

ჩ ი ქ ო. გამლახეთო, გვთხოვს.

გ უ რ ჩ ი. მიზეზი?

ჩ ი ქ ო. მიზეზი რად გინდა? აღამიანი მუღამ თა-

ვის კეთილდღეობაზე წრუნავს. რახან გვეზივნება თავში ჩამარტყითო, უარი არ უნდა ვუთხროთ.

გ უ რ ჩ ი. ჰოდა, წესიერად აგვიხსნას რატომ, რისთვის — შეიძლება დაგვაკავშიროს... მაშინ ჩავარტყამთ... ერთხელ!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ვასალბი არა ვარ? მე თქვენ მომთაბარეობა ჩავიშალეთ და აბა, ერთმა კაცმა თუ გამიხსენა ეს?! არა! აღა დღეს თქვენში მომთაბარეობის სიხბლი, თორემ გამიგია, მივდი თვე კედელზე იქდე და ჰორიზონტს შეპყრებდე? ჰოდა იქდებით ახლა ასე, სანამ ფეხები არ დაგამძიმდებათ, ღიბები მუხლებამდე არ ჩაოგებებოთ, სანამ ძარღვებში სიხბლი არ დაგვიწყადდებათ... შეზღვეთ, რა შეუცნობელი შორეთი გაიხსნა თქვენს წინაშე! (უყურებს შორეთს და ძალან მძიმედ დასძენს) გული არ აგიტკვდათ უვალი მიწა რომ იბიღეთ? თვალბუნჯა თუ მალაოვს ჩვენი საზღვრის სავალი გზა? არ მოგეძალათ სურვილი მთელი გვარ-გუჯაბით ავიბარგოთ და ბორბლის კვლით გადავსეროთ ეს მწვანე ხალიჩა?

(ყველა უყურებს შორეთს).

უ გ უ რ ი. ამას მე მგონი ყველა ვფიქრობთ, მაგრამ გადაჭრელები ვართ თითქოს...

ჩ ი ქ ო. რა იცი, წინ რა დაგვხვდება?..

გ უ რ ჩ ი. რაიმე ხიჯათს რომ გადავუქაროთ?.. გზაა მანც...

(შორიდან კოჭახუა დიდი აურხაურით მოარბენინებს სარასს).

კ ო კ ლ ა ხ უ ა. აგერ, მოგითრიეთ... მთელი თვე დავდე, თავისი ბარდანით ერთ-ერთ ღრეჩოში იმალებოდა. ძლივს არ ამოვიჩიქნე იქიდან!

უ გ უ რ ი. (აჩერებს ხალხს. შემდეგ მიუბრუნდება სარასსა და მიუღებებს მათრახს) მოკიდე ხელი და დამიდექ წინ!

ს ა რ ა ს ი. რა გინდათ ჩემგან? მე არაფერი არ ვიცი... თქვენ თქვენთვის, მე ჩემთვის... რატომ მითრევთ თქვენს საქმეებში? და საერთოდ, რა ხეირი გინდათ ნახოთ ჩემგან? თვითონ არ იძიხთ, არარაობა ხარო? ვარ!.. არარაობა ვარ! ჰოდა თუ არარაობა ვარ, შემეშვით, თქვენ თქვენთვის, მე ჩემთვის. ხელს რატომ ისვრთ ჩემზე? მე რომელიმე სოროში შევძვრებო და მგ თქვენ ნათელს თვალბუნჯი სრულებითაც არ დავინახებო... ხომ მაქვს მე არაგამოჩენის უფლება?! არა, სოროდან გამოვძვრებო ხოლმე, ხანდახან, დამდამოებით, — თქვენი ნახუფრალი რომ ავხიკო... თქვენ ხომ კეთილი ხალხი ხართ, მუღამ დატოვებთ არავს სუფრავზე. ხომ დატოვებთ? დატოვებთ, აბა შიშშიღობი ხომ არ მომკლავთ?! ასე გაწირვა გამიგონია?

უ გ უ რ ი. (აღშფოთებული) მოკიდე ხელი მათრახს.

ს ა რ ა ს ი. (არანაკლებ აღშფოთებული). მათრახს ხელი მოვიკლო? მე მთელი ჩემი ცხოვრება არც ერთ ჩხუბში არ ვერეოდი, არც ერთ დავიდარაბაში, რას არ მკადრებდნენ, როგორ არ მამიხებდნენ, მაგრამ მე „არა“-მეთქი და მორჩა! იცით რაში ვარ მავარი? თო, თუ ერთხელ ვთქვი „არა“ — მორჩა! და საერთოდ, კაცს მათრახს როგორ დავარტყამ?! თუ რაიმე გინდა, კაცურად დამელაპარაკე, მკითხე; მიასახე, მითხარი, შემეკამათე, ამიხსენი, შემეპასახე, მომმართე, შემამსინე, გამარკვიე, გამამგებინე, შემეხმინე...



ვაი დედა! ეს რა ხიფათს გადავეყარე! (მათრახი ვადაწინა უგურმა).

უ გ უ რ ი. მათრახით, მათრახით შეგეხმანები! მოცილე მათრახს ხელი!

ს ა რ ა ს ი. მერე მე არ უნდა მკითხო, მაქვს თუ არა შენთან საჩხუბარი? შენ არც კი იცი, როგორ მომწონარ, პატის გცემ, გაფასებ, გთოყვანები, გლოულობ, ვგოდებ, მიყვარხარ! ყველა! ყველა მომწონხართ! პატის გცემთ, გაფასებთ, გაღმერით... ვაი დედა!

უ გ უ რ ი. მაინც ავალბინებ მათრახს ხელში.

ს ა რ ა ს ი. ეს რას გადავეყარე, ღმერთო?! არ გრცხვინია? თვალბილული ბრმასა მცემ? ეს ორთაბრძოლა კი არა, — ჩემი გალახვა! უმწეო ბავშვს განა ახლებს კაცი ხელს? ვაი, დედა!

(სულ ახლა დედას "ძახილით არბენინებს უგური სარასს. თანდათანობით ყველა თვალს მიეფარა. ნასტანავი დარჩა მარტო. უგური ნასტანავს მიუახლოვდა).

უ გ უ რ ი. მაინც გამისხლტა! რაღაც ზხარი ნახა და საღდაც გაფონა, გაქრა.

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (თვალს არ ამოტრებს შორეთს) რას ერჩია? ხიფათს შეუყარა და იცდენდა. ტყუილად კი არაა „მარადიული“. თქვენშიაც უყოფლა ეს „მარადიული“. აკი თქვით, დიდმა გჯამ ხიფათი იცისო? შა, უგურო, პატარა, „თბილბუნჯიანი“, ყველას რომ გვუავს შეფარებული.

უ გ უ რ ი. (ხანმოკლე პაუზის შემდეგ აიწყურებს) ეგვი. ხალხნო! გზად მოემზადეთ! აუარეთ კარვები! აუარით გულანაბადი, შეაგროვეთ თქვენ ბარგი-ცარხანა, ხომ გვიდულს მომთაბარეთა სისხლი, ხომ გვიდგას მომთაბარეთა სული! აუარეთ-მეთქი კარვები, ცხენებულ მამუკიხა არ იყოს, თქვე მთხოვრებო, უცხეხა (ასტანავს) შენ კი წინამძღოლო, გაგვიძვ წინ! ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. წინამძღოლო?! მაშ პირდაპირ ასე — წინამძღოლო?!

უ გ უ რ ი. აბა ვინ უნდა გაუძღვეს თემს, თუ არა შენ?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. მე რომ ვიცი, მაგას პირველსავე დაემს გადაფიქრებთ.

ჩ ი ქ ო. ეგ რატომ?

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ჩმოტომ, რომ უცოლო ვარ! რომელი თქვენთაგანი ენდობა უცოლო წინამძღოლს. კარავს ცხვირწინ მომიხურავთ, თქვენს ქალებს მომარბიდებთ...

გ უ რ ი. მოგარიდებთ, აბა არ მოგარიდებთ? ადრე იყო და სულ ქალებს დაიდევდი, და ახლა, როცა წინამძღოლად გადიარებთ, საშველი აღარ გექქნება.

ჩ ი ქ ო. ჰოდა, დაეაქორწინოთ ნასტანავი! ასეთი უჩინი წინამძღოლად არჩევა დაუქორწინებლად?!.. მაგის თარეშს რა დაუდგება წინ.

გ უ რ ი. დაეაქორწინოთ ეგ მოწვეერი, ეგა! გოგოებო, გამოეფინეთ! ნასტანავმა ხაცილედ უნდა აირჩიოს! გამოეფინეთ გოგოებო!

მ ა ლ ა ლ ი ქ ა ლ ი. ყველანი?

კ ო ჯ ლ ა ხ უ ა. შენ შენთვის დაეტიე! ჩემი დაღუპული ცხოვრება არ გყოფნის, ნასტანავს რომ უმიზნებ? (ნასტანავს) კარგად დაეკვირდი ჩემს ცოლს ნასტანავ, არჩევისას მთლად სხვანაირი რომ წაიყვანო!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ჩანი ვაეარდეს, რაკი ასეა — დაეკვირწინებდი!

(ნასტანავი გოგოებისავე გემართა).

კ ო ჯ ლ ა ხ უ ა. შენი მშურს ნასტანავ! ცოლს თვალით ირჩევ; ისე კი არა, როგორც ჩვენს, ბრძები, მთოლოდ ხელმეფის ფაოურით...

მ ა ლ ა ლ ი ქ ა ლ ი. ხმა გაიყმინდე შე ბედოვლათო! ცოლს სწორედ დამე ირჩევენ, სიბნელეში... თვალბინის ცეცებით კი არა...

კ ო ჯ ლ ა ხ უ ა. ჰოდა, თვალბინს რომ ვაცეცებდით და გვეგონა ცოლებად ყველაზე ლამაზებს ვირჩევდით, ახლა ვხედავ, რომ საუკეთესონი გაუთხოვრად დადიან.

I გ ო გ ო. ნუ ჩამივლი, ნასტანავ! ჩემზე უკეთ ვინ მოგივლის, კარავს უკეთ ვინ მოგიწოვს...

II გ ო გ ო. მე ამირჩევი ნასტანავ! ჩემს საბანჯე რბილსა და თბილს ვერც ერთ კარავში ვერ იპოვნი. დილით თვად მიხვდები, რომ არ მოტყუვდი.

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შენ, ჩემო ლამაზო, ისეთი კარგი ხარ, რომ შენი კარავიდან სულაც ვერ გამოვალწვე — თემი უწინამძღოლად დარჩება.

III გ ო გ ო. დროს ნუ კარავე მაგათზე ნასტანავ! ვისაც მკითხავ, გეტყვის, ვინ იცის თემში ყველაზე მსურველდ მოვივლება!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შენ როგორ წაგიყვან, ლამაზო! მთელი თემის მამაკაცები დავაბოლო!

IV გ ო გ ო. (წინ წამოხტა) აბა მაშინ მე დავჩრი! ესეც თქვე, გოგოებო! აკი გუბუნებოდით, მამაკაცები ქალებს მხოლოდ იმნაირ საქმეებზე ეტანებთან, ცოლებად კი ქალწულები მიჰყავთ! ესეც თქვე!

ს ა ს ტ ა ს გ ი. სეთი კალწულთა ხომ თემს სიამაყეა, თითქმის დროშა! დროშის კარავში შეტანა აბა ვის გაუგია!

(ნასტანავმა ხელი მოკიდა ტომრებს მიფარებულ ილისს, გამოიყვანა და თემს წარუდგინა.)

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ილისი იქნება ჩემი ცოლი!

(თემი გაუჩნდა. უგური მიუახლოვდა ორივეს და ხელმეფის მსვეტიც დლოცა.)

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. მე ვსოვ ჩემს საცოლეს იცეკვოს! მთელი თემისათვის იცეკვე, ილის!

(ნასტანავი გვერდზე ვადა. თემი ილისს მიაჩერდა, ილისი წუთით გაბრინდა და მოულოდნელად მთელი მისი სხეული მიეცა ცეკვის მაგიურ სტიქიას. მოხიბლული მომთაბარეები თავს ველარ იცეკვებენ და დატრიალდა, აცეკვდა ტომი მხურვალედ და თავდავიწყებით! დასრულდა ცეკვა და ხალხმა ყვავილებით დახუნძლა ილისი.)

ჩ ი ქ ო. აბა კორწილი! ხალხო! მოუშნადეთ საჩუქრები სიძე-პატარძალს! მოაშნადეთ ღვინით სავსე კასრები! კარავი ახალგაზრდებს!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შეჩრდი! ჩვენ მომთაბარენი ვართ და კორწილს გჯამი გადავირდით. და თუ გინდათ ეს ჩქარა მოხდეს, აუარეთ კარვები, აჩვენეთ ფესვები, საზიდარმა რომ გამოიბა და მორაგეთ ბორბლები!

(მომთაბარენი მიცივედნენ საზიდარს. ჩვენ ფესვებს და უკეთებენ ბორბლებს. ხალხში ფრთხილად გახს თარეკლეს ტერი. ერთადერთი ის დარჩა ბრმა, ტერიმ ერთხანს უსმინა ხალხის ფუსფუსს, შემდეგ აირბინა კედელზე და გადმოღერებდა სინათლემ თვალეში აუხილა მას. გაოგნებული ათვალერებს ტერი მის წინ გადაშლილ სამყაროს.)

ადრეულე ქურთულად მიიპარება ილისი. ტერი ავირდება მის ქვევას. ილისი იფშენეტს თვალბინს მი-



ამიტური იმედით: ღაბრუნოს სინათლე, მაგრამ ამა-
ოდ. ტერი მიუხელოვდა ილისს).

ილისისა და ტერის დღეები

აი, თურმე როგორი უოფილხარ, ილის!
როგორი? მითხარი, ტერი, როგორი!
ლამაზი, ღამაში საცოლე მყოლია ნასტანგს.
მართალი მითხარი, ტერი, მართალი.
მართლა ღამაში საცოლე მყოლია ნასტანგს.
ასე მგონია, არა ვარ მისი ღირსი.
შენ მას უყვარხარ ილის.
მე ვერასოდეს ვიზიადე ნასტანგს.

შენ დაინახე ნასტანგი ყველაზე ადრე. ბრმამ დაი-
ნახე, მიხვდი, იგრძენი. გულით გაუგე მას და გაპ-
ევი. შენ ააცილე სიკვდილი ნასტანგს. შენთან იქ-
ნება ის ბედნიერი. შენ ღამაში ხარ! შენ ხარ ყვე-
ლაზე ღამაში თქვენი.

კეთილი გული გქონია, ტერი! თბილი...

შენ შეგვეს ძალა მას გაუფრთხილდე, ძალა —
იხივოვო მისი ცხოვრებით, ვანიზარო მისი წუხილი,
საქმე, ფიქრები, გულიანადები და შენს კალთაში
მოპკვარო შეება! შენ ხარ ღამაში! შენ ყველაზე ღა-
მაში ხარ თქვენი!

კეთილი გული გქონია, ტერი! თბილი...

(მუსიკალური ნიმირის დამთავრებასთან ერთად
ხალხმა დაამთვრა საზიადარის აწყობა და გამოავო-
რა შუაგულში).

უ გუ რ ი. საზიადარი მზადაა, ნასტანგ! გავეძებ წი-
ნამძლოლი!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. მოიყვანეთ ოზოი! (შემოჰყავთ ოზოი)
ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. ჩვენ ვტოვებთ შენს სამუფოელს,
ოზოი! გვიჩვენე კედელში გასასვლელი სად არის.

ო ზ ო ი. სად გაიტყუებს თქვენმა თვალებმა, საით?
გუ რ ჩ ი. საით და, სადაც კაცო კაცობს და სხე-
ბის თანასწორად გრძნობ თავს, აი ისეთ ადგილას.
აბა, როგორ? ძმობა და ერთობა გვინდა ჩვენ.

ო ზ ო ი. თქვე გონებადასწულდები! ძმობა და ერ-
თობას თუ ძებთ, აქ არ იყავით ჩემს თქვენი თანას-
წორანი?

უ გუ რ ი. ჩვენ თანასწორები არ ვიყავით! ჩვენ
ერთნაირები ვიყავით, ერთნაირად ბრმები!

ჩ ი ქ ი. ნუ გვაკლდენ, აქედან გასასვლელი გვიჩე-
ნე, და მოგვეშვი!

ო ზ ო ი. (უჩვენებს), აი, აქ არის გასასვლელი! მა-
გრამ უნდა გაგაფრთხილოთ: მას, ვინც გასასვლელ-
ში პირველი გაატარებს საზიადარს, სიკვდილი ელის!
ეს იყო ჩემი საიდუმლოება... მინდა თქვენ წინაშე
სუფთა ვიყო. მე გაგაფრთხილებთ.

(შოშმა ჩამოიშრება საზიადარზე აბარგებელი
ხალხი).

უ გუ რ ი. დიდხანს ვიბორჩალებთ ასე? ხომ გვე-
მისი, რომ ერთ-ერთმა ჩვენთაგანმა უნდა გაიყვანოს
საზიადარი. კენჭი უნდა ვყაროთ.

(უხმოდ დათანხმდა ხალხი. უგერმა კენჭები ჩა-
ყარა ქუდში. ჩაყო ერთმა ხელი, ამოიღო თეთრი
კენჭი და იკილა სიხარულისაგან. ჩაყო ხელი მე-
ორემ და ბედნიერებისაგან ხტუნვა დაიწყო. მესამე-
საც გაუღიმა ბედმა და სიხარულისაგან მიწაზე გა-
ტრიალდა. შავი კენჭი ჩიქოს შეხვდა... აღმოსცდა
ხალხს სიხარულის და შეების ძაბილი და მხოლოდ
მერე შეამჩნიეს მათ, ვანწირული ჩიქოს ვუნება-გან-
წუობილება).

ჩიქო. მე... ისა... მე... არ შემიძლია... მე მინდოდა...
ვტყავა... (უცებ იყვარა)... მე სიციხე მინდა!
თუნდაც ბრმა ვიყო... მაგრამ ცოცხალი... (ასლუენ-
და) მე მომთაბარებია აღარ მინდა... მე არსადაც არ
მივდივარ... (გაღაწყვეტილად) ისევე დავბრმავდებ
და აქ დავჩრები!..

(ჩიქო გაქანა კედლისკენ, გაშეშდა მის წინ და
თვალები მიაკურთ. უგერმა უხმოდ დააბრუნა კენჭ-
ები ქუდში და მომთაბარებებს გაუწოდა. შავი კენჭი
გურჩის შეხვდა).

გ უ რ ჩ ი. არც შე წავალ! მე სიციხე ჩიქოზე
ნაკლებად კი არ მიყვარს?! მივადგები კედელს, და-
ვბრმავდები და ვიცხოვრებ ჩემთვის. (ამაყად მივა
კედელთან და მიასტერებს თვალს).

(უგერი მესამედ ჩაყრის კენჭებს ქუდში. კოჭლა-
ხუამ არც კი ჩაყო ხელი ქუდში, ისე გაქანა კედ-
ლისკენ, და კიდევ რადენიმე მიჰყავა).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. შეეშვი უგურ ამ საქმეს — ასე ყვე-
ლას ლაჩრებდა გადამტყვევ!

ო ზ ო ი. ეს ღამაშია აბა, ნასტანგ! ეს საღად
აზროვნებაა! ყველამ აღიარა, რომ სიციხე თვა-
ლებიდანაა შენსადამაგნებ!

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. მე ვავალ... ყველა განზე გადქვით!
(ნასტანგი საზიადართან მივიდა. ვადგებდა ხალხს.

ჩამოვარდა სინძემე, ნასტანგმა ნელა დაძრა საზიად-
არი გასასვლელისკენ. საზიადარმა ვიარა ზღვარი).

ნ ა ს ტ ა ნ გ ი. (ყვირით) ცოცხალი ვარ! მე ცოც-
ხალი ვარ!.. (კედელს მიშტერებულ მამაკაცებს)
თქვენ, კი! რას მიშტერებხართ მაგ კედელს! აქ
მოდით, შემომხედეთ! ნუ გეშინიათ ბიჭებო, თქვენ
ვერ დაინახეთ გამსჭვალ მზერას, ვერც წყრომისა

და დაცინვის სიტყვებს გაიგონებთ ჩემგან. არ იფ-
იქროს, რომ მე გმირი ვიყო, ან განსაკუთრებულ
გაბედულების ადამიანი, რომ იცოდეთ, როგორ
მღრღნინდა მე შიგნიდან შიში! ეს „პატარა, თბილბე-
წიანი ცხოველი, ყველას რომ გვეყავს შუფარებუ-
ლი...“ აქ ცხოველზე მეტად მე ჩემი დამარცხების
მეშინოდა, სხვა არაფერი. არც თქვენ ხართ მზად-
ები, არა! დღეს თქვენ ვერ შესძელით ის, რაც მე
გავაკეთე, ხვალ კი — ბევრად მეტს შესძელით, იმი-
ტომ, რომ თქვენ ყველანი ისეთივენი ხართ, როგ-
ორც მე — ძლიერი და გაბედული ბიჭები.

ო ზ ო ი. (საზიადარს მასხარის ტეტუცურობით) მი-
ვხვდი! მხოლოდ ახლა მიხვდი! შენ ბრმა ხარ! ბუ-
ნებისგან მოკლებული წინხედვის უნარის სიკვდილ-
ის შიში უყოლედი ქანხალი სულიერის ნიშანია — შე-
ნე კი გაწერა გამჩენი! შენ შეეძილე ეკრპათუყანის-
მცემლობას, დამამხე... და ბრმამ, ვერც კი შენიშნე,
როგორ ამოურიავდა საქმე შენი — კერპად შენ გა-
ლიარეს ბრმა თუ არა ხარ, თევი, რა შეიძლება იყო-
სი ამაზე უფრო სავალალო ნადგარა! შენ ალუდეცი
ბუნებას, ნასტანგ! ეკრპათუყანისმცემლობა ფერი და
გემოა ადამიანთა სისხლის. შენ გგონია, რომ თქვენ
თვალხილდენი, მოსპობთ სეველას და უბედურებას,
აიკლდენთ ჰერას და ვარამს. მოერვით გაუმადარ
კუქს, დაიყოებთ ვენებასა და უნს?! შენ წინ ალუდე-
ქი ბუნებას, ნასტანგ! ბუნების მეუფეობის სურვი-
ლით ატყვებული, ყოვლისშემძლიერების შეგრძნებით
გარყვნილი, მისი უგუნური შვილი, შენ ვერ შეეგუ-
ბები ბუნების დაუმორჩილებლობას და ადამიანები
პურს რომ მოგთხოვენ, შეუდგები კუქების აქრას;



ვნებასა და ეინს თუ გამოავლენენ, — უწყომანოდ დაკოდავ კაცთა მოვლემას! შენ ახლის ძიების ციხე-ცხელება შეწყარე ხალხს, აგემ თვალის ჩინით მიკვლეული ბარაქა და სიამე სოფლისა, არ შეისმინე, რომ ცოდნა ამრავლებს გლოვასა! შენს ქიას ახარებ, კაცთმეუფეთის ვნებას იოკებ, სიკვდილთან შეუამა-შების ფასითაჲ! შენ ბოროტი ძალა ხარ, ნასტანგ-ნგრევის მომტანი! ამიტომ უნდა ამოიძირკვო, სანამ არ გაიადგა ფესვი შენმა ძირმა! ამოიკვეთო, სანამ არ ჩაისახა თესლი შენი..

(ციცმა ლითონმა გაილევა პაერში და ნასტანგი მიწაზე დასკა).

ტერი. ეს რა ბქენი, მამა!

ოზოი. როცა ვთქვი, სიკვდილი ელოდება იმას, ვინც საზიადარს აქედან გაიყვანს — ეს ტყუილი არ იყო.

(მომთაბარენი მისცივიდენენ ნასტანგს, დაწინეს საზიადარზე და შეერეს ოზოი).

ნასტანგი. (ნელ-ნელა კარგავს ძალას) ღმერთო, ეს რა სულელური დასასრულია! სიბრიყვე... არ ველოდი შენგან ასეთ უაზრობას, ოზოი! მე სიკვდილის ზღურბლი უკვე მაშინ გადავლახე, საზიადარი რომ დაეძარა... ახლა კი ეს სისულელე და უაზრობა... ამ ხალხს შენ ვერ შეცვლი... ესენი უკვე თვალეში იყურებინან, ვეღაფერს ხედავენ... შენ ნუ ტირი ილის... კარგად არის, რომ ვერ ხედავ ასეთ ხულელურ დაბოლოებას... ნუ ტირი... შენ კი, ოზოი, ნუ გგონია, რომ მე მომკალი. „ნუ“ უკვე ბევრი გახდა, იბარტა! ყოველ მათგანში არის ჩემი „მეს“ ცოტათვინი და ეს ნაწილი მათი საკუთარი სახელით იწოდება... არაუშავს, ბიჭებო... ნუ დაღონდებით... ხანდახან ხდება, რომ საერთო ზეიმს წინ ვინმე ერთის სიკვდილი უსწრებს. უგურ! დაძარით მომთაბარეთა საზიადარი და იარეთ! იარეთ წინ! იარეთ...

(ნასტანგი კვდება, მომთაბარებებმა კილოფი გადააფარეს და ოზოისკენ გაემართნენ. იგი უცნაურად გაშეშებული, ტომარაზე ზის. უგური მიხვდა, რაც დაემართა ოზოის და შესამოწმებლად თვალების წინ ხელი აუქნია მას. ოზოი არც განძრუელა. იგი დაბრმავდა).

უგური. გაუსხინით ხელები.

ოზოი. (ჩურჩხულით) ღმერთო ჩემო, წყვდიადია! აი, ესეც სიზნელე! ს.მარადისო სიზნელე. სადა ხარ უგური! ახლა დამშვიდებული სულით გაბარებთ ჩემს სიცოცხლეს, წაიღეთ!

უგური. ყველა გაეცალით!

(მომთაბარენი უხმოდ სცილდებიან).

ოზოი. (პაუზის შემდეგ) სადა ხართ?! ხმა გამეცით! სადა ხართ! (ჩვეული ძლით) ვერ გაივით, რომ ფხებში მოგიადგეთ ჩემი სიცოცხლე! წაიღეთ! (დგება. მას კაცი არ ეყარება) სადა ხართ მეტი, ხმა გამეცით! მიჩუქნია ჩემი სიცოცხლე თქვენთვის! სადა ხართ, კაცუნებო! სადა! არ გეხმით, რომ ის კაცი არა ვარ, რომელიც წყვდიადში იცხოვრებს!

ტერი. (ნიერდება) მამა! აქა ვარ, შენს გვერდში! ოზოი. სადა ხართ, კაცუნებო!..

ტერი. მამა, დამშვიდდი! მე ვარ შენს გვერდით, დამშვიდდი!

ოზოი. დამკალით! გვედრებით, დამკალით, მე ვერ ვიცხოვრებ ასე!

უგური. იცხოვრებ, აი, ასე იცხოვრებ, მარტო! მარადიულ სიზნელეში, სულ მარტო (მომთაბარებებს) დე იცხოვრო! მას ისიც ეყოფა, არც ერთი ჩვენთაგანის შთამომავალი არ დაარქმევს საკუთარ შვილს მაგის სახელს! (ყვირით) აბა, გზას გაუფუგეთ! ქალეზო საზიადარზე დასხედით! ჩქარა!

(მომთაბარებები ყვირილითა და შეძახილებით სხდებიან საზიადარზე. დარჩა მარტო ტერი).

უგური. შენ რატომ აუფუნებ, ტერი!

ტერი. მე ვერ წამოვალ აქედან! მე ვერ წამოვალ თქვენთან!

უგური. მამაზე შენ არ აგებ პასუხს.

ტერი. ვაგებ! მამის სახელს აღამიანი ვერ გაექცევა! მე ოზოის შვილი ვარ. ვინმემ ხომ უნდა შეუშვიროს თავისი მხრები თქვენდამი მისი ბოროტების სემინე. შვილები როდი არიან მოვალენი პასუხაგონ მშობლების მაგიერ, მაგრამ ჩვენ ვერც ვერასოდეს განვთავისუფლდებით მათი დანაშაულისაგან. მამას დაიწუება რჩება, მე სირცხვილის ტკივილი. მე აქ დავრჩები! ჩვენს სასაუვედროდ გაიხსნება თქვენი დიდი საქმეები. თუმს წაუძეზი, უგური! აგერ, რა დიდი შორეთია გაშლილი თქვენს წინაშე! წაიღეთ, მოიპოვეთ იგი!

უგური. (მთელი ხმით) ეპეი, ხალხო, დაძარით საზიადარი და ვიაროთ... ვიაროთ სანამ მუხლებმა არ დაგვიდღებმა! სანამ გულები ფთოქავენ ჩვენს... ვიაროთ! სანამ არ მივალწეთ აი, იმ თვალსაწიერს, ცა და დედამიწა რომ უერთდება ერთმანეთს! ვიაროთ! (აგარდა სიმღერა, აიტრიალა, ააგუგუნა იქაურობა, აერბა ძალა და გაიყოლა მომთაბარენი).

დასასრული

თეთრი სახლი და ანტისაბჭოთა „გოგნიკი“

ამ უპანასწოდ წლებში მილიტარისტული ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბებაში აქტიურად მონაწილეობს აშშ-ის მასობრივი კულტურა. „არემბოს“ ტიპის ფილმების (სილვესტერ სტალონის ამ ფილმზე ჩვენი ჟურნალიც წერდა. რედ.), აგრეთვე აშკარად ანტისაბჭოთა სურათების — „შეჭრა აშშ“-ში, „წითელი განთავად“, „თეთრი ლამები“ — მეშვეობით მიმდინარეობს ქალადობისა და სიძულვილის უძლიერესი პროპაგანდა.

ანტისაბჭოთა ნაწარმოებების ფარვატერში მოექცა ტომას კლენისი რომანებიც, რომელთაც მასობრივი ინფორმაციის ინდუსტრია დიდ რეკლამას უკეთებს. თითქოსდა ეს ოპუსები დღევანდელი ამერიკის სულს გამოხატავენ. „საბლივრს უიკის“ შინაშენით, კლენისის რომანები ეურდნობა დახვებულ პატრონობას, სამხედროებისა და სამხედრო ტექნიკის გაფრთხილებას. მისი აღრინდელი „ბოვიკი“ „ნადარობა წითელ ოქტომბერზე“ გამოკვეთენებისათავე (1981 წ.) იქცა ბესტსელერად. ამ რომანმა თვით ყველაზე დიდი ქორის — კასპარ უაინბერგერის ქება დაიმახსურა. რიგგანმა კი ავტორი თეთრ სახლში მიიწვია.

ელახან გამოკვეთდა მისი რომანი „მოდის წითელი ქარიშხალი“, რომელიც ეხება მესამე ომს (ეს ომი, რასაკვირველია, რუსებმა დაიწყეს). ამ ანტი-საბჭოთა რომანის შინაარსი აბსურდული და საღი აზრის შეურაცხველია: ანონიმურმა მტერებმა (იგულისხმებან არაბები) მწვეობრიდან გამოიყვანეს დიდი მნიშვნელობის საბჭოთა ნავთობსაწმენდი ქარხანა. იმისათვის, რომ როგორმე შეაჩეროს კვეყნის ეკონომიკური დაცემა (!) მოსკოვი ასეთ გეგმას შეიმუშავებს: უშიშროების ორგანოების მუშაკები ააფეთქებენ კრემლში ექსპერტისაზე მოსულ საბჭოთა ბავშვებს (!) და ამ აქტს დასავლეთგერმანელ ტერორისტებს დააბრალდებენ. ამის შედეგად რუსები იპყრობენ ცენტრალურ ევროპას, ისლანდიას, და მხოლოდ ამერიკელების ჩარევის შედეგად მსოფლიო საყოველთაო ანექსიას გადაურჩება...

პარადოქსი ისაა, რომ ამერიკული პროპაგანდისტული ინდუსტრია კლენისი სახელს ძოულ ვერნისისა და ჰერბერტ უელსის გვერდით იხსენიებს.

სამართლიანად შენიშნა „ინტერენუნდ პერალდ ტრიბუნის“ მიმომხილველმა: ამერიკული ლიტერატურის ამ ნაწილის მოხსენიება დიდი მუშაინტების თანაბრად ეს ჩვენი საყოველთაო სირცხვილიაო.

თვით ავტორის ცინიზმს კი საზღვარი არა აქვს. აი, რას ამბობს იგი: „ძალადობა ხანდახან აუცილებელია იმისათვის, რომ საზოგადოება შეეინარჩუნოს“. „...მე დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენ კარგები ვართ, მარქსისტ-ლენინელები ვარ — ცუდები, იქაა ბოროტების სათავე, ამაში მართალია პრეზიდენტი რიგანი“.

თეთრი სახლისაგან ასერივად შეტკობილი კლენისი კვლავ აპირებს ანტისაბჭოთა რომანების სერიის გამოკვეთებას, ხოლო ამერიკული კინემატოგრაფი უკვე შეუდგა მისპ რომანის ექრანიზებას. ამგვარად,

თეთრი სახლისა და პენტაგონის ლოცვა-კურთხევით ანტისაბჭოთა პროპაგანდის მღვრიე დინებაში კიდევ რამოდენიმე დიუმით აიწია მაღლა.

შავ-თეთრი ფილმების „კოლორიზაცია“

სხალ ზემოგებათა გზების ძიებაში დასავლეთის კინოინდუსტრია შეუდგა კლასიკური შავ-თეთრი ფილმების „გადაღებვას“ („Colorization“).

ამ მიზნით ძველი ფილმები კომპიუტრების მეშვეობით ჭერ გადააქვთ ვიდეოფილმებზე. შედეგად კი წათ ფერად გამოსახულებას ანიჭებენ.

თუმცა ეს პროცესი ძვირადღირებულია (ფილმის „გადაღების“ ერთი წუთი ჯდება 2-3 ათასი დოლარი, მიუღი ფილმი კი — 250-300 ათასი დოლარი) ხელოვნებაში მოკალათებულ საქმოსნებს მაინც მიაჩნიათ, რომ კაპიტალის ამგვარი დაბანდება ერთობ ზღელსაყრელია.

ლოს-ანჯელესში უკვე შეიქმნა ამ კინოზინესზე სპეციალიზირებული ფირმები, ერთ-ერთი ფირმის ხელმძღვანელმა განაცხადა: „გამოკვლევა გვიჩვენა, რომ მათურებელთა 85%-ს მხოლოდ ფერადი სურათების ნახვა სურს. 18-19 წლის ახალგაზრდები კი საერთოდ არ სცნობენ შავ-თეთრ კინოს“.

მაგრამ ამ სიახლემ კულტურის მოღვაწეების რეჟისორების მძაფრი პროტესტი გამოიწვია. მათ მიაჩნიათ, რომ ეს გამოიწვევს ხელოვნების კემარირტი ქმნილებების ნგრევას, მათი ესთეტიკური ღირებულების დაქვეითებას. „ეს იმას ნიშნავს, რომ ბერძენულ ქანდაკებას ტურები შევუღებოთ“.

კლასიკური ფილმების ვულგარიზაციის წინააღმდეგ გაილაშქრა ბრიტანელი რეჟისორების ჯგუფმა, მათ შეუერთდა ამერიკელი რეჟისორებიც (მაგ. ვუდი ალენი).

ცნობილმა ამერიკელმა რეჟისორმა ფრენკ კაპამ პროტესტის წერილი გაუგზავნა აშშ-ის კონგრესის ბიბლიოთეკას (ეს ბიბლიოთეკა აშშ-ის ეროვნული ფილმოთეკაცაა. რედ.). კაპას ფილმა „ცხოვრება მშვენიერია“ „კოლორიზაცია“ განიცადა, თუმცა თვით ავტორი წინააღმდეგი იყო: „მე ეს ფილმი შავ-თეთრ ფერზე გადავიღე. განათება, გრიმი, ოპერატორის მუშაობა გამოჩნული იყო შავ-თეთრი და არა ფერადი ფილმის შესაქმნელად. გვევრები, ნუ ხელშეყოფთ ნებისმიერი უანისი კლასიკურ ხელოვნებას. თავი დაანებეთ მათ. კლასიკურად იმიტომ ითვლება ესა თუ ის ხელოვნების ნაწარმოები, რომ იგი სრულყოფილია. ხელს ნუ შეუწყობთ მათ, ვისაც კინოფურცლის ფერებით გაუშვებთ უეცარი გამდიდრება სწყურიათ“. მიუხედავად ამისა, კონგრესის ბიბლიოთეკამ მისი ფილმის ფერადი ვარიანტის შექმნის ნება დართო.

ვუდი ალენმა, რომელმაც თავისი ფილმი „მანკეტინი“ შავ-თეთრ ვარიანტში გადაიღო, ასევე გაპროტესტა „გადაღების“ ეს პრაქტიკა, უწოდა მას აპსოლუტურად ანარქიზმი და ანტიმხატვრული. დიდი ბრიტანეთის რეჟისორთა გილდიის ეგიდით ინგლი-



სელმა კინორეჟისორებმა წამოიწყეს კომპანია და მოითხოვეს მიეღოთ საკანონმდებლო დონისძიებანი, რომლებიც აკრძალავდა „კულტურული მემკვიდრეობის ამ მნიშვნელოვანი ნაწილის დეფორმაციას“. ამ კომპანიას ხელმძღვანელობს გილიანის პრეზიდენტი, ცნობილი კინორეჟისორი ფ. ცინემაი. მას მხარს უჭერენ ატენზორი, კუბრიკი, შლეზინგერი და სხვა ცნობილი რეჟისორები. აშშ-შიც წამოიწყეს ამგვარი კომპანია. ჯენ სტივენსი — ამერიკელი კინოს ინსტიტუტის ერთ-ერთი დამაარსებელი და მოთავა, სერატორულადა შეზღოვებულ ამ ახალი ტენდენციით. „ჩემის ფიქრით ეს გამოიწვევს ჩვენი ქვეყნის ყველაზე მნიშვნელოვანი კინოსურათების ვულგარიზაციას. მომდევნო თაობა ელვარ მასპალეს დიანახოს სამუარო ისეთნაირად, როგორც მას ხედავდნენ ფორდი, უაილერი, პიჩკოკი, უელსი, ჩაპლინი“.

კომერციულიზაცია ქალბატონ „თავისუფლების“

რომორც ცნობილია, „თავისუფლების“ ქანდაკების დადგმის 100 წლისთავი ნიუ-იორკში გრანდიოზული პომპეზურობით და პოლიფუდური გაქანებით აღინიშნა გასული წლის 4 ივლისს (სინამდვილეში 100 წელი ოქტომბერში უსრულებოდა ქანდაკებას, მაგრამ იუბილე დაამთავრეს 4 ივლისს — დაამუკიდებლობის დღეს). ზეიმი ერთ კვირას გაგრძელდა, რადე... სავალალოა, რომ თავისუფლებისა და ეროვნული აუჯავების „სრულადამერიკის ეს სიმბოლო“ გადაიქცა კომერციისა და ულტრა-პატრიოტული კომპანიის სათავედ. ხელისუფალთ შორდათ დემოკრატიაში, რომ კვლავ ცოცხლობს „ამერიკული ოცნება“, რომ ამერიკა რჩება „ყველაზე; ყველაზე... ქვეყნად“.

ფხიზელი გონების კრიტიკული შენიშვნები ჩაიძირა მასობრივი ინფორმაციის ფუჭბიტყვაობის ოკეანეში. ზეიმი 30 მილიონი დოლარი დაჯდა. მას ესწრებოდა 13 მილიონი ადამიანი, 60 ათასი დიდი და პატარა გემი ვარს შემოქაროდა ქანდაკებას. პაერში 10 000 მტრული აიჭრა, 200 მოცეკვავე, რომლებიც ტუპისცალივით მგავდნენ ამერიკელთა ეროვნულ ქერს — ელვის პრესლის, თავაწუვეტილი ცეკვადა. ეს ექსტრავაგანტური შოუ აღმოცენებულ იყო პატრიოტული და ნოსტალგიური გრძობების საფურაზე.

ურნალი „იუნაიტედ სტიტის ნიუს ენდ უორლდ რიპორტი“ იტუობინებოდა, რომ 90 ფირმამ თავის 800 ნაწარმელზე გამოიყენა ქანდაკების გამოსახულება და 400 მილიონ დოლარი მიიღო ამით.

მთავრობა ხედავს, რომ ამ არასტაბილურ სამუაროში აშშ-ის ავტორიტეტი მკვეთრად ეცემა და რეკლამისა და გასართობი ინდუსტრიის გამოყენებით ცდილობს ამერიკელებს საკუთარი თავის რწმენა განუმტკიცოს.

ისტორიკოსმა სტადს ტერკალმა შენიშნა ამის თაობაზე: „ჩვენ ყველაფერი მოგების წყაროდ ვაქციეთ, აი, ჩვენი დევიზი, აი, ჩვენი ცხოვრების ხატი: „გაყიდე ყველაფერი, სანამ შეიძლება იშოვება“. შემაშფოთებელია, რომ ამერიკის ისტორია ნივთების გაყიდვის მიზნითაა ექსპლოატირებული“.

მიჩიგანის უნივერსიტეტის პროფესორმა, ცლომუნაციის საშუალებათა მეცნიერების პროფესორმა ფრენკ ბივარმა განაცხადა: „ჩვენ მერყევე, უნიდავო

წონაში ვცხოვრობთ, ჩვენ არც კი ვიცით თუ სად ვიშფოვებით. ამაოა იმის ცდა, რომ პატრიოტულმა სიმბოლოებმა და „კინობრევიებმა“ გვიხსნან გაურკვევლობის მტანჯველი გრძობისაგან.

„კოპ-კულტურის“ ბრძობაში

ამერიკელთა თვითგანდიდებისა და თვითრეკლამის ამავა საყოველთაოადა ცნობილი. უურნალმა „ტაიმსმა“ სპეციალური ნომერიც კი გამოუშვა: „ყველაფერი საუკეთესო — ამერიკულია“, სადაც ვრცელი მასალა თავმოყრილი კოპ-კულტურაზე. „კოპ-კულტურა: დისნიდან — მაღონამდე, ზოგფელდიდან — სტალინიმდე, დას! — შერთებულ შტატები ფლობენ იმის პროფესიულ უნარს, რათა შექმნან უბრწყინვალესი მუსიკა და შესანიშნავი სახეები, რომლებიც ყველას ხილავენ... ჩვენ ვზეიმობთ ჩვენსავე არსებობას. თითო ფაქტი ჩვენი არსებობისა—საქმარისი მიზეზია იმისათვის, რომ მოთელს მსოფლიოს გასაგონად ვიყვიროთ ამის თაობაზე. ამერიკამ მისცა მსოფლიოს კოპ-კულტურა — ციხფერი ჩინები, პოლიდენისა და დილანის სიმღერები, ტელევიზიები და ფილმები, ამერიკა ფლობს იმის ნიჭს, რათა შექმნას თვალისმომჭრელი, დინამური, დაუფიქარი სანახაობები. მსოფლიოს დიდი ნაწილისათვის ამერიკა არის სლანეტის კოპ-შადრენი“ — ქედამლურად აცხადებს ეს ურნალი.

ურნალის მესვეურებს „იწვილებათ“, რომ ამერიკას ბრალად სდებენ კულტურულ იმპერიალიზმს და ტრახახობს, თითქოს ევროპას უუკვარს ამერიკული მასობრივი კულტურა (დიდ ბრიტანეთში 10 მოდური ფირფიტადიდ ნა ამერიკულია. ფრანგული კინოაქიარების მოგების 25% ამერიკულ ფილმებზე მოდის პერუს რადიოსადგურების უმრავლესობა ამერიკულ კოპ-მუსიკას გადსცემს) რადან იგი აპოლტეიტურია დაუპირაბულია, არავითარი კავშირი არა აქვს ისეთ მწვავე და უსიამონო პრობლემებთან, როგორიცაა რასობრივი, რელიგიური და კლასობრივი პრობლემები.

სინამდვილეში, რასაკვირველია, კოპ-კულტურა, სუროგატია, რომელიც განსხვავებით ნამდვილი ფერწერისაგან, პოეზიისაგან, ბალეტისაგან არ მოითხოვს ცოდნას, სპეციალურ მომზადებას და რაიმე განსაკუთრებულ უურადლეხასაც კი (ამის მაგალითია მაღონას სიმღერები, ჯერი ლუკასის ფილმები სტალინის მონაწილეობით).

ჯერ კიდევ 1948 წელს ამერიკელი მწერალი უ. მესის ხმას იმალედა ამ უაზრო და უსინარსო კულტურის გავრცელების წინააღმდეგ. ეს „კულტურა“ ახახირებს ადამიანთა გონებასა და სულს“. მაგრამ უფრო არავინ ათხოვა ამ გამაფრთხილებელ ხმას. ახლა ამერიკელები უკვირდნარად ცდილობენ სხვა ქვეყნებში (განსაკუთრებით ე. წ. „შესამე სამუაროს“ ქვეყნებში) დაეწერონ ეს ახალი ამერიკული ფახულობანი. არაფრად ადგებენ დიდი კულტურული ტრადიციების ქვეყნების თვალსაჩინო მოღვაწეებისა და მწერლების საპრეტესტო ხმებს.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 1, 1987

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

ПО ПУТИ ПЕРЕСТРОЙКИ

С 29 октября по 2 ноября 1986 г. в Хобском р-не (ГССР) Министерство культуры СССР и ГССР провели всесоюзный семинар-практикум работников культуры, научно-методических центров народного творчества и культурно-просветительской работы по вопросам совершенствования деятельности культурно-спортивных комплексов в свете требований XXVII съезда КПСС, июньского (1986 г.) Пленума ЦК КПСС, постановлений партии и правительства по вопросам культурно-просветительской работы.

Журнал широко освещает работу этого семинара. (стр. 2).

Ия Гамрекли

**ТВОРЧЕСКОЕ СОЗИДАНИЕ
ПЕРЕСТРОЙКИ**

В статье, в свете задач, намеченных XXVII съездом КПСС в области культуры, речь идет о перестройке работы грузинских государственных театров путем использования существующих резервов (стр. 12).

Герман Папация

**КУЛЬТУРА, ПОТРЕБНОСТИ, ИНТЕРЕСЫ,
ДЕМОКРАТИЯ**

Автор статьи анализирует основные взаимосвязи политической культуры с жизненно важными факторами потребностей и интересов и в этой связи, в свете решений XXVII съезда КПСС, выявляет новые аспекты культурологических ценностей (стр. 62).

Давид Андриадзе

ГОРОД, СЛОВО, ЗНАК

Статья о городской графике. В ней рассматриваются специфические проблемы, связанные с разными аспектами и задачами графического оформления Тбилиси (стр. 32).

Леван Пааташвили

**ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
РЕШЕНИЯ ФИЛЬМОВ МЕТОДАМИ
ТРАНСФОРМАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ**

Статья народного артиста ГССР, лауреата Государственной премии СССР оператора Л. Г. Пааташвили посвящена поискам новых путей установления соответствий снимаемых объектов и их изображений на киноэкране, отвечающих задачам глубокого раскрытия содержания фильма (стр. 46).

Михаил Бахтин

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Публикуем перевод гермовой главы («Постановка проблемы») из книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (стр. 62).

ПОИСК ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ

Печатается диалог искусствоведа Ирины Кошоридзе с народным художником Грузии Тенгизом Самсонадзе. В номере помещены цветные и черно-белые репродукции работ этого разностороннего мастера (стр. 81).

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПИТАНИЯ**

Положение, созданное в сфере музыкального образования республики неоднократно обсуждалось на страницах нашего журнала. Проблемы музыкального воспитания освещались в дискуссии «Музыка и слушатель», развернутой в 1983-84 гг. Продолжаем разговор на эту актуальную тему и предлагаем вниманию читателей статьи пианистов-педагогов Тбилисской государственной консерватории Р. Ходжава и Н. Месхи (стр. 85).



НАША ПУБЛИКАЦИЯ

Серго Закаридзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ

Известный грузинский актер, народный артист СССР Серго Закаридзе после смерти оставил записи своих размышлений о театре, публикацию которых журнал предлагает вниманию читателей (стр. 91).

Кити Мачабели

V МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ГРУЗИНСКОМУ ИСКУССТВУ

В сентябре прошлого года в древнем ита-
льянском городе Павии проходил V между-
народный симпозиум, посвященный грузин-
скому искусству. Это явилось продолжением
традиции, основанной в 1974 году в Берга-
мо. В статье освещается работа симпозиума
(стр. 103).

Гиви Боджгуа

НОВАЯ ЖИЗНЬ ФИЛЬМА

В статье речь идет об истории создания
фильма К. Марджанишвили «Амок», а так-
же оценивается работа историка грузинского

кино Г. Долидзе, восстановившего по режис-
серскому сценарию первоначальный замысел
Марджанишвили (стр. 117).

Диалог

Дали Мумладзе, Ольга Табукашвили

НА СЦЕНЕ И В КИНО

Диалог театроведа Дали Мумладзе и ки-
новеда Ольги Табукашвили посвящен процес-
су становления актера театра и кино, заслу-
женного артиста ГССР Автандила Махарадзе
(стр. 124).

ВЫСТАВКА РАБОТ ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Печатается информация о выставке работ
французских художников, которая экспониро-
валась в государственной картинной галерее
Грузии (стр. 132).

Эдгар Эгадзе

КОЧЕВНИКИ

Печатается пьеса молодого грузинского
драматурга и режиссера Э. Эгадзе «Кочев-
ники» (стр. 135).

ავტორთა საპუბლიკაციო
 ჟურნალ „საბავთა ხელოვნების“ რედაქცია
 აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე მებრძოლოვის
 სტატიები დასაბავლად არ მიიღება.

გარეკანი და ფერადი ჩანართი დაბეჭდილია
ოფსეტური წესით.

გადაეცა წარმოებას 21.11.86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14.01.87 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2685. უფ 01209. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვი
და ი. კვაკანტარაძის ფოტოები.

მე ყველა
გარდა იმისა,
თავი მტკიცული
აქვს.

ქვი ვინაში ზოთა სჯობს
ღიაკსა ქსოლსა მბეჭდვლსა?
სეფობს სანკოლსა მოხველსა
ყრველსა მოსახვედელსა!

677/12

ՅՅԱՆ 1 836. 70 ՀՀՀ.



06ԶՅԵՆ 76177